

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

«Южно-Уральский государственный институт искусств
им. П.И. Чайковского»

*Кафедра социально-гуманитарных
и психолого-педагогических дисциплин*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ:

**ТВОРЧЕСТВО – ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО –
ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ**

**Сборник материалов и научных статей
международной заочной научно-практической
конференции
29 апреля 2013 года**

ЧЕЛЯБИНСК 2013

УДК 7.01 1
ББК 71.063.13
Х98

Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сб. мат-лов и науч. ст. междунар. заочн. науч.-практ. конф. 29 апреля 2013 г., г. Челябинск / гл. ред. И.В. Безгинова. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. – 207 с.

Данный сборник представляет материалы и научные статьи, посвящённые актуальным проблемам искусствознания, культурологии, эстетики, философии художественного творчества. Основные тематические направления сборника: теория, философия, социология, методология искусства и культуры; бытование художественного произведения в истории искусства; исследования художественного текста в различных отраслях искусствознания (изобразительное искусство, литература, музыка и др.); интерпретация художественного произведения и проблемы исполнительства; педагогика и психология художественного творчества. Сборник адресован специалистам-гуманитариям, а также всем, интересующимся проблемами художественной культуры.

Печатается по решению редакционно-издательского совета
ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского

Главный редактор:

И.В. Безгинова,

проректор по научной работе и международному сотрудничеству
ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, канд. культурологии, доцент

Редколлегия:

И.Г. Дымова, канд. пед. наук, доцент

Д.Б. Дядык, канд. филол. наук, доцент

И.В. Маричева, канд. искусствоведения, доцент

Составитель:

Я.Т. Жакупова, канд. психол. наук, доцент

ISBN 978-5-94934-037-0

© Южно-Уральский
государственный институт искусств
им. П.И. Чайковского, 2013

зировано исполнять синтетическую фактуру гомофонно-гармонического типа с элементами линейного мышления. Общий композиторский замысел диктует сдержанный темп, дозирование силы звучания, использование различных градаций нюансов *piano* и *mezzo piano*, избегая чрезмерного *forte*. Обладая высокой степенью единства музыкального материала, пьеса *Мелодия* О. Негруци требует от пианиста вдумчивого, тонкого и вдохновенного осмысления.

Библиографический список

1. Алексеев А.Д. Работа над музыкальным произведением учениками школы и училища. – М.: Госмузиздат, 1957. – 190 с.
2. Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник / под ред. Г.С. Чайковского-Мепешану. – Кишинев: Университас, 1992. – 264 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
4. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – 3-е изд. – СПб.: Лань, 2006. – 496 с.
5. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

В.В. Тихоняк

АМТИИ, Республика Молдова, г. Кишинёв

e-mail: tihoneac@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОЛДАВСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ КЛАРНЕТА Е. ВЕРБЕЦКИМ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ В. РОТАРУ)

В своей монографии «*Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introduce în estetică fenomenului muzical*» («Смыслы музыки. Композитор. Исполнитель. Слушатель. Введение в эстетику музыкального явления») румынский исследователь Дж. Балан анализирует музыкальное искусство с точки зрения синтеза трёх форм существования музыкального произведения. Особую ценность

для исполнителя приобретает IV глава данной работы – *Второе творчество*, в которой автор определяет вклад исполнителя в «оживление» партитуры. По словам Дж. Балана, «...лишённая пронизательного и точного толкователя, она [партитура] остаётся, даже в условиях звуковой реализации, непривлекательной мёртвой буквой» [4, с. 212–213].

Обращая внимание на различные аспекты исполнительского процесса, музыковед отмечает важность не только точного соблюдения авторских указаний исполнителем, но и адекватной передачи смысла самого музыкального произведения. «Преданность духу оригинала, к которой стремились и стремятся великие исполнители, – пишет Дж. Балан, – касается не столько текста, сколько сущности произведения» [4, с. 221]. Таким образом, проникновение «сквозь» текст произведения в систему его смыслов сопряжено с поиском и отбором выразительных средств исполнительского характера. Именно на этом этапе исполнитель выступает своеобразным «соавтором» композитора, по-своему воспроизводя нотный текст, выбирая из множества трактовок ту, которая не только не противоречит авторскому замыслу, но и отражает индивидуальность, художественный вкус и стиль мышления исполнителя.

Среди молдавских инструменталистов второй половины XX века, отличающихся высоким уровнем такого творческого «соучастия» в процессе исполнения произведений отечественных авторов, ведущее место по праву принадлежит выдающемуся исполнителю и педагогу Е. Вербецкому.

