

О. Ю. СИДОРЕНКО

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

## ТИПЫ ДИАЛОГОВ В КАМЕРНОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ



Музыка – посредница между  
жизнью ума и жизнью чувств.  
*Людвиг ван Бетховен*

Понятие «музыкальное мышление» привлекало и привлекает внимание многих исследователей, среди которых Б. Асафьев, Н. Козлов, М. Михайлов, В. Медушевский, В. Москаленко, Е. Назайкинский, Ю. Холопов и многие другие. Вследствие этого сегодня существует целый ряд определений «музыкального мышления». Одно из первых принадлежит М. Михайлову, считавшему, что это «... мышление музыкально-образными представлениями, усвоенными памятью посредством музыкально-интонационного слухового опыта, результата повторных музыкальных восприятий» [9, с. 117]. Среди более поздних нас заинтересовало определение Н. Козлова: «Музыкальное мышление есть вид творческой активности, являющее собой внутреннее свойство переживания как комплексного отражения действительности и возникающее путём абстрагирования эстетически осмысленных звуковых впечатлений» [7].

Отметим, что вне зависимости от различия подходов к проблеме, все исследователи опираются на психологические концепции мышления как такового и художественного мышления, приходя к характеристике специфической, даже несколько обособленной формы умственно-эмоциональной сферы человеческой деятельности – мышления музыкального, чья специфика обусловлена «... интонационной природой, образностью, семантикой музыкального языка и музыкальной деятельностью» [6]. При этом одним из важнейших аспектов музыкального мышления многие называют его коммуникативную функцию, что со всей очевидностью проявляется, на наш взгляд, в практике совместного музицирования.

Целью данной статьи является определение факторов, обуславливающих склонность музыканта к ансамблевому исполнительству. Объект исследования – индивидуальный исполнительский стиль. Предмет – специфика мышления музыканта-ансамблиста.

Здесь мы вступаем в сферу огромного многообразия творческих решений триады «композитор – исполнитель – слушатель», усложнённой добавлением одного и более исполнителей.

Заметим, что ансамблевое исполнительство имеет ряд особенностей, определяющих формирование специальных навыков. Для достижения нужного результата в ансамблевой музыке недостаточно только свободного владения инструментом и досконального знания своей партии. Совместная игра – это создание общей концепции произведения, примиряющей художественное мировоззрение двух и более музыкантов. Следовательно, мышление исполнителя-ансамблиста предполагает сознательный отказ от солирующей функции и внутреннюю готовность к объединению творческих усилий для воплощения вариативного потенциала музыкального произведения. Конечно, при этом возникает ряд трудностей, связанных с различиями исполнительских школ, стилевых установок, жизненных впечатлений и, что самое главное, внутреннего мира и индивидуальных особенностей мышления музыкантов.

Думается, что готовность к ансамблевой игре может быть сформирована уже на раннем этапе подготовки музыканта. Когда ребенок музицирует в паре (будь то аккомпанемент или же дуэт), учитывая звучание другой партии, это помогает ему не просто получить навыки совместной игры, но развить ансамблевое мышление.

Отметим, что существует некое неравенство среди музыкантов-исполнителей, обусловленное музыкальной органологией. Бытует мнение, что есть специальности, более предрасположенные к ансамблевому исполнительству, а есть иные, «готовящие солистов». Так, для начинающих пианистов игра в ансамбле, как правило, не является нормой, что развивает в них преимущественно качества солиста – привычки следовать собственной воле и своему пониманию произведения, не считаться с творческими идеями партнера и особенностями его инструмента. В классах же орке-

стровых инструментов ситуация диаметрально противоположная. С самого детства скрипачи, флейтисты и другие представители специальности «оркестровые инструменты» играют в сопровождении фортепиано, что формирует в будущих музыкантах способность партитурного мышления, восприятия и предслышания тембровых особенностей другого инструмента, гибкость в воплощении творческих идей и т. д.

Б. Асафьев отмечал, что успешность музыкальной деятельности «... в значительной мере зависит от богатства ассоциативных связей, ассоциативного фонда, представляющего собой систему образов предшествующего опыта, отложившуюся в сознании» [2, с. 67], то есть ставшую частью музыкального представления, определяющего специфику индивидуального мышления. Действительно, существуют специфические навыки, приходящие только с опытом длительной работы в ансамбле. Это взаимопонимание и согласие, гибкость и умение приспособиться к звучанию иного по тембру и манере звукоизвлечения инструмента, навыки творческого общения, в процессе которого образуется нить, позволяющая в процессе исполнения связать две личности в единое целое, создать у слушателя ощущение непосредственного творческого диалога.

