

Куприяненко Э.Б.

*канд. искусствоведения,
доцент кафедры камерного ансамбля,
Харьковский национальный университет
имени И.П. Котляревского*

КОМПОЗИЦИОННАЯ ФАКТУРА КАК КОМПОНЕНТ И ГЛАВНЫЙ «ОПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ЗНАК» КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРА

Аннотация. Рассмотрена одна из ключевых проблем инструментально-ансамблевого исполнительства – специфика композиционной фактуры, предложена классификация ее типовых признаков.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, фактура, исполнительская интерпретация.

Анотація. Купріяненко Е.Б. Композиційна фактура як компонент і головний «пізнавальний знак» камерно-інструментального жанру. Розглянуто одну з ключових проблем інструментально-ансамблевого виконавства – специфіку композиційної фактури, запропоновано класифікацію її типових ознак.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, фактура, виконавська інтерпретація.

Annotation. Kupriyanenko E.B. Composition invoice as component and main «identification sign» of ves-tibule-instrumental genre. Considered one of the key problems instrumental ensemble performance – specific compositional texture, classification of its standard features.

Keywords: chamber ensemble, texture, performing interpretation.

Целью данной статьи является выявление роли фактуры как носителя наиболее устойчивых признаков камерно-инструментального музицирования.

Композиционная фактура является составным элементом стилевой системы. Закономерности организации звуковой ткани на уровне фактуры неразрывны вне контекста различных стилиевых систем. Каждая стилевая система сообщает фактуре, как функционирующему в ней элементу, определенные свойства, ряд которых наделяется способностью репрезентации данного стиля.

На сегодняшний день «стиль» – одна из фундаментальных категорий, устанавливающая методологию научного познания, но зачастую эта категория в трудах различных исследователей трактуется неоднородно. В силу многозначности понятия следует остановиться на проблеме стиля подробнее. Ключевые вопросы здесь – стиль как система (структура) элементов и стиль как элемент другой, более общей стилевой системы.

Оба этих значения стиля (как и жанр) – категории, непосредственно взаимосвязаны. По этому поводу М. Михайлов отмечает: «Понятие стилевых элементов связано с представлением о стиле как целостной относительно устойчивой системе, с которой они соотносятся и внутри которой находятся между собой в конкретном функциональном взаимодействии, то есть образуют некую структуру» [7, с.137].

Стиль – явление и понятие, являющееся подвижным и динамичным не только в плане его дефинирования, но и в аспекте его художественно-лексических свойств, по поводу чего еще Б. Асафьев писал: «Стиль – незавершенная, неустоявшаяся форма: стоит только ряду характерных интонационных признаков как выразительных средств из преходящих стать надолго устойчивыми из них может возникнуть звуко-ритмо-формула выражения, а затем на основе ее и некая архитектурная, конструктивная норма» [2, с.219].

Теоретические аспекты проблемы музыкального стиля в XX веке разработаны в трудах и статьях ряда авторов. Обратимся к наиболее новому определению стиля, данное С. Тышко. «Стиль в музыке – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т.п.) переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [9, с.87].

Понятие стиля позволяет сохранять целостной картину процессов художественного творчества, при этом углубляя одну из его сторон – фактуру. Метод исторического обобщения как базовый несет в себе большие возможности для получения суммарных воззрений на фактуру. Данные обобщения ценностны на всех уровнях стиля как художественного единства: в масштабах эпохального стиля, в рамках стилиевых направлений, различных авторских стилей, в сфере стиля конкретного периода творчества, в музыкальном произведении как концентрате конкретной художественной системы.

Постижение исторических процессов в области художественных средств помогает исследователям и

Надійшла до редакції 01.12.2012

композиторам через переключки и параллели между прошлым и настоящим создать представление о типологических признаках, соединяющих явления на большом расстоянии, направленных на освоение законов музыкальной логики.

Стиль, о котором А. Лосев говорит как «о последней реальности художественного лика» [6] в широком смысле означает определенную парадигму (или совокупность парадигм), определяющих исторические типовые установки в той же сфере камерности. Если рассмотреть онтологически концептуальные модели камерности, то они, как и другие интонационно-музыкальные модели, опираются на понятия свободы и деятельности.

В музыкально-творческом аспекте категориальная пара «свобода и деятельность» проявляется на нескольких уровнях. Как отмечает Т. Чередниченко «<...> на первом фундаментальном своем уровне деятельность не свободна: она зависит от потребности и от материала, к которому прилагается» [10, с.79]. В интересующей нас сфере на этом уровне исторически сформировалась сама потребность в концертирующем стиле барокко, что связано с выходом музыки в область публичного концертирования и высвобождения инструментального начала от влияния вокально-хорового.