Е. Вербецкий (1936–2007) – ученик В. Повзуна по классу кларнета в Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу (1955–1961); в 1965 окончил ассистентуру-стажировку Ленинградской Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (класс В. Генслера и В. Красавина). С 1966 года – преподаватель кафедры духовых инструментов Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу, с 1970 г. и до конца жизни – бессменный заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов. Е. Вербецкий проявил себя как концертирующий солист и камерный музыкант, воспитал более ста учеников, оставив после себя множество грамзаписей и научно-методических трудов.

Е. Вербецкий был активным пропагандистом камерно-инструментальных сочинений молдавских композиторов. С одной стороны, исполнитель нередко сотрудничал с ними в самом процес-

се создания сольных и камерных опусов с участием кларнета, консультируя их по вопросам кларнетового исполнительства, выразительных возможностей инструмента, способов звукоизвлечения, штрихов, имитации звучания народных духовых инструментов на кларнете и другим вопросам. С другой стороны, многие опусы для кларнета и камерного ансамбля с участием кларнета были созданы в расчёте на обширные исполнительские возможности музыканта.

К ним относятся: *Концерт для кларнета и симфонического оркестра* С. Бузилэ, кларнетовые сонаты С. Лобеля, В. Загорского, З. Ткач, разноплановые пьесы (*Скерцино* С. Лунгу для кларнета и камерного оркестра, *Забавные истории* З. Ткач для кларнета и струнного квартета, *Скерцино* В. Полякова для кларнета и фортепиано), а также множество произведений В. Ротару.

К примеру, в архивах Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств и Общественной компании «Телерадио-Молдова» сохранились: *Импровизация для кларнета соло*¹ (1976), *Баллада для кларнета и камерного оркестра* (1977), записанная в 1980 г. совместно с Камерным оркестром «Телерадио-Молдова» (дирижер В. Ротару). Следует отметить, что *Романс для кларнета и камерного оркестра* (1976) в исполнении Е. Вербецкого был целиком включён в документальный фильм *Евгений Вербецкий* (1976 г.). Что касается *Юморески для кларнета и фортепиано* (2003), она не исполнялась самим музыкантом, но, став частью педагогического репертуара, была не раз сыграна его учениками В. Тихоняком, В. Гэинэ, Д. Кырчумару и др.

Обратимся к исполнительскому анализу некоторых пьес В. Ротару. Так, *Романс для кларнета и камерного оркестра* – лирическая пьеса с оттенком меланхолии, пользующаяся большой популярностью у исполнителей и слушателей Республики Молдовы на протяжении трех десятилетий². В композиционном плане она представляет собой простую трёхчастную форму: $a \ a_1 \ a$. В основе раздела a – достаточно развёрнутый по своим масштабам большой период единого строения, в котором отсутствует деление на предложе-

¹ *Романс* и *Импровизация* были включены в сборники, опубликованные под редакцией Е. Вербецкого *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chişinău, *Cartea moldovenească*, 1974; *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chişinău, *Literatura artistică*, 1978.

² Анализ выполнен на основе издания: *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chişinău, editura *Literatura artistică*, 1978, с. 34–39.

ния, цезуры, активно используется приём секвенцирования, а мелодическое развитие преобладает над экспонированием. Таким образом, свойственная музыке эмоциональность, доминирование лирического высказывания реализуется на масштабно-синтаксическом уровне.

Средний раздел – более скромный по своим масштабам (если первый раздел состоит из 51 такта, а реприза из 19, то средняя часть занимает всего 13 тактов); тем самым подчёркивается ведущая драматургическую роль начального раздела.

Важно отметить высокий уровень интонационного единства музыкального материала: весь тематизм произведен от начальной фразы, изложенной в партии кларнета, контрастные тематические элементы здесь не выявлены. Эта особенность мелодики тонко воспроизведена Е. Вербецким: в его трактовке контрасты сглажены, мелодическая линия развивается свободно и плавно.

Сфера исполнительской свободы, индивидуальный характер трактовки кларнетовой партии в полной мере проявляют себя на уровне метроритма. Темповые соотношения, смена ритмических моделей в свободной манере фольклорного, а именно лэутарского музицирования, создают эффект спонтанной импровизации.

В качестве подтверждения этого тезиса приведем лишь два примера. Так, в т. 29 в нотном тексте мелодия излагается четвертными длительностями, в то время как Е. Вербецкий несколько модифицирует этот мелодический рисунок в пользу ритмического рисунка (половинная – две восьмые):

Нотный пример № 1 (оригинальный текст):

The image shows a musical score for Example 1, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of quarter notes with a long slur over the entire phrase. The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff notation (treble and bass clefs). The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with the instruction "poco a poco cresc." written above the right-hand triplet. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Нотный пример № 2 (исполнительский вариант Е. Вербецкого):



Другим примером, касающимся трактовки темпа, является использование *ritardando* и *accelerando*, которые нередко прерывают базовую метрическую пульсацию, будучи продиктованы влиянием вокальной лирики фольклорного происхождения. В кульминационной зоне пьесы (тт. 28-43) Е. Вербецкий, по сути, игнорирует авторскую ремарку *Agitato*, исполняя данный фрагмент более единообразно, чем добивается более меланхолического характера звучания, удаляясь от авторской лирико-драматической трактовки нотного текста в направлении более элегического звучания. Так начальная идея, принадлежащая В. Ротару, обогащается исполнительским видением Е. Вербецкого.