В свете вышесказанного остановимся более подробно на типах творческого диалога музыкантов, избрав в качестве примера жанр камерной сонаты для скрипки и фортепиано. На наш взгляд, исполнение камерной сонаты (для себя или на публике) есть результат работы сложного механизма взаимодействия трёх базовых составляющих: текста композитора, тембров инструментов и личностей исполнителей.

Первая – композиторский текст, который определяет контуры исполнительских прочтений, очерчивая возможный драматургический план произведения и распределяя роли музыкантов. Уже в нотном тексте заложена вероятность диалога на равных, монолога или дискуссии. Реализация же этой вероятности есть отражение творческого сотрудничества участников ансамбля. Нельзя не согласиться здесь с мнением музыковеда О. Бочкарёвой: «Подлинный диалог с музыкальным произведением возможен только в той ситуации, где композитор, исполнитель, слушатель находятся на одной оси видения мира, в точке встречи общего понимания» [4, с. 200].

Вторая составляющая обусловлена спецификой инструментов, ведь скрипка и фортепиано практически противоположны друг другу по способу звукоизвлечения. Звук скрипки – это, в первую очередь, пение, связность и плавность всех штрихов, тогда как звучание фортепиано в

силу строения инструмента носит более отрывистый, декламационный характер. Безусловно, здесь существует масса деталей и тонкостей, которые напрямую зависят от профессионализма исполнителей, характера музыки и даже качества инструментария. В каждом конкретном дуэте заявленная «конфликтность» тембров скрипки и рояля решается по-разному в диапазоне от стремления к максимальному сближению до подчёркивания специфики звукоизвлечения, что даёт нам ещё одну возможность рассмотрения различных вариантов диалога.

Третий параметр рождается при объединении двух личностей, двух индивидуальностей в одно неделимое целое – камерный дуэт, уровень профессионализма которого непосредственно зависит от желания найти творческий компромисс: «Способность понять партнера нередко находится в прямой и (увы!) единственной зависимости от желания понять» [5, с. 6].

Что же определяет успешность достижения такого компромисса? Многие считают, что большое значение имеет принадлежность к определённой исполнительской или национальной школе, а также общность художественных установок, обусловленная сходством психотипа музыкантов. На наш же взгляд, определяющим здесь является коммуникативный аспект мышления музыкантов – заинтересованность создавать новое с помощью другого. Участники музыкального диалога должны обладать открытостью сознания и поведения, готовностью к общению «на равных», даром живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, а также способностью вызывать отклик на собственные высказывания и действия.

При этом нельзя с уверенностью прогнозировать, удастся ли музыкантам примирить индивидуальные исполнительские манеры, проявляющиеся как в технике игры, так и в образном строе произведения. Особенно сложна ситуация, когда в дуэте сотрудничают музыканты различных сценических амплуа, таких как:

- **солист**, ведущий за собой партнера/оркестр и утверждающий своё понимание музыкального произведения;
- **ансамблист**, учитывающий мнение партнеров и готовый к компромиссу;
- **аккомпаниатор**, удовлетворяющийся ролью ведомого.

Отметим, что многие музыканты не ограничивают себя рамками одной роли, свободно переключаясь с одного амплуа на другое. В качестве примера приведём дуэт С. Рихтер – Д. Ойстрах, которые в камерном исполнительстве являли собой пример творческого взаимодействия, одно-

временно успешно выступая как солисты. Их содружество является ярким подтверждением огромных возможностей музыкального диалога: «Только в творчестве и со-творчестве существует музыкальная культура. При этом личность творца выступает как мера преобразования другого субъекта» [4, с. 199].

Возвращаясь к понятию диалога, обратимся к одной из возможных классификаций музыкальных диалогов, предложенной И. Польской, по мнению которой, одной из важнейших психологических моделей ансамблевого общения является модель «вдвоём на людях». Как считает исследователь, отражая «своеобразную двуплановость бытия камерно-ансамблевых жанров», эта модель включает в себе как центростремительные, так и центробежные тенденции, своеобразный «... параллелизм одновременного существования личности в своего рода “микрокосме” – замкнутом интимном мире двоих – и в обществе как макрокосме» [10, с. 242].

