

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Островская Е.А.

*Рязанское музыкальное училище
им. Г. и А. Пироговых.*

Камерный ансамбль ставит перед обоими исполнителями, и особенно перед пианистом ряд сложных эстетических проблем, внутренняя противоречивость которых служит двигателем прогресса:

1. Импровизационность – как первооснова, из которой выросла практика сольного и аккомпанирующего исполнительства.

2. Проблема художественно-смыслового единства в ансамбле. Одновременное озвучивание двумя исполнителями различных пластов музыкальной ткани произведения, воспринимаемое слушателями как неделимое целое.

3. Эстетический феномен ансамблевого исполнительства, как творческий процесс музыкального общения между его участниками, имеющий внутренний (не направленный на слушателей) гедонистический смысл.

Решение этих проблем для концертмейстера, если опираться на современную методику, где эти вопросы слабо освещены, практически сводится к сугубо эмпирическому поиску. Внимание к этим проблемам не уделяется в должной степени в музыкальных училищах и вузах. Художественно-психологические аспекты обычно являются прерогативой педагога, оставляя малую возможность у будущих профессиональных исполнителей для самостоятельных творческих поисков.

Общеизвестно, что научить чему-либо нельзя, если нет четкого мотивационного обоснования «зачем это нужно», если путь к достижению поставленных задач расплывчат, не разбит на этапы, комплексы определенных трудностей.

Тем более это относится к области музыкальных профессий, где помимо педагогической сложности, обусловленной требованием индивидуального подхода к каждому ученику, особые условия предъявляет сам предмет — музыка, имеющая глубокое психологическое наполнение, специфический эмоционально-интеллектуальный язык.

Теперь коротко обрисую предложенные эстетические проблемы.

1. Импровизация – лежит в основе любого творческого процесса. Сам смысл понятия (от латинского *improvisus* – неожиданно, внезапно) говорит о спонтанности этого процесса. В области музыки практика импровизации дала импульс к появлению и формированию в отдельные профессии большинству видов музыкальной деятельности. С размежеванием этих профессий, импровизационное начало в некоторых из них утратило значение, но в композиторской и концертмейстерской деятельности присутствует по сей день.

Основное противоречие относительно импровизационной основы деятельности и ее скрытой формы, отсутствия видимого проявления — заключено в профессии концертмейстера.

Вряд ли правомерно утверждать, что каждый способный концертмейстер непременно превосходный импровизатор. Особенности практической работы подразумевают почти всегда наличие авторского нотного текста (исключение составляет срочный подбор аккомпанемента к эстрадным песням, работа в хореографическом классе, спортивной художественной гимнастике, озвучивание различных массовых мероприятий в школе или училище), и импровизаторские способности остаются не проявленными. Но то, что они имеются – вопрос бесспорный. И подтверждение тому — многочисленные примеры, когда именно такие пианисты-концертмейстеры не раз спасали честь солистов, сбившихся посреди исполнения, и, пожертвовав авторским текстом, импровизировали несколько тактов до удобного для вступления солиста момента.

Мышление солиста и мышление концертмейстера отражают это противоречие восприятия музыки через нотный текст. В отличие от концертмейстера, для солиста, как правило, каждая нота авторского текста имеет непреходящую ценность, каждый штрих, динамическое и темповое обозначение кропотливо изучаются, проявляя постепенно скрытые взаимосвязи, смысловой подтекст, и лишь после этой исследовательской работы — художественная идея, содержание произведения обретает четкие очертания. «Импровизатор, способный экспромтом создать сложные произведения в любой форме, иначе подходит к исполнительскому искусству, чем тот, кто привык быть лишь интерпретатором чужих замыслов. Импровизатор в состоянии не только быстрее охватить произведение, но и более непринужденно, с большей творческой свободой его исполнить» (А. Алексеев).

2. Проблема художественно-смыслового единства при совместном исполнении существует всегда, причем более остро она проявляется в инструментальном ансамбле, чем в камерно-вокальном, поскольку смысловой центр — поэтический текст здесь отсутствует. Противоречие между индивидуальной интерпретацией каждым исполнителем определенного смысла через абстрактный музыкальный язык и единством этих одновременных индивидуальных интерпретаций ставит перед участниками ансамбля более сложные задачи.

Музыкальное произведение, написанное как для одного инструмента, так и для ансамбля, при условном делении последних на репертуар для соло с сопровождением фортепиано и камерный репертуар, подразумевающий равенство всех участвующих инструментов в смысле технической сложности, художественно-смысловой нагрузки (что тоже весьма условно!), представляет собой неделимое по горизонтали явление (Л. Мазель). При условии должного высокохудожественного ансамблевого исполнения и понимания концертмейстером своей задачи не как пассивное «подыгрывание» (только бы не мешать солисту), а как полноценное соучастие в творческом процессе, — такое исполнение воспринимается слушателями как органичное целое!

Эстетический феномен этого единства, когда исполнение двух музыкантов происходит одновременно и протяженно (во временном континууме), позволяет

предположить его синхронистичность (протекающего параллельно), либо представить как акт творческого взаимодействия. Швейцарский психолог Карл Юнг, занимавшийся проблемой необъяснимых «значимых» совпадений, писал: «синхронистичность показывает, что существует взаимосвязь или единство явлений, не обладающих каузальной связью». Музыкальное взаимодействие в ансамбле вполне попадает в этот ряд, так как причинно-следственная связь между исполнителями отсутствует – они играют одновременно! Разумеется, встречаются эпизоды, где реплики каждого инструмента представляют собой музыкальный диалог.

Музыка, по утверждению видных теоретиков, психологов, исполнителей (С. Раппопорт, Л. Мазель, Л. Баренбойм), представляет собой особый язык, имеющий возможность в более тонких деталях и нюансах передать определенную художественно-смысловую информацию.

Пианисты, в полной мере владеющие этим языком, способны «прочсть» и понять до мельчайших деталей зашифрованную композитором в нотах информацию, и, пользуясь тем же языком, донести до слушателя «прочитанное», переведя его в форму звучащей музыкальной ткани в соответствии со своими индивидуальными художественно-выразительными возможностями. Но любой перевод, сделанный предельно идентифицировано первоначальному тексту, предполагает бесчисленное множество вариантов, в каждый из которых будет привнесена творческая часть личности переводчика, его человеческое, психологическое, мировоззренческое начало (Е. Либерман).

Отсюда следует, что целостность ансамбля не только по внешним признакам, но по внутреннему единству, художественной слитности объясняется включением механизма интуитивного восприятия между исполнителями и глубоким детальным проникновением в замысел произведения.

Если мы имеем дело с сольным исполнением, когда авторский текст не расшифрован до мельчайших подробностей, преподносится «в общем», то этот недостаток может компенсироваться артистичностью, виртуозностью, харизмой исполнителя.

Если же говорить об ансамбле, то противоречия, порождаемые незнанием исполнителями во всех тонкостях языка музыки, становятся очевидными, даже в случае ритмической синхронности исполнения.

3. Тема предыдущего раздела, касающаяся эстетики восприятия единства в ансамбле, то есть проблемы «внешней», логически связана с эстетикой музыкального взаимодействия между лицами, участвующими в ансамбле, то есть проблемы «внутренней». Вполне понятно, что какое-либо явление, сложное и неоднородное (многослойное), не может восприниматься извне как целостное, не имея внутри себя слитности, органичной взаимосвязи.

Подобная внутренняя связь в ансамбле, особая гармоническая сонатная участника на совместное исполнение, имеющая явственный гедонистический смысл, одна из наиболее сложных проблем не только в рамках концертмейстерства как теории, но и музыкальной психологии.

Эстетический интерес к невербальному общению посредством музыкального языка, возникновение кружков любителей музыки, где ансамблевое исполнение не было обращено к слушателю, а имело самостоятельную ценность для музыкантов, можно наблюдать уже в эпоху зарождения музыкальной культуры Европы.

В XVIII веке в творчестве венских классиков встречается немало примеров переложения фортепианных сонат для исполнения в ансамбле со скрипкой, что говорит в пользу сохраняющейся тенденции эстетического отношения к совместному музицированию.

Эпоха романтизма знаменуется утверждением самостоятельной профессии артиста-исполнителя, интерпретатора, что делает ещё более очевидной разницу в психологии пианиста-солиста и несолиста (концертмейстера, участника камерного ансамбля). Яркая индивидуальность, иногда перерастающая в исполнительский индивидуализм, авторитарность, когда в интерпретации главенствующим принципом становится самовыражение, самоутверждение, подчас идущее в разрез с волей композитора, совершенно не совпадает с ансамблевым принципом — соучастия, сонатной, соподчинения своих творческих устремлений с намерениями партнера по ансамблю.

Трудно представить в качестве добровольного исполнителя второго плана, как это иногда принято считать, такие яркие фигуры в истории романтического пианизма как например Г. Бюлов или Э. д'Альбер, и при этом совершенно естественно воспринимаются Ф. Шуберт и Й. Брамс, хорошие пианисты и превосходные концертмейстеры. Глубокий эстетический интерес к совместному с певцом или инструменталистом исполнению имел продолжение в их творчестве.

Примеры, где пианист сочетает в себе таланты солиста и концертмейстера, весьма не многочисленны, и причиной тому — особые внутренние свойства характера, отнюдь не музыкальные, но человеческие качества.

Подводя итоги, можно с уверенностью говорить о том, что для концертмейстера решение вышеописанных проблем стоит искать в сфере музыкальной психологии и психологии межличностного общения. Синтез этих двух видов дает высшее профессиональное качество, именуемое концертмейстерским чутьем, гибкостью, тактом.

БЕЛОЕ ПЯТНО ИЛИ ЧЕРНАЯ СТРАНИЦА (1949 ГОД В ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ)

Селицкий А.

Уже в 1946 году, едва оправившись от военных потрясений, власть с новой силой начала избивание культуры. Последовал разгром целых отраслей науки, постановления ЦК ВКП(б) о литературе, драматическом театре, кинематографе. В области музыкального искусства кульминацией чудовищного давления государственной идеологии считается 1948 год, когда все, что не вписывалось в рамки «социалистического реализма», объявлялось «формализмом». Ныне эти события описаны достаточно полно.