

УДК 78.03+781.8

О. Чеботаренко**ЗВУК КАК СМЫСЛОВОЕ ЭНЕРГЕТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС ИЗ ЦИКЛА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ПОСВЯЩЕНИЯ» Б. М. ФИЛЬЦ):
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ**

В статье исследуется феномен фортепианного звука как «энергетически» наполненного смыслового носителя. Анализируются различные теории особенностей и структуры музыкального звука. Исполнительский аспект теории звука рассмотрен в контексте жанра «музыкальных посвящений» на примере фортепианных пьес Б. М. Фильца.

Ключевые слова: звук, исполнительская форма, энергия, смысл, жанр.

Обращение к жанру пьес-посвящений ставит перед исполнителем ряд достаточно сложных задач, которые продиктованы не просто диалогом композитор — исполнитель, а диалогом композитор — композитор — исполнитель. Данный жанр фортепианных пьес мы встречаем, начиная с творчества композиторов-романтиков (пьесы-портреты из цикла Р. Шумана «Карнавал» — Шопен, Паганини и т. д.; Дебюсси — «Посвящение Рамо» из цикла «Образы»; Равель — «Гробница Куперена» и т. д.). Цикл «Музыкальные посвящения» продолжает развитие данного жанра и занимает особое место в фортепианном творчестве одного из ведущих современных отечественных композиторов — Богданы Михайловны Фильц.

Анализ исполнительской формы фортепианных пьес жанра музыкальных посвящений дает возможность говорить о важности семантического, громкостно-динамического и агогического уровней. Однако, в первую очередь, на наш взгляд, необходимо говорить о том, что данный жанр требует от исполнителя особого звука, обладающего большим энергетическим полем, благодаря которому возможно погружение и самого исполнителя, и слушателя в некое специфическое временное пространство, в котором возможно ощутить и приобщиться к «диалогу композиторов» (в данном случае, к диалогу Б. М. Фильц с ушедшими композиторами — Л. Ревуцким, Д. Сичинским, В. Барвинским, А. Кос-Анатольским, Е. Козаком, Н. Колессой) [8].

Звук — область бесконечных поисков музыканта-исполнителя; о звуке как о «носителе» определенного смысла говорят музыканты-исполнители (Э. Вирсаладзе, В. Горовиц, Г. Гульд, С. Рихтер, В. Со-

фроницкий и др.), педагоги-методисты (А. Гольденвейзер, К. Игуменов, В. Крайнев, Г. Нейгауз, С. Фейнберг и др.), искусствоведы (М. Аркадьев, Э. Курт, В. Медушевский, А. Самойленко, Б. Яворский и т. д.), психологи (К. Мартинсен, Е. Назайкинский, Э. Курт и т. д.). О фортепианном звуке говорят в контексте определенного жанра, авторского стиля, эпохи; при анализе специфики аутентичного исполнения старинной музыки; однако вопросы, касающиеся особенностей исполнения жанра фортепианных пьес-посвящений, требуют глубоких исследований.

Э. Курт при изучении феномена тона говорил о том, что истинное богатство впечатлений, наполняющих тон, происходит лишь в тот момент, «когда тон пронизывается музыкальными энергиями» [2, с. 620]. Фонический эффект тона раскладывается, отмечает исследователь, «на два элемента: тембр, обусловленный звучанием инструмента, и качество, — специфическое впечатление, связанное с конкретным звуком» [2, с. 622]. Однако, на наш взгляд, тембр не только обусловлен звучанием инструмента — он во многом зависит от того, кто его извлекает (все отмечали особый «рихтеровский» звук, совершенно незабываемая краска звука была у С. В. Рахманинова, В. В. Софроницкого и т. д.).

Говоря о множестве впечатлений, которые сложно вычленишь из общей целостности тона, Э. Курт отмечает, что тон совершенно невозможно разложить на отдельные компоненты. Звук рождает огромное количество впечатлений и к слуховым по своей природе ощущениям примешиваются иллюзорные, смутные впечатления, связанные с иными категориями восприятия. «Связь таких мнимых ощущений с представлениями о высоте позволяет уже на данном этапе сделать вывод о специфическом феномене музыкального пространства, показывающем, что различные, казалось бы, гетерогенные впечатления могут сливаться друг с другом. С определенностью можно лишь сказать, что включающиеся в отдельный тон различные элементы внешнего мира в момент восприятия объединяются в какую-то новую качественно иную целостность» [2, с. 624].

