

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

*Назустріч 100-річчю
Харківського національного
університету мистецтв
імені І. П. Котляревського*

Збірник наукових статей
Випуск 40



Харків
2014

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 10 від 29 травня 2014 р.)*

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
ЗЄНКІН К. В. – доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Л. В. Шаповалова, доктор мистецтвознавства

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. /** Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. — 776 с. : илл.
ISBN 978-617-7044-61-0

Черговий випуск «Когнітивного музикознавства» присвячений 10-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики. Присвята «*Назустріч 100-річчю Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*» свідчить про намір висвітлити науково-педагогічну спадщину рідного навчального закладу як історичний синтез теорії й практики вищої музичної освіти України. В дзеркалі **інтерпретології як інтегративної науки** усвідомлюються фундаментальні важелі *музичної свідомості* (звук-тон – Логос – форма – жанр – стиль – культура – традиція) *як творчої сили, що розбудовує духовний Всесвіт*. Його населяють феноменально обдаровані люди (суб'єкти музичного мистецтва), які належать українській національній культурі та поєднані навколо кафедри як професійного центру. Сукупність ідей та людей, помножена на спадкоємність, багатство та розмаїття наукових подій та артефактів увиразнює життєтворчість музичної України в Минувшому і Сьогоденні. А усталений на засадах єдності сучасної виконавської практики, історичного та аналітичного музикознавства, богослов'я та філософії міждисциплінарний синтез отримав назву «когнітивна школа музикознавства».

Книга призначена для фахівців, студентів та аспірантів вищих музичних закладів та широкого кола гуманітаріїв, не байдужих до процесів духовного преображення музичного мистецтва в XXI столітті.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-617-7044-61-0

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2014

ЗМІСТ

Від редактора	8
---------------------	---

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ ЯК ІНТЕГРАТИВНА НАУКА

(У НАУКОВОМУ ЖОЛІ

Шаповалової Людмили Володимирівни)

ЛЮДМИЛА ШАПОВАЛОВА. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания	11
НАДЕЖДА ВАРВКИНА-ТАРАСОВА. «Световое окно» и другие литургические символы во «Всенощном бдении» Сергея Рахманинова	32
ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВА. Онтологические основы вокально-хорового творчества Г. Свиридова	56
НАТАЛЬЯ РЯБУХА. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс)	72
ДАРЬЯ ЖАЛЕЙКО. К дискуссии о китче в музыкальном искусстве (опыт этимологического анализа)	85
СЕРГЕЙ ТЕРЕХОВ. Агогика как индикатор стиля: сравнительная типология	102
МАРИЯ ОБОЛЕНСКАЯ. Луи Вьерн – «последний романтик» фортепианного искусства Франции	119
НАТАЛІЯ ГРИЦЕНКО. Фортепіанна музика Віталія Годзяцького: творчі концепти та контексти	131
НАТАЛІЯ ШЕПЕЛЕНКО. А. Пярт «Плач Адама»: к проблеме трансформации жанра оратории	142
ГАННА САВЕЛЬЄВА. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення	156

*КОГНІТИВНІ МОДЕЛІ. АВТОКОМЕНТАР.
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ...*

КИРА ТИМОФЕЕВА. Роль фортепианного ансамбля в формуванні професійних навчальних навичок піаніста	171
АНТОНИНА ПОНЬКИНА. Виконавчий навчальний курс і композиторське творчість для саксофону: аспекти взаємодії	180
СЕРГЕЙ КОСТОГРЫЗ. Віктор Заболотний – інтерпретатор першого українського концерту для балалайки з симфонічним оркестром П. Гайдамаки	192
АНДРЕЙ БРАГІН. Історична зміна парадигми композиторського мислення (на прикладі сучасного репертуару для гітарного квартету)	204
ДМИТРИЙ МАЛЫЙ. Концерт для гітари з оркестром: композиторський автокоментарій	214
ДМИТРО ОНИЩЕНКО. Вісім фортепіанних сонат С. Прокоф'єва: виконавський автокоментарій	227
НАТАЛІЯ КОСТЕНКО. Музична династія: коментарій до CD-дисків «Кримського сувеніра»	246
СЕРГЕЙ ТУРНЕЕВ. «П'ять рефлексій» для кларнета solo: композиторський коментарій	266

**РОЗДІЛ ДРУГИЙ
УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА**

МАРІЯ ЄСЬКОВА. Образ козацтва у хорових творах М. Лисенка на тексти поеми «Гамалія» Т. Шевченка	279
ЛАРИСА НОВИКОВА. Жанрові новотвори у фольклорі Слобідської України на межі ХІХ–ХХ сторіч	289
ОЛЕНА ЯКИМЧУК. Культуротворчі процеси в Луганщині першої половини ХХ століття	305
ИРИНА ШУМСКАЯ. Об одной теме из Третьей симфонии Б. Лятошинского (к вопросу о преодолении стереотипности мышления в музыкознании)	316

ПОЛІНА РУДЬ. Контексти українського авангарду 60-х – 70-х років ХХ ст.	331
ОЛЕГ КОПЕЛЮК. Іван Карабиць: ефект присутності (інтерв'ю з М. Д. Копицею)	342
ОЛЕНА ЗАВЕРУХА. Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма	356
ІРИНА КУРОВСЬКА. Олексій Нирко – визначний діяч кобзарського мистецтва Криму	368
ІРИНА РОМАНЮК. Слобожанська народнопісенна традиція: досвід репрезентації (на прикладі творчої діяльності фольклорного гурту «Стежка»)	384
ВИКТОРИЯ ЗИНЧЕНКО. Особенности фитных распевов Октоиха в составе украинских нотоплинейных Ирмолов конца XVI – 1-й половины XVIII вв.	396

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

В НАУКОВОМУ КЛАСІ ... Полусмяк Ірини Михайлівни...

АННА ХУТОРСКАЯ. Вокальная музыка в актерском творчестве: границы исполнительской свободы	406
СЕРГЕЙ ДАВЫДОВ. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации ..	417
БОГДАН СТЕЦЮК. Композиция «Bud powell» Чик Кория как «музыкальное приношение» мастеру бибопа	438

В НАУКОВОМУ КЛАСІ ... Цурқаненко Ірини Володимирівни...

ВИКТОРИЯ ГИГОЛАЕВА-ЮРЧЕНКО. Гендерно-исполнительский анализ вокальных интерпретаций романса П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал»	453
ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО. Универсализм гитарного стиля Р. Дьенса (на примере сюиты «Hommage Villa-Lobos»)	468
АЛЕКСАНДР КРЫГИН. «Испанский» репертуар А. Сеговии: аспекты исполнительского анализа	479

ИРИНА ЦУРКАНЕНКО. «Горизонт событий»
как музыковедческий концепт490

В НАУКОВОМУ КЛАСІ ... Ніколаєвської Юлії Вікторівни...

НАТАЛИЯ МИХАЙЛОВА. Новые грани музыкального
спектакля в театре XXI века 500

ИРИНА ПАЛИЙ. Многообразие трансдукционных проявлений
в рок-музыке 510

ДАРЬЯ РУЖИНСКАЯ. Специфика проявления постмодернизма
в музыкальном творчестве 520

АНАСТАСИЯ ПОПОВА. Фортепианное творчество
Валентина Библика: о некоторых аспектах культуры исполнения ... 534

ОЛЬГА ЮРЧЕНКО. Исполнительство на цимбалах
в конце XX – начале XXI веков: стили и направления 544

АЛЕКСАНДР КУЛИК. Жанрово-стилевая специфика гитарной
музыки рубежа XVIII–XIX веков: к вопросу аутентичности
исполнения 558

ФЕРЕНЦ БЕРНАТ. «Карпатская рапсодия» для гитары
А. Шевченко: специфика композиторской и исполнительской
интерпретации 567

ЮРИЙ ДЯЧЕНКО. Естрадність в системі композиторського
стилю Є. Дербенка 578

ЕКАТЕРИНА ЛОЗЕНКО. Синестетическая парадигма
в концепции анализа музыкального произведения 590

ЮЛИЯ НИКОЛАЕВСКАЯ. Homo interpretatogens в музыкальной
культуре XXI века: теоретический аспект 601

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ **НАУКОВА ВІТАЛЬНЯ**

ВЯЧЕСЛАВ МЕДУШЕВСКИЙ. Чувство миссии – критерий
адекватности исполнения шедевра 615

СВЕТЛАНА АНФИЛОВА. Балетная музыка В. А. Моцарта
и Л. Ван Бетховена 621

ИРИНА ЕФРЕМОВА. Реализация бальной темы в оркестровой музыке России XIX века	637
ВЛАДИМИР ДОЦЕНКО. Итальянская опера XIX века в восприятии И. С. Тургенева	650
АЛЛА ГУРИНА. Устная песенная традиция: когнитивный аспект музыкального восприятия	664
ВІКТОР ТИМОЖИНСЬКИЙ. Художня концепція «Отче наш» Ігоря Стравінського та її композиційне втілення: до питання символіки молитовного тексту	677
ТИМУР ИВАННИКОВ. Тенденции развития современных гитарных школ: североамериканские и кубинские проекции	692
ЕВГЕНИЙ МОШАК. Стилевые тенденции современного гитарного исполнительства	702
ЛАРИСА ДЕРКАЧ. Синергия в исполнительском процессе	714

РОЗДІЛ ПЯТИЙ

ТРИБУНА МОЛОДА

ВАН ЦЗО. Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву ...	726
ЛЮ ЛЯНЬ. Методика преподавания курса сольфеджио в вузах Китая для исполнителей-вокалистов: работа над интервалами и аккордами	737
КСЕНИЯ ЧАЙКОВСКАЯ. Ансамбль скрипачей Большого театра: эстетические и исполнительские аспекты	753
МАРИНА ФИСУН. Стилевые проекции соул в вокальном искусстве	763

ВІД РЕДАКТОРА

Черговий випуск «Когнітивного музикознавства» присвячений 10-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики. Присвята «Назустріч 100-річчю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського» свідчить про намір висвітлити науково-педагогічну спадщину рідного навчального закладу як історичний синтез теорії й практики вищої музичної освіти України. В дзеркалі **інтерпретології як інтегративної науки** усвідомлюються фундаментальні важелі *музичної свідомості* (звук-тон – Логос – форма – жанр – стиль – культура – традиція) як *творчої сили, що розбудовує духовний Всесвіт*. Його населяють феноменально обдаровані люди (суб'єкти музичного мистецтва), які належать українській національній культурі та поєднані навколо кафедри як професійного центру. Їх діяльність на ниві музичного виконавства та педагогіки не лише успадковує попередній досвід найкращих музичних вишів ХХ ст. (насамперед, Московської та Київської консерваторій), але й водночас упереджує їх за новими напрямками та авторськими концепціями, відповідними європейським стандартам. Сукупність ідей та людей, помножена на спадкоємність, багатство та розмаїття наукових подій та артефактів, увиразнює життєтворчість музичної України в Минулому і Сьогоденні. А усталений на засадах єдності сучасної виконавської практики, історичного та аналітичного музикознавства, богослов'я та філософії міждисциплінарний синтез отримав назву «когнітивна школа музикознавства».

Структурно збірка містить 5 тематичних блоків, які відбивають головні ціннісні установки когнітивної парадигми **«любов до homo musicus – дух Музики – Його Величність Текст»**.

Розділ *I* (методологічний) представляє наукову школу засновника кафедри Л. В. Шаповалової та основні дискурси сучасної інтерпретології, розроблені її учнями та колегами, зокрема: *етимологічний* (статті Н. Варавкіної-Гарасової, Н. Рябухи, Д. Жалейко), *онтологія творчості* (О. Александрова), *феноменологія особистості* (О. Завєруха, С. Костогриз, Н. Костенко), *жанрово-стильовий* (К. Тимофєєва, А. Брагін, Д. Малий, В. Ткаченко, Н. Шепеленко), *типологічно-по-*

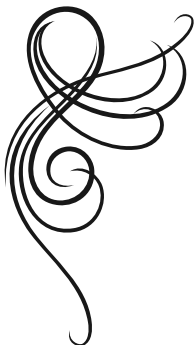
рівняльний (С. Терехов), *рефлексія і духовний аналіз* (Д. Онищенко, Л. Шаповалова).

Розділ 2 – «сакральне серце» концепції збірки – засвідчує захопленість українською складовою світової музичної спадщини: від українських Ірмолоїв XVII ст. (В. Зінченко) і класиків національної музики XIX–XX століть М. Лисенка (М. Єськова), Б. Лятошинського (І. Шумська), В. Сильвестрова (Д. Жалейко), В. Годзяцького (Н. Гриценко) до народно-пісенної традиції Слобожанщини кінця XIX – початку ХХІ ст. (Л. Новікова, І. Романюк).

Основна ідея пропонованого збірника «Когнітивне музикознавство» як наукової серії – поєднати тематику провідних викладачів-інтерпретологів різних поколінь І. М. Полусмяк, І. В. Цурканенко, Ю. В. Ніколаєвської, накопичену за 10 років, у єдиний науковий ТЕКСТ. Розділ 3 – музично-інтелектуальний вимір, у часопросторі якого перебувають аспіранти, здобувачі, магістри, скеровані на самозростання у сходженні до найвищих шаблів наукового Олімпу. Кожен з кафедралів має оригінальні напрацювання і власний науковий «почерк». (Всього на кафедрі захистилось 22 та підготовлено 10 дисертацій на наступний рік праці спеціалізованої Ради при ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Кафедра – це не лише «людський фактор», спільні ідеї, місце для обміну досвідом (дослідницьким, навчальним), але й рідний дім, відкритий для друзів-однодумців (і не тільки). **Наукова вітальня** (розділ 4) стає «місцем діалогу» для шанованих гостей з Москви (В. Медушевський) і молодих науковців з Луганську (О. Якимчук) і Криму (І. Куровська), відомих композиторів С. Турнеєва і В. Тиможинського (Луцьк) і славетних музикантів-виконавців з Харкова В. Доценка, С. Давидова. породжуючи типове для Слобожанщини *мистецьке суголосся*.

Розділ 5, за задумом, – проєкція в майбутнє: «Трибуна молода» означає, що потік до когнітивного музикознавства ззовні (бо автори прийшли із інших вузів) ще дуже молодий, проте неухильний. Попереду нові відкриття країн, шкіл, наукових горизонтів...



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ ЯК ІНТЕГРАТИВНА НАУКА

(У НАУКОВОМУ КОЛІ

Шаповалової Людмили Володимирівни)

... Зустріч двох свідомостей, що виникає в процесі розуміння чужої творчості, існування *іншого* полюсу смислотворення як його ентелехія (втіленість у Буття) є специфічними умовами буття художньої свідомості. Для музичного виконавства це означає, з одного боку, принципове визнання свободи творчості; з іншого, вказує на об'єктивний критерій її обмеження – ІНШИЙ – як суб'єкт спілкування, який є твоїм духовним двійником, але не дорівнює твоїй особистості. Він має до тебе довіру, і ти маєш цю довіру відтворити у *вимірі власного життя* через інтерпретацію (виконавську/музикознавчу/слухацьку) як об'єктивно усталену систему ціннісно-смыслових координат Історії.

Двосуб'єктність, орієнтація на *Іншого-в-собі* (за М. Бахтінім) виступає в мистецтві як необхідність зворотного зв'язку, оберненості на себе, розкриваючи специфічні умови сприйняття й повноцінного спілкування, самої можливості адекватного порозуміння.

(Шаповалова Л. Перспективи розвитку музичної інтерпретології в системі вищої освіти України // Проблеми педагогіки мистецтва. — Ялта, 2009. — Вип. 4. — С. 3)



УДК : 78.01

Людмила Шаповалова

**ДУХОВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ И МЕТОДЫ ЕЁ ПОЗНАНИЯ**



Шаповалова Людмила Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

Сфера научных интересов – анализ музыкальных произведений, теория исполнительства, христианская антропология музыки.

Тон (звук) есть тайна, выше которой – только тайна человека. Теория музыки XXI века как интегративная дисциплина тесно сопряжена с научной картиной мира, внешними историко-культурными условиями, а также внутренними предпосылками развития художественного сознания творцов музыки и ее сопричастников (исполнителей и слушателей).

Тон – Образ (интонируемый Логос) был, есть и остается в науке о музыке *предметом анализа* (от греческого этимона – *вос-хождение к Истине*). Современное музыкознание обладает развитым инструментарием для формализации знаний о музыкальном творчестве как процесса бытийствования человеческого Духа в реалиях *здесьнего* горизонта Бытия.

Структурной единицей творчества как онтодиалога мира *объективного*, данного человеку, и *сотворенного* им по законам Красоты, является музыкальное произведение. Насколько аналитики – восходящие к истине – в нашу постсекулярную эпоху готовы к введению в научный обиход предлагаемой дефиниции «духовная реальность»? –

эту проблему я решаю в учебном процессе при подготовке магистров исполнительских специальностей. Именно прагматическим интересом воспитания поколения магистров-исполнителей как *проводников духовной сущности музыки* продиктована формулировка темы моего сообщения. Анализ научных источников по методологии анализа музыки выявил, что в ней отсутствует один из актуальнейших принципов музыкальной онтологии – *связь человека и энергии как его сущности*.

Цель статьи – привлечь внимание исследователей к возможностям синергийного подхода в музыкальном творчестве и способам его описания в когнитивных моделях музыкознания.

Материалом для обсуждения избран термин «духовная реальность», базовый для раскрытия проблемы богословско-философского синтеза в музыкальном творчестве как особой сферы обнаружения трансцендирования человеческого духа¹.

Духовная реальность – понятие философско-богословского звучания. Встречается в контексте работ о. П. Флоренского, Вл. Лосского, С. Хоружего; в текстах современных психологов-семиотиков апробирован термин «субъективная реальность» (работы С. Гусева, В. Иванченко), смысловой эквивалент внутреннему миру человека, творимой его сознанием из психической жизни духа.

Реальность тождественна бытию, объективной действительности. Но какой именно? Бытийствующей, соответствующей тому, что *очевидно* для всех. По словам свт. Николая Сербского, «...природа есть символ истины. Физический мир есть видимый образ невидимого духовного мира. Поэтому физический мир есть символ, а духовный мир – смысл символа, дух и реальность» [4, с. 45]. Таким образом, есть две реальности – внутренняя и внешняя. Внешняя – это природа, что для музыканта означает *звучащее*, интонируемое, объективированное **пространство жизни звука/смысла**. Его постижение в знаках и символах духовной жизни сознания составляет *другую природу* – внутреннюю реальность: это творчество, умополагаемая

¹ Примеры в дальнейшем изложении почерпнуты из практики кафедры интерпретологии и реалей украинской музыкально-научной картины мира (по материалам защищенных диссертационных работ).

действительность, которую исполнителям нужно «перевести» из виртуальной в актуальную форму бытия.

