

2. *Begovatova M.A.* Specific methods of playing in the modern solo repertoire of the saxophone // *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*. 2011. V. 13. № 2 (6). Pp. 1467–1470.
3. *Pérez Brian N.* African-american composers for the concert saxophone: a look at three prolific composers. Maryland: University Maryland, 2014.
4. *Istorija zarubezhnoj muzyki. XX vek* [History of foreign music. The XX century]. Moscow, 2005.
5. *Pon'kina A.M.* Solo cadence in sonatas for saxophone // *Nauchnaja diskussija: innovacii v sovremennom mire*. 2015. № 11(42). Part II.
6. *Kryzhanovskiy F.P.* Ukrainian concert for the trombone in the aspect of the formation and development of the genre: synopsis of the thesis... PhD (art history): 17.00.02. Kiev, 2005.
7. *Kirillov S.V.* The technique of playing the saxophone and the problems of interpreting the original works: synopsis of the thesis... PhD (art history): 17.00.02. Moscow, 2010.

УДК 781.7

Д.А. РУБЦОВА

**ФРАНЦУЗСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ШКОЛА XVIII–XIX ВЕКОВ:
АСПЕКТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ**

Рубцова Дарья Александровна, ассистент кафедры истории, филологии и искусств Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского, соискатель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), krihta@gmail.com

Аннотация. В статье рассмотрены процессы становления французской камерно-инструментальной школы XVIII – XIX веков, которая послужила фундаментом для развития и расцвета этого видового стиля в творчестве композиторов Новейшего времени (от К. Дебюсси до членов группы «Les Six» и Д. Мийо). Отмечено, что Ренессанс французского инструментального стиля приходится в четко обозначенных художественно-эстетических параметрах на музыку Новейшего времени, отсчет которого начинается с последнего десятилетия XIX века. Определяющую роль здесь играли великие французские композиторы, создавшие стиль музыкального импрессионизма, – К. Дебюсси и М. Равель. В их творчестве, направленном не только на новации, но и на возрождение национальных традиций, сложился новый музыкальный язык, определивший значение французского инструментального стиля в области его влияния на мировую инструментальную практику последующего времени. Процесс стилистического обновления, однако, был начат во французской инструментальной школе еще раньше – в творчестве композиторов XVIII – XIX вв., репрезентировавших «французское» в системе европейского инструментализма (от Ж.-Б. Люлли до К. Сен-Санса). Новизна предложенного в данной статье подхода к изучению французской музыкальной школы заключается в систематизации и определении критериев ее изучения как эстетико-коммуникативной парадигмы, обогатившей своим влиянием мировую практику этого рода музыкального искусства.

Ключевые слова: инструментализм как музыкально-художественный феномен, камерный инструментализм, инструментальная школа, национальный аспект инструментальной школы, французская инструментальная школа XVIII – XIX веков.

UDC 781.7

D.A. RUBTSOVA

**FRENCH INSTRUMENTAL SCHOOL OF THE XVIII–XIX CENTURIES:
ASPECTS OF NATIONAL STYLISTICS**

Rubtsova Daria Alexandrovna, assistant to department of history, philology and arts of the Crimean federal university of V.I. Vernadsky, applicant of department of history of music at the Rostov state conservatory after the name of S.V. Rachmaninov (Rostov-na-Donu, Budenkovskiy ave., 23), krihta@gmail.com

Abstract. In article processes of formation of the French chamber-instrumental school of the XVIII–XIX centuries are considered. It have served as the base for development and blossoming of this specific style in works of composers of the Newesttime (from C. Debussy to members of group «Les Six» and D. Milhaud). The renaissance of the French instrumental style falls in clearly marked artistic and aesthetic parameters to the music of the Newest Time, which dates back to the last decade of the 19th century. A decisive role here played the great French composers who created the style of musical impressionism – C. Debussy and M. Ravel. In their work directed not only at innovation, but also on the revival of national traditions, a new musical language has developed that determined the importance of the French instrumental style in the sphere of its influence on the world instrumental practice of the subsequent time. The process of stylistic renewal, however, was begun in the French instrumental school even earlier – in the work of the composers of the 18th and 19th centuries, representing the ‘French’ in the system of European instrumentalism (from J.-B. Lully to K. Saint-Saens). Novelty of the approach to studying of the French music school offered in this article consists in systematization and determination of criteria of its studying as aesthetics-communicative paradigm, enriched with the influence world practice of this sort of musical art. **Keywords:** instrumentalism as musical and art phenomenon, chamber instrumentalism, instrumental school, national aspect of instrumental school, French instrumental school of the XVIII–XIX centuries.