Баллада для кларнета и камерного оркестра (1977) была исполнена Е. Вербецким в сопровождении камерного оркестра Общественной компании «Телерадио-Молдова»; дирижером был сам автор пьесы – композитор В. Ротару. Данная грамзапись стала не только звуковым документом своей эпохи, но и своеобразным исполнительским эталоном для молодых кларнетистов.

Изначально пьеса была написана в 1959 году как *Andante cantabile* для флейты и фортепиано, мгновенно став популярной среди исполнителей на флейте, а затем композитор сделал переложение для кларнета *A* и камерного оркестра. Общеизвестно, что кларнет *A* обладает более богатым и красочным тембром по сравнению с кларнетом *B*, о чем свидетельствует высказывание российского кларнетиста Б. Дикова: «Весьма характерным является также тембр сопранового кларнета *Ля*, которому свойственно нежное, бархатистое звучание. Прекрасные образцы использования этого звучания... можно найти в инструментальном творчестве Моцарта, Чайковского, Брамса и других композиторов, часто поручавших кларнету *Ля* поэтичные лирические мелодии» [1, с. 79].

С композиционной точки зрения, данное сочинение представляет собой мини-цикл, прототипом которого стала фольклорная сюита *дойна-хора* (doina-hora), что подтверждается как характером музыкального материала, так и темповыми соотношениями *Andante cantabile – Moderato*. Первый раздел написан в простой двухчастной форме *a a₁* с довольно развитым заключительным построением (18+17+11). Подобная нетипичная структура имеет своё логическое объяснение: после «затухания» музыкальной активности в последнем разделе первой части мини-цикла, моторная, живая тема второй части звучит особенно ярко и контрастно.

Вторая часть мини-цикла соединена с первой приемом *attacca*. Её музыкальный материал имеет танцевальный характер, что подтверждается размером 3/8, а также ритмическими формулами жанра *hora mare*:

Нотный пример № 3:

The musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle and bottom staves form a piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both marked with *mf*. The accompaniment includes chords and moving lines, with some notes marked with accents. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/8.

Трёхчастная по своему строению, вторая часть мини-цикла содержит некоторые отклонения от норм классической формы. Она написана в тональности параллельного минора (*H-dur – gis-moll*), обеспечивая тем самым типичный для народной сюиты образный и тональный контраст. В репризе появляется соотношение одноименной и параллельной ей тональностей (*h-moll u D-dur* соответственно). Особенности композиции данной пьесы отражены в следующей схеме:

Схема №1

| Часть I | | | Часть II | | |
|-----------|----------------|------------|-----------------|----------------|----------------|
| a | a ₁ | заключение | a | a ₁ | a ₂ |
| 1-18 | 19-35 | 36-46 | 1-56 | 57-90 | 91-130 |
| D-dur | Fis-dur | | H-dur, gis-moll | h-moll | D-dur |
| Andante- | | | Moderato | | Tempo Primo |
| cantabile | | | | | |

Партия кларнета основана на свободно развивающейся дойнообразной теме. Особую роль приобретает используемая В. Ротару мелизматика фольклорного генезиса, особенно морденты. По стилю исполнения слышно, что Е. Вербецкий прекрасно чувствует различия в исполнении мордентов в музыке профессиональной европейской традиции и в молдавской народной музыке. В европейской музыке, по словам И. Способина, «...мордент исполняется почти всегда за счёт основного звука, над нотой которого стоит его знак» [2, с. 180].

В народной музыке морденты исполняются более мелодизированно, с отчетливым интонированием каждого звука в рамках мелодического мотива, именно поэтому в данной пьесе Е. Вербецкий немного увеличивает длительность самого мордента по сравнению с авторским замыслом. Что касается исполнения форшлагов во второй части мини-цикла, их трактовка кларнетистом также приближена к фольклорной традиции, о чём свидетельствуют подчёркивание первого звука, расположенного на сильной доле такта, и укорачивание звучания самого форшлага.