Здесь хочется отметить сущность эстетического действия творческого общения, описанного М. Бахтиным: «Необходимо, чтобы избыток моего видения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия. Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на своё, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обраться к нему, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства» [3, с. 24].

Создаётся впечатление, что талантливые музыканты, исполнение которых соответствует рассматриваемой модели дуэтного общения, руководствуются именно этим принципом. И хотя И. Польская в своем исследовании опирается, в основном, на анализ фортепианных дуэтов, представляется не менее интересным изучение с этой точки зрения дуэтов «скрипка – фортепиано».

Ярким примером такого дуэта, который возможно определить как «диалог-консенсус», служит «проживший» долгую творческую жизнь дуэт Льва Оборина и Давида Ойстраха. Тот факт, что данный дуэт очень успешно и плодотворно просуществовал практически сорок лет, свидетельствует, в первую очередь, о том, что его участники были невероятно нужны друг другу в творческом плане. Вероятно, музыканты находили друг в друге неисчерпаемый запас идей, исполнительских решений и вдохновения для постоянного поиска идеала ансамблевого искусства. Музыкальное мышление Д. Ойстраха и Л. Оборина стало основой единства творческих решений,

обеспечив и максимальное сближение звучания противоположных по тембру и звукоизвлечению инструментов при уважительном отношении к авторскому нотному тексту. «Поставив перед собой серьёзную цель совместных выступлений, Оборин и Ойстрах решили привести знания в систему и выяснить свои возможности», – пишет С. Хентова. Это впоследствии отразилось в многочасовых и многолетних совместных занятиях, где они очень мало разговаривали и «почти не поправляли друг друга» [14, с. 132].

Вышесказанного достаточно для того, чтобы говорить об общности мышления этих исполнителей и создании некоего «ансамблевого мышления», важнейшим аспектом которого является целостность. По мысли И. Котляревского, основу этой целостности мышления «составляют ощущения, представления, на базе которых возникают суждения, понятия, умозаключения» [8, с. 29]. Чтобы проиллюстрировать вышесказанное, напомним о существовании редакции сонат для фортепиано и скрипки Л. Бетховена, осуществлённой Д. Ойстрахом и Л. Обориним. Наличие такой кропотливой совместной работы над произведением, как разработка общей динамики, выписывание аппликатуры и уточнение штриховых особенностей партий двух различных инструментов, позволяет нам сделать вывод, что ансамблевое мышление этих исполнителей было компромиссным, то есть таким, при котором каждая мысль одного музыканта находила согласие с мыслью другого, способствуя созданию единой концепции. Подобной разновидностью творческого диалога является «ансамбль-обсуждение» (по классификации И. Польской), детерминированный принципами равноправного участия партнеров в ансамблевым взаимодействии. Несомненным при этом является наличие общего эмоционально-психологического тунуса их совместного существования.

Наконец, рассмотрим модель «драматического конфликта», которая коренным образом отличается от предыдущей. На первый план здесь выступают индивидуальные различия личностных психологических качеств участников ансамбля, принципиальные отличия, «... даже противоположность их интеллектуально-философских точек зрения» [10, с. 246] и эмоциональных реакций. Представителями этой модели «дуэта-контрапункта» мы считаем дуэт Марты Аргерих и Гидона Кремера [11, с. 193].

Этот музыкальный союз по количеству лет, проведённых в ансамбле, безусловно, не может сравниться с дуэтом Д. Ойстрах – Л. Оборин. Однако наличие довольно объёмного камерного репертуара, сыгранного и записанного Г. Кремером

и М. Аргерих (включая все 10 сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки), может служить подтверждением серьёзности отношения музыкантов к камерному музицированию. Известно, что и Г. Кремер, и М. Аргерих, несмотря на статус солистов-виртуозов мирового значения, всегда тяготели к ансамблевому исполнительству, имеют опыт игры в разных инструментальных составах. В отличие от предыдущего дуэта, в их исполнении мы не слышим стремления нивелировать свою личность в угоду единству звукового образа. Сочетание темпераментности и эмоциональности М. Аргерих с экспрессивностью и художественной звуковыразительностью Г. Кремера дают возможность слушателям увидеть музыкальную картину двух ярких индивидуальностей, мыслящих по-разному, но в одном направлении и с общей целью. Они не стараются повторить тембр инструмента своего партнера, однако именно благодаря объединению двух разных, но одинаково лидирующих мышлений рождается убедительная концепция, которая позволяет Г. Кремеру и М. Аргерих создать потрясающий по части красок, эмоций, виртуозности и свежести интерпретации дуэт.