Что касается материала, то им для инструментально-ансамблевого музицирования в этот же период стал язык гомофонии, пришедшей на смену ренессансной полифонии, который открыл дорогу для солирующей инструментальной функции и формированию «стилей инструментов» как таковых. Инструменты (тот же альт, а до того – скрипка, клавир, гобой и др.) «сольно» и «ансамблево» специализируются на выполнении только им свойственных и ими реализуемых функций, о которых говорит Б. Асафьев, выделяя инструментальную персонификацию как ведущую тенденцию в эволюции камерно-ансамблевой сферы.

Средним уровнем деятельности выступают, по Т. Чередниченко, так называемые готовые ее формы – «<...> общедоступные навыки, представляющие средний культурный уровень того или иного умения» [там же]. В камерно-инструментальном ансамбле этот уровень представлен как у композиторов – например, Г. Ф. Телемана, И. С. Баха и их современников – а также у исполнителей, которые обладали необходимыми типовыми («готовыми») «среднекультурными» навыками камерного ансамблирования.

Наконец, «<...> существует индивидуальная искусность делания, которая предстает продолжением и превышением готовых форм деятельности» [10, с.80]. На этом уровне, который выступает как уровень непотворимого мастерства, причины деятельности превращаются в цели: «<...> деятельность тут детерминирует сама себя, образуя самоценный мир творчества» [там же].

Характеризуя возникающую «потребность-необходимость» в музыке, Т. Чередниченко вводит понятие жанрово-интонационных констелляций. В нашем случае это означает профессионально-технические правила композиции, имеющие спецификацию применительно к жанрам инструментального камерно-ансамблевого творчества. Авторское произведение и

его исполнительская трактовка (тот самый стилевой уровень претворения жанра или поджанра) «вырастают из технических норм, но не сводимы к ним» [там же].

К одним из новейших определений категории фактура относится дефиниция, данная Т. Красниковой: «Фактура – это феномен, который обособляется в форме произведения и наделён функцией распределения музыкального материала в движущемся и развивающемся звуковом пространстве» [5, с.25]. И далее: «Поскольку логика конструирования звуковой ткани, как интонационной системы, осуществляется по координатам пространства и времени, следует заметить, что к свойствам, которые выявляют пространственный параметр, относятся плотность и рассеянность звукового поля, образуемая включением в фактуру пауз, его эластичность и хрупкость, мягкость и сопротивляемость, плоскостность, линейность, объёмность, выраженные через оппозицию «рельеф-фон»» [там же].

Говоря об ансамблевой фактуре заметим, что основным и определяющим в фактуре камерно-инструментальных ансамблей является само понятие «ансамблевость» в сочетании с понятием «камерная инструментальность». В совокупности они и образуют тот особый, специфический тип фактурного изложения и развития, который в своих константных параметрах присущ рассматриваемому жанру.

Камерно-инструментальная фактура определяется особенностями жанра и при всей своей вариабельности в составах обладает рядом типологических признаков, среди которых выделяются следующие:

- принцип обеспечения равноправия (равнопотенциальности) инструментов-участников ансамбля, за которыми не закрепляются раз и навсегда данные фактурные функции; таким образом, функцию ведущего, солирующего голоса или пласта фактуры могут выполнять попеременно все участники ансамбля; то же можно сказать и о других функциях – аккомпанирующей, фоновой, контрапунктической, подголосочной, басовой, в том числе, басса-остинатной, собственно остинатной и т.д.;
- та или иная разновидность музыкального склада (гомофонно-гармонического, собственно полифонического, гетерофонного и др.) и реализация принципов склада в типах фактуры образуется в связи с закономерностями формы и реализуется ситуативно на определенных ее участках; в целом же действие первого признака позволяет усмотреть в ансамблевой фактуре постоянное присутствие горизонтальной полискладовости, образуемой в результате переменности функций в составляющих ее голосах (пластах) и тембрах инструментов;
- обязательными и важным для инструментального ансамбля является учет фактора тембра и тембрового баланса, возможности тех или иных сочетаний инструментальных тембров как в аккордике, так и в мелодико-полифоническом иложении; ансамблево-инструментальная фактура, по сути, есть ни что иное, как тембро-фактура, что существенно отличает ее от монотембровости в фортепианной, а`cappellной, хоровой и вокально-ансамблевой музыке;
- характерным и существенным признаком фактуры инструментального ансамбля XVII–XIX веков (речь

не идет о монотембровых струнно-смычковых составах) является почти обязательное участие в нем фортепиано (клавира);

- фортепиано выполняет в ансамбле особую фактурную функцию, беря на себя роль регулятора соответствующих фактурных изменений, осуществляемых не только в целостной фактуре ансамбля, но и внутри самой фортепианной партии; при этом фортепиано не дублирует фактурное развитие целостного ансамбля, а дополняет, оттеняет, иногда предваряет, как бы комментирует это развитие, не являясь, таким образом, собственно аккомпанирующим инструментом; в этом состоит ключевая функция фортепиано как «инструмента-оркестра» (Ф. Лист), позволяющая усмотреть в ансамблевой фактуре с участием фортепиано элементы концертности, концертных форм музицирования, собственно концертов как «больших» циклических форм, написанных для солирующего инструмента и оркестра;
- в камерном ансамбле существенна роль фактурного развития, корреспондирующего с процессуальным и структурным движением формы [4]; в связи со спецификой камерности фактурное развитие в инструментальных ансамблях всегда более подробно чем в концертах и симфониях, что особенно важно для исполнительства, поскольку в каждый момент должен быть учтен баланс звучания и найдена «точка схода» – «фигура умолчания» (Т. Адорно [1]), что является в исполнительском аспекте родовым признаком камерности.

Тенденция к «симфонизации», точнее, к «концертизации» камерного ансамбля становится все более явственной в XIX веке и проявляется в творчестве романтиков и импрессионистов. По мнению Т. Адорно, хотя и весьма категоричному, к концу XIX века уже само понятие камерности было «внутренне подорвано» за счет влияния, в первую очередь, симфонических партитур, а также нового концертного стиля [там же]. В этом смысле для исследователя квартеты М. Равеля и К. Дебюсси – «<...> продукты колористического в основе своей мышления, искусный и парадоксальный перенос красок оркестровой палитры или фортепиано на четыре сольных струнных инструмента» [1, с.82]. Ансамбли выходят на большую концертную эстраду, что существенно влияет на основной их признак – камерность, предполагающую лирико-психологическую направленность содержания в сочетании с игровой формой подачи интонационного материала.

Эволюция конкретного инструмента в камерно-ансамблевом музицировании в общих чертах (принципах) базируется на очерченных в данном подразделе историко-стилевых закономерностях развития жанра. Однако каждый инструмент проходил этот путь по-своему, обретая свою специфику, а в последующем преодолевая ее за счет углубления, достигая все большей универсализации.

Именно камерный ансамбль был той сферой, где формировались новые возможности темброво-фактурных характеристик инструментов. Этому способствовала и специфика фактуры камерно-инструментального ансамбля. Предложенная класси-

фикация типовых ее признаков, при всех возможных модификациях – количественных и качественных – остается неизменной. Это – полифоническое начало (равнопотенциальные голоса);

– особый тип позиционности материала, тяготеющего к «фигуре умолчания» (компенсаторика в звуковом балансе);

– «сцепленность» фактурных ячеек и более крупных разделов фактурного пространства, отражающая особую роль фактурных разделов композиции, не сводимых к структурным и действующим как бы параллельно синтаксическому членению в ней.

Различные формы-модификации существования фактуры, ее специфика, грани бытования (включая и ансамблевую) – объект исследования, остающийся актуальным на протяжении длительного периода времени. Этот поиск совершается как в области композиторского творчества, так и в области исполнительства и музыковедения. Рассмотрение этих форм в ракурсе синтеза искусств позволяет под другим углом взглянуть на процесс художественного постижения и отражения действительности. Последняя демонстрирует расширение способов отражения картин мира, включая и используемые при этом средства. Таким образом, фактурный компонент – одна из доминант и главных составляющих в воспроизводстве этих процессов и обладающих особым значением в стилеобразовании.

Камерно-инструментальное исполнительство определило в свое время потребность в создании композиторами соответствующих сочинений с рядом типовых признаков, которые и обозначили жанровый контекст этого рода музыки, сформировали обобщенную модель жанра камерно-инструментального ансамбля.

Список использованных источников

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В.; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб., 1998. — С. 78-94.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с.: нот.
3. Асафьев Б. Симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
4. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Игнатченко Георгий Игоревич. — К., 1984. — 17 с.
5. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века: монография / Т. Н. Красникова. М.: Федеральное агентство по культуре и кинематографии // РАМ им. Гнесиных, 2008. — 228 с.
6. Лосев А. Примерная классификация первичных моделей художественного стиля / А. Лосев // Collegium: междунар. науч.-худ. журнал / Киев. ун-т им. Т. Г. Шевченко, Укр. ин-т междунар. отношений. — К., 1993. — № 2. — С. 3-12.
7. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264 с.: нот. ил.
8. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: [монография] / И. И. Польская. — Харьков, 2001. — 395 с.
9. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова / С. Тышко. — К.: Муз. Форм, 1993. — 102 с.
10. Чередищенко Т. Ценностный анализ музыки и поэтического текста / Т. Чередищенко // Laudamus — М.: Композитор, 1992. — С. 79-86.