Важно отметить и такую особенность: во второй части цикла в некоторых случаях исполнитель игнорирует выставленные композитором украшения, исполняя мелодию без них. Подтвердим сказанное следующими нотными примерами:

Нотный пример № 4а (оригинальный текст):



Нотный пример № 4b (исполнительский вариант Е. Вербецкого):



Нотный пример № 5a (оригинальный текст):



Нотный пример № 5b (исполнительский вариант Е. Вербецкого):



Несмотря на то, что нам неизвестны причины столь «вольного» обращения с авторским текстом, можно предположить, что Е. Вербецкий почувствовал «излишек» украшений в мелодии и, сократив их число, придал ей более естественный характер.

Подобная изобретательность наблюдается и в трактовке штрихов. Так, в ц. 10 (*leggiero*), несмотря на авторское указание *non legato*, Е. Вербецкий исполняет *staccato*, подчёркивая тем самым танцевальный характер мелодии и обеспечивая более отчетливую артикуляцию мелодической линии:

Нотный пример № 6:

Musical notation for Example 6, a piano score with three staves: treble clef, piano, and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part has a dynamic marking of *f*. The treble clef part has a dynamic marking of *mf* and the instruction *leggiero*. The bass clef part has a dynamic marking of *f*. The score shows a complex texture with many slurs and accents.

Особое значение в исполнительской стилистике Е. Вербецкого отводилось кантилене. Так, в первой части произведения В. Ротару мелодия не только распределяется между различными регистрами инструмента, завоёвывая внушительный диапазон: *re – la-diez²*, но и свободно переходит из одного регистра в другой. Подобное построение мелодии требует от исполнителя умения сохранять качество звука, единую плотность звучания, требует особой заботы о качестве звука, особенно в крайних регистрах.

Например, что касается нижнего регистра, Б. Диков отмечал: «Этот регистр в своей большей части обладает сочной, драматически-напряженной и достаточно сильной звучностью. И лишь несколько звуков, примыкающих к его верхней границе, характеризуются меньшей силой и некоторой приглушенностью звучания» [1, с. 69]. В то же время применительно к высокому регистру автор отмечает следующее: «...крайние верхние звуки кларнета отличаются наибольшей резкостью, пронзительностью и силой звучания... и требуют от исполнителей заметной интенсификации работы губ и дыхания» [1, с. 71]. Е. Вербецкий блестяще справляется с техническими трудностями данного произведения В. Ротару.

«Исполнение как явление искусства есть *соавторство*», – утверждает Г. Коган [Цит. по: 3, с. 153]. Изложенные выше наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Е. Вербецкий-исполнитель выступает как подлинный соавтор композиторов Республики Молдова, выстраивая собственное исполнительское видение, охватывающее все аспекты интерпретации: трактовку мелодической линии, метроритмические особенности, поиск индивидуального тембрового решения, синтез исполнительских манер академического и фольклорного генезиса и др.

Библиографический список

1. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
2. Способин И.В. Элементарная теория музыки. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 202 с.
3. Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов консерваторий и музыкальных училищ. – М.: Музыка, 1994. – 261 с.

4. Bălan G. Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetică fenomenului muzical. – București: Editura UCMM, 1965. – 260 p.

Ю.В. Верёвкина
ГАУК ЯНАО «ОЦНК», г. Салехард
e-mail: veryovochka.u@mail.ru

ШЕДЕВРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ В ДЖАЗОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Как известно, понятие «музыкальный шедевр» определяет произведение в сфере «высокого» академического искусства, где установлены довольно строгие нормы исполнительского ритуала. Однако в концертной практике второй половины XX – начала XXI веков широкое распространение получили новые, альтернативные, формы представления музыкальной классики, упраздняющие устоявшиеся нормы и стандарты. Джазовое направление занимает одну из ведущих позиций в развитии исполнительской традиции, соединяющей первозданную энергию джазовой культуры с интеллектуализмом «высокой» музыки.

Данное течение заинтересовало массу талантливых музыкантов, пробуящих себя в новом исполнительском амплуа, завоевало сердца многочисленной публики, однако ещё не получило детального изучения в отечественном музыкознании. В представленном докладе столь распространенное движение впервые подвергается специальному исследованию в аспекте претворения в нём важнейших тенденций культуры второй половины XX – начала XXI века.

Обозначенный период проходит под знаменем постмодернизма, где произведение стало трактоваться не как оригинальное творение автора, а как некая «конструкция» исходных элементов, из которых воссоздаётся бесконечное число вариантов прочтения одного текста. Данную теорию разработал французский философ-постструктуралист Ж. Деррида, обозначив её методом «деконструкции» [см. об этом: 1, с. 20]. Именно эта идея прослеживается в творчестве представителей исследуемой исполнительской традиции. В музыковедении процесс превращения музыкального шедевра