От прикосновения к роялю зависит, будет ли извлеченный тон просто физическим звуком, или же звуком — пронизанным напряжением и различными тяготениями, которые отражают психику музыканта-исполнителя. На этом уровне мы можем говорить о «темном» или «светлом» звучании, о «холодном» или «теплом» восприятии тональности или гармонического хода и т. д.

«Сила импульса, исходное состояние или кульминационное напряжение, все формы нарастания или спада определяют особую жизнь, смысл тона. Самые разные энергии могут столь мощно пронизывать его, что иногда полностью приковывают к себе все наше внимание. Поэтому музыкальная одаренность связана не только со слуховыми данными, но и со способностью воспринимать слуховые впечатления как носители формирующих сил» [2, с. 633]. Таким образом, различные виды туше не столько рождают различный тон, сколько воплощают определенные виды энергии, рожденные личностью исполнителя и данная позиция нам очень важна для дальнейшего анализа.

Исследователь выделяет три феномена, благодаря которым звук включается во внутренний мир музыки и начинает подчиняться психическим законам и превращаться из «чувственного явления в смысл», это — энергия, пространство и материя [2, с. 642].

О звуке как «особой звуковой материи-энергии» говорит А. И. Самойленко и, по аналогии с «кварками», выделяет такие его свойства, как: *вибрацию, цвет и аромат*. «Цветность квантовой частицы в ее музыкальной проекции проявляется в тембре; «аромат» — психологическое качество звучания, возникающее в результате перцепции — апперцепции звуковой материи, осознания ее возможных значений» [6, с. 209].

По мнению замечательного музыканта-педагога, Н. Е. Перельмана, «для музыканта звук — творение, обладающее вкусом, цветом, объемом, красотой или уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его обладающий фантазией музыкант». Музыканты говорят о звуке, используя различные ассоциации: сочный, мягкий, нежный; светлый, тусклый, солнечный, блеклый, белый; круглый, плоский, глубокий, мелкий, тяжелый, легкий, длинный, короткий и т. д. Однако одна из важнейших смысловых задач для исполнителя, отмечает Н. Е. Перельман, при работе над звуком это понимание того, что, в первую очередь, «звук должен быть и умным» [3, с. 8]. По мнению В. Г. Ражникова, каждый звук должен быть помещен в некие музыкальные события и там обнаружен как живой, то есть излучающий из себя некую событийную энергию [5].

Многие исследователи при анализе музыкального смысла опираются на введенные Лосевым понятия, выступающие в качестве инструментов постижения музыкальной сущности, имманентного смысла музыки. Так, К. Зенкин отмечает, что, по сути, Лосев сделал

один из первых опытов построения научной теории того, что принято называть музыкальным содержанием. Введенные ученым три параметра — «напряжение», «оформление» и «личная актуальность» понимаются как различные, абстрактно разделенные формы напряжения, которые находят свое воплощение в интонации. К. Зенкин отмечает, что согласно теории Лосева, «напряжение» есть «напряжение внеличностное, пассивное, неволево, это напряжение стихии. «Оформление» есть опять же внеличностное напряжение музыки, откристаллизовавшееся в предмет, это прочность и устойчивость «музыкального кристалла», сопротивляющегося хаотической стихии. «Личная актуальность» — напряжение действия, личной воли» [1, с. 16]. Важным моментом является то, что в музыке «личная актуальность» связывается не только с энергичными, активными ритмами, но и с контрастными сопоставлениями, обнаруживающими волю к переходу в иное качество. Данное «иное» и является тем особенным, что, на наш взгляд, и отличает жанр посвящений.

При интерпретации жанра фортепианных пьес — музыкальных посвящений Б. М. Фильц — исполнитель сталкивается как с названными феноменами — энергией, пространством и материей, так и с еще очень важным феноменом — временем. При этом композитор ведет диалог с ушедшими композиторами как в контексте большого и малого времени (терминология М. М. Бахтина), так и в контексте исполнительского времени — как ритма высшего порядка. Анализ двух пьес из цикла Б. М. Фильц «Музыкальные посвящения» — «Элегии» (посвящение Левко Ревуцкому) и «Отзвука прошедших лет» (посвящение Денису Сичинскому) дает возможность говорить о важности всех вышеизложенных позиций при их интерпретации музыкантом-исполнителем.

Обе пьесы открываются небольшими вступлениями (в первой пьесе это два такта, во второй — четыре), которые не просто подготавливают вступление темы, но вводят в особое психологическое состояние «перекрестка» реального и иллюзорного миров (времени). Отметим, что в пьесе «Элегия» в качестве вступительной использована музыкальная фраза Л. Ревуцкого, которая является своеобразным символом — повторением его в начале и в конце пьесы Б. М. Фильц как-бы «замыкает» круг рождающихся в памяти образов.