Вопросы специфики французской музыки и частного ее ответвления – инструментального письма французских авторов в камерной сфере следует рассматривать в рамках глобальной проблемы национальной стилистики. Термин «стилистика» произведен от «стиля» и означает, по Е. Назайкинскому, систему формально-языковых приемов, типичных для того или иного уровня стиля: «В рамках стилистически отдельного музыкального произведения национальные и исторические стили, как и жанровые, чаще всего предстают в виде обобщенных начал, за каждым из которых стоит множество конкретных признаков, форм, образов» [3, с. 208].

Национальная стилистика реализуется на основе обобщенного интонационного образа, заключенного в «духе» национального стиля, и представлена в конкретном произведении через индивидуальный композиторский стиль. Иными словами, национальная специфика на стилистическом уровне зависит от того, как и в какой мере автор воспринимает традиции, степени его знания о них, даже от гипотетических (умозрительных) его представлений о национально-стилистических языковых средствах.

На уровне стилистики национальная самобытность стиля предстает в двух основных формах. Первая из них – стилизация – «...полное подчинение всего произведения задаче имитации избранного стиля» [3, с. 209]. Вторая форма реализации национальной стилистики может быть определена как интерпретационная. В ней «...авторская манера подчиняет себе используемые иностилевые компоненты» [3, с. 209].

Обобщая теоретические аспекты глобальной проблемы национальной стилистики, Е. Назайкинский выделяет три сферы, различаемые с точки зрения их удаленности от почвенного материала: *далекое, близкое, свое* («они – вы – мы») [3, с. 213–214] (курсив автора. – Д.Р.). Первая триада характеризует диахронический аспект национальной стилистики, реализуемый в обращениях к художественным артефактам «далекого» (прошлого) и «близкого» (современного) через «свое» индивидуальное. Вторая триада («они – вы – мы») характеризует синхронические «блоки», относящиеся к стилям творческих групп и сообществ, возникающих в рамках национальной традиции. Эти школы ведут своеобразный диалог, осуществляемый как в пределах национально-почвенных истоков и перспектив их развития, так и в плане заимствований, синтеза, ассимиляции инонациональных элементов, интегрируемых в данной национальной стилистике и становящихся ее частью.

Каждый национально-стилистический музыкальный феномен, в свою очередь, отражает взаимообогащение музыкальных культур разных народов и эпох, а национальная школа интегрируется в мировое культурное пространство благодаря, во-первых, своей самобытности, во-вторых, художественной весомости. Французская школа в музыке – особый стилистический феномен, обладающий обоими этими качествами. Ее истоки, восходящие к позднему Ренессансу, развивались в особой исторической обстановке, исходя из разновременного соотношения «пиков» развития европейских музыкальных культур. На особенности национальной и исторической стилистики французской музыки обращает

свое внимание К. Дебюсси, выступавший за возрождение французской национальной школы, освобождение ее от диктата австро-немецких влияний. В начале XX века К. Дебюсси пишет: «В сущности, со времен Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого <...> но зато мы пожимали руки коммивояжерам всего света <...> Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затаили хорал во славу глупины. Мы переняли приемы письма, наиболее противные нашему духу, преувеличение языка, наименее совместимое с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску <...> и мы были накануне того, чтобы согласиться на натурализацию элементов еще более подозрительных» [2, с. 241–242].

К. Дебюсси употребляет здесь ключевые слова – «непринужденная ясность», что является главной отличительной чертой французского национального музыкального мышления. Все формально-стилистические элементы этого мышления вытекают из самой природы французской музыки, идущей не только от лирической трагедии, синтеза музыки и слова, но и от богатой инструментальной барочной традиции французской школы, сформировавшейся еще в XVII веке.

С XVII века становится все более отчетливым стилистическое отличие, которое складывается между итальянской и французской школами. Оно опиралось «...в первую очередь на противопоставление ментальности экстравертных итальянцев, которые открыто выражали свою радость и страдания, спонтанных и чувственных, сторонников непосредственности – и сдержанных французов, холодных, наделенных исключительной скоростью мышления, поклонников формы (во всем)» [4, с. 129]. Итальянский барочный инструментализм был образцом этого художественного стиля, а французский стиль, по Н. Харнокурту, выступал «...как <...> реакция на этот взрыв итальянского музыкального вулкана» [4, с. 129]. Барочная инструментальная музыка вплоть до И.С. Баха была по стилистике итальянской или французской, являвшимися «противоположностями» как по эстетике, так и по поэтике языка [4, с. 129].

Н. Харнокурт в качестве примера приводит даже исполнительские скрипичные школы, отмечая, что французские и итальянские музыканты не только играли по-разному, но и не смогли бы сыграть «другую» по стилистике музыку (итальянцы – французскую и наоборот), «...поскольку стилистические особенности касались как всех тонкостей техники игры, так и формальных особенностей самих произведений» [4, с. 129]. Итальянский стиль инструментальной музыки того времени тяготеет к концертности. В нем доминирует виртуозность, пышность, преимущество отдается смычковым инструментам, моделирующим оттенки вокального голоса. Французская школа инструментализма отличалась камерностью, главными ее чертами в области стилистики были «...краткая, ясно выписанная форма, компактное характерное произведение (*Piece*) предельной простоты и сжатости композиции...» [4, с. 129].

Еще Ж.-Б. Люлли, итальянец по происхождению, не только регламентировал параметры национального инструментального стиля, но и «добавил» в него частицу «итальянской зажигательности» [4, с. 129]. Он же сформулировал для исполнителей точные штриховые и образные указания, с помощью которых, как тогда говорили, даже тысяча музыкантов могла бы сыграть произведения *primavista* (с листа), как бы одним штрихом.

Важнейшей особенностью, определявшей различия итальянского и французского стилей, являлась тогда разная трактовка орнаментики. В итальянской музыке преобладало свободное, «фантазийное» ее применение. Французская музыка руководствовалась иными стилевыми критериями по поводу орнаментики, считая итальянский стиль «балаганом». Французский инструментальный стиль не признавал импровизации и руководствовался «кодексом мелизмов», который надлежало неукоснительно и утонченно выполнять [4, с. 131].

В фактуре французских инструментальных ансамблей сочетались «порядок при очевидных излишествах», «удивительная формальная прозрачность» [4, с. 131]. В коммуникативном плане такая музыка являлась «...формой взаимопонимания людей сходных пристрастий и образованности» [4, с. 131]. В музыку французских клавесинистов, ставшую образцом национальной музыкальной ментальности, проникают национальные фольклорные истоки, выраженные у Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена и Л. Дакена не через прямые цитаты, а через «обработку» интонаций баллад и шансонов, бытовавших в противовес аристократической изысканности в народной среде и зарождающейся буржуазной среде.

С начала XVII века во французской музыке формируется жанровая область, соединяющая народно-песенное творчество и «высокие» профессиональные жанры – оперу, культовое пение, инструментальную культуру (орган, клавесин, виола да гамба, лютия, скрипка). Этот жанр, определяемый как *airsdecour* – «куртуазные арии» – распространился в первой половине XVII века во Франции во всех ее сословиях. Жанр этот объединял бытовую песенность и принципы классицизма в виде стройного порядка, ясности, цельности формы. Эти принципы экстраполировались на бытовую песню, что отражало не только нарождающуюся эпоху классицизма (Просвещения), но и «мышление нации» [4, с. 131].

Наряду с интрузивными процессами в формировании стиля французского инструментализма следует учитывать и его идейно-философские детерминанты. Главная из них – картезианская идея господства разума над чувством. Идеи Р. Декарта о музыке, изложенные в его трактате *Compendiummusicale* (1650), сводились к тому, что музыка дуалистична и представляет собой стройное единство «субстанции мыслящей» и «субстанции протяженной».

Если эпоха Барокко проходит в музыке под знаком соперничества итальянской и французской школ, то в преддверии Просвещения центр инструментального стиля музыки Европы постепенно смещается в Австрию и Германию. Первоначально это было, по мысли Н. Харнонкурта, «попыткой согласования стилей» [4, с. 134], преимущество отдавалось итальянскому стилю. Французский «рационализм» мало повлиял на венский классицизм. скорее наоборот: эмоционально-игровая природа последнего сказалась на французской инструментальной школе этого периода. Венский классицизм становится олицетворением инструментального мышления, а сам факт обращения к этой сфере означал для французов следование австро-немецкой традиции.

Поэтому в самой Франции после эпохи расцвета национальной оперы (лирическая трагедия) и инструментального стиля, культивировавшегося клавесинистами, постепенно обнаруживаются признаки кризисной ситуации. С. Гинзбург по этому поводу отмечает: «Приблизительно шестьдесят лет тому назад (статья С. Гинзбурга была написана в 1926 году. – Д.Р.) французская музыка переживала момент острого разлада между музыкальным творчеством и потреблением» [1, с. 17]. Это означало, что спросом пользовалась почти исключительно только оперная музыка, а симфоническая и камерно-инструментальная, к возрождению которой стремились представители новой на тот момент композиторской генерации, находилась за пределами массового спроса. Для того, чтобы услышать свою музыку в этих жанрах, французский композитор, по словам К. Сен-Санса, должен был сам заняться устройством концерта, «пригласив на него критиков и друзей» (цит. по: [1, с. 17]).

Вплоть до организации по инициативе К. Сен-Санса в 1871 г. «Национального музыкального общества», имевшего девизом «*Ars Gallica*» («галльское», т.е. французское, искусство), инструментальная музыка во Франции внедрялась в слушательское сознание на основе немецких образцов, примером чему были концертные программы Ж. Паделу. Правда, в них уже звучали новые французские камерные опусы С. Франка, К. Сен-Санса, но основу составляли произведения иностранных авторов, а также различные фрагменты из оперной музыки.

Таким образом, даже предложенный в данной статье краткий аналитический экскурс в историю французского камерного инструментализма позволил констатировать целый ряд моментов. В статье выявлены и систематизированы социальные и эстетико-коммуникативные

предтечи французского инструментализма периода его Нового возрождения и расцвета, связанные с философскими идеями Р. Декарта, эстетикой французского национального стиля в лице Ж.-Б. Люлли. и Ж. Рамо, клавесинистов, прежде всего Ф. Куперена, а затем – поборонок возрождения французского искусства, свободного от австро-немецких заимствований и объединенных под девизом «Ars Gallica». Выявлены также черты национальной стилистики французского камерно-инструментального стиля, интенсивно возрождавшегося в этот период и ставшего основой выдвижения французской музыки рубежа XIX – XX веков на передовые позиции в искусстве модерна.

Литература

1. Глебов И. Французская музыка и ее современные представители. Л., 1926.
2. Дебюсси К. Избранные письма. М., 1986.
3. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. СПб., 2003.
4. Харнонкурт Н. Музыка, як мовазвуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми, 2002.

References

1. Glebov I. Francuzskaja muzyka i ee sovremennye predstaviteli [French music and its modern representatives]. Leningrad, 1926.
2. Debjussi K. Izbrannye pis'ma [Selected works]. Moscow, 1986.
3. Nazajkinskij E.V. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Saint Petersburg, 2003.
4. Харнонкурт Н. Музыка, як мовазвуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми, 2002.

УДК 78.035

В.С. ИСАЕВ

ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ЕДИНСТВА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Исаев Владимир Сергеевич, доцент кафедры общего фортепиано Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), vlad_piano@mail.ru

Аннотация. Исследование представляет собой последовательное вычленение феномена музыкальной коммуникации в ансамбле из общей структуры коммуникативных процессов в искусстве, с формулированием ее специфических особенностей и регламентацией путей их формирования посредством осуществления совместной ансамблевой работы исполнительского дуэта солиста и концертмейстера над камерно-вокальными произведениями П.И. Чайковского. Суть статьи состоит в представлении целостного обзора явления музыкальной коммуникативности – в качестве контекста для акцентуации особого типа взаимодействия между партнерами камерного ансамбля, на примере работы с указанным материалом.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, камерно-вокальный дуэт, ансамбль, романсы П.И. Чайковского, взаимодействие исполнителей.

UDC 78.035

V.S. ISAEV

ACHIEVING THE COMMUNICATIVE UNITY OF THE PERFORMERS IN THE PROCESS OF WORKING ON THE VOCAL CHAMBER MUSIC OF TCHAIKOVSKY

Isaev Vladimir Sergeevich, associate professor of total piano at the Belgorod state institute of arts and culture (Belgorod, Koroleva str.,7), vlad_piano@mail.ru
