

С.Г. Чайкин*

ФЕНОМЕН АНСАМБЛЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Людам свойственно воспринимать мир одновременно в его многообразии и в целостном единстве. Человек сам по себе «есть высочайшее выражение ансамблевых связей, заложенных в законах природы» [13, с. 32]. В соответствии с этими законами строится вся деятельность человека и важнейшая из ее форм – искусство. Будучи специфическим способом осознания действительности, искусство является «целостным от природы», в нем «велико значение синтетического начала» [2, с. 61].

* © С.Г. Чайкин, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006.

В связи с этим представляется закономерным, что явление ансамбля в искусстве, в том числе музыкальном, отражает важные мировоззренческие принципы с их идеями гармонии мироздания, единства человека с природой, неповторимости индивидуального и устойчивого постоянства целого. По словам В. Бобровского, одна из основных всеобщих норм музыки требует «согласования частного (...отдельных голосов) и общего (...результата их совместного звучания)» [6, с. 236].

Явление ансамбля многогранно. Оно содержит в себе такие понятия, как *исполнительский состав*, *способ совместного музицирования* и *жанровая разновидность*. Феномен ансамбля отвечает одной из важнейших черт диалектики – взаимосвязи предметов и явлений.

Любой ансамбль представляет собой *систему*, состоящую из партий (голосов), находящихся в определенных отношениях между собой. С позиции рассмотрения ансамблевого образования как системы они будут ее элементами. Системообразующим фактором в ансамбле выступает музыкальное содержание, выраженное инструментально-выразительными средствами конкретного состава.

Содержание заключено в знаковой системе музыкального языка и передается в процессе исполнительского интонирования. Каждый музыкальный инструмент имеет свой специфический интонационный «словарь». Его особенности зависят, главным образом, от трех факторов – материала, конструкции инструмента, а также способа звукоизвлечения. В результате одна и та же фраза, мотив или интонация в разной инструментовке будут приобретать каждый раз иной смысловой нюанс. Это способствует обнаружению все новых граней в художественном образе и, следовательно, его обогащению.

Связь между характером содержания и конкретным инструментарием, посредством которого это содержание выражается, обусловлена исторически и становится наиболее очевидной в эпоху романтизма с усилением внимания к индивидуальности, неповторимости того или иного явления. Каждая партия в ансамбле наделяется образно-содержательной «специализацией». Музыкальный замысел композитора уже в начальной стадии своего воплощения в значительной мере ориентируется на конкретный инструментальный состав, и в этом смысле определенное ансамблевое сочетание может «диктовать» характер будущего сочинения.

Ансамблевое исполнение предполагает целостное, органичное и стройное звучание – один из основных критериев в музыкально-исполнительском искусстве. Достижение такого звучания подразумевает соблюдение определенных закономерностей, которые выражаются в следующем.

Поскольку язык каждого инструмента основан на использовании выразительных средств, приобретающих специфический оттенок в зависимости от свойств инструмента и особенностей исполнения на нем, важной исполнительской задачей в ансамбле становится раскрытие коммуникативных возможностей каждого инструмента. Они проявляются в выработке *общего интонационного языка* между партиями разных инструментов, что служит необходимым условием функционирования ансамбля.

Наличие *сходных* параметров между выразительными свойствами инструментов (звуковысотным, динамическим диапазоном, тембровой палитрой и т.д.) образует «рабочую зону» их взаимодействия. Она бывает тем шире, а интонационные связи между партиями устанавливаются тем легче и становятся тем прочнее, чем большее количество звуковых характеристик инструментов имеет схожие показатели (это объясняет столь слитное звучание ансамблей, состоящих из однородных инструментов).

Вместе с тем, несоответствие выразительных возможностей инструментов в пределах того или иного инструментального сочетания препятствует образованию интонационной целостности, что ведет к утрате эстетической, художественной ценности звучания. Примерами подобной объединений могут служить, например, балалайка с тубой или барабан с человеческим голосом¹. В первом случае обращают на себя внимание диспропорции между динамическими, тембровыми, техническими и иными характеристиками инструментов; антиподами являются также барабан и живой голос певца – первый подчеркивает объективно-механизированное начало с минимальными возможностями интонирования, в то время как второй предельно индивидуально выразителен.