Подобное же строение имеет и пьеса «Отзвук прошедших лет», посвященная Д. Сичинскому. Анализ исполнительской формы пьес позволяет говорить о том, что данные пьесы объединяет не только

жанровые особенности, форма пьес имеет одинаковую структуру (вступление, основной материал, окончание на материале вступления); семантический уровень выявляет близкий круг образов. Много общего выявляется и в динамической драматургии: для вступлений и окончаний характерен тихий громкостно-динамический уровень с полным звуковым растворением в конце пьес; для основного раздела пьес характерны как постепенные динамические нарастания и затихания, так и контрастные динамические сопоставления.

Особый интерес вызывает сочетание мелодической ясности и напевности (с ярко выраженной опорой на фольклорные интонации) с достаточно сложным гармоническим языком (как по вертикали на уровне аккорда, так и по горизонтали на уровне отклонений и модуляций). Такая сложность композиторской стилистики требует особого ощущения времени (отметим достаточно большое количество агогических ремарок в тексте), шире — особого диалога со временем со стороны исполнителя.

Говоря об особенностях процесса сочинения музыки, В. Сильвестров отмечает, что «есть материальная сторона музыки, а есть невидимая сторона. Она делается в слухе. Тот, кто делает — первый слушатель. Сочинительство — многократное прослушивание. Ты забрасываешь пробный камень — музыка тебе не отвечает, ты ее тянешь — она тебе не отвечает, потом диалог: да — нет, да — нет...» [4, с. 3]. И если путь композитора — от услышанного смысла к структуре и тексту, то путь исполнителя обратный — от текста навстречу смыслу в его «овеществлении» в энергетически наполненном и пронизанном («наэлектризованном») звуковом пространстве.

Таким образом, чтобы создать особое, энергетически и эмоционально наполненное звуковое пространство, необходим не только богатый духовный и эмоциональный опыт музыканта-исполнителя, но и в значительной степени развитое творческое воображение, где отношение к звуку, его смысловой наполненности и тембральной окраске является одним из ведущих показателей. Словами М. С. Старчеус, «чем активнее тембровое воображение музыканта, тем богаче тембровая палитра звучания музыки» [7, с. 173].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зенкин К. Музыкальный смысл как энергия (energeia) [Электронный ресурс] / Константин Зенкин. — Режим доступа : <http://lib.vkarp.com/2013/01/27/зенкин-константин-музыкальный-смысл/>

2. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Эрнст Курт // Психология музыки и музыкальных способностей : хрестоматия / сост.-ред. А. Е. Тарас. — М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2005. — С. 618–699.
3. Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения / Н. Е. Перельман. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 128 с.
4. Полякова С. Валентин Сильвестров. Композитор должен дожидаться музыки [Электронный ресурс] / Светлана Полякова. — Режим доступа : http://www.kulturaportal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=782&rubric_id=210.
5. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Поляков. — М. : ЦАПИ, 1994. — 141 с.
6. Самойленко А. И. Понятийные инновации отечественного музыковедения: обобщение дискурсивного опыта / А. И. Самойленко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової [головний редактор О. В. Сокол]. — Одеса : Астропринт, 2013. — Вип. 17. — С. 206–215.
7. Старчеус М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. — М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. — 64 с.
8. Фільц Б. Музичні присвяти / Богдана Михайлівна Фільц // Фортепіанні цикли. — Тернопіль : Астон, 2002. — С. 7–23.

Чеботаренко О. Звук як смислове енергетичне поле (на прикладі п'єс з циклу «Музичні присвяти» Б. М. Фільц): виконавський аспект. У статті досліджується феномен фортепіанного звуку як «енергетично» наповненого смислового носія. Аналізуються різні теорії особливостей та структури музичного звуку. Виконавський аспект теорії звуку розглянуто у контексті жанру «музичних присвят» на прикладі фортепіанних п'єс Б. М. Фільц.

Ключові слова: звук, виконавська форма, енергія, смисл, жанр.

Chebotarenko O. Sound as the meaning energy field (on example of the piece from the cycle «Musical dedications» by B. M. Filz): the performance aspect. The phenomenon of piano sound as a full of «energy» meaning bearer is researched in this article. The different theories of the peculiarities and structure of musical sound are analyzed. The performance aspect of the theory of sound is considered in the context of genre of «musical dedications» on the example of piano piece by B. M. Filz.

Key words: sound, performing form, energy, meaning, genre.