Таким образом, преодолению указанно-го конфликта (конфликта двух индивидуальностей), несомненно, способствует специфика творческого музыкального мышления исполни-

телей. Ансамблисты, считает музыковед Л. Ушакова, приходят к осознанию не только данного конкретного произведения, но и к осмыслению стиля, эстетики его эпохи: «Высокоразвитое музыкальное мышление демонстрирует способность проникать в самые глубинные пласты музыкального искусства, аккумулировать наиболее тончайшие и сложные художественно-поэтические идеи, творческие концепции» [13, с. 52].

Обобщая, приходим к следующим выводам:

1. Мышление исполнителя-ансамблиста предполагает сознательный отказ от солирующей функции и внутреннюю готовность к объединению творческих усилий.

2. Трудности создания особого музыкального мышления ансамблистов обусловлены многими факторами, среди которых: различия исполнительских школ, индивидуальных стилей, а также внутреннего мира и индивидуальных особенностей мышления музыкантов.

3. Некое неравенство среди музыкантов в плане воспитания и развития сольного и ансамблевого исполнительства во многом обусловлено спецификой их инструментов.

4. Рассмотренные в работе примеры «полярных» дуэтов Д. Ойстрах – Л. Оборин и Г. Кремер – М. Аргерих указывают на возможность большого разнообразия видов взаимодействий при ансамблевом диалогическом общении.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
4. Бочкарёва О. Музыкальный диалог как стремление личности к совершенству // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 1. Т. I: Гуманитарные науки. С. 197–200.
5. Готтлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 96 с.
6. Елистратова Г. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnoe-myshlenie-kak-forma-kreativnoi-deyatelnosti>.
7. Козлов Н. Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки. URL: <http://www.rae.ru/monographs/204-6356>.
8. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное

мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. Киев: Музычна Украина, 1989. С. 28–34.

9. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. 288 с.

10. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: моногр. Харьков: ХГАК, 2011. 396 с.

11. Сидоренко О. «Крейцера соната» Л. Бетховена в исполнительских прочтениях // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії и практики освіти: зб. наук. ст. Харків: «С.А.М.», 2015. Вип. 45. С. 186 – 196.

12. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 59–74.

13. Ушакова Л. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-psychology-2012-5/2-ushakova.pdf>.

14. Хентова С. Лев Оборин. Л.: Музыка, 1964. 204 с.

REFERENCES

1. *Aranovskii M.* Myshlenie, iazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. Problemy muzykal'nogo myshleniia [Problems of Musical Thinking]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 90–128.
2. *Asaf'ev B.* Muzykal'naia forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 376 p.
3. *Bakhtin M.* Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creative Work]. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. 424 p.
4. *Bochkareva O.* Muzykal'nyi dialog kak stremenie lichnosti k sovershenstvu [The musical Dialogue as a Person Striving for Perfection]. Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2013. No. 1. Vol. I: The Humanites. P. 197–200.
5. *Gotlib A.* Osnovy ansamblevoi tekhniki [Fundamentals of Ensemble Techniques]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 96 p.
6. *Elistratova G.* Muzykal'noe myshlenie kak forma kreativnoi deiatel'nosti [Musical Thinking as a Form of Creative Activities]. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnoe-myshlenie-kak-forma-kreativnoi-deyatelnosti>.
7. *Kozlov N.* Osobennosti razvitiia muzykal'nogo myshleniia kak problema podgotovki budushchikh uchitelei muzyki [The features of development of musical thinking as a problem of preparation of the future teachers of music]. URL: <http://www.rae.ru/monographs/204-6356>.
8. *Kotliarevskii I.* K voprosu o poniatiiosti muzykal'nogo myshleniia [To the Problem of Musical Thinking Conceptuality]. Muzykal'noe myshlenie: sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniia [Musical Thinking: Essence, Categories, Aspects of Research]: collected articles. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1989. P. 28–34.
9. *Mikhailov M.* Etiudy o stile v muzyke [Studies about Style in Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1990. 288 p.
10. *Pol'skaia I.* Kamernyi ansambl': Istoriia, teoriia, estetika [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]: research work. Kharkov: Kharkov State Academy of Culture, 2011. 396 p.
11. *Sydorenko O.* «Kreitzerova sonata» L. Betkhovena v ispolnitel'skikh prochteniiakh [«Kreutzer-Sonata» by L. Beethoven in Performing Readings]. Problemy vzaemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2015. Issue 45. P. 186–196.
12. *Sokhor A.* Sotsial'naia obuslovlennost' muzykal'nogo myshleniia i vospriiatii [Social Conditionality of Musical Thinking and Perception]. Problemy muzykal'nogo myshleniia [Problems of Musical Thinking]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 59–74.
13. *Ushakova L.* Muzykal'noe myshlenie: stanovlenie predstavlenii, vzgliadov, teorii [Musical Thinking: Formation of Ideas, Opinions, and Theories]. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-psychology-2012-5/2-ushakova.pdf>.
14. *Khentova S.* Lev Oborin [Lev Oborin]. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 204 p.

ТИПЫ ДИАЛОГОВ В КАМЕРНОЙ  
СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Музыкальное мышление рассматривается в статье с точки зрения его коммуникативной функции и роли в практике совместного музицирования. Определены факторы, обуславливающие склонность музыканта к ансамблевому исполнительству, к сознательному отказу от солирующей функции и внутренней готовности объединить творческие усилия. С целью выявления специфики мышления музыканта-ансамблиста освещён индивидуальный исполнительский стиль последнего. Выявлены трудности при взаимодействии музыкантов в камерном ансамбле, предопределяемые различием инструментов, исполнительских школ, индивидуальных стилей, а также внутреннего мира и индивидуальных особенностей мышления музыкантов. Проанализировано сотрудничество музыкантов с такими сценическими ампуа,

как солист, ведущий за собой партнера/оркестр и утверждающий своё понимание музыкального произведения; ансамблист, учитывающий мнение партнеров и готовый к компромиссу; аккомпаниатор, удовлетворяющийся ролью ведомого. В коммуникативном аспекте музыкального мышления при ансамблевом диалогическом общении предложены два вида диалога музыкантов-ансамблистов: «диалог-консенсус» (модели «вдвоём на людях», «дружеской беседы») и «диалог-контрапункт» (модель «драматического конфликта»). Представлен сравнительный анализ исполнительских стилей двух известных камерных дуэтов Л. Оборина – Д. Ойстраха и М. Аргерих – Г. Кремера.

*Ключевые слова:* камерный ансамбль, скрипичная соната, ансамблевое мышление, диалог, исполнительский стиль.

•—————•    **TYPES OF DIALOGUES IN THE CHAMBER**    •—————•  
**VIOLIN SONATA IN THE ASPECT OF MUSICAL THINKING**

The musical thinking is considered by the author of the article in terms of its communicative function and role in the practice of joint music-playing. The factors predetermining the musician's penchant for ensemble performance are revealed. The thinking of ensemble artist is considered as a conscious rejection of the Solo function and internal readiness to unite creative efforts. The individual musicians performing style is studied in order to identify the specifics of thinking of ensemble musician. The problems in the interaction of musicians in a chamber ensemble are identified. They are caused by the differences of tools, performing schools and individual styles, as well as the inner world and individual features of the musicians thinking. Conformably the cooperation with musicians some scenic roles (as a soloist,

leading the partner / orchestra and imposing his comprehension of musical work; ensemble musician, taking into account the opinions of partners and ready to compromise; and accompanist, who satisfying role of a slave) are considered. The two types of dialogue of ensemble musicians are offered in the communicative aspect of the musical thinking. They are «dialogue consensus» (such models as «together in public», «friendly conversation») and «dialogue counterpoint» (model «dramatic conflict»). A comparative analysis of two styles as applied to performing duets L. Oborin – D. Oistrakh and M. Argerich – G. Kremer is carried out.

*Key words:* chamber ensemble, violin sonata, thinking of ensemble musician, dialogue, performing style.

**Сидоренко Ольга Юрьевна**

преподаватель кафедры камерного ансамбля  
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
*Украина, 61003, Харьков*  
*e-mail: olviolin@mail.ru*

**Sydorenko Olga J.**

lecturer at the Department of Chamber Ensemble  
Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts  
*Ukraine, 61003, Kharkov*  
*e-mail: olviolin@mail.ru*