Очевидно, что взаимодействие партий в ансамбле осуществляется в форме *диалога* (исключения лишь подтверждают правило). Диалог считается той оптимальной формой «общения», которая раскрывает суть ансамбля, основанного на единстве и взаимообусловленности общего и частного.

В ансамбле отражается логика человеческого мышления, представляющего собой внутренний диалог. При этом в крупных составах диалог обретает форму полилога. Интенсивность диалогического развития материала свидетельствует о прочности внутренних интонационных связей в ансамбле. В процессе диалога происходит своеобразный «обмен веществ», заключающийся во взаимодействии инструментов с разными интонационно-тембровыми характеристиками между собой.

Характерная особенность музыкального диалога состоит в том, что он может происходить на фоне непрерывного звучания голосов ансамбля. Природа этой особенности обусловлена *полифоничностью* ансамблевого языка и многофункциональностью партий.

¹ Теоретически подобные сочетания возможны, однако на практике они могут иметь лишь эпизодическое значение.

Ансамблевые жанры охватывают обширный репертуар, а перспективы развития музыкального искусства не мыслятся вне ансамблевого исполнительства. В свое время П.И. Чайковский говорил о том, что камерно-ансамблевая музыка обладает «литературой более богатой, чем все остальные роды музыки» [7, с. 8]. Это богатство основывается на огромном содержательном потенциале, который раскрывается посредством многообразия музыкальных форм и жанров, ансамблевых составов, а также благодаря особой, *камерной интонации*, сформированной самим процессом общения исполнителей между собой.

Специфику камерной интонации обуславливает особая направленность *содержания*, которое несет в себе камерно-ансамблевая музыка. Асафьев писал, что в отношении камерной музыки «основное стилистическое ее свойство можно определить как “замкнутое музицирование” (т.е. стремление воздействовать на ограниченный круг слушателя в малом по размеру своему помещении)... Отсюда свой присущий ей характер, свой отбор средств выражения, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [4, с. 213].

Камерное искусство при всем многообразии содержания и форм его выражения оперирует определенными образными сферами, характерами и соответствующими средствами их воплощения. Важнейшая особенность камерного музицирования - «общение» музыкантов между собой. В результате направленность на слушателя осуществляется посредством внутриансамблевого диалога, в отличие от сольного исполнительства (в связи с чем многие музыканты склонны рассматривать игру в ансамбле как самостоятельную специальность в исполнительском искусстве).

Небольшой исполнительский состав, индивидуальность каждого голоса, диалогичность высказывания предполагают наличие определенных *норм и особенностей музыкального языка* и средств выражения. К примеру, тематизм в камерном сочинении, учитывая разноинструментальный исполнительский состав и полифоничность изложения, должен иметь потенциал к тембровому и полифоническому развитию, а характер тематизма – соотноситься с исполнительскими ресурсами разных по возможностям инструментов. Фактура камерно-ансамблевого сочинения должна отражать индивидуальные особенности изложения каждой партии и, вместе с тем, соответствовать законам партитурной целостности – правилам голосоведения, динамическим и тембровым соотношениям². Акустические особенности звучания инструментов струнной и духовой групп обуславливают выбор *тональности*, использование соответствующих *регистров*, характера *фразировки* и т.д.

Взаимосвязь между содержанием камерной музыки и формой ее воплощения отмечает О. Завьялова: если рассматривать интонирование как процесс формообразования, а драматургию как процесс развития музыкального материала, то «ансамбль предстает как внешняя, музыкально-исполнительская его сторона, определяющая взаимосвязь... партий, а также характер, манеру, стиль сочинения» [10, с. 27].

Яркость и точность слуховых представлений, раскрывающих взаимообусловленность камерной интонации и способа ее выражения, передаются в письме Чайковского брату Модесту от 21 июня 1890 года: «Я... с большими загвоздками сочиняю секстет, но это потому что совершенно необычная для меня форма. Я ведь не то что хочу сочинить какую-нибудь музыку и потом подладить ее для 6 инструментов, а именно секстет, т.е. шесть самостоятельных голосов, чтобы это ничем иным, как секстетом, и быть не могло» [15, с. 337].

Камерно-ансамблевое искусство в концентрированном виде воплощает категории *эстетического и этического*. Это имеет сильное воздействие на личность музыканта, о чем свидетельствует Н. Матвеева: «Камерно-ансамблевая музыка апеллирует к сферам высшего музыкального сознания, ее возвышенные, утонченные художественные цели как нельзя успешнее влияют на развитие исполнителя и неопределимы в формировании личности музыканта» [12, с. 96].

Не останавливаясь подробно на воспитательно-образовательном аспекте камерно-ансамблевого искусства, отметим, что он напрямую связан с коллективным характером музицирования. Его роль раскрывается в высказываниях авторитетных педагогов и исполнителей. Так, Р. Давидян, говоря о деятельности своего коллеги Д. Благого, писал: «Автор прав, подчеркивая важное художественно формирующее значение камерного ансамбля в творческом развитии молодых музыкантов, его взаимосвязь с другими дисциплинами, влияние ансамблевого мастерства на другие формы музицирования» [9, с. 4].

Обращение к ансамблевому репертуару крупнейших инструменталистов и певцов позволяет говорить о неиссякаемом интересе исполнителей как к данной области музыки, так и к коллективной форме творческого процесса как таковой. В своей деятельности самые выдающиеся музыканты прошлого и настоящего так или иначе соприкасаются с ансамблево-исполнительским искусством. Широко известны такие творческие союзы, как А.Корто-Ж.Тибо-П.Казальс, А.Шнабель-П.Фурнье, Д.Ойстрах-Л.Оборин-С.Кнушевицкий, С.Рихтер-Н.Дорлиак. Яркие представители более позднего поколения – фортепианный дуэт Е.Сорокина-А.Бахчиев, трио в составе А.Бондурянский-М.Уткин-В.Иванов.

Вопросы, имеющие отношение к характеру ансамблевого звучания, затрагивают проблему звукового синтеза. Любой ансамбль в той или иной мере синтезирует в себе звучание инструментов, входящих в его состав. Синтез образуется на основе идентичного интонирования и означает качественное преобразова-

² Разнотембровость как имманентное свойство ансамбля отмечается Готлибом: «Камерная музыка, в отличие от сольных пьес, не знает, можно сказать, «лейттембра» [56, 126].

ние входящих в него элементов. По отношению к звучанию ансамблевых партий это проявляется в новых, нередко отличных от сольного исполнительства, тембровых и интонационных комплексах. В соответствии с этим, исполнительские задачи музыкантов будут включать в себя особые приемы и выразительные средства: «Сотрудничество исполнителей разных специальностей открывает перед ними новые перспективы в смысле проявления выразительных возможностей своего родного инструмента, звучание которого в ансамбле приобретает новые дополнительные краски, помогает музыкантам услышать себя в ином ракурсе» [1, с. 192].

Ансамблевое искусство дает возможность «учиться не только у своих коллег-артистов, но и у драгоценных свойств и особенностей самих инструментов, участвующих в исполнении!» [5, с. 135]. Объединение инструментов с разными звуковыми характеристиками (тембровыми, тесситурными, динамическими и т.д.) способно воссоздать объемную и цельную картину бытия того или иного музыкального содержания. Аналогично тому, как средства выразительности дополняют друг друга, создавая комплексные образования, инструменты разных оркестровых групп, являющиеся своеобразными выразительными средствами ансамбля, также объединяются в различных составах. «Синтез искусств обусловлен не только полифонизмом реального мира, но и сложным многоголосием духовного бытия человека... Процессы дифференциации либо интеграции в искусстве – две стороны одной медали, развиваются неравномерно и поочередно. Мы склонны приоритетным считать стремление к синтезу» [14, с. 48-49].

Синтез преобразует составляющие его элементы. Наиболее существенным преобразованиям подвергается важнейшая характеристика звучания любого инструмента или инструментального сочетания - тембр. Имманентным свойством ансамблевой музыки является взаимодействие тембров, а их многообразие непосредственно воплощает «разнородность» (Н. Алпарова) действительности. Будучи неотъемлемым свойством музыкального звука, тембр определяет его индивидуальные характеристики и несет информацию об инструменте, о музыкальном образе (например, звучание флейты-пикколо и барабана ассоциируется с пехотинскими маршами), об исполнителе (с наибольшей очевидностью это проявляется в вокальном искусстве, где подчас известный певец узнается по нескольким звукам, что объясняется живой природой «инструмента»).

В ансамбле средствами тембра выявляется индивидуальное в общем, а разнородное объединяется в едином целом. Уникальность тембра как музыкального феномена рассматривает Н. Алпарова. Она пишет: «Тембр занимает особое место в ряду средств выразительности. Это интегральное свойство, вбирающее эффекты всех других свойств, нечто объемное, тембр – вне линейных графиков, вне единиц измерения (долей, полутонов, децибел...)... тембр вездесущ и неуловим» [3, с. 33].

Таким образом, вопросы, касающиеся темброобразования, тембрового взаимодействия, закономерностей тембровой сочетаемости сохраняют свою остроту как для практиков – композиторов и исполнителей, – так и для музыковедов. В исследовании В. Клопова «Акустические закономерности сочетаний тембров в оркестровке классической традиции» подчеркивается: «Если свойства сольных тембров большинства музыкальных инструментов в общих чертах ясны исследователям, то тембровые особенности их совместного звучания в разнообразных ансамблях от минимального (дуэта, трио) до самого большого и богатого по своим тембровым возможностям – симфонического оркестра – остаются пока “белым пятном” в акустике тембра» [11, с. 2].

Явление ансамбля как составной части музыкальной культуры исследуется, например, в трудах Б. Асафьева, В. Бобровского через изучение наиболее общих закономерностей развития искусства – эволюции музыкального языка, инструментария, восприятия музыки. Конкретные проблемы ансамблевого искусства ставятся и находят свое решение в работах Д.Благого, Р.Давидяна, А.Готлиба, Т.Гайдамович, Н.Матвеевой и других авторов. Будучи одновременно исполнителями и педагогами, зная предмет «изнутри», они помогают направить творческий процесс музыканта на достижение высокохудожественных результатов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев В. Заметки об особенностях искусства ансамбля и его роли в формировании молодого музыканта / В. Алексеев //Камерный ансамбль: сб. трудов преп. консерватории. - Н.Новгород, 2002. С. 187-194.
2. Алексеев П. Философия: учебник / П. Алексеев, А. Панин. - М., 1998.
3. Алпарова Н. Меня находит звук / Н. Алпарова //Музыкальная академия. 1994. - №4. - С. 31-33.
4. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд. 2-е / Б. Асафьев. Л., 1979.
5. Благой Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Д. Благой //Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Вып. 2: науч. труды МГК им. Чайковского. Сб. 15 / сост. Р.Давидян. - М., 1996. - С.10-26.
6. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича / В. Бобровский. - М., 1961.
7. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. Изд. 2-е / Т. Гайдамович. - М., 1963.
8. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении / А. Готлиб //Музыкальное исполнительство. Вып.9. - М., 1976. - С. 106-139.

9. Давидян Р. От составителя / Р. Давидян //Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Вып. 2: науч. труды МГК им. Чайковского. Сб. 15 / Сост. Р.Давидян. - М., 1996. - С. 4-5.
10. Завьялова О. К проблеме бетховенского стиля: Большая соната для фортепиано и виолончели №3, ор. 69 / О. Завьялова //Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах: сб. статей. - Сумы, 1995. - С. 13-29.
11. Клопов В. Акустические закономерности сочетаний тембров в оркестровке классической традиции: автореф. дис. ...канд. искусствоведения / В. Клопов. - Л., 1988.
12. Матвеева Н. Вопросы ритма в камерно-ансамблевом исполнительстве / Н. Матвеева //Камерный ансамбль: сб. трудов преп. консерватории. - Н.Новгород, 2002. - С. 95-114.
13. Некрасова М. Проблема ансамбля в декоративном искусстве / М. Некрасова //Искусство ансамбля. - М., 1988. - С. 13-42.
14. Хангельдиева И. Синтез искусств как средство выразительности / И. Хангельдиева //Философские науки. - 1991, №7. - С. 45-55.
15. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского / М. Чайковский. - Т.3. - М., 1997.