

ВИРТУОЗНОСТЬ КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОУСЛОВЛЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

И. Ю. Оношко,

*кандидат искусствоведения, доцент, декан фортепианного
и композиторско-музыковедческого факультета, доцент кафедры
музыкальной педагогики, теории и истории исполнительского
искусства Белорусской государственной
академии музыки*

Виртуозность как высший уровень исполнительского мастерства не является исключительной характеристикой только исполнения. Изначально виртуозность заложена композитором в произведении: комплексы выразительных средств (фактурные, аппликатурные, штриховые, темповые, динамические) создают технический облик произведения. Следовательно, виртуозность может быть осмыслена как особая форма авторского самовыражения посредством отбора особых музыкально-инструментальных средств, как свойство музыкального мышления композитора и черта его индивидуального стиля. Характерный акцент на индивидуальных особенностях воплощения музыкальной идеи ориентирует автора на использование таких средств музыкальной выразительности, которые формируют виртуозный облик сочинения.

Так как автором предполагается использование виртуозных приемов в тексте произведения, их воплощение требует определенного умения и мастерства. Понятие «виртуозность» в композиторской деятельности, как отмечает О. Мурга, обнаруживает свою метафоричность, поскольку, с одной стороны, оно определяет качество процесса («виртуозно сделанная вещь»), с другой – оно всегда направлено на результат процесса, подчеркивая качество материально воплотившегося художественного итога («виртуозная вещь» как сложноустроенная и вместе с тем совершенная в своей красоте). Подвижность смысла заключена в этимологии самого слова. Она и наделяет его метафорическим значением в сопряжении с другими явлениями искусства [2, с. 37].

Отметим, что творчеству композиторов свойственны различные проявления виртуозности, что зависит от ряда причин: оригинальности и креативности мышления, исполнительской подготовки и анатомических особенностей пианистического аппарата автора, его артистизма и темперамента.

С точки зрения воплощения виртуозности в музыкальном тексте следует обратить внимание на фактуру, темп, динамические, артикуляционные, ритмические средства выразительности.

Объединение звукового материала воплощается посредством фактуры, так как фактура есть «ведущая система, организующая художественное пространство» [4, с. 102]. Фактура органично связана с разными сторонами музыкального языка – мелодикой, гармонией, ритмом, тембром, динамикой. Но для понимания виртуозного качества с точки зрения пространственного аспекта центральной в категории фактуры является ее плотность, которая в значительной мере зависит от динамических, артикуляционных, педальных и иных «условий существования» музыкальной ткани.

По мнению И. Кузнецова, виртуозность как форма выражения может быть подчинена содержанию, более того, определенное содержание можно выразить только через виртуозную форму выражения материала [1, с. 128]. Причем «исполнительский» ракурс трактовки фактуры опирается на категорию «изложения» как конкретного мелодико-ритмического рисунка, рассматриваются различные виды техники, используемые композитором, отношение к фактуре выражается в констатации «удобства» или «неудобства» изложения [4, с. 19].

Фортепианное искусство имеет в своем арсенале необозримое разнообразие типов фактуры и видов техники – от филигранных «бисерных» пассажей (так называемое «perle») до двойных нот, аккордов и октав. Виртуозные приемы, воплощенные в произведении, как правило, основываются на особой склонности автора к тому или иному виду техники и вследствие этого – к типу фактуры. Композиторы-виртуозы обязательно использовали излюбленные, многократно проверенные приемы и не забывали о сильных сторонах своего мастерства. Ф. Лист считал октавы и аккорды самым легким видом техники, к ним он прибегал в своих пьесах довольно часто. Во многих фантазиях С. Тальберга встречается его знаменитое

изложение «в три руки». Значительная часть обработок этюдов Ф. Шопена именно для левой руки соло сделана Л. Годовским, который славился феноменально развитой в техническом отношении левой рукой. С. Прокофьев в своих произведениях использовал оригинальные приемы изложения, основанные на скачках, которые он исполнял с невероятной точностью и ловкостью. Есть и фактурные ограничения, например у Р. Шумана в фортепианных пьесах почти не встречаются последования репетиционных октав (Токката ор. 7, разучивая которую он «переиграл» руки, является практически единственным примером). Можно отметить, что часто фактура соответствует виртуозности композитора и содержит основные особенности его исполнительских возможностей.

Говоря о временной организации звукового материала необходимо указать, что понятие музыкального времени конкретизируется через систему более локальных временных категорий, среди которых «длительность, продолжительность, интенсивность, метроритм, векторность» [3, с. 5]. Преодоление состоит не в буквальном прибавлении, увеличении скорости движения, а в изменении масштаба дирижерской единицы, измеряющей пульсацию движения.

Очевидно, что основным фактором временной организации музыки является темп. Именно быстрый темп является основанием для определения виртуозной игры как беглой, бойкой, ловкой, резвой, моторной, легкой, изящной и т. д. Здесь же кроется и причина распространенного негативного отношения к виртуозной игре в музыке как игре «поверхностной», «легковесной». Однако «легкость» игры отнюдь не идентична «легковесности», поскольку она выявляет эстетическую сторону процесса творческой деятельности.

Музыкальный ритм, как «элемент музыкального времени, характеризующий структуру его течения» [3, с. 15], в условиях виртуозного движения раскрывается либо в долговременном действии одной формулы (*perpetuum mobile*), либо в интенсивной ее изменяемости (например, в пределах такта или временной доли). Последний вариант предполагает высший уровень воплощения ритмической изощренности в музыке, к которому относятся полиметрия и полиритмия. Виртуозное качество в обоих случаях свойственно тексту, демонстрирующему максимально высокую величину – либо временную, либо про-

странственную, причем как в их самодостаточности, так и в сопряжении (по принципу «максимум нот в минимум времени»).

В артикуляционной природе интонирования заложена технологическая сущность исполнительства, поскольку при помощи артикуляции исполнитель воспроизводит музыкальные выразительные средства – фактуру, темп, метроритм, динамику. Под музыкальной артикуляцией имеется в виду «способ исполнительского произношения моментов интонационно-художественного потока», где понятие «произношение» понимается не только в узком смысле – «степень расчлененности и связности тонов», но и в широком, включающем динамический, агогический, звуковысотный и тембровый аспекты интонирования [5, с. 14]. Артикуляционные приемы относятся к технологической стороне музыкальной материализации образа, формирующие конкретное звучание инструмента.

В каждом конкретном случае воплощения виртуозности в нотном тексте некоторые выразительные средства задействованы автором более активно. Чем больше будет использоваться комбинаций выразительных средств в едином комплексе и шире будет использована их шкала градаций на минимальном отрезке времени, тем сложнее получатся виртуозные приемы.

Таким образом, в композиторском творчестве концепт «виртуозность» представлен в виде свойственных определенному автору элементов фактуры, разнообразных гармонических и мелодических приемов, артикуляционных средств и штрихов, особенностей тембра и динамики, создающих своеобразный и самобытный рисунок композиторского письма, обуславливающего исполнительские действия музыканта, необходимые для воссоздания музыкального образа, с одной стороны, и презентации исполнительских возможностей музыканта – с другой.

1. *Кузнецов, И. К.* Теория концертности и ее становление / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания : сб. науч. тр. / отв. ред. А. И. Кандинский. – М., 1981. – С. 127–157.

2. *Мурга, О. Л.* Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX столетия и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. Л. Мурга. – Киев, 2003. – 227 с.

3. *Притыкина, О.* Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. Притыкина ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки, кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1986. – 19 с.

4. *Скробкова-Филатова, М.* Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скробкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.

5. *Сокол, А.* Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.

БЕЛОРУССКАЯ ОПЕРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МУЗЫКОВЕДОВ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

И. В. Пилатова,

*аспирант кафедры теории музыки, методист отдела аспирантуры
Белорусской государственной академии музыки*

Изучение вопросов, касающихся такого значимого для культуры нашей страны явления, как музыкальный театр, стало актуальным для белорусского музыковедения в середине прошлого века. Среди исследователей оперы того времени отметим в первую очередь Б. Смольского и С. Нисневич. Так, в работах Б. Смольского явление белорусского музыкального театра рассматривается в тесной связи с фольклорными и религиозными традициями народа. Автор прослеживает историю зарождения и развития жанров национального музыкально-театрального искусства от ранних обрядовых народных театрализованных представлений до крупных драматургических жанров, таких как опера и балет. Основным методологическим подходом в трудах музыковеда становится исторический.

В исследованиях С. Нисневич белорусская опера характеризуется с позиции выявления стилистических истоков ее музыкально-интонационного строя путем рассмотрения особенностей отражения национальной песенности в операх А. Богатырева, А. Туренкова, Р. Пукста и др. Наряду с традиционными музыковедческими С. Нисневич применяет либреттологические методы при анализе принципов преломления текста повести Я. Коласа «Трясина» (бел. «Дрыгва») в либретто Е. Рома-