Исключение из творчества как *особой реальности* составляет литургическая практика и композиторские творения, созданные в «круге» её влияний (например: «Литургия» и «Всенощное бдение» С. Рахманинова; «Запечатленный ангел» Р. Щедрина. «Три хора из музыки к спектаклю “Царь Федор Иоанович”» Г. Свиридова; «Три духовных хора» А. Шнитке). *Совершаемая в сакральном пространстве Церкви литургия являет собою особую реальность жизни, отличную от творчества и искусства.*

Таким образом, генезис понятия *о*-гранивает его содержание в *когнитивный* квадравиум вокруг общего предмета (звука-смысла) музыкального творчества. Обозначим границы *Квадравиума* в музыковедении: **Человек — Мир — Бытие — Музыка.**

Связи музыки и реальности в системе «Бытие – Человек – его Мир» хотя и многоаспекты, но внутри каждого аспекта всегда диахронны: в музыке субъект, его сознание (Я) отражает всю множественность и гетерогенность мира через структурно-смысловые законы организации музыкального произведения, их универсально-порождающую природу. Одним из универсалий является Дух – духовная сила или сущность – как выражение присутствия Божественной природы в человеке.

Каждый из смысловых измерений музыки претендует на своё понимание духовной реальности и может быть верифицирован через сопряжение смежных дихотомий: Человек — Мир; Мир — Бытие; Бытие — Музыка; Музыка — Человек. Мы ограничимся рассмотрением духовной реальности музыки в её структурно-явленной целостности – музыкальном произведении. Такой отдельно взятый микрокосм поможет смоделировать понимание музыки как универсальной смысловой модели мира. Дальнейшие построения будут проходить под знаком этой парадигмы с привлечением аппарата синергической аналитики

Будучи включенными в единый герменевтический круг, категории реальности, бытия и внешнего мира *можно рассматривать как эпифеномены – взаимозаменяемые по аналогии, подобию (схожести) или смысловой метафоре.* Так бывает в текстах не строго

научного характера. Например, Сильвестров сокровенно именуется музыку «свидетельством Бытия»² [5, с. 34]. «Музыка есть художественное *воспроизведение взаимоотношений человека и Бога* через создание произведения. Музыка – прежде всего произведения, вещь или “опус”...», – пишет В.Мартынов. Это пример иного рода, когда пишущий знает о расширении сознания за счет включенности в онтологический горизонт («расщепление» бытия и сознания).

Интересный пример на вероятность знания по аналогии в музыковедческом мышлении находим в текстах В. Медушевского. Так, «духовный реализм» определяется им в качестве эстетической дефиниции. В богословских же размышлениях он предпочитает опираться на иной, сходный термин, однако этимологически более точный – *онтологизм* (в значении *меры глубинной ориентированности сознания в познании бытия*).

Осмысление духовной реальности музыкального произведения в академической сфере по аналогии с религиозно-храмовой приводит к обновленному взгляду на субъекта музыки как инструмента Духа Святого. С точки зрения исполнителя, следует расширить представление о возможных человеческом сознании обустроить новые миры (транслировать себя в трансцендентный мир творчества, создавать эффект Присутствия). Будем опираться на философско-антропологическую методику синергийного мышления, предложенную С. Хоружим, согласно которой: «...человек, выступает как “энергично-событийный центр, фокус реальности, где осуществляется связь всех горизонтов”» [6, с.18].

Термин «энергия» (и область стоящих за ним явлений) относится к области богословия и ещё не включен в понятийный аппарат музыковедения. Хотя попытки его интерпретации можно легко обнаружить у тех авторов, кто рассматривает музыку и её творцов в системе духовного знания. Исследованию явлений энергетизма в музыке в наше

² Стремление, по словам композитора, «выйти за рамки музыки, не покидая ее», объясняет суть авторского замысла [с. 30]. Соответственно, создание реальной музыкальной ткани для композитора – это сотворение «некой **новой музыкальной реальности** со своими, только ей присущими закономерностями» [с. 29, выделено мною].

время не хватает системности, разные энергии изучаются разрозненно», – в пишет в своей статье Н. Очеретовская³.

Упоминания об энергийных свойствах музыкального творчества эпизодичны. Среди исследователей, кто в своих работах обращается к потенциалу энергии как сущности музыки, – М. Арановский⁴, И. Пясковский⁵. Ещё Э. Курт указал на роль энергии в контексте изучения музыкального искусства, полагая, что характеристика музыки связана с энергийностью содержащихся в ней психических волеизъявлений. Ученый описал психические и волевые напряжения в мелодической линии – показатели музыкальной энергии. К сожалению, процесс употребления данного термина в исследованиях о музыке пока не отмечен движением от метафоры к точным дефинициям понятия «энергия». Музыкантам близка мысль о том, что человек наделен множеством разнородных и разнонаправленных энергий (психических, душевных, психофизических, душевно-духовных и т. д.), конфигурация которых в совокупности образует *энергийный* образ человека.

Церковная музыка (пение), обладая энергетически-вибрационно-знаковой природой наиболее действенно способствует обмену природами, когда человек по благодати получает от Бога то, что Бог имеет по своей природе. *На этой основе рождается синергийное разумение бытийственной связи между музыкой и человеком как между творением и Творцом.*

Энергийный образ человека отражает динамичную и одновременно гетерогенную (множественную) природу сознания, которое, как

³ См.: Н. Очеретовська. Простір міста в аспекті художніх інформаційно-енергетичних процесів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі міста / ХДУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, НТМТ, 2009. — С. 323–330.

⁴ М. Арановский: «... Музыкальная кинетика производна от “энергии”, как бы запечатленной в самом звуке. Э. Курт был абсолютно прав, назвав (еще на заре XX века) эту энергию “психической”, ибо сам звук ничем подобным не обладает, и только психика *homo musicus* приписывает ему её звуку» [1, с. 321]. В дальнейшем автор неоднократно подчеркивает свое отношение к явлению энергийности в музыкальном тексте как феномену одухотворенности звука, хотя и возникающему на психической основе [1, с. 344].

⁵ Пясковський І. Б. Музыка і кібернетика // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. — 3 (4). — 2009. — С. 90–103.

известно, множественно по своей природе (на это указывает М. Бахтин при изучении литературной поэтики Ф. Достоевского) и А. Леонтьев в лекциях по философии сознания.

Субъектом **реальности музыкального произведения** есть *homo musicus* в трех испостасях, системно представленных Б. Асафьевым:
композитор – *человек творящий (homo creator)*;
исполнитель – *homo interpretator*;
слушатель – *homo cognitius*.

В «живом» звучании музыкального произведения объективируются в энергийном со-бытии духовные силы не только исполнителя, но и автора музыки *навстречу* тем, кто энергийно вовлекается в вертикальное общение. Идет взаимообмен энергиями, направленный на слушателя, чье внутреннее бытие есть откликнутость на призыв художника-творца. Результатом этого процесса трех «идеальных субъектов» музицирования как со-общения является *синергия* – сущностная характеристика полноты Бытия, вовлеченности в музыкальное бытие диалога «Я – Другой» под знаком Духовной реальности (вертикализация «человек – Бог»).

Внутренняя реальность невозможна вне выстраивания отношений с Другим: для музыканта реальность всегда «...с кем-то, для кого-то»: «Автор – исполнитель» или «Исполнитель – слушатель», или все вместе (плиромность/ пребывание в полноте). Уместна параллель с принципом зеркала и его метафизической формулой $(1+1+1\dots=1)$, начертанной на стене в фильме А. Тарковского «Ностальгия». Она необъяснима с точки зрения арифметики и неверна в категориях *homo animus*. Зато в ней духовное у-зрение истины в конкретно зримой форме...

Каков человек – таков и творимый им мир, творчество всегда есть созидание иной реальности. Художественная реальность включает в себя онтологический горизонт (согласно богословскому определению личности как Образа и Подобия Божия), иногда по воле автора он сужается до психологической редукции.

Слагаемые разных жанров и стилей музыки (семиотика духовной реальности) отличаются в чем-то внешнем, материально организованном, но *по существу они едины*, ибо посвящены тайне человека, его небесной родине. Это такие знаки и символы «интонируемого ми-

росозерцания» (В. Медушевский), как молитвенная интонация, призывная полетность метроритмических фигур в музыке Р. Шумана; это соборный дух аккордовой фактуры; это свободный, немеханически организованный способ разработочного развития в сонатно-симфоническом цикле. Это принцип духовного восхождения (встроенности в небесную вертикаль) в жанрах церковного искусства (мессы и пассионы И. С. Баха), переключавшийся в драматургический профиль «восхождения» в сонатах, симфониях и концертах Л. Бетховена, И. Брамса, Г. Малера, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, Д. Шостаковича.

Когда реальность становится духовной? Или же в музыкальном произведении согласно энергийной природе она духовна по определению (*свет-ская музыка хранит отблеск Высшего света*)? В зависимости от ответа на этот вопрос есть два пути познания: *метафизический* (мистический) – для определения романтического идеализма в духе мессианства художника-творца (Вагнер, Скрябин) и путь *духовного реализма*, соответствующий литургическому творчеству (традиция храмового церковного искусства и её возрождение в современном композиторском творчестве (*nova musica sacra*)). Композиторы, сознательно работающие в границах Богослужбной традиции (А. Пярт, В. Мартынов) выполняют в светском контексте музыкальной коммуникации охранительную миссию, преемственности христианского миропонимания ценностей музыкальной культуры. Молитвенный опыт базируется на энергийной сущности бытия Бога и его волепроявлений. В целом, размышляя о значении художников рефлексивного типа на пути выхода из духовного кризиса, понимаешь, что роль личности, религиозного сознания в деле Евхаристии не менее сущностна, чем хранение традиции и церковного устава, Божьего миропорядка.

Резюме. I. Духовная реальность – это единомножие 4-х научных методов изучения музыки («звучащих текстов» Бытия): *философско-богословского, музыкально-семиотического, энергетического, интерпретологического.*

Если у них общий предмет – музыка как смысловая модель мира, модус человеческого творчества, тогда через духовную реальность обнаруживает своё Присутствие Вечность. Её имена, явленные в худо-

жественной форме – Истина, Красота, Благо (по подсказке Г. Уствольской из её Четвертой симфонии).

Резюме II. Суммируем сложившиеся когнитивные модели на путях познания духовности музыкального Бытия.

1) *Этимологическая* – указывает на этимоны, возвращая слух к созерцанию Истины и обогащая духовное узрение современного музыковеда разумением внутренней формы слова (термина).

2) *Богословская* – напоминает о первичности Слова-логоса и вторичности человеческой тварной природы творчества, тем самым выстраивая ценностно-смысловую вертикаль духовного познания всех явлений музыкального искусства. Энтелехия *богословского* дискурса исследования **музыки как духовной реальности** заключается в выявлении первичности онтологии, в приоритетах духовных универсалий антропологических контекстов музыкальной культуры (в том числе и чисто прагматических, исполнительских, педагогических). Из данного контекста вытекает насущная востребованность третьей модели – энергийной.

3) *Энергийная онтология* как еще один из путей познания музыки указывает на своё право умножить методологическое богатство толкования музыки за счет мета-познания (вертикализация духовного движения и *со-работничество* человека и Абсолютной Личности Бога). Диссертант Надежда Варавкина-Тарасова проанализировала символы духовной реальности позднего сочинения Ф. Листа «Молитва» (в двух версиях), Р.Щедрина и хоровой притчи харьковского композитора В. Мужчиля «*Вмирала річка*» и выявила воздействие системы «**звук – тон – цвет – свет**» как проявления энергии человеческого творчества в момент Богообщения. Таково действие устойчивых музыкальных символов «световое окно», «крест» и других на слушательскую душу и сознание⁶.

4) *Литургический хронотон*, генетически связанный с восточно-христианской (византийской) традицией, укоренен в современной композиторской практике и может служить моделью сознания homo

⁶ См.: Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : дис. ... канд. искусствоведения : спец. «Муз. искусство – 17.00.03». — Харьков, ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2014. — 200 с.

credens. Отсюда актуальность адекватных оценок роли литургии и её системо-порождающего значения в контексте композиторского интереса к литургическим архетипам в последние десятилетия XX ст., обращений к каноническим текстам, к библейским образам и темам. Пример (неожиданный, но закономерный) из гитаристики. Диссертант Т. Иванников указывает на сакрализацию «гитары как звукового образа мира»⁷ в таких опусах, как: «Кант» (1984) и «Падение и воскрешение» (1997) Дж. Тавенера, «*Kyrie Eleison*» (1992) Т. Бейкера, «Страсти для гитары соло (1998) А. Скурриа, кантата «Рождественское сольфеджио» для гитары, вокалистов, хора и камерного оркестра (1999) М. Шуха, «*Fratres*» для гитары с оркестром (2002) А. Пярта, «Концерт “Реквием”» (2008) Л. Брауэра⁸.

5) *Рефлексивная модель* познания сформировалась в творчестве композиторов последней трети XX ст. В частности, в украинской культуре – хоровой концерт Ивана Карабица «Сад Божественных песен», фортепианные сочинения «Китч-музыка» и «Вестник» В. Сильвестрова, Шестая симфония В. Бибика «*Думи мои, думи*» на поэзию Т. Шевченко, «Черная элегия» Е. Станковича.

6) Опыт *интерпретологии*, изучающей специфику **интерпретирующего мышления**, ставит исполнителя в ситуацию «внутреннего подвига» – духовного служения, усилия преодоления. Цель этого многотрудного процесса – объективировать духовную реальность *встречи с Другим* (Э. Левинас) через энергию душевного переживания и воссоздания новой реальности – в интерпретации «чужого» текста как своей «внутренней речи» (М. Бахтин). Интерпретирующий стиль мышления (термин В. Медушевского) способствует установке на всеобщность человеческого общения, утрату эгоцентризма.

И, наконец, о синергийной природе общения в коммуникативном звене «исполнитель – слушатель». Надо признать, что, невзирая на все прогнозы о «смерти автора», упадке и кризисе классиче-

⁷ Название первой международной конференции гитаристов, проведенной в Харькове на базе Харьковского национального университета им. И. П. Котляревского в 2004 году.

⁸ Т. П. Иванников. Тенденции развития гитарного искусства 1970–2010 годов : дис. ... кад. искусствоведения. — Харьков, 2012. — 200 с.

ской музыки, по факту объективации музыкального произведения как **со-бытия** двух субъектов общения (исполнитель – публика), слушательское восприятие в XXI веке творений музыкальных гениев XVII–XX столетий по-прежнему означено духовным движением вверх (вос-парением души, по обывательскому признанию меломанов всех времен). Эффект присутствия Духа на языке аристотелевской философии называется *энтелехией*, по мысли о. П. Флоренского – *это синархия*. И, что очень важно, производство Присутствия характеризуется полным отсутствием «когнитивного диссонанса» (термин П. Рикера): все участники музыкальной коммуникации по аналогии с храмом ощущают свою *со-причастность* всему миру, который открыт им Любовью и для Любви.

Определение № 1 в терминах синергичной онтологии. Композиторское Я может утверждать, что созданная им *духовная реальность музыкального произведения – это расширенный горизонт художественного сознания (пограничный модус) в момент выхода человека музицирующего (интерпретирующего) «из самого себя» для обретения полноты Бытия и связи миров (земли – неба, видимого – невидимого, здешнего – трансцендентного)*.

Исполнитель и слушатель (Другое Я в тройственности музыкального бытия/общения) участвуют наравне с автором в онтодиалоге бытия как здешней реальности и музыкального свидетельства её Присутствия. Отсюда определение № 2.

Духовная реальность музыкального произведения – это опыт встречи с духом Вечности как знаком надмирной Красоты через понимание («считывания») смыслов знаковой системы символов, языковых механизмов общения Я человека и Первопричины его духовного бытия.

Суммирующее построение дефиниции № 3.

Духовная реальность музыкального произведения – это пребывание сознания в особом измерении, благодаря которому осуществляется фундаментальное стремление человека / личности / музыканта ответить на призыв Творца, в свободном бытии-действии запечатлеть свою со-причастность к высшему бытию, через сотворение озвученного Тона – Образа – Логоса и обмен энергиями жизни, трансцендируя из времени настоящего в будущее – Вечность.

Тема предложенного научного направления – когнитивного музыкознания – продиктована двумя причинами: первая – социальная, это – необходимость как-то отреагировать на проявление новой квалификации «магистр» для исполнительских специальностей музыкальных вузов согласно принятой в Украине Болонской системе образования; обеспечить малоподготовленный к научной работе корпус исполнителей некой системой дисциплин, направленной на написание научной магистерской работы. Поскольку меня как представителя среднего поколения музыковедов аналитической школы интересует причина вторая – *как, каким* образом изнутри самой музыкальной науки возможна интерпретология? Подобный вопрос звучит как «оправдание музыковедения» в контексте интенсивно развивающихся *культурологических* подходов.

Расширительные трактовки культурологии как *нового музыковедения*, в начале 90-х годов приветственно вошедшие в обиход, сегодня себя исчерпывают, нуждаясь в обсуждении.

Нечто сходное может произойти и с интерпретологией – таково обобщенное имя «истории и теории исполнительства» как специальной дисциплины. Н. Корыхалова относительно этого термина (что встречается единожды в первом абзаце ее знаменательного «Интерпретация музыки») для энциклопедического издания предложила широкое определение: «**Интерпретация** – процесс звуковой реализации нотного текста, тождественно термину «исполнение»; и потому может быть принято с оговоркой на обиходное значение. «Наука интерпретология изучает многообразие исполнительских школ, эстетические принципы интерпретации, технологические проблемы исполнительства), к началу XX века став одной из областей музыковедения. Это сказано о западноевропейской музыкологии в 1979 году. С тех пор прошло треть века. Что изменилось?»

За эти 35 лет произошел коренной перелом в научно-музыкальном самосознании, или смена парадигмы. В общем плане, педагогика это определила замену законов «школы памяти» на «школу мышления», тактические задачи хранения и передачи информации на стратегию креативной переработки этой информации в новом системном качестве. Новое направление в философии **синергетика**, заимствовав

терминологию древних духовных практик, с одной стороны, и достижения точных наук XX–XXI века, с другой – объясняют искусство Новейшего времени включенностью гуманитаристики в систему более высокого порядка – духовное знание, сердцем которого есть явленность духа в человеческом творчестве. Высшее этическое измерение музыкального смысла в творческом процессе коммуникации «АВТОР – Исполнитель – Слушатель». Всех их связывает общая онтологическая функция интерпретирования.

Слово «автор» происходит от *auctor* – тот, кто расширяет. Смысл расширения заключается в прибавлении к тому реальному, что уже существует. Проясняется добавочный смысл авторства в интерпретаторе: новое содержание появляется в результате прибавления к старому, уже имеющемуся знанию. На первый план выходит момент со-участия, со-вместимости, со-причастности в совокупном творческом процессе, всегда начинающемся с уже имеющейся территории, но преследующем цель ее расширения. МП – место встречи, где ты читаешь послание Баха, который «тебе и мне письмо написал» (парафраз на название книги А. Ткачева).

Автор и Интерпретатор – фигуры в современном мире равнозначные. Е. Левченко отмечает: «...интерпретация содержит в себе не только процедуры поучения истинных значений и адекватного содержания в системе познающей деятельности, но и является объектом преломления особенностей различных школ, традиций, стилей... Сущность интерпретации выстраивается в различных плоскостях. Она предстает то реакцией-следствием, то феноменом сознания, то способом бытия в языке, то как познавательный акт»⁹. Другими словами, интерпретация являет собой РОД творчества. Вот почему фигуры Автора и Интерпретатора конгруэнтны.

Интерпретология указывает на необходимость начинать научное описание с личности Я, в ее системно-порождающем герменевтичном круге позволительно описывать духовные реалии не только на языке семиотики (как в академической аналитике целостного анализа), не только в динамике межличностных отношений (**ценностной семан-**

⁹ Левченко Е. Б. Автор и интерпретатор: парасубъект философии и культуры // Е. Б. Левченко, Е. Н. Юркевич. — Харьков : Фолио, 1995. — С. 7.

тике, согласно В.Маринчаку), но и в **онтооттранцензусе** – постижении модусов молитвенного сознания духовно-храмовой культуры (что закрепило в своем понятийном аппарате литургическое музыкознание), а также в дискурсах МЕТАФИЗИКИ И ОНТОЛОГИИ (методологических оснований *когнитивного* музыкознания). Хотелось бы, чтобы интерпретология закрепила знания о духовных основах интерпретации как высшей ступени Богообщения и не ограничивалась только лишь психологическим измерением человека и его возможностями восприятия реального мира. В 4-хмерном пространстве (4-е – это духовное, или молитвенное, родственное пребыванию артиста в творческом состоянии) пребывают триадные отношения-связи и диалоги Автора-исполнителя его Произведения и сопричастника Божьего дара вдохновения – СЛУШАТЕЛЯ. Между ним – царство синергии, или закон адекватного восприятия и трактования, того что происходит *внутри* музыкального общения. Иначе говоря, на духовное общение и установление высшего критерия духовного узрения музыкальной истины указывает функция ДАРА и её симметрия – БЛАГОДАРЕНИЕ. Это духовный закон музыки. Если он нарушается, это уже выпадение из Красоты, Очищения, Радости. То есть именно эти координаты познания должны коррелировать и научный труд по оформлению исполнительской рефлексии.

Этимологический анализ. Синонимом этого термина в русском языке являются слова: толкование, ис-толкование, трактовка Слово «интерпретировать» отмечено как книжное; *толковать значит понимать и объяснять что-либо. Характерна этимология слова «толк» – польза (помимо основных значений «смысл, сила, разум, сущность содержания – по словарю В. И. Даля [см. с. 651].* Значит, толковать – объяснять с пользой для дела. Толмач – переводчик с языка на язык (у М. Павича, автора «Хазарского словаря», фигура толмача снов – атрибут постмодернистского сознания). Вот в чем заключается парадокс: каждый из со-причастников музыкальной коммуникации является (ис)толкователем («переводчиком») смысла музыки, у каждого рождается слушательская рефлексия как опыт встречи с Другим или собой на территории духовной реальности музыкального произведения. НО! Не каждый занимается переводом этого опыта на язык научного описания – вербально означенный, о-граниченный горизонтом того или иного музыковедческого дискурса.

И еще один этимон, без которого нельзя подойти к цели сообщения – *кто* является субъектом и предметом интерпретологии? В. Медушевский, выдающийся толкователь музыкальной культуры с позиций христианской антропологии, приводит следующий перевод термина «исполнитель» с греческого языка: «Исполнитель – связующий, посредник между реальностью и полнотой, ангел-защитник». Обращает на себя внимание корень слова – полный, полнота. Ис – приставка, которая указывает на активную позицию того, кто хочет ис-пить до дна, вос-полнить, достичь идеала, желаемой целостности. В книге Т. Цареградской цитируется этимон «музыки» согласно взглядам Мессиаана, одного из новаторов эпохи Второго Авангарда-II: «Музыка происходит от индоевропейского корня: МЕН что означает движения духа» [7].

ИТАК, чьи движения и какого Духа, превращаются в объект интерпретологии?

1. **исполнитель как субъект научной рефлексии** – это фигура особенная, долженствующая быть больше, чем простой смертный «толмач»-музыковед: это воин-защитник, ангел-хранитель целокупного бытия музыки – Космоса для homo musicus, ставшего на путь Познания («антропос»)

2. **изменяется когнитивная установка.** Благодаря Другому субъекту научной деятельности – исполнителю, пришедшему на смену толмачу (музыковеду). Если для музыковеда важна симфония Бетховена как феномен его духа, как документ его эпохи, то для исполнителя смыслом познания оказывается ТОТ, кто привел его к Бетховену...

3. **исполнительский анализ** – ключ интерпретологии – предстает как *отношение двух субъектов: исполнителя и субъекта самой музыки, зафиксированного в звучащем тексте как авторское Я.*

4. **методологический выбор** заставляет собрать воедино всю вариативную множественность соприкосновения (сопряжения) музыковедческой науки с исполнительским искусством. И, наоборот, современный категориальный синтез отражают встречную потребность исполнителя в осмыслении своей деятельности. И это единие (желаемое, хотя и не всегда достигаемое) ТЕОРИИ КАК СПОСОБА МОДЕЛИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА И МУЗИЦИРОВАНИЯ КАК ПРОИЗВОДСТВА ПРИСУТСТВИЯ Чуда, Дарения

«здесь и сейчас» становится магистральным направлением развития современной интерпретологии.

Итак, предмет интерпретологии есть исполнительская рефлексия – результат интенционально-ценностной деятельности сознания, который выносится на суд публике в виде магистерской (а позже и кандидатской) диссертации. И возникает когнитивная схема субъектно-объектных отношений: но если раньше они относились к целостной системе коммуникативных связей «автор-произведение – исполнитель – слушатель», то в современной культуре ввиду расслоения ее пространства на множество самодостаточных субкультур, внутрижанровых и стилевых подсистем, проблема интерпретации – СМЫСЛА как основной ценности музыки становится ключевой тенденцией науки. Более того, смысл интонирования и интерпретация как ценность обретают эстетическое значение. Кто в контексте музыкально-исполнительской интерпретации оказывается субъектом, а кто объектом? Что такое произведение и как оно соотносимо с Автором? Все эти классические проблемы теории исполнительства составили содержание музыкальной эстетики.

Теперь об интерпретологии как учебной дисциплине. Начинающего магистра характеризует дистанцированность от названных теоретических проблем; между накопленными в теории опытом (моделирования проблемных ситуаций и методологических ответов на них) и «живым» древом музыки – большая пропасть, преодолеть которую за короткое время (1–1,5 года) не представляется возможным. И это составляет насущную задачу интерпретологии как учебной дисциплины.

Представим ее поэтапно как алгоритм действий.

1. Задача систематизации всех накопленных теорий и авторских концепций по избранной теме (фактологический сбор научной информации по предметам и проблемам исполнительского искусства).

2. Задача каталогизации по проблемным ситуациям (предметный указатель, например, инструментарий, история происхождения, персоналии по композиторам для конкретного инструмента и механизмы психологического воздействия музыкального исполнения на слушателя и т. д.).

3. Методологический выбор для апробации накопленных фактов; «встречное движение» исполнительского «Я» к теоретической концепции, создание собственной научной версии.

4. Целевое описание результатов научного исследования: собственно исполнительский анализ как научный текст.

5. Выводы – самоконтроль, самопроверка (авторецензирование), соответствие теме, логике композиции, адекватность результатов, изложенных в заключении поставленным целям и задачам. И, наконец, верная оценка жанра выполненного исследования (статья, реферат, эссе, историографический очерк и т. д.).

Отразим на схеме **РАЗДЕЛЫ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ КАК УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:**

1. Феноменология Личности (*Homo musicus*).
2. Инструмент как ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ МИРА.
3. Жанрово-исполнительские сферы музицирования (традиционная культура, академическое искусство, неакадемическая музыка «третий пласт»).
4. Музыкальное произведение как звучащий («живой») текст.
5. Исполнительская ПОЭТИКА:
 - способы артикуляции;
 - исполнительское *время*, темпоритм;
 - агогика как индикатор стиля;
 - тембровый слух.
6. Теория исполнительского стиля.



На рубеже третьего тысячелетия произошла смена парадигмы музыковедческого сознания. Установка на усвоение ценностной информации для обучающихся исполнителей-магистров должно осуществляться путем моделирования концепции теоретического и исторического музыковедения, ибо они – фундамент научной рефлексии. Конечно, это очень сложные механизмы, требующие и глубоко профессиональной подготовки преподавателя, и психолого-педагогического комплекса условий и предпосылок работы для магистра. Однако, если цель сформулирована верно, материал для апробации той или иной идеи соответствует структуре личности ученика, его опыту, то в этом случае происходит сокращение дистанции (отрыва) между научной мыслью (методологией) и личностным тезаурусом исполнителя, его опытом, который, как известно, благодаря Генриху Орлову всегда конкретен, субъективен и уникален и при этом никогда не конгруэнтен другому). К этому следует стремиться с самого начала.

Рефлексивный подход. Основной пафос научной работы для исполнителя заключен в его собственном опыте.

Когнитивная психология определяет личность как систему отношений нескольких функциональных уровней сфер деятельности сознания:

- психологическую;
- мыслительную (языковую);
- когнитивную;
- коммуникативную.

Все они действуют и в музыкальном творчестве. Однако возникает все тот же вопрос: все эти функции **равнозначимы** для деятельности исполнителя, композитора, добавим – и слушателя? Думается, что нет. Медушевский разработал известную концепцию семиотического описания музыки, весьма близкую к 4 названным уровням, однако в его концепции речь идет о МП. Последнее незаметно подменяется понятием «композиторский текст». Текст – носитель языка как способа высказывания. Однако язык не психичен, психична речь. Отсюда вывод: в случае анализа «исполнительского текста» ситуация познания меняется. Анализу подвергается не семиотический объект, а психосемантическая реальность, обладающая пространственными и временными характеристиками той личности и того художественного

сознания, чьим порождением она является (Вспоминается образ из фильма Андрея Тарковского «Солярис – океан, живой мозг»). Метафора странная, даже страшная своей симметрией. Получается кто смотрит в Великое, то в нем и отражается и наоборот.

Личный исполнительский опыт – условие и критерий научной рефлексии. Это актуализирует сознание исполнителя и переключает его на более сложный уровень осознания предмета исследования – написание текста. В сознании исполнителя действуют два плана, что определяет его структуру:

- *онтологический*, бытийный (в нем живут тексты культуры, традиции их прочтения в лице передачи исторического опыта);
- *рефлексивный, интенциональный*, базирующийся на личностном **опыте** данной личности (в единстве жизненных, индивидуально-психологических, художественных и социальных).

Так мы подошли к сокровенному ключу обозначенной педагогической задачи. Знакомясь с будущим магистром, надо максимально близко подойти к пониманию его исполнительского опыта, который, согласно Г. Орлову, всегда конкретен, персоналистичен, индивидуален, а потому не может повториться, быть данному субъекту неинтересным, чуждым. Весь ареал его личности начинает действовать по принципу «осознания своего сознания». Это лучший способ заинтересовать человека и вовремя поставив ему диагноз (на материале его репертуара, либо иных форм самоанализа), правильно сформулировать цель – на постижение законов своего искусства, мастерства, либо каких-то друг проблем из его «рефлексивного» круга. Это прагматика, не ответвленное **книжное знание**, которое в лучшем случае ведет к реферативному, пассивному усвоению чужого знания, а оплодотворенная практической деятельностью МУЗИЦИРОВАНИЯ теория интерпретирующей личности. Остается прокомментировать связь исполнителя с композиторским мышлением в категориях онтологии и метафизики творчества. Для наглядности я использую схему Медушевского, в которой запечален опыт духовного анализа музыки. Называется эта схема «онтологический треугольник». Есть категории ценностной семантики – вверх – низ; небо – Бог – земля, человек.

Есть дух, который витает, где хочет и есть тайна человеческого дара, озарения – сотворения музыкальной реальности, мира худож-

ника. Это и есть духовная вертикаль. Предмет интерпретации должен соответствовать этой высоте. Если он занижен в силу страстных воле-ний, иных критериев – получается такая конфигурация из трех точек. Подлинная интерпретация не занижает авторских интенций. К этой схеме можно добавить метафизическую функцию зеркала – исполнительского отражения духовной реальности музыки. Исполнитель должен всматриваться в духовную природу своего творчества, быть духовным двойником автора. Тогда возникает зеркальное соответствие двух векторов коммуникации – межличностной (горизонтальной) и Богочеловеческой (вертикальной). Об их реальном участии в творческом взаимодействии людей в театральных и концертных залах свидетельствуют различные медицинские, психологические и другие эксперименты. Всем знакомо неопишуемые моменты высшего озарения – общее воодушевление, синергия и наступает плирома – единение земного и Высшего, понимаемого и непознанного.

Глубина понимаемого – это низ схемы, корневая система музыкально-Божественной коммуникации. **Высота** – это сфера истинного знания, в котором человек посвящен в молчание. Тайное – право человека являть образ и Подобие в своем творчестве. У великих художников-интерпретаторов амплитуда между вершиной и глубиной наиболее внушительная, впечатляющая. Таким образом, описанный онтосемиотический треугольник дает возможность наглядно представлять силу духовного воздействия исполнителя на публику (через фиксацию артикуляционных, темброво-динамических и фактурных, деталей).

Вместо выводов. Что же даёт аналитику от музыки предлагаемая дефиниция?

Законы духовного обустройства музыкальной коммуникации, следуя межличностной горизонтали, охватывают бесчисленное множество композиторских, исполнительских и слушательских интенций, живущих в планетарном пространстве как духовная реальность. Исследователь же включается ценой своей профессиональной и творческой жизни в знаменитый «круг аввы Дорофея»: чем мы ближе к Богу, тем ближе друг и другу и в одночасье – к гениям музыкального творчества, свету и красоте.

Исполнитель должен ближе к своей публике по законы Дара и Благодарения, когда его Я «считывает» партитуры и клавиры композиторов

как письма Бога. И каждый раз, выстраивая энергичную вертикаль, исполнитель творит духовную реальность, умножает её во имя радости общения, у-знания Другого-в-себе, во славу Жизни в Истине!

Вместо выводов. Что же даёт аналитику от музыки предлагаемая дефиниция?

Законы духовного обустройства музыкальной коммуникации, следуя межличностной горизонтали, охватывают *герменевтический круг* композиторских, исполнительских и слушательских интенций в планетарном масштабе **как духовная реальность**. Исследователь же включается ценой своей профессиональной и творческой жизни в знаменитый «круг аввы Дорофея»: чем мы ближе к Богу, тем ближе друг и другу и в одночасье – к гениям музыкального творчества, свету, Красоте и Истине.

Исполнитель должен ближе к своей публике по законы Дара и Благодарения, когда его Я «считывает» партитуры и клавиры композиторов как письма Бога. И каждый раз, выстраивая энергичную вертикаль, исполнитель творит духовную реальность, умножая её границы во имя радости общения, у-знания Другого-в-себе, во славу Жизни в Истине!

В заключении приведем мысль А. Лосева: «Всякий труд осмыслен и свободен только тогда, когда он осознается... как **моя собственная, чисто личная потребность**. «А что такое свобода? Это совпадение того, что **есть**, с тем, что **должно быть**... Свобода... – это жизнь... Исповедуя эту мысль, я тружусь всю жизнь», – писал ученый.

Его слова звучат актуально и сегодня как призыв к действию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
2. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г. В. Григорьева // Теория современной композиции : учебное пособие [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 23–29.
3. Медушевский В. Музыка Рахманинова: традиция духовного реализма // Рахманинов: на переломе столетий. — Изд. 2-е, доп. — Харьков, Майдан, 2004. — С. 17.

4. Сербский Николай (Велимирович), свт. Символы и сигналы / свт. Николай Сербский (Велимирович). — Симферополь, Родное слово, 2012. — 126 с.
5. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы: к портрету В. Сильвестрова // Музыкальная академия. — 2008. — № 5. — С. 23–35.
6. Хоружий С. Феноменология аскезы / С. Хоружий. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 352 с.
7. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессуана / Т. Цареградская. — М. : Классика – XXI, 2002. — 376 с.

ШАПОВАЛОВА Л. ДУХОВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И МЕТОДЫ ЕЁ ПОЗНАНИЯ. В статье обсуждаются общие теоретические основы когнитивного музыкознания. Обобщен научно-педагогический опыт кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского за 10 лет деятельности в качестве центра по подготовке магистров исполнительских специальностей.

Духовная реальность – музыкальная универсалия, содержание которой отражает системные связи Бытия и творчества. Предложены дефиниции понятия и основные когнитивные модели изучения духовной реальности, необходимые при написании магистерских работ.

Ключевые слова: музыкальное произведение, духовная реальность, познание, когнитивное музыкознание, когнитивные модели.

ШАПОВАЛОВА Л. ДУХОВНА РЕАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ТВОРУ І МЕТОДИ ЇЇ ПІЗНАННЯ. У статті обговорюються загальні теоретичні засади когнітивного музикознавства. Узагальнено науково-педагогічний досвід кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за 10 років діяльності як центру з підготовки магістрів виконавських спеціальностей. Духовна реальність – музична універсалия, зміст якої увиразнює системні зв'язки Буття і творчості. Запропоновані дефініції поняття та основні когнітивні моделі вивчення духовної реальності, необхідні при написанні магістерських робіт.

Ключові слова: музичний твір, духовна реальність, пізнання, когнітивне музикознавство, когнітивні моделі.

SHAPOVALOVA L. THE SPIRITUAL REALITY OF MUSICAL COMPOSITION AND THE METHODS OF ITS COGNITION. The article deals with the general theoretical bases of cognitive musicology. Generalized the scientifically-pedagogical experience by department of interpretology and musical analysis (Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts) for 10 years of activity as a center on preparation the master's degrees (performance specialities). Spiritual reality – is the musical universally, maintenance of which reflects the system connections in musical creation. Is offered the basic cognitive models for the studies of the spiritual reality, necessary at writing of master's degree works.

Key words: a musical composition, spiritual reality, cognition, cognitive musicology, cognitive models.

УДК : 78.01 : 783

Надежда Варавкина-Тарасова

**«СВЕТОВОЕ ОКНО» И ДРУГИЕ ЛИТУРГИЧЕСКИЕ
СИМВОЛЫ ВО «ВСЕНОЩНОМ БДЕНИИ»
СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА**



Надія Петрівна Варавкіна-Тарасова – кандидат мистецтвознавства (2014), викладач-методист відділу «Теорія музики» Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби.

Тема дисертаційного дослідження – «Духовний зміст музичного твору» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.)

В творческой жизни С. Рахманинова проявлен духовный символ светоносной Встречи, которая в христианском мире известна как Сретенье, когда в одночасье постигается Прошлое, Настоящее и Будущее. Композитор прикоснулся к этой тайне непосредственно, по зову сердца сочиняя «Всенощное бдение» и «Симфонические танцы». В первом Встреча воспроизводится «визуально», программно по Евангельскому смыслу, во втором случае – на простран-

ственно-временном уровне, сокровенно оберегая содержание. В первом сила света символически проявляется *внутри* одной части цикла: «свет, свет, свет» провозглашается в точке золотого сечения «Ныне отпускаеши». Во втором – *между* двумя не менее символическими произведениями композитора. «Всенощное бдение» – последнее крупное произведение, созданное на Родине (1915), «Симфонические танцы» для оркестра – последнее крупное произведение, сочиненное в конце Жизни композитора (1940). Первое написано со Словом Библии, имеет конкретную цель и направленность на сокровенную интерпретацию, второе – инструментальное, с прикрытым смыслом, который постепенно раскрывается для музыковедческого анализа по христианскому мировоззрению как духовное завещание времён Апокалипсиса [5; 9]. *Актуальность* такого подхода к анализу композиторского текста продиктована необходимостью раскрытия литургических основ в синтезе художественного и богословского творчества.

Задача данной публикации – через взаимодействие сакральных символов и музыкальной семантики *выявить* во «Всенощном бдении» С. В. Рахманинова *реальность духовного пространства* сначала внутри цикла Вечерни и Утрени, а затем между ним и финалом «Симфонических танцев».

В хоровом цикле «Всенощное бдение» С. Рахманинова есть особая часть под № 5 Вечерни – Молитва Старца Симеона «Ныне отпускаеши» (Лк, 2, 29–35). Слова Молитвы особо познаются на Сретении, а также – в храмовом суточном действе от «Всенощной» до «Божественной Литургии» с духовной кульминацией – Причащение Святых Даров, которые открывают новые уровни осознанности жизни для человека.

Есть указания святых отцов, что если никакие молитвы, покаяния, прошения по восстановлению гармонического целого с Единой Жизнью не помогают, то заступничество Симеона Богоприимца (и ещё Иосифа Обручника) могут помочь, но если и это не помогает, то заступничество невозможно [2, сс. 486–490]. В иконографии святой Симеон Богоприимец чаще отображен во *внутри храмовой сцене* в святой группе 40-дневного Младенца Иисуса, Богоматери, Иосифа Обручника и пророчицы Анны. На иконах праздника Сретенье открытая завеса Царских Врат храма символизирует выход в *от-*

крытое Господом пространство Великой Жизни. Сокровенны в этом кардинальном вопросе иконы, на которых Старец воплощен одним, в полный и почти в полный рост или по пояс, с Младенцем или без Него. Но – невидимый для плотно-физического прочтения – Святой ребёнок – находится со Старцем. Строгий взор Симеона проникает с иконы через пространство многих сердец, устанавливая в них Истину и проверяя, можно ли доверить Её, *уже* входящую в мир людей. Икона Михаила Дамаскина XVI века из монастыря Святой Екатерины Горы Синай – подтверждение этому. Необычно положение ножек Младенца: впечатление, что *Он уже встает из рук Старца*, одновременно благословляя мир [8, сс. 108, 111].

На Новгородской иконе второй половины XV века стоящий Старец без Младенца, но руки Его так расположены и высветлены «тонкими мазками белил» у самой «чаши» груди, что ясно – там *уже находится* Божественная Истина, символ Святого Младенца. Как самое драгоценное охраняет икона реальность Её Тихого Света [там же, с. 110].

В конструкции цикла «Всенощной» Рахманинова, выстроенной по основам богослужебного чина, «Свете тихий» и «Ныне отпускаеши» сочинены на *мелосе киевского распева* (что соответствует и нотному Приложению к «Октоиху», богослужебной книге песнопений седмицы, распределённых по восьми гласам) [15, сс. 3, 12, 17].

Исследователи отмечают необычность распределения партий «хор – солист» в произведении С. Рахманинова, также значимость жанра колыбельной для № 5. Так, А. Кандинский отмечает: «... не случайно здесь выделена сольная партия тенора, которой поручено основное мелодическое содержание» [21, с. 107]. Ю. Келдыш пишет об особом месте во «Всенощной» задушевно-скорбного ариозо для тенора solo, «глубоко личного, интимного признания» [10, с. 419]. Нюансом «личного чувства», «прощания», «угасания», «состоянием сладостной растворённости» определяется музыка этой молитвы С. Рахманинова А. Кандинским (в 1989 и через 10 лет, в 1999 годах). Здесь ведущую мысль даёт знание: «...композитор хотел, чтобы эта музыка звучала при его погребении» [18, с. 76]. Во многом такие ощущения как «угасание», «прощание», «убаюкивание» вызваны особенностями пульсации аккомпанемента, тихой динамикой, историей Старца Симеона по Евангелию, который несколько столетий ожидал Откровения и те-

перь мог спокойно уйти в мир Небесный. Аналогичное восприятие жанра встречается в воспоминаниях певца А. Смирнова, участника *первого* разуличивания и исполнения «Всенощной» С. Рахманинова (февраль – 10 марта 1915): дирижер Синодального хора Н. Данилин указывал, что «В “Ныне отпускаеши” <...> – колыбельная» [4, с. 445]. Впоследствии аналогичная трактовка жанровых истоков подтверждалась *со-чувствием* С. Рахманинову его тоске о родном крае и людях, об интонационном мелосе и «воздухе Отчизны».

По нашему мнению, в рахманиновском прочтении присутствует, также, и иная символика музыкальной организации молитвенного текста.

В трактовке жанра колыбельной укажем на древнюю традицию в её сокровенном осмыслении, что выводит аспект жанра на сокровенное понимание. В народе существовал обычай прикреплять колыбельку с младенцем к потолку, не устанавливая её твёрдо на полу. Согласно выводам американского исследователя Д. Винтера, мягкое покачивание создаёт космический ток: «Солнце – Земля – человек – пульс сердца – генетический код <...> частотный шаг пульсации сердца человека равен корню квадратному из золотой пропорции <...> эти пропорции являются когерентными шумановским резонансным колебаниям Земли» [цит. по: 16, с. 53]. Член-корреспондент НАНО и КАНОН Ю. Г. Жемойдо отмечает, что «наиболее комфортные для человека частоты 7,5–7,8 герц – частоты Земли. В настоящее время замечено, что Земля меняет свои частоты в сторону увеличения частотности (до 10 герц), а это потребует полной перестройки человеческого организма»¹. Эти колебания, по которым настраивалась точнейшая аппаратура, в последнее время начали изменяться, что вызывает тревогу и необходимость возвысить духовный потенциал сердец людей. Мерная спокойная синхронность колебаний Земли и человеческого организма создаёт *глубинный фон* подготовки души к сердечному ощущению святой связи Земли и Неба (а значит, и таинству перехода к бессмертию).

В областях пульсации точек золотого сечения (т. з. с.) рахманиновской интерпретации Молитвы Сретенья открывается та «*сокровенная*

¹ Цитируется по тексту доклада «О чувстве меры», любезно предоставленного академиком Ю. Г. Жемойдо.

часть» архитектоники № 5 из «Всенощной», которая проявляется при *их* (т. з. с.) *двухстороннем развёртывании* в единой системе, что ассоциируется словно по «ходу солнца» и в «противодвижении»². В поэтике *текста* Молитвы, принятом в Православии, точки золотого сечения также взаимодействуют в создании архитектоники многостороннего «музыкального “складника” иконного поля» Молитвы³. Рассмотрим сказанное.

Обратим внимание на «зеркальный знак» в рахманиновском «Ныне отпускаеши»: 1) все части цикла хоровые, соло тенора звучит в отдельных кратких фрагментах; 2) только в «Ныне отпускаеши» наборот – соло главенствует, обрамляя небольшой, в 12 тактов, чисто хоровой участок музыкальной среды. В музыке молитвы т. з. с. в прямом движении приходится на главную образную константу – «Свет» (т. 24), а в обратной перспективе как в древнерусских иконах⁴, выделяется высшее духовное определение «Твое», «Твоему» (т. 16/17); 2) **в поэтическом эквиваленте Молитвы, на кириллице, – глагол «уготовал»** (т. 18).

В «Ныне отпускаеши» Рахманинова «*встреча*» пульсаций – в разворачивании формопроцесса и в его «отзеркаливании», то есть, в «следе музыкальной памяти», – *открывает «окно»*, в котором звучит весь хор, **кроме солиста**. В этом мистическом пространстве обнаруживается музыкальный **символ композиционного тора** с его внешней и внутренней сторонами⁵.

² Наша ассоциация возникла от благоговейного восприятия икон св. Георгия Победоносца с правосторонним и левосторонним движением святого и его коня, а также от методики анализа полифонии А. Чугаева [по: 6, с. 112].

³ В. Холопова определяет пульсацию точек золотого деления феноменом «гармония времени» [24].

⁴ Исходя из фундаментальных исследований о «правом и левом в иконе», о пространстве 4-го измерения, о *динамике* восприятия, о том, что «икона говорит с нами из иного мира» см. в исследованиях о. Павла Флоренского, академика РАН Б. Раушенбаха [17, с. 80–92], теолога Дм. Арабаджи [1, с. 462–463].

⁵ «Тороид можно понимать как **структуру времени**, обладающую многочисленными уникальными свойствами <...>. Поверхность этой фигуры может быть разделена на 7 областей... он (тороид) характеризуется семью топологическими различиями (т. е. карта, изображённая на поверхности тороида, требует **семи цветов**) [13, сс. 569, 606]. Есть данные, что энергия тора – первая во Вселенной, и что сердце

В «окне», расположенном между тактами №№ 18 и 29, – **молчание** ведущего тембра – тенора. От прямого движения в точке золотого сечения слово «СВЕТ» (!) пульсирует в звучании *divisi* самых верхних голосов тихо, сокровенно, в террасной динамике по отношению к предыдущему звучанию. После центральной кульминации на физическом уровне, где достигается самая верхняя точка звукового диапазона в *горизонтальной* малой терции (*ff*, т. 23, *as2-ges2-f2*), – в *вертикали* большой терции включена *метафизическая* кульминация (*p*, т. 24, *des2-f2*). Главное Слово Молитвы – СВЕТ распространяется из вершины-источника в нисходящем звуковом потоке хоровой партитуры – трижды по сильным долям, мягко «скользя световым лучом» по тембрам хоровых голосов (тт. 14–16 – *divisi* сопрано, альтов, *unison* первых теноров).

В обратной перспективе развёртывания музыкальной композиции в т. з. с. определяется Слово «Твое» («Твоему») в обращении к **Бог-Творцу**. Слово вначале проявляется в партии solo тенора в сочетании «спасение Твое». Причём, именно *после включения* этого Слова, – **отключается** *сольная* партия тенора, а Слово продолжает мягко резонировать аналогично храмовой и внутри сердечной акустике при Богослужении в звуковой сфере Молитвы в партии первых альтов и первых теноров (т. 17). Отключается, **открывая «световое окно»** во временном пространстве композиции на 12 тактов. Солист не поёт следующие слова Молитвы старца Симеона: «*еже еси уготовал пред лицем всех людей, свет во откровение языков*», – они только в «духовном поле» смешанного хора. Партия солиста сквозно соединяется (при пропуске текста на кириллице в момент *молчания*) на расстоянии **5 5** основных четвертных пульсаций в неперіодических сменах размеров с *одинаковой качественной* величиной – 6/4, 3/4, 4/4.

Это подтверждает, что Молитва не просто поётся у С. Рахманинова, а *пульсирует* во внутреннем мире молящихся на освящённом языке кириллице. Ритм «55» входит в сакральный ряд чисел Фибоначчи, показывающий кульминационные взаимодействия т. з. с. «природы неквадратности» (по В. Холоповой). Таким образом, солист внешне

человека имеет энергетическое построение в виде тороида [Доля Р. Волхвы Ориона / Р. Доля. — М. : Амрита-Русь ; Белые альвы, 2005. — 272 с.].

замолкает на произнесении «спасение *Твое*» (т. з. с. поэтики Молитвы на кириллице, т. 16/17) и восстанавливает внешнее звучание на словах «и славу людей *Твоих*» (тт. 30–32).

Внутри «окна» духовное пространство Молитвы С. Рахманинова скрепляется словом-понятием «ЛЮДЕЙ»: «*пред лицом всех людей...и славу людей Твоих Израиля*» (тт. 22–35) – от начала энергетического проявления амплитуды кульминационной волны до её завершения. Т. з. с. в символе «внутреннего окна» приходится на *точку возобновления* синергии хора и солиста, то есть, **точно** на *момент вступления* отключенного сольного тембра («и славу»). Временное молчание солиста, «растворение» ведущего тембра в своей звуковой палитре внутри смешанного хора синхронны с расширением общего и голосовых диапазонов, динамикой, ладотонального и аккордово-гармонического развития. На первый план выходит полифоническая фактура с канонической имитацией текста Молитвы «*еже еси уготовал*» – то есть наблюдение того, что воплотилось от Бога-Отца и непостижимо, чудом вошло в реальность.

Восходящий ряд имитационных фраз активно набирает энергию в 2-хоктавном пространстве вступлений голосов, в масштабе 4-х тактов, в пульсе 22 четвертей (*es-es2*; тт. 18–21). Интервалика и долевая пульсация *вступлений имитаций* – свободная, в вертикально-горизонтальном контрапункте: *es-f-b-es1-b1-(es2)* – б.2-ч.4-ч.4-ч.5-ч.4 – по тембрам VII – III – VI-A – II – S; по долям: 1-1-5(5)-1-3-(1). Последнее проведение (внутри сопрано, его 2-й мотив) *точно* воспроизводит ритмоинтонацию *proposta* канонических имитаций через две октавы, но в условиях обновлённой метрической корректировки: 6/4 и 4/4 (тт. 18 и 21). При этом очень важно, что:

а) вступления **ядра** корректируется шагом – старинным «трихордом в квинте» (*es-f-b*);

б) третье вступление оттенено совмещением в unison тембровых красок женских альтов и первых мужских басов (тт. 19/20).

Всё это точно *воссоздаёт* акустику храмового пространства музыкальной сферы на физическом уровне и сердечное молитвенное пространство – на мистическом⁶.

⁶ По свидетельству Мистического Богословия, проявленного для многих святых,

В музыкальной версии «Ныне отпускаеши» С. Рахманинов определяет «дыхание» смысловых узлов Молитвы в местах намного более крупных длительностей, чем предыдущие (то есть отмеченных цезурой). Таких фрагментов **семь**: 1) «*Твоего*» – т. 6; 2) «*с миром*» – т. 10; 3) «*очи мои*» – т. 14; 4) «*спасение Твое*» – т. 17; 5) «*языков*» – т. 28; 6) «*Твоих*» – т. 32; 7) «*Израиля*» – т. 35.

Пункты №№ 1–4, 6–7 – в партии солиста-тенора; пункт № 5 – в партии хора (сопрано I). В Молитве счётный пульс – четвертные длительности в непериодической смене метра. В цезурах №№ 1–3, 5–6 – целые длительности (суммирование по 4 четвертных), в №№ 4, 7 – целые с точкой (суммирование по 6 четвертных), трижды продлённые смешанных хоровых тембрах в завершении всей Молитвы (четырежды с ферматами). Это позволяет молитвенному «дыханию» проникнуть внутрь того уровня Света, где в сердце безмолвно и беззвучно живёт «**Умная, Иисусова молитва**», Её светоносный огненный центр. Конденсация «узлов дыхания» проходит по прогрессирующей убывающей, помогая войти в тишину «святого ареола», когда *пропеваётся* текст молитвы: 68:51:42 (по четвертным).

Распределение дыхания «смысловых узлов» формы-процесса на **7 фрагментов** сродни пульсации **структуры времени тороида**. Представление фрагментов в цветовой ассоциации, с использованием ориентированного графа спиралевидного типа (по Л. Эйлеру) подтверждает уникальность энергетической природы формы Молитвы С. Рахманинова. Таковы взаимодействия внешней и внутренней сторон тороида с **ядром** энергетического «светового потока» в контексте *«звукосмыслового “кванта”*» (термин М. Чёрной) [25, с. 24].

Термин, объединяющий точные науки (современную физику тонких полей) и музыкознание (литургическое), многомерно определяет трактовку духовного качества знаменной попевки в пределах ч. 5 «*b-f*»: основные звуки интонационного ядра сольной партии тенора – *des1-es1-fl-es1-fl-des1-c1-b* (тт. 2–6). В интонации ядра вершинный звук *fl* – определитель внешней и внутренней сторон

например, «Из посланий к Тимофею святого Дионисия Ареопагита»; Григория Паламы, Макария Египетского, Сергия Радонежского, Александра Свирского, Серафима Саровского и др. [см. также: 1, сс. 26, 165–180].

спиралевидного колебания энергии тора, «прокладывающего путь» в «квантовом пространстве» молитвы № 5. Характерной чертой попевки есть симметрия, соразмерность в колебательном движении интонации с сохранением «верхней выпуклости», что напоминает о храмовых знаменных попевках «голубчик тихий», «облачко»⁷. Старинную духовную музыку С. Рахманинов слушал с раннего детства и юности; в Московской консерватории был студентом курса истории русской духовной музыки, который преподавал выдающийся учёный-практик церковного богослужения С. Смоленский, памяти которого и посвящено «Всенощное бдение». По воспоминаниям А. Ф. Гедике, С. Рахманинов «...любил церковное пение и, вставал, и в темноте наняв извозчика, уезжал в большинстве случаев в Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая суровые песнопения из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами» [цит. по: 5, с. 145]. Возможно, в таком со-творчестве возникали духовные музыкальные прочтения жизни, воспитывалось, утверждалось и крепло духовное поле композитора-творца.

Символично, что в заключительном кадансе «Ныне отпускаеши» басы *divisi* поют в большой и малой октавах подряд четыре ч. 5. Они заполняют весь такт своим низким, таинственно звучащим колоритом, утверждая процесс завершения полным функциональным оборотом. Финальные такты Сретенской молитвы звучат своеобразно, на манер старинного церковного православного пения (т. 34, перед 3-хтактовым дополнительным кадансом на органном пункте тоники *b-moll*). Их гармония: *t* (с квартовым тоном) – *t6/5-s7-d7* (без 3-го тона) // *VI6-t*...Композитор после такта с басовыми параллельными квинтами указывает второй, облегчённый вариант лада и гармонии – без низкой II-й ступени, дающей в первом случае «подсветку» *Ges-dur*, тональности VI ступени, принимающей на себя колебание *тоникиальности*, тем более, что в середине центральной кульминации звучал подобный оборот (т. 23, 3–4 доли). В оставленном С. Рахманиновым, более сложном варианте, и графически, и сонорно

⁷ См. об этом в исследованиях М. Бражникова, В. Иванова, Н. Серёгиной, Г. Пожидаевой.

ясно проявляется «энерго-информационное поле» (по В. Иванову) *тороида*.

Подтвердим наше видение светового окна в музыке свидетельствами существования древнейших «световых окон» в храмовых и иконных композициях. В Нью-Грейндж, в самом центре Ирландии, в пещере Солнца во временных границах зимнего солнцестояния всего на 14–21 минуту проникает Луч и выхватывает из тьмы алтарный камень с тройной спиралью. Аналогично открывается Лучом Солнца «световое окно» западного придела древнеегипетского храма Хатхор-Маат эпохи Птолемеев в местности Дейр эль-Медина – спрятанной узкой долине в центре западной пустыни района Луксора. Луч Света также введён для соприкосновения с храмовой святыней – божественной скульптурой.

Иконы Рождества, Богоявления, Преображения Иисуса Христа, Архангела Гавриила имеют Луч, направляющий *«зеркало сознания»* к сокровенному. На древнерусских иконах А. Рублёва, Даниила Черного, фресках Дионисия с сыновьями – оптически точно распределены световые проекции. Зафиксированы свидетельства многих открытий о появлении светящегося луча для обнаружения нерукотворных икон Пресвятой Богородицы, Указаний сокровенного места для постройки храма. Например, на Маковецком холме, где сегодня раскинулась Троице-Сергиева Лавра [22, с. 20]. Параллельно с иконами Сретенья со Старцем Симеоном входят в сокровенный мир праздника две иконы, посвящённые Пресвятой Богородице: «Симеоново проречение», или «Умягчение злых сердец», и «Семистрельная». Обе иконы раскрывают ту часть видения Симеона, которая зачастую не осознаётся людьми, – какой великой жертвенной Любовью и Мудростью спасается мир. На первой – мечи, направленные к Сердцу Пресвятой Матери, – расположены по три *справа налево* и *слева направо*, а один *снизу вверх*; на второй – *три* с одной, *четыре* с другой стороны, в *разностороннем* центровом движении [3, с. 148]. *Невидимо*, ясно ощути-мо струится свет спасения и защиты из сокровенного «окна» иконы, из «Сердца Пресвятой Богородицы».

Проникновением в тайну перехода в Единой Жизни считается последнее художественное произведение Рембрандта «Принесение во храм». Прекрасным сердечным откровением веет от холста велико-

го художника: «старик в своей молитве наполняется святым духом. <...> Дрожащие руки Симеона благоговеют перед божественной природой младенца <...>, возможно, это руки самого Рембрандта <...>» [19, с. 127]. У Старика глаза закрыты, у Младенца – открыты. Это символ Встречи Прошлого с Будущим, показатель внутреннего сердечного зрения и метод духовной передачи в Вечность. Духовное поле «Всенощного бдения» С. Рахманинова привлекает исследователя многомерностью познания тонкоматериальных явлений музыки. Нас заинтересовали указания композитора по отношению к привлечению тембра сольного тенора (ноты произведения, замечания к №№ 4, 5, 9), а также уточнение А. Кандинского по № 5: «... не случайно здесь сольная партия главенствует от начала и до конца (единственный случай в цикле!)» [18, с. 76] и «единственный пример в цикле!» [21, с. 107]. Ю. Келдыша аналогично определяет, что это «единственный сольный номер во всём произведении» [10, с. 419].

Во-первых, это не единственное полное *solo* в цикле: в № 2 «Свете тихий», ещё более пространственное и на протяжении *всей части*, введено *solo* альты. В № 5 сольная партия тенора *не звучит* от начала до конца, а имеет *существенный* перерыв.

С. Рахманинов вводит указание на *solo* тенора⁸ в трёх композициях «Всенощного бдения»: в № 4 «Свете тихий», в № 5 «Ныне отпускаеши» и в № 9 «Благословен еси, Господи». Знаменный мотив из партии *первых* теноров № 9 (который открывает звучание этой части и становится её основным знаком) впоследствии **трижды** звучит в № 12, отделённый в партитуре этой части *сольным unison*'ом альтов, триольным ритмическим рисунком, гармонией (D7-T Es-dur, D7-t c-moll, D-VI Es-dur и их простые варианты), фактурно-контрастной полифонией хоровых и текстовых уровней, расширяемых и звуково и визуально. Вначале трёхголосное *divisi* сопрано и *unison* альтов, затем к сопрано присоединяются также в трёхголосном *divisi* тенора, и в третий раз *unison*'ная ладо-функциональная поддержка («фундамент») басов. У сопрано, затем теноров и басов, постоянно заклинанием поётся моление «*Помилуй мя, исцели душу мою*», у альтов – мотив знаменной попевки «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*» из № 9.

⁸ Композитор уточняет возможную замену звучания несколькими тенорами.

В предложенном дискурсе духовного анализа символики solo тенора в № 5 «Ныне отпускаеши», перейдем к рассмотрению **сольного тембра**, такого редкого использования в цикле. Из 15-ти номеров в 3-х введена сольная партия тенора. В № 5 практически полностью *окормляется вся композиция* номера этим тембром. Его *отсутствие внутри* архитектоники на звучаниях 55 основных метрических пульсаций мы определили символом «светового окна». В композициях, обрамляющих № 5, (№ 4 и № 9) сольный тембр, наоборот, *представлен фрагментарно внутри* хорового звучания, то есть зеркально по использованию в № 5. Обратим внимание на этот факт и углубимся в его символику.

В «Свете тихим» solo тенора введено только на слова «*Поем Отца, Сына и Святого Духа, Бога*» (тт. 19–26). В энергетической системе этой самой сокровенной молитвы Вечерни произнесение и распев слова «Бога» выделен в сольной партии тенора вступлением тембра тенора и *точным* препаданием слова на точку золотого сечения всей композиции.

Появление первого для «Всенощного бдения» *сольного тенорового тембра* (№ 4, тт. 19–26) **тщательно готовилось композитором**: при общей тональности Es-dur происходит ладовая модуляция в es-moll со сменой динамики на *pp* (т. 16) с многократным пропеванием хорovým «фоном» слов «*свете тихий*» в аспекте ожидания. Внезапное появление solo тенора синхронно с внезапной ладотональной перестройкой на E-dur⁹ (тт. 19–26) в функции неаполитанской субдоминанты – энгармонической по обычной нотной записи, но воспринимаемой и на слух, и визуально с психологическим ощущением реальности тихого света по **видению** иного мира (согласно Ю. Келдышу, «световое пятно» [там же]). Так во время молитвенного состояния происходит озарение сознания при переходе на призматическое, или духовное зрение. Тембр сольного тенора, проявившись в «инобытии E-dur», мягко отключается, отзвучав в символе «светового окна». Мягкое восстановление Es-dur (с тт. 25–26) сродни погасшему Лучу духовного озарения. Вся композиция завершается методом «*открытого тонального плана*» перехода тонального русла в параллельную ладовую систему c-moll.

⁹ У Ю. Келдыша это отмечено как яркий колористический эффект [10, с. 419].

В № 9 «Благословен еси, Господи» *solo* тенора персонифицирует образ Ангела, объясняющего женам-мироносицам Воскресение Господа и направляющего их с этой вестью к апостолам (тт. 33–38, 48–53). Определим их I-м и II-м *solo* Ангела. Кроме них, есть сольная теноровая реплика «*рыдающая*» (тт. 29–31) и общетеноровое произнесение «Почто мира с милостивными слезами, о ученицы, растворяете?» и «*видите вы гроб и уразумейте: Спас бо воскрес от гроба*» (тт. 17–19, 22–23). Развёрнутая композиция № 9 состоит из начального припева-эпиграфа на основе хорала знаменного распева, который открывает каждые последующие куплеты. Теноровому тембру отдано предпочтение, он приобретает истинно ведущую функцию в номере «Благословен еси, Господи», так как открывает его знаменным распевом (ведёт мелодию хорала) и в дальнейшем получает смысловые партии. 2-й и 3-й куплеты открывают альты, 4-й – вторые сопрано. Куплетов четыре, композиция венчается обширной кодой («Слава:»), размеры которой точно совпадают с 3-м и 4-м куплетами, взятых вместе. 1-й и 2-й куплеты совместно в масштабе не намного больше: всего на 6 четвертных длительностей. Из 15-ти номеров «Всенощного бдения» в чуть большей половине номеров отсутствует проставленный автором размер, в том числе в № 9, и потому в нём пульсация учитывается по основополагающим четвертным длительностям.

«Блистайся во гробе Ангел» первый раз проявляется во 2-м куплете № 9. Упоминание о нём находится посредине его слов (но, повторяем, пока его тембр не выделен в *solo*). В 3-м куплете – упомянутая сольная реплика, словно пространственное эхо, всхлипывающее с мироносицами, и почти сразу I-е *solo* Ангела, начало которого совпадает с точкой золотого сечения 3-го куплета. II-е *solo* Ангела находится в начале зоны золотого сечения всей композиции № 9, которая одновременно есть точкой золотого сечения 4-го куплета. В коде зона золотого сечения находится внутри «Аминь», в тезисе радости прародительницы Евы, которую Дева (Пресвятая Богородица), «Жизнодавца рождши», направила к жизни. Слово «жизни» пульсирует в точке золотого сечения.

Кроме ярко выраженной синхронизации духовного поля № 9 с кровенными категориями содержания музыкального произведения в данном примере, введём к рассмотрению пульсацию коэффициента

М. Файгенбаума. Она указывает на деление процесса развития в композиции № 9, близкое к числу 7: 7,4680851. Именно так пульсирует *музыкальная* среда знаменного распева, запечатленная С. Рахманиновым. Этот пульс заложен в основу авторской развёртки всей композиции № 9, гибко давая проявляться свободе, ритмическому потенциалу, вне жёстко указанного метра.

От № 9 *Утрени* «Всенощного бдения» также протянулась духовно-тематическая нить связи к интонациям побочной темы *финала* «Симфонических танцев». «Благословен еси, Господи» относится к воскресным тропарям 5 гласа, «*поемые на непорочнах*», то есть после кафизмы 17 (Псалом 118): «*Блажени непорочнии в путь, ходящии в законе Господни*». Словно талант композитора получил Благословение на Путь в 25 лет¹⁰ между своими самыми знаковыми произведениями вынести скорби и радости, когда приходит осознание, что «спастись можно только сообща» – с близкими, со слушателями, с народом. Сколько раз преодолевалось им искушение в эти годы бросить всё, не выходить к людям в зал, прикасаться к роялю, к нотной бумаге, и сколько раз сила Духа Святого оказывалась сильнее, помогала.

В № 9 христианское моление «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*» служит *рефреном* хорового храмового действия «Всенощного бдения», *четыре* раза провозглашаемого. Первый тропарь *после него* – «*Ангельский собор удивися, / зря Тебе в мертвых вменившаяся*» – знак «открытого окна» указывает верующим далёкие перспективы пройти победный путь вместе с Великим Светом. «По сравнению со “Всенощной”, побочная тема (финала “Симфонических танцев”) изложена в более упругом, синкопированном ритме и убыстренном движении» [5, сс. 163, 167]. Тема С. Рахманинова противопоставлена средневековому «мотиву-символу *Dies irae* <...> (что) связывает “Симфонические танцы” <...> с воплощением тематики “Страшного суда” в европейском искусстве <...>, в древнерусской фреске и иконе» [20, с. 149].

В последнем крупном произведении С. Рахманинова дважды явно прослушивается «*авторский голос*»: А. Кандинский признаёт,

¹⁰ Время создания «Всенощного бдения» и «Симфонических танцев» 1915 г. и 1940 г..

что «здесь “*соприсутствует*” автор» (в конце 1-й части «проходит вариант лейттемы его Первой симфонии», в 3-й, финальной, части – «древнерусский напев из “Всенощной” (№ 9)» [20, с. 148–149; курсив наш. – В.-Т.]. В. Грачев, анализируя по методике В. Медушевского скрытый смысл содержания «Симфонических танцев», предлагает осознание этого произведения как «иллюстрация нынешнего состояния мира <...> своеобразным духовным завещанием Рахманинова» [5, с.146, 167].

Резюме. 1. В «Ныне отпускаеши» С. Рахманинова сокровенно проявлено единение музыкального мышления композитора с миром иконописи, древним храмовым действием и реалиями духовного подвига святых. Исследования этих связей неисчерпаемы, как сама Жизнь. «Всенощное бдение» С. Рахманинова, безусловно, принадлежит к наивысшим духовным достижениям **всего человечества**.

Музыка молитвы старца Симеона «Ныне отпускаеши» в рахманиновском прочтении – **духовный ключ**, открывающий «идеальную звуковую картину, рисовавшуюся», по воспоминанию композитора, при сочинении Единого целого «Всенощного бдения» [4, с. 526]. Кроме явно выраженной пульсации колыбельной, есть *иной пульс*, нежели колыбельное убаюкивание.

Объяснение затрагивает сакральные области **молитвенного предстояния в тишине сердца** глубоко верующего человека. Тот «световой поток», который подчеркнут средствами музыкальной выразительности в зоне точки золотого сечения правостороннего развертывания музыкального времени, проявляет еще одну функцию золотого сечения, пульсирующую в обратной перспективе спиралевидного потока, священно оберегаемым древними русскими иконами. Развертывание правостороннего и левостороннего движения, видимого на первом плане, запечатлено на христианских иконах Пресвятой Богородицы с Предвечным Младенцем, святого Георгия Победоносца, святого Симеона Богоприимца. Анализируемое произведение – высокодуховное по интуитивной синхронности с древнейшими памятниками истории культуры, с удивительно современным прозрением, подтверждаемым наукой.

Спиралевидные движения имеют космический генезис и повсеместное сферическое распространение (по И. Стульпинене). Подобно Духовный Луч сотворчества проникает в святыню художника-твор-

ца¹¹. В данном контексте проявляется параллель с *метафорой* как средством позитивного воздействия на более совершенное представление человека о *синергии* с Высшим творчеством.

Согласно нашей гипотезе: 1) *solo* тенора, с указаниями С. Рахманинова, представленное в частях № 4 «Свете тихий», № 5 «Ныне отпускаеши», № 9 «Благословен еси, Господи», *solo* альты в № 2 «Благослови, душе моя» и *unison* альтов из кульминации № 12 «Великое славословие» в *значительном* по масштабам хоровом цикле «Всенощное бдение», возможно рассматривать **авторским голосом**, синхронно (и *зеркально!*) проникающим из **духовного** пространства произведения «Всенощное бдение».

2. а) Мотив знаменного распева № 9 несёт потенциал *музыкальной* пульсации, введённой С. Рахманиновым, соответствующий пульсации коэффициенту Митчела Файгенбаума. Вся композиция показывает *гибкую* развёрстку, пульсирующую вне указанного в части метра/размера.

б) воплощение духовного содержания части № 9 проявлено методом храмовой постановки *евангельского рассказа*, который применяется на Рождество Иисуса Христа, частично на Успение Пресвятой Богородицы, во время Великого поста;

в) выделение сольных партий тенора персонифицирует **образ Ангела**, возвещающего женам-мироносицам о Воскресении Господа; все его проявления связаны с энергетическими точками золотого сечения, являющимися явными показателями духовного содержания произведения;

г) первое появление образа Ангела завуалированно напоминает о том, как появляются *духовные лики святого мира* на физическом уровне планеты, в первые моменты прикрывая своё блистание, затем всё более проявляясь; возможно предположить и о **личном** опыте композитора, настолько явственно происходит процесс выявления лика Ангела;

д) знаменный распев, положенный в основу части «Благословен еси, Господи», С. Рахманинов символически использует в дальнейшем следовании цикла «Всенощного бдения» и вне его.

¹¹ Возможно предположить, что при молитве человека открывается энергия родника «на маковке», и Луч Духа проникает через него в «алтарь сердца».

3. Мотив знаменного распева, использованного С. Рахманиновым в №№ 9, 12 есть **духовный знак**, который несёт свою текстовую программу не только внутри хорового цикла «Всенощное бдение», но спустя десятилетия, повторенное в финале своего последнего сочинения («духовного завещания» по версии В. Грачева),

4. Следует особо подчеркнуть, что в № 12 **авторский коллаж** знаменной попевки *точно* открывает зону точки золотого сечения всей развёрнутой, кульминационной части Великого молитвенного словословия Утрени из «Всенощного бдения». В. Иванов, характеризуя выпуклую графику попевки «облачко», сравнивает её не с облаком, а с сорочкой, надеваемой человеком прямо через голову¹². Именно таким движением надетая сорочка принимает на себя энергетическую защиту внутреннего человека – как это издавна исповедуется народом. В. Иванов указывает, что, произнося слово «облачко», следует делать ударение не на первом, а на втором слоге.

5. Мотив знаменного напева «облачко» дважды на расстоянии введён в центральную кульминационную зону – внутри цикла «Всенощное бдение», почти в его завершении, и внутри течения жизни С. Рахманинова, завершая «Симфонические танцы» за три года до ухода композитора.

Евангельский образ св. Симеона, который ждал столетия и принял Бога в свои руки, отдал Его Пресвятой Богородице и предрёк Ей великие страдания, могучей силой своей любви может теперь спрашивать у людей ответа. В завуалированном, символически проявленном виде, С. Рахманинов духовно отвечает. Он написал, подобно И. С. Баху, в конце своего последнего крупного сочинения: «29 октября 1940. New-York. **Благодарю тебя, Господи!**». Так завершилось глубоко символическое, таинственное по скрытой программе произведение – «Симфонические танцы» для оркестра, явившееся своеобразным «**духовным завещанием**» целой эпохи.

Между двумя произведениями С. Рахманинова – хоровым, с воплощенным Евангельским Словом во «Всенощном бдении» и инструментальным, в «Симфонических танцах», где Слово просветля-

¹² См. фундаментальное исследование: Иванов В. Давньоруська знакова співоча мова. Наукове видання / В. Иванов. — Миколаїв : Шамрай, 2008. — 305 с.

ется сокровенной «программой» знаменной попевки, – установлен канал идей-символов «духовной радуги», оба конца которой твёрдо установлены в Отечестве, но синхронны с мировыми категориями. Они, со своей стороны, подтверждают существование духовного пространства, **25 лет** зримо и не зримо пульсирующее на высших планах гениального провидения С. Рахманинова. И оба «конца радуги» находятся на «духовных планах магнита» родной для С. Рахманинова Москвы с промежутком почти в три десятилетия.

6. Между глобальными планетарными событиями располагаются первые звучания «Всенощного бдения» (начало 1915) и «Симфонических танцев» (конец 1943) – в интервал почти 29 лет. В эти же годы оба произведения исполнены в Москве¹³. Они задуманы и реализованы в периоды *кульминационных* точек двух мировых войн, в синхронизации с событиями, прямо отражающих *героическую духовность* народов Европы и мира, и особо – русского народа. Отсюда также пронизанность музыкально-поэтического мышления глубинными духовными истоками христианства, подтверждающие, что С. Рахманинов – философски мыслящий, православно верующий музыкант, любящий свой народ и культуру других стран, в творчестве которого естественно проявлялись пророческие мотивы.

В связи с тем, что творческая и личная жизнь С. Рахманинова ярко переплелась с судьбой многих народов, эти произведения не могут быть простой вехой на пути, учитывая их высокий уровень духовного и профессионального мастерства, опору на древние пласты памятников Культуры. Внутри музыкального пространства «Ныне отпускаеши» (части № 5 из «Всенощного бдения») есть чисто хоровой промежуток *без сольной* теноровой партии. Он проявлен в *символе «светового окна»*, который рассматривается величайшим *интуитивным* прозрением композитора до уровня духовных связей мира горнего и дольнего, видимого и невидимого.

«Световое окно», «открытое» композитором в небольшом временном отрезке в 12 тактов, или 55 четвертей, словно широко «распахнулось» уже для Жизни С. Рахманинова в 25-летний процесс

¹³ «Всенощное бдение» вообще впервые исполнено в Москве, «Симфонические танцы» впервые для СССР также исполнены в Москве.

творческого переориентирования на *исполнительский и интерпретаторский* канал, видимый на плотных земных планах – с восторгом для окружающих. **В то время** как на духовных (особенно, по-видимому, в первое десятилетие жизни за границей) *накапливался* более высокий для С. Рахманинова вид синергетического канала – *композиторский*, проявленный в таинстве духовной сферы «Симфонических танцев».

Внутри хоровой миниатюры «Ныне отпускаеши» Вечерни открылся символ, который помог композитору *сохранить* потенциал сердечного славословия Утрени «Благословен еси, Господи». Дважды звучит сквозь пространство драматургии «Вечерни» мотив знаменной попевки «облачко» – в № 9 «Благословен еси, Господи» и № 12 «Великое славословие» из «Всенощного бдения» в интонации до побочной партии финала «Симфонических танцев».

7. *Евхаристическое* скрепление жанром торжественного гимна **Воскресных** православных тропарей христианского моления «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим» между «Всенощной» и «Танцами» осознаётся в контексте «**Благодарю тебя, Господи!**» – фразы, подписанной композитором при завершении своего последнего, крупного сочинения «Симфонические танцы».

А. Мень отмечает, что «...история (народа Божьего) протекает между двумя явлениями Христа – как Спасителя и как Судьи» [11, с. 126]. Два произведения С. Рахманинова несут «тайно образуемые» символы: «Всенощное бдение» и «Симфонические танцы»¹⁴ словно крайние створки иконного складника, между рамок которых воплощена серединная, центральная – «*летопись жизни*» всех людей Земли (от которых неотделимы композитор и его семья).

8. В «**Ныне отпускаеши**» С. Рахманинова проявлено сокровенное соединение композитора с миром православной иконописи, древним храмовым действием и реалиями духовного подвига святых. Исследования этих связей неисчерпаемы, как сама Жизнь.

¹⁴ «Симфонические танцы» синхронны с Третьей симфонией, аналогично тому, как «Литургия Иоанна Златоуста» сопоставима с Третьим фортепианным концертом; таинство «Вокализа» и «Колоколов» возможно рассматривать в контексте между «Литургией» и «Всенощной» ...

Музыка молитвы старца Симеона «Ныне отпускаеши» в рахманиновском прочтении – **духовный ключ**, отворяющий «идеальную звуковую картину, рисовавшуюся», по воспоминанию композитора, при сочинении. Анализируемое произведение – высоко духовно по интуитивной синхронности с древнейшими памятниками истории культуры, с удивительно современным прозрением, подтверждаемым наукой. «Симеоново проречение» воспринимается сакральной «точкой», *вокруг* которой разворачивается плавное движение от *завершения* Вечернего Богослужения перед «*открытием* завесы» для Утрени, для нового дыхания Жизни – как символ прояснения неба перед Рассветом, когда ощущаются *новые возможности*¹⁵.

Предложенный анализ в развитие синхронности гуманитаристики, музыкознания, богословия и точных наук [1; 14; 23; 26–28] утверждает методологическую значимость категории «**духовная реальность**», являющую себя на различных уровнях музыкального произведения.

В *широком* значении духовная реальность в музыкальном творчестве С. Рахманинова раскрывается **как аналог Четвёртого (молитвенного) состояния сознания человека** [12] и во многом аналогично состоянию творческого вдохновения

В узком коммуникативном смысле «духовное содержание музыкального произведения» – это иерархическая система знаков и символов духовной реальности, создаваемая в деятельности исполнителей и слушателей посредством способов музыкального языка/речи (мышления). Через деятельность композитора «проявляется» целостная энергетическая система мироздания, Иерархический закон **организации Жизни**.

Духовная реальность музыкального произведения рождается наличием объективно существующего в Бытии ядра, каким является троица: «**Вера**. История тайны – **Надежда**. Очищение сердца – **Любовь**. Осознание Красоты». И эта православная триада также

¹⁵ В системе выводов о проявлении символа «светового окна приводим мысль А. Козаренко о близости «Всенощного бдения» С. Рахманинова к явлению «Новой школы» украинской церковной музыки в первой четверти XX века в исследовании (см.: О. Козаренко Феномен української національної музичної мови. — Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2011. — С. 122–123).

имеет полную аналогию в организации духовных параметров музыкальной драматургии конкретного произведения, соответствуя асафьевской формуле:

I (Вера) : M (Надежда) : T (Любовь).

Таким образом, информационный поток музыкальных символов выступает на гранях метафизических связей души и Духа человека-творца. Эти символы проявляются каждый раз индивидуально, специфически, однако родственно во временном и акустическом расширении «метафизической» фоносферы – как аспект обретения «сверхдыхания», как вхождение в «Великое таинство» Жизни, с тонкоматериальными частицами в виде сверхмикроскопических одномерных камертонов, вибрирующих на определённых нотах, – из теоретической физики (1968–1970), которые мы называем *литургическими знаками-символами*.

Символ «светового окна» обнаруживает в яркой интонационной форме духовное содержание как приоритетное движение *от интуиции*, где творчески соединяются «точки» взгляда композитора (интерпретатора) – к открытию **духовного зрения** в реальности Духа Святого, Параклита – это **Свет Христов, свет человеческого Сердца**.

«Когда же придет Утешитель, Которого Я пошлю вам от Отца, Дух истины, Который от Отца исходит, Он будет свидетельствовать о Мне. А также и вы будете свидетельствовать, потому что вы сначала со Мною» [Иоанн, 15:26–27]. Можно утверждать, что духовно насыщенные произведения, выстраданные Сердцем, всегда несут рубежную Идею Благовещения, они – провозвестники новой эпохи – **эпохи Святого Духа**: «...и **время Мое легко**» (Мф, 11:28–30; выделено нами – В.-Т.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арабаджи Д. *Очерки христианского символизма* / Д. Арабаджи. — Одесса : Друж, 2008. — 548 с.
2. Афонский Патерик, или Жизнеописание святых, на Афонской горе просиявших. *Издание седьмое, исправленное и переработанное*. — М. : 1897. — Репринтное издание. Ч. I. Ч. II. — М. : Афонское подворье Свято-Пантелеимонова монастыря, 1994. — 1056 с.

3. *Богоматерь* [под ред. Е. Поселянина]. Репринтное изд. Ч. I. Ч. II. — К. : Мистецтво, 1994. — 814 с.
4. *Воспоминания о С. В. Рахманинове : в 2 т. — Т. I. — Изд. 5, доп. [сост., пред., ком. и указ. З. А. Апенян]. — М. : Музыка, 1988. — 528 с.*
5. *Грачев В. «Симфонические танцы» С. Рахманинова – видение Апокалипсиса / В. Грачев // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании : межвузовский сборник научных статей [отв. ред.-составитель В. В. Медушевский]. — МГК им. П. И. Чайковского – УГАИ им. З. Исмагилова. — Москва–Уфа, 2007. — С. 143–169.*
6. *Иглицкая И. Образование симметричных построений на основе золотого сечения в фугах И. С. Баха // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти Александра Георгиевича Чугаева: сб. тр. : Вып. 1 / Тверской педагогический колледж (совместно с кафедрой современных проблем музыкальной науки, педагогики и культуры РАМ им. Гнесиных). — Тверь, 1997. — С. 112–123.*
7. *Икона Божией Матери «Неувядаемый цвет» [сост. А. Стрижев]. — М. : Паломник, 2006. — 240 с.*
8. *Иконы православной церкви / Традиго Альфредо // Энциклопедия искусства [пер. с итал.]. — М. : Омега, 2008. — 384 с.*
9. *о. Иоанн Ильичев Сергиев (Кронштадтский). Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. — Полтавская епархия. Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. — 616 с.*
10. *Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. — М. : Музыка, 1973. — 472 с.*
11. *Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ / А. Мень. — М. : СП «Слово», 1991. — 191 с.*
12. *Молитва как особое состояние человека // Спасите наши души. Миссионерский выпуск / [Из журнала «Русский Дом»]. — 2002. — С. 15.*
13. *Неаполитанский С. Матвеев С. Сакральная геометрия / С. Неаполитанский, С. Матвеев. — СПб. : Святослав, 2003. — 632 с.*
14. *Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. ...канд. мистецтвознавства. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — 21 с.*
15. *Октоихъ, сиречь Осмогласникъ. Приложение. — М. : Московская Патриархия, 1981. — 208 с.*

16. Потапенко О. Таємниці символів, чисел, алфавітів / О. Потапенко. — К. : ТОВ «ІІІ, Лтд», 1997. — 208 с.
17. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. Раушенбах. — М. : Аграф, 2012. — 240 с.
18. Рахманинов С. «Всенощное бдение» для смешанного хора без сопровождения. Соч. 37. — М. : Музыка, 1989. — 80 с.
19. Рикетс М. Рембрандт / Мелисса Рикертс [пер. с англ. А. В. Верди]. — М. : Айрис-пресс, 2006. — 128 с.
20. С. В. Рахманинов. Альбом [общ. ред., вст. ст., тексты А. Кандинского]. — М. : Музыка, 1988. — 192 с.
21. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. статей, исследований, интервью [ред.-сост. Ю. И. Паисов]. — М. : Композитор, 1999. — 232 с.
22. Троице-Сергиева Лавра // Православные монастыри. Путешествие по святым местам. — 2009. — № 4. — 31 с.
23. Трубин Н. Духовная музыка / Н. Трубин. — Смоленск : Смядынь, 2004. — 229 с.
24. Холопова В. О природе неквадратности / В. Холопова // О музыке. Проблемы анализа. Юбилейный сборник В. П. Цуккермана. — М. : Сов. композитор, 1974. — с. 98.
25. Черная М. Анализ музыкальных произведений. Программа и методические рекомендации для дисциплины блока профессиональной подготовки музыкальных и музыкально-педагогических специальностей / М. Черная. — Тверь, 2011. — 47 с.
26. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества *homo credens* / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. — Харків : «С.А.М.», 2010. — Вип. 28. — С. 91–110.
27. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 548–566.
28. Шапошникова Л. Философия космической реальности / Л. Шапошникова. — Тверь : ООО «ГЕРС», 2008. — 260 с.

ВАРАВКИНА-ТАРАСОВА Н. «СВЕТОВОЕ ОКНО» И ДРУГИЕ ЛИТУРГИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ ВО «ВСЕНОЩНОМ БДЕНИИ» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА. В статье изложен опыт синергичного анализа некоторых литургических символов в музыкальном пространстве сочинения гениального русского композитора. Апробируется категория «духовная реальность», воплощенная в системе семантических знаков музыкального произведения с учетом песнопений Богослужения.

Ключевые слова: Всенощное бдение, символ, свет, световое окно, тембр, авторский голос, литургические знаки.

ВАРАВКІНА-ТАРАСОВА Н. «СВІТОВЕ ВІКНО» ТА ІНШІ ЛІТУРГІЙНІ СИМВОЛИ У «ВСЕНІЧНОМ БДІННІ» СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА. У статті викладено досвід синергичного аналізу деяких літургійних символів в музичному просторі творів гениального російського композитора. Апробовано категорію «духовна реальність», що увиразнена в системі семантичних знаків музичного твору з урахуванням піснеспівів Богослужіння.

Ключові слова: Всенічне бдіння, символ, світло, світлове вікно, тембр, авторський голос, літургійні знаки.

VARAVKINA-TARASOVA N. «THE LIGHT WINDOW» AND OTHER LITURGICAL SYMBOLS IN «NIGHTLONG VIGIL» BY SERGEY RAHMANINOV. The article states an experience of the synergic analyses of some liturgical symbols in musical space of the composition of the ingenious Russian composer. The category «a spiritual reality», embodied in the system of semantic signs of the piece of music with consideration for Divine service church chanting, is entered into scientific use.

Key words: Nightlong vigil, symbol, light, the Light window, timbre, author's voice, liturgical symbols.

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА Г. СВИРИДОВА



Александрова Оксана Александровна – доцент (2007), кандидат искусствоведения (2003), педагог-методист. Докторант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (класс доктора искусствоведения, профессора Л. В. Шаповаловой).

Круг научных интересов – проблемы теории музыки, анализа современной музыки, творчество Г. В. Свиридова.

...Искусство, в котором присутствует Бог,
как внутренне пережитая идея,
будет бессмертным...

Г. В. Свиридов [11, с. 58].

Научное осмысление категорий духовного опыта является одной из центральных задач гуманитарных наук на современном этапе. Критерии оценки «духовности» как миропознавательной установки (в том числе в музыкознании) находятся в стадии становления. Онтология как наиболее глубинная сфера духовного познания стала ключевой для многих исследований музыкальной культуры¹. В практиче-

¹ Системное осмысление научного статуса онтологии в музыкознании, основанной на познании духовного синтеза всех сторон человеческой культуры в границах парадигмы – Христианской антропологии музыки (по В. Медушевскому), осуществлено Л. Роменской. Исследователь делает следующее заключение: «Онтологическая концепция музыки призвана установить историческую связь между музыкальной теорией, культурологической традицией и философской интерпретацией музыки; ибо она преодолевает разрыв семиотического и культурно-антропологического подходов в музыкознании, «встраивает» весь накопленный теоретическим и историческим музыкознанием багаж знаний в более широкое пространство духовных оснований Бытия» [10].

ском смысле онтология музыки: 1) является концептуальной научной дефиницией; 2) выступает в качестве самостоятельного раздела когнитивного музыкознания.

Онтология может быть рассмотрена и как *система связей и отношений* целостной культуры. Основанием такой системы выступает религиозно-философская традиция страны (нации), к которой принадлежит тот или иной художник.

Объектом исследования является онтология творчества Г. Свиридова, а **предметом** – её воплощение в русской картине мира в вокально-хоровых произведениях композитора.

Когнитивная парадигма современного музыкознания выявляет глубинные смыслы музыки Г. Свиридова, вписывая её в культурологический, онтологический, жанрово-стилевой контекст духовного творчества XX ст. В центре научной интерпретации композиторского наследия оказались категории музыкальной семантики и соотносимые с ней понятия жанра, стиля, символа, поэтики, формы, языка, фактуры, традиций и новаторства в духовном измерении. Вследствие недостаточной изученности музыкального наследия Г. Свиридова в контексте духовно-семиотического анализа, актуальным является раскрытие природы творческого метода композитора сквозь призму онтологической концепции музыки.

Целью предлагаемой статьи является опыт выявления национальной сущности композиторского стиля Г. Свиридова в аспекте христианской онтологии музыки.

Анализ литературы, которая посвящена творчеству Г. Свиридова, сегодня выдвигает на передний план методологические проблемы, которые требуют разработки вопросов анализа духовного содержания вокально-хорового творчества композитора с учётом достижений философии, богословия, литургики, музыкальной семиотики. Творчество Г. Свиридова в существующих музыкально-критических исследованиях [4, 5, 8, 9, 12] изучено недостаточно глубоко с точки зрения онтологии творчества в контексте христианской культуры. Методологические основания онтологического анализа музыки Г. Свиридова заключаются во встречном движении созерцания духовного опыта певческой церковной (храмовой) культуры и онтологического анализа вокально-хоровых произведений композитора.

Следует отрефлексировать один очень важный момент: советский период нашей истории был провиденциальным, необходимым для вразумления попущением Божиим; и в советской эпохе, несмотря на все перипетии, наличествуют (далеко не всегда прямо выраженные) следы присутствия Духа Святого. В страшном XX веке были *носители* сакрального знания (подчас интуитивного, неназванного, безотчетного), деятельность и творчество которых позволили нам сохранить фундаментальные духовные ценности даже в тех условиях, которые были направлены на разрушение и уничтожение всего исконно русского.

Творчество Г. Свиридова является, в своём роде, универсальным, поскольку композитор вовлекает в свою музыку всего человека и говорит на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа. В хоровой музыке Г. Свиридова наглядно проявляется животворность соборного творчества, направленного на синергию дольного и горнего, человека и Бога. Авторская рефлексия через творчество являет миру свою, оправданную личностным усилием «меру вхождения в истинную ориентированность Бытия» (формулировка В. Медушевского). Отказ от узкого, эгоцентрического понимания цели музыкального искусства привёл композитора к открытию синергичной парадигмы искусства – через способы самопознания и пути Богообщения.

Стиль Г. Свиридова демонстрирует межличностную интонацию общения, незамкнутую на себе исповедальность, раскрывающую ее соборный образ. Вокально-хоровые жанры композитора в контексте советской композиторской практики XX ст. явились носителем исторической памяти. Благодаря опоре на традиции знаменного распева композитор направил слух современного слушателя к национальной традиции, которая является исконно религиозной. Ему удалось создать уникальный пласт русской вокально-хоровой музыки.

Изучение содержательных категорий музыкального анализа и механизмов смыслопорождения музыкального произведения, основывается в музыковедении на конкретизации внемзыкальных категорий – поэтики, семантики, текста, знака, заимствованных из смежных областей структурной поэтики и лингвистики. Творческая мысль композитора, оформляясь в материю интонаций и образов, ищет, выбирает и утверждает себя на пути воплощения глубинных оснований бытия. Высокая музыка, которая несёт на себе подвиг духовного ос-

мысления мира, содержит помимо чувственно осязаемой образности нечто ещё более одухотворённое.

Художественно-звуковое пространство музыки Свиридова – это и пространство духовных ценностей, поле взаимодействия идей и концепций в музыкальных образах. В этом плане особенного внимания заслуживает мировоззрение композитора, особенности его мирозерцания.

Художественная целостность музыкальных произведений Г. Свиридова обусловлена прямым или опосредованным подчинением всех средств музыкальной композиции (пространственно-временного параметра, мелодико-гармонической структуры, динамики, нюансировки) логике развертывания вербального ряда как смыслообраза. Синтез слова и музыки для композитора – жизненное и творческое кредо. Поэтическое слово для него – источник музыкального вдохновения.

Звуковой мир музыки Г. Свиридова делится на внутренний и внешний. Интонационные слои имеют символическое значение, за простым звучанием открывается миропонимание композитора. А. Лосев писал: «Способность символа разлагаться на бесконечный ряд ассоциативных представлений рождает многоуровневую символику» [цит. по 7, с. 128].

Символы находят в произведениях Свиридова оригинальные звукообразительные решения и визуальный ряд. Так, в хоре «Снег идёт» на слова Б. Пастернака из одноименной кантаты Музыкально-поэтический синтез символичен и глубок по содержанию. Композитор, используя вариантную технику письма и остинатность, создает яркую художественную картину, поднимается над уровнем иллюстрации.

Огромное наследие святоотеческой литературы помогает приблизиться к более глубокому пониманию Священной Истории. Вместе с тем её воплощение в художественной форме всегда являлось источником, питающим искусство; интерпретацию специфическими художественными средствами также можно рассмотреть как особый род её толкования, экзегезу². В контексте разных художественных

² Экзегэтика, экзегеза (др.-греч. ἐξηγητικά, от ἐξήγησις, «истолкование, изложение») – раздел богословия, в котором истолковываются библейские тексты; учение об истолковании текстов, преимущественно древних, первоначальный смысл которых затемнён вследствие их давности или недостаточной сохранности источников.

традиций, стилей и систем одна и та же тема отражает, как правило, различные этические и эстетические представления. Особенности её интерпретации отражают культурно-духовный, художественный и философский уровни мирозерцания данной эпохи³. Музыкально-поэтический синтез, осуществлённый Г. Свиридовым, – явление новое в музыкальной культуре, отличающееся принципиальной новизной и современностью. Увязывая музыкальную логику с поэтической, он развивал достижения таких разных художников, как Ф. Шуберт и М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков и К. Орф.

Композитор уделял особое внимание вокально-инструментальным жанрам (кантата, оратория). Именно в произведениях, связанных со словом, отразилось мировоззрение и мироощущение композитора. Суть его философской концепции раскрывается в одной из дневниковых записей: «Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта истина» [11, с. 125]. У многих великих композиторов была мощная творческая идея, которой они были верны всю свою жизнь. Такая идея была и у Г. Свиридова. Выросла она из своеобразного словоцентризма, характерного для творческих убеждений композитора. В одной из его тетрадей «Разных записей» можно найти такие слова: «Я <...> пристрастен к слову (!!!) как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира» [11, с. 58]. Центральным же моментом творческого усилия Свиридова являлась проблема синтеза Слова и Музыки как постижения Истины Мира. «Задача композитора совсем не в том, чтобы приписать мелодию, ноты к словам поэта. Здесь должно быть создано органичное соединение слова с музыкой» [там же, с. 81].

Слово для композитора – центр музыкальной Вселенной – Логос произведения. Свиридов обращался к великой русской поэзии – к стихам А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Блока, С. Есенина,

Экзегетика послужила основным источником герменевтики (др.-греч. ἐρμηνευτική, от ἐρμηνεύω – «разъясняю, толкую»). Несмотря на то, что эти термины употребляются иногда, как синонимы, понятие герменевтики гораздо шире, если экзегетика это исключительно толкование текстов, то герменевтика включает в себя интерпретацию всех видов коммуникации письменной, вербальной и невербальной.

³ См.: В. Гилярова «Евангельская тема “Семь слов Спасителя на кресте” в христианской культуре» [6].

В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Твардовского, Н. Рубцова и других поэтов России XIX–XX веков. Однако композитор черпал вдохновение и в поэтических источниках других национальных культур: Британии (В. Шекспир, Р. Бёрнс, А. Каннингем), Франции (П. Беранже, В. Гюго), Германии (Г. Гейне, Г. Бюхнер), Финляндии (Л. Онерва), Китая (Бо Цзюйи, Ван Вей), Армении (А. Исаакян), древней Иудеи (псалмы Давида).

Ключом к пониманию концепции творчества Свиридова выступает цикл «Песнопения и молитвы». Отношение композитора к христианскому богословию раскрывают слова Св. Иоанна Златоустого: «Священное Писание – это духовная пища, которая украшает ум и делает душу сильную, твёрдую и мудрую» [цит. по 6, с. 112]. Г. Свиридову удалось создать уникальный пласт русской духовной музыки, тонко соединяющий многие лучшие достижения национальной культуры. В опоре на традиции знаменного распева, обиходных мелодий композитор смог направить слух современного слушателя к исконно национальной традиции. Музыка Г. Свиридова «говорит» по-русски, на современном русском музыкальном языке. Его речь предельно ясная, свободная от излишеств, открытая для понимания, в ней – синергизм знаменного распева, для которого характерно нерасторжимое *единство* слова и напева, формирующего смысл, заключённую в этом единстве мысль.

В хорах Г. Свиридова из цикла «Неизреченное чудо» значение слова реализуется в многослойности фактуры, в яркой дифференциации тембров, в использовании интонационных арок⁴. Эти хоры проникнуты глубокой молитвенностью, созданы с опорой на традиции русского церковного пения.

Как известно, специфической особенностью всех гимнографических жанров является теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева. Подход к воплощению духовных образов и текстов в XX веке значительно изменился. Текст молитвы или духовного стиха подвергся композитором в цикле «Песнопения и мо-

⁴ Стилиевые принципы хорового письма Г. Свиридова на основе анализа музыкальной фактуры в цикле «Неизреченное чудо» раскрыты в статье автора «Специфика музыкальной фактуры в вокально-хоровых жанрах Г. Свиридова [1].

литвы» детальной переработке, которая в рамках Богослужебного канона недопустима. Способы музыкального претворения канонических первоисточников указывают на уникальность работы композитора над каноническим текстом, который расценивался Г. Свиридовым, прежде всего, как образец высочайшей духовной поэзии. Духовная музыка во все времена была чрезвычайно сложна по структуре содержания и требовала иного, в сравнении со светской музыкой аналитического инструментария. Ведь кроме собственно музыкальных закономерностей она включает и иные когнитивные ряды символов (богословских, церковных, музыкальных).

Благодаря гармонической статике и тональному плану, *время в произведении из динамического процесса трансформируется в образ созерцания*. Г. Свиридов как созерцающий композитор, уверен в том, что всё сущее на земле и на небе может быть узрено или услышано нами, что всё ждёт от нас изображения и истолкования. Совмещая в одном аккорде контрастные гармонические краски, применяя принцип как неслиянности, так и нераздельности, композитор достигает особого эффекта хоровых созвучий. Стиливая узнаваемость звучания, как свойство лейтгармонии Свиридова, тесно связана, на наш взгляд, с состоянием «погружения в таинство бытия», которое композитор считал главным в духовном искусстве.

Детальное внимание композитора к тембровой стороне произведения «работает» на создание музыкального образа, лежащего в русле церковной певческой традиции. Так, в песнопении «Господи, спаси благочестивые» при помощи тембровой дифференциации, эпизодического включения разных солирующих тембров воспроизводится пространственность храмового действия, во многих песнопениях возникают переключки хоровых групп. Композитор применяет как одноголосную, монодическую фактуру, рождающую ассоциации с древнерусской архаикой, так и «парение» линии солирующего голоса на фоне хоровых педалей. Важным оказывается индивидуализация через солирующий тембр. Все средства музыкального воплощения смысла работают на осознанном «произнесении» каждого слова, которое приобретает и символическое значение.

Наряду с иерархичностью, этим хорам свойственны такие признаки церковно-певческой жанровой системы, как практическая неиз-

менность вокально-хорового состава исполнителей и «словесность» музыкального содержания, то есть подчиненность музыкального материала содержанию богослужебного текста. Особую роль играют кульминации, они, как правило, выражают основную идею словесного текста и включают в себя слова высшего сакрального ранга. Мелодический контур формул скрепленных в многоголосии определенными фактурными, гармоническими, динамическими средствами, согласуется с ритмической структурой словесного текста, при этом композитор допускает нарушение структуры слов, которое выражено в растягивании, продлении безударного слога в конце слов. И нарушение это столь преднамеренно, что воспринимается не иначе, как художественный приём.

Основой мелодического контура практически каждого хора является форма мелодической волны (плавный поступенный подъем – вершина – спад). Волнообразность скрыта в структуре мелодии, расцвеченной опеваниями, возвращениями, интонационными повторами, колебаниями звуковысотного уровня; также продление последнего звука (аккорда) фразы, звучание которого часто выходит за пределы одного такта, переходя затем в послезвучие, в тишину паузы – как подлинную первооснову музыки. Протянутые, продлённые звуки, медитативные остановки создают пространство для осмысления предыдущего мелодического движения и осознания внутренней сути священного текста.

В кульминационном же разделе он освобождает энергию мелодического движения, принимающего ясную и простую форму волны, показывая основную мелодическую идею песнопения. Также характерно постепенное раскрытие мелодической идеи, но она не получает четко законченного выражения и остается в области невысказанного.

Связь музыки Г. Свиридова с церковной православной культурой кроется не в воссоздании церковных обрядов, а, прежде всего, в создании образов молитвы – удивительной благоговейной кротости и тишины, присущей православному храму (= Душе). О том, как формировался замысел, можно судить по пометкам на полях и в тексте печатного Молитвослова, подаренного В. Ф. Кухарским. Особенно славностью свиридовского прочтения Молитвослова является отбор почти исключительно текстов **покаянных** молитв.

Хоры Г. Свиридова проникнуты глубокой молитвенностью, подлинно духовны и, к тому же, созданы с опорой на лучшие традиции русского церковного пения. Неканоничны они лишь в интерпретации текстов молитв: важнейшие канонические тексты композитор интерпретировал по-своему.

Хоровая фактура хоров «Достойно есть» и «Величание Богородицы» предельно насыщена, но лишена пафосности, грандиозности. Это скорее радость внутреннего бытия, бесконечная, выходящая за пределы человеческого мира. Композитор в обоих хорах вводит нежнейший тембр сопрано соло, парящий над всеми голосами фактуры и обладающий особенной пластичной мелодией: в хоре «Достойно есть» это словно с небес ниспадающий мотив; в хоре «Величание Богородицы» возвышенная молитвенная фраза с волнообразным мелодическим рисунком.

Онтологическая ось христианской картины мира (Бог – Человек) раскрывает сущность *онтодиалога (Богообщения)* – цель ценностного отношения, возникающего в процессе моления. Внутреннее преображение человека посредством непрерывных энергийных усилий души (молений) и снисхождения Божьей благодати образует динамику Богообщения. Онтологический горизонт открывается с помощью мистического опыта веры, в котором действуют энергийные процессы.

Время в литургии есть смысловое развертывание молитвенного пространства, где каждый предыдущий виток, нарабатывая в религиозном сознании человека его опытное познание истины, углубляет меру вхождения в глубинную ориентированность Бытия. Если психологическое время в светской музыке имеет «человеческое измерение» (метроритм, драматургическое развитие, формообразование), то сакральное время объективно и определяемо не физическим – онтологическим измерением. Главной особенностью ритмической организации выступает отсутствие регулярности, повторности. Важным условием остается энергийная сущность самообнаружения такого одухотворенного пространства, возможность его воссоздания усилиями человеческой энергии

Каждая национальная культура – это *духовное пространство*, которое развивается по *собственным* законам и которое можно оцени-

вать только по его *внутренним* критериям. В рамках этого пространства формируется национальное сознание и духовный опыт народа, идеалы и ориентиры развития всей его культуры.

Творчество Свиридова в своих сущностных ориентирах связано с национальной культурой, с Православием. Без понимания его сущности невозможно понять смысл и значение русской культуры, в которой Православие не является чисто церковным явлением, а охватывает всю духовно-нравственную сферу, составляет её основу. Глубинная духовность пронизывает все уровни вокально-хоровых произведений Г. Свиридова. «В моей музыке отразились искания русской души», – отмечал композитор [11, с. 23].

Бытийственную природу творчества Свиридов обосновывает следующим образом: «Задача искусства – открыть, раскрыть человеческую душу» [11, с. 121]. Искусство в понимании композитора христороцентрично: «Воскресение – сущность Бытия, смысл Его и Душа человеческого Существования» [там же, с. 124]. Художник, по выражению Г. Свиридова, – «искатель истины»: «Подлинно художественная новизна – воплощение глубокого содержания, подчас заново раскрытого художником, искателем истины», – писал композитор [там же].

Для Свиридова национальная идея – «как сокровенная идея, как религиозная идея», – указывает А. С. Белоненко [11, с. 24]. Творческое кредо композитора: синтез слова и музыки. Словоцентризм Г. Свиридова – не столько от творческого влечения, сколько от мировоззрения, в котором слово играло решающую роль. «Сакральное литургическое Слово и классическая русская поэзия, в значительной степени выросшая из этого же слова, формировали сознание юного Свиридова» [там же].

В музыкальной культуре христианского мира, возделанной как евхаристическая система ценностей, музыка есть летопись духовной жизни человека. Г. Свиридов испытывал глубокое уважение к преданию, призывал «поверять всякую мысль сознанием причастности её к великому, издавна существующему потоку культуры, то есть «традиции» [11, с. 100]. Композитор опирался на канон, уже созданный как в православной певческой традиции, так и в глубинах классического наследия русской музыки. Слова П. Флоренского напрямую относятся к онтологическим основам творческого метода Г. В. Свири-

дова: «<...> художник, опираясь на всечеловеческие художественные каноны, когда таковые здесь и там найдены, через них и в них находит силу воплощать подлинно созерцаемую действительность, и твёрдо знает, что дело его, <...> предмет беспокойства его – <...> истинность изображаемого им» [13, с. 77]. Философ подчёркивал: «принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что оно не напрасно жило и не было без истины, своё же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно (человечество – О. А.) закрепило в каноне» [там же].

Невозможно постичь истинный источник свиридовской простоты, подменяя его технологическими проекциями душевно-психологического толка. «Простота – изначальное свойство русского искусства, корнящееся в духовном строе нации, в её идеалах», – констатировал Г. Свиридов [11, с. 288–289]. По справедливым наблюдениям исследователей, многие стилевые течения коснулись творческого метода Свиридова – романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм. Однако в разворачивании этой историко-культурной «горизонтальной» возникает некая смысловая «вертикаль», которая и обеспечивает стилю композитора качество вечно движущегося явления, выражаясь в неповторимых знаках их духовного восприятия.

Художественное созерцание Свиридова – религиозно, независимо от идейной позиции в те или иные моменты его творческой биографии. Универсальная коллизия Свиридова – *человек перед лицом «высших ценностей»*. Данная формулировка – не вполне метафора. В мире Свиридова человек на самом деле существует, действует, поступает и мыслит *перед Лицом* не только всё видящим, но и действующим. Такое представление о человеке не ново, но для Свиридова как композитора, творца оно не только «представление», «убеждение», «идея», но и – непосредственная данность его художественного опыта, являемая ему в творческом процессе. Авторская концепция репрезентирует философско-культурологические и искусствоведческие воззрения композитора, которые проявляются на разных уровнях музыкальной организации: драматургическом, композиционном, тематическом. Наблюдается стремление композитора к глубокому и разнообразному отражению индивидуальных черт своего духовного мира, к новым способам эмоционального воздействия.

Два ключа для понимания онтологических основ творчества композитора – это его сочинения на духовные тексты и дневниковые записи. По словам А. Белоненко, потребность записывать свои мысли появилась у композитора в тот момент, когда в сознании зрел существенный поворот, когда им преодолевался очередной перевал его духовном пути – в 70-е годы. Исследуя глубокие по содержанию дневниковые записи, посвящённые самым разным проблемам музыки, искусства, культуры, политики и философии, можно открыть для себя огромный мир вдохновения творчества великого русского композитора и мыслителя Г. Свиридова.

Хоровой цикл «Песнопения и молитвы» (1980–1997) стал выразителем определённых идейных устремлений и духовных ориентиров автора, который отмечал, что в нём «царит высокотожественный дух православного богослужения»; что «смысл сочинению придаёт его содержание, лежащее вне музыки (подчёркнуто мной – О. А.), но выраженное в звуках» [11, с. 113]. Это произведение, в котором традиционные для православного богослужения тексты переложены композитором как для хора без сопровождения (что соответствует канону православного богослужения), так и для солистов, хора в сопровождении оркестра. По словам А. С. Белоненко, «это – высокое духовное искусство, выраженное в смешанных, церковных и светских формах [11, с. 11]. Композитор писал: «Оно создаётся путём озарения, откровения, в редкие минуты, которые посещают особо великие души. <...> До этого уровня художник сам, своей силой возвыситься не в состоянии. Он не может вызвать сознательно в себе восторг души, в котором создаётся подобное искусство» [11, с. 104].

Музыка Г. Свиридова имеет глубокий онтологический смысл: в ней есть духовная сила; есть красота как критерий истинности Бытия, как ступень на пути восхождения к Возвышенному. Духовные и эстетические качества составляют онтологический фундамент вокально-хорового творчества композитора, раскрываются в художественном мире произведений через Пространство, Время, поэтическое устройство. Художественно-звуковое пространство музыки Свиридова – это пространство эстетических ценностей, идей, концепций, воплощённых в образах и психоэмоциональных состояниях. Свиридовская колокольность, являясь генетическим свойством тема-

тизма, приобретает глубинный смысл в контексте онтологического метода анализа музыки.

Отличительным качеством ключевой интонации многих сочинений Г. Свиридова является её призывная семантика. Она словно призывает человека к сознательному самоопределению. Интонационное развёртывание в хоре «Достойно есть» выявляет светлую семантику как образно-смысловую доминанту концепции произведения. Динамизм процессуального аспекта формы обеспечивает принцип «цепного» вариантного прорастания с постоянным интонационным обновлением, во многом аналогичный попевочному принципу варьированного «единоначалия» в знаменном распеве. Подобное интонационное развёртывание символизирует процесс духовного поиска, путь к познанию внутренней сущности человека, его души.

Выводы. Фундаментальным принципом *онтологии музыки Свиридова как отражения русской картины мира* является принцип Веры. Это – постулат русской философии, наследующей духовные традиции православного христианства. В развитие смыслообразующей формулы Н. Бекетовой, согласно которой «...личность как символ культурного цикла характеризует модель культурного процесса, запечатлённую в индивидуальном жизненном и творческом опыте» [2, с. 13].

Подобно *тону* в колокольной музыке, являющемуся живым огненным ядром звука, камертоном для композитора стала истинность изображаемой им жизни сердца, его духовной силы. По словам П. Флоренского, «<...> истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно прекрасного, то есть художественно воплощённой истины <...> Лишь бы это была истина, – и тогда ценность произведения сама собой установится» [13, с. 77]. Только в контексте пространства русской христианской культуры можно понять ценностный смысл творчества Свиридова, на страницах которого зримо вырастает образ автора, создавшего их. Его музыкальный мир – умозрение в слове и звуках, где воплощено его видение жизненной правды в искусстве.

Определим параметры христианского мировоззрения, воссозданного в вокально-хоровом творчестве Г. Свиридова, на высшем уровне смыслообразования творчества термином из современной культу-

рологии – «русская картина мира» (по аналогии с названием книги В. Непомнящего).

- христоцентричность литургического хронотопа и поведения в нем личности, всех её функций и состояний (молитвы, пения и т. д.);
- синергия как проявление онтологизма в музыкальной коммуникации (Богообщение);
- теоцентрическая картина мира как Целое, синтез духовных уровней познания (Вечности, Истины, Красоты).

Поэтика вокально-хорового творчества Г. Свиридова, его художественное содержание и эмоциональный строй – это путь познания полноты Бытия, осознание вселенной как универсума, как результат духовного поиска собственной души, отражаемый в музыкально-творческом акте. Только в историческом контексте русской христианской культуры можно осознать ценностный смысл творчества Г. Свиридова.

Подтверждение нашим выводам находим в одном из высказываний композитора: «Искусство понимаемо (мною – О. А.) как представление о мире, выражение его духовного облика» [11, с. 147].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Александрова О. Специфика музыкальной фактуры в вокально-хоровых жанрах Г. Свиридова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова : збірник наук. статей / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : ТОВ «С.А.М.», 2014. — Вип. 39. — С. 146–158.*

2. *Бекетова Н. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность : Сб. ст. — Ростов-на-Дону : Изд-во HUR им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 11–41.*

3. *Варавкина-Тарасова Н. Литургия духовного посева (о «Трёх хорах а саррелла» Г. Свиридова из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : ТОВ «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 70–101.*

4. *Георгий Свиридов : сб. ст. [сост. Р. Леденёв]. — М. : Музыка, 1979. — 460 с.*
5. *Георгий Свиридов. Сб. ст. [сост. общ. ред. Д. Фришман]. — М. : Музыка, 1971. — 424 с.*
6. *Гилярова В. Евангельская тема «Семь слов на кресте» в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129. — С. 82–114.*
7. *Горелова Т. Поэтическое слово в художественной системе вокального цикла Н. Сидельникова на тексты В. Хлебникова «В стране осок и незабудок» // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129. — С. 120–130.*
8. *Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки. Сост. А. Золотов. — М. : Сов. композитор, 1983. — 282 с.*
9. *Музыкальный мир Георгия Свиридова. сб. ст./ сост. А. Белоненко. — М. : Сов. композитор, 1990. — 224 с.*
10. *Роменская (Зайцева) Л. Онтологическая концепция музыки (дискус христианской антропологии музыки) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : збірник наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 4–36.*
11. *Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост. А. С. Белоненко. — М. : Молодая гвардия, 2002. — 798 с.*
12. *Сохор А. Георгий Свиридов. Изд. 2-е, дополн. — М. : Сов. композитор, 1972. — 319 с.*
13. *Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский. — М. : Искусство, 1994. — 253 с.*
14. *Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. — Вип. 29. — С. 549–566.*

АЛЕКСАНДРОВА О. ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА Г. В. СВИРИДОВА. В статье изложен опыт онтологического анализа духовных сочинений Г. Свиридова в аспекте

виявлення національної сутності його композиторського стилю. Определены параметры христианского мировоззрения, воссозданного в вокально-хоровом творчестве Г. Свиридова. Ценностную систему принципов творчества великого композитора раскрывает высший уровень смыслообразования – русская картина мира.

Ключевые слова: онтология, творчество, духовная культура, православная традиция, русская картина мира, соборность, вокально-хоровые произведения.

АЛЕКСАНДРОВА О. ОНТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Г. В. СВІРІДОВА. У статті викладений досвід онтологічного аналізу духовних творів Г. Свірідова в аспекті виявлення національної суті його композиторського стилю. Визначені параметри християнського світогляду, відтвореного у вокально-хоровій творчості Г. Свірідова. Ціннісну систему принципів творчості великого композитора розкриває вищий рівень смислоутворення – руська картина світу.

Ключові слова: онтологія, творчість, духовна культура, православна традиція, руська картина світу, соборність, вокально-хорові твори.

ALEKSANDROVA O. ONTOLOGIC BASES OF G. SVIRIDOV'S VOCAL CHORAL CREATIVITY. The article sets out the experience of the ontologic analysis of G. Sviridov's spiritual compositions in aspect of identification of national essence of his composer's style. The parameters of the Christian outlook recreated in Sviridov's vocal and choral Creativity are defined. The valuable system of the principles of the great composer's creativity is opened by the highest level of the sense – Russian picture of the world.

Key words: ontology, creativity, spiritual culture, orthodox tradition, Russian picture of the world, vocal and choral works.

Наталья Рябуха

**ЗВУКООБРАЗ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ
(этимологический дискурс)**



Рябуха Наталья Александровна – доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры.

Выпускница Харьковского государственного института искусств им. И. П. Котляревского по специальности «Фортепиано», класс Заслуженного артиста Украины, доцента С. Ю. Юшкевича (1996–2001).

Автор учебного пособия «Украинская фортепианная миниатюра как объект исполнительской интерпретации» с грифом МОН Украины (2010), 32 научных статей и ряда научно-методических разработок. В 2004 году успешно защитила кандидатскую диссертацию «Миниатюра как феномен музыкальной культуры (на примере фортепианного творчества украинских композиторов конца XIX–XX столетий)», специальность 17.00.01 – теория и история культуры. С 2013 года – докторант кафедры культурологии Харьковской государственной академии культуры (научный консультант – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова).

Сфера научных интересов: проблемы исполнительской интерпретации и культурологии музыки.

Вне интонации нет звукообраза.

Б. Асафьев [1, с. 274].

В последнее время в сфере музыкознания возрастает интерес к проблеме музыкально-исполнительского мышления как особого вида интеллектуальной деятельности. В контексте современного музыкального творчества «новая музыкально-исполнительская поэтика» (термин И. Черновой) отражает изменение роли исполнителя в системе музыкальной коммуникации. Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку степени воплощения художественного замысла композитора, но и отношение

интерпретатора к звуковой природе инструмента. Однако до сих пор термин «звукообраз» как исполнительской категории не получил научного статуса. Это обстоятельство обуславливает **цель** предлагаемой статьи – очертить смысловое поле звукообраза как исполнительской категории, связанной с появлением новой парадигмы музыкально-исполнительской культуры в контексте современного образа мира.

Термин «этимология» восходит к греческому «этимон» (греч. *étymon*), что означает истинное значение слова и его «логос» (греч. *lógos*) – смысл или суждение¹. Актуальность избранного методологического ракурса обусловлена тем, что этимологический анализ позволяет установить семантическую связь между сущностью предмета исследования, его историко-культурной трансформацией и глубинным осмыслением, зафиксированным в понятийном определении.

Этимон раскрывает не только первичные значения слова, но и его вторичные смыслы, расширяющие его границы. Предпринятый дискурсивный анализ понятия «звуковой образ», требующий систематизации разнородных представлений о нем, обуславливает междисциплинарный вектор исследования. Он направлен на целостное осмысление структурно-содержательной сущности звукообраза не только с позиции универсальных категорий, но и закономерностей воздействия музыкально-художественного сознания культуры на отношение к звуковой природе музыки, трактовку музыкального инструмента. Поэтому многоуровневая проблематика объединяет несколько аспектов изучения звукообраза **как феномена**: историко-культурного и музыкально-исполнительского. В единстве онто-гносеологического понимания концепции «звукового мира» произведения и когнитивного мышления исполнителя, направленного на поиск индивидуально-выраженной звуковой формы, заключается сущность музыкально-исполнительского искусства.

Сущность понятия звукообраза (или звукового образа) раскрывается через этимологическую связь с концептами «звук» и «образ», отражающих единство фонетической (звуковой) и семантической (смысловой) специфики. Звук как физико-акустический колебательный

¹ Трубочёв О. Этимология / О. Трубочёв // Большая советская энциклопедия : в 30 тт. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 30. — С. 296.

процесс передает не только материально-пространственную информацию об объекте, но и вызывает в сознании субъективный звуковой образ. Весь слышимый звуковой мир музыки, по мнению Е. Назайкинского, является «психофизиологическим пространством», в котором воспринимаемый звук есть «слуховым образом действительности» [13, с. 18–19]. Звукообраз есть психофизиологический феномен, сущность которого заключается в единстве физического (как «звучащий предмет») и психологического (как «звучащий смысл») восприятия действительности. Поэтому слуховые представления формируют звуковой образ мира, отражаемый в сознании в определенных звуковых формах. Композитор, который заботится о точности понимания смысла своего музыкального детища, побуждает исполнителя к выбору формы его звукового выражения. Первостепенное значение приобретают артикуляционные и акустические возможности инструмента, формирующие семантическое пространство образа и усиливающие его смысл. Исполнитель постигает внутренний мир личности через взаимосвязь субъективного образа действительности с индивидуальным отношением к звуку. В этом значении звукообраз является смысловой моделью мира, способом осознания и художественно-семантического моделирования звукового пространства произведений.

Раскрытие онтологических параметров звукообраза как феномена исполнительского искусства связано с анализом уже существующих в музыковедении работ, в которых в различных аспектах рассматривается инструментально-звуковая специфика музыки. Таковы диссертационные исследования О. Щербатовой [20], А. Тимошенко [17], А. Радвилевича [15], Н. Ревенко [16], С. Ивановой [7]. Предметом нашего изучения является изменение парадигмы мышления, связанной с динамикой обновления представлений о звукообразе как когнитивной категории, раскрывающей гносеологическую сущность музыки через *инструментальный образ мира*.

Возникновение **musica instrumentalis** как особого измерения музыкально-духовной реальности (в отличие от музыки со словом) связано с проявлением всевозможных форм музыкального мышления, благодаря чему происходит, «совпадение звукового и зримого», «бес-телесного (то есть интонирования)» и «телесного (орудие, конфигурация, движение)», – по мнению И. Земцовского [6, с. 128].

Первоначальное осмысление звукообраза (звукового образа) в исполнительском искусстве связано с именем Михаила Семеновича Друскина. В исследовании «Новая фортепианная музыка» (1928), посвященному аналитическому обзору фортепианных сочинений первой половины XX века, обобщается мысль о взаимосвязи всех изменений, происходящих в развитии инструментального стиля (пианизма) с учетом «современного звукового мирозерцания» [5, с. 3].

Понятие подлинной «фортепианности» этимологически происходит из понимания пианизма как музыки, которая «иначе как за фортепиано выражена быть не может» [5, с. 5]. В этом подчеркивается индивидуальность художественно-акустического амплуа инструмента. Исследователь приходит к выводу о том, что отличительной чертой творчества молодого поколения композиторов является не комплекс приемов и средств звукового оформления фортепианной фактуры, а, прежде всего, «новизна жизне- и звуко-ощущения» как свойство иначе мыслить и чувствовать [5, с. 10]. «Каждая музыкальная эпоха по-своему преобразует («региструет») естественную звучность инструмента, причем изменяется не столько тембр инструмента, объем регистров или его звуковая скала, – нет! Эволюция музыкальной техники идет медленным, но ровным путем – *меняется отношение композиторов к средствам воспроизведения их музыки*» (курсив – Н. Р.) [5, с. 31]. Это, в свою очередь, сказывается на исполнительском процессе – «в умении извлекать необычную, качественно иную звучность», которая имеет историческую предустановленность трактовки звучности. Так, «инструмент обрастает определенной манерой своего использования, образующей специфические понятия фортепианного, скрипичного и прочих инструментальных стилей» [5, с. 31].

«Преобразование звучания» фортепиано, по мнению М. Друскина, началось с Ф. Листа, обогатившего пианистическую технику приемами оркестрового изложения, нарушив при этом традиционное разделение инструментальных стилей. Звуковая реализация образа определяется «*сферой задач воплощения*» в связи с жанровой принадлежностью к камерной, вокально-инструментальной или оркестровой музыки. «Каждому музыкальному организму свойственен **индивидуальный звуковой образ**» (курсив – Н. Р.), требующий именно этих, а не иных средств воплощения. Подобно литературе, музыкальное

творчество требует ясного осознания «жанров». В этом умении найти определенной музыкальной мысли наиболее адекватное ей интонационное выражение – секрет творческого дарования» [5, с. 33]. М. Друскин пишет об особом даре пианистического мышления, который заключается в нахождении оригинальной «пианистической идеи» как некой композиционной структуры с характерной фортепианной звучностью, адекватной музыкальному замыслу [5, с. 34]. Таким образом, научный труд М. Друскина – это первый опыт систематизации в аспекте обоснования исторической обусловленности трактовки музыкального инструмента в связи с появлением нового пианистического самосознания.

Осмысление звукообраза как когнитивной категории связано с разработкой в отечественном музыковедении интонационной концепции музыки Б. Асафьева (1942). Он трактует музыку как одну из форм «образно-познавательной деятельности сознания», которая является «образно-звуковым отображением действительности средствами голосового аппарата и музыкального инструмента» [1, с. 344]. Следовательно, «игра на инструменте вне интонирования – тоже всего лишь “игровая забава”» [1, с. 275].

Основываясь на принципе историзма, Б. Асафьев доказывал, что «звукообразный смысл музыкальных произведений» обусловлен интонационно-содержательными качествами, которыми обладают музыкальный тон, интервал, ритм, гармония и тембр. Звукообраз понимается как «интонационный образный комплекс», вырастающий на основе интонаций предшествующих эпох («интонационный словарь» эпохи).

Согласно представлениям Б. Асафьева, путь развития интонационного языка европейской музыки – это длительная эволюция «очеловечивания инструментализма», которая прошла нескольких культурных стадий: от проникновения вокальности в инструментализм XVII века к осознанию интонационной специфики инструментального тембра в музыке XIX–XX веков [1, с. 329]. При этом интонационная эволюция в области «музыкально-инструментальной культуры» имеет свои качественные отличия. В первобытных культурах преобладает «ударность, т. е. очень развитая область акцентных ритмо-звучаний, не обусловленных ни дыханием, ни обязательной точностью

интервальности» [1, с. 362]. Но сохранение интонационности связано с тембровостью и наличием тона, тонуса, акцента, т. е. «весомости звука». У духовых инструментов обусловленность человеческим дыханием приводит к естественной интонационности звукоизвлечения. «Дыхание и ритм, – пишет Б. Асафьев, – управляют звуконепрерывностью и образуют мелодийность. Тембр определяет эмоциональный тонус, выражение» [1, с. 362].

По мнению Б. Асафьева, «интонационная культура «дыхания смычка» ведет к «душевной», «голосовой мелодике» и «интонационности почти безграничного дыхания». Щипковая культура, – продолжает ученый – как «язык рук» связана с клавишными клавирными инструментами, «акцентно-ритмо-ударная сфера которых постоянно в соревновании со стремлением к мелодической непрерывности. Действительно, интонационность свойственна каждому инструменту, но по-особому. Так, «искусство пианизма является одной из высших интеллектуальных культур интонационно-тембрового исполнительства и требует, не смотря на «акустическую ограниченность» фактуры инструмента, тончайшего слухового внимания» [1, с. 363]. Таким образом, интонационная теория Б. Асафьева выявила взаимосвязь звукообраза с категорией интонации, что позволило выявить значение инструментализма как фактора обновления звуковой выразительности, влияющего на все процессы формообразования в музыке.

Следующий уровень научного осмысления категории «звукообраз» в исполнительском искусстве представляет работа Л. Гаккеля. Главной целью его очерков «Фортепианная музыка XX ст.» (1976) стало обоснование «образа фортепиано XX века». На примере творчества К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шенберга, М. Равеля, Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита, Д. Шостаковича автор размышляет о звуковой природе фортепиано, новых выразительно-образительных возможностях, влияющих на обновление «звучащего образа» музыки XX века [4, с. 6]. Это понятие Л. Гаккель заимствует у А. Копленда, который употребляет его в более широком значении: «звучащий образ» как слуховое представление композитора и исполнителя или звуковой облик произведения, хранимый памятью [9; 21].

Как и М. Друскин, Л. Гаккель считает, что изменение звукового образа фортепиано связано со стилистическими обновлениями,

которые, в свою очередь, обуславливают акустические, фактурные и композиционно-драматургические принципы звукообразного мышления. Так, в творчестве А. Шенберга, И. Стравинского, Б. Бартока влияние нового ощущения концентрации музыкального материала на атональной основе, оркестровой фактуры, раскрепощение тонально-гармонического, ритмического и тембрального мышления привело к рождению двух основных типов фортепианного стиля XX ст.: иллюзорно-педального, связанного с красочно-колористическим письмом романтиков и импрессионистов; и беспедального (ударно-шумового), связанного с неоклассической традицией мануально-пальцевого звукоизвлечения.

Фольклор и джазовый стиль, по мнению ученого, предопределили поворот «от иллюзорно-педального к реально-беспедальному, ударному письму» [4, с. 9]. Интересным является утверждение Л. Гаккеля о том, что важнейшие стилевые изменения в творчестве композиторов XX ст. отобразились именно в музыке для фортепиано или с его участием. Так, например, в творчестве А. Шенберга додекафонная техника была впервые примененная в фортепианных произведениях: «Пять пьес» ор. 23, Сюита ор. 25. «Сердцевиной музыкального неobarocko» явились Соната для фортепиано и Концерт для фортепиано с духовыми инструментами И. Стравинского [4, с. 13].

Неоценим вклад Л. Гаккеля в создание исторической типологии фортепианного искусства XX ст., отражающей стилевую эволюцию пианистического мышления композиторов. *Первый* этап (1894–1914) связан с «позднеромантическим пианизмом» К. Дебюси, М. Равеля, А. Скрябина, в котором развиваются идеи иллюзорности, тембральной красочности фортепианного звучания [4, с. 18]. На *втором* этапе (годы первой мировой войны и послевоенное десятилетие) в контексте стиля неоклассицизма и «джазированной» музыки (И. Стравинский) инструмент получает «новый звучный образ» на основе «реально-беспедального письма» [4, с. 18].

Третий этап (30–40 годы XX в.) синтезирует «реально-беспедальный и иллюзорно-педальный» стили в «гибридный тип пианизма» [4, с. 19].

Таким образом, благодаря исследованиям Б. Асафьева, М. Друскина и Л. Гаккеля в научный обиход современной музыкальной на-

уки вошло понятие «образ инструмента». Его смысловые границы очерчены историческими путями обновления музыкально-художественной системы искусства и сформированными научными представлениями о природе и трактовке инструмента, принципах фактурной организации и композиции.

Следующий этап эволюции научных представлений о звукообразе в исполнительском искусстве связан с тем, что во второй половине XX века в отечественном музыкознании все чаще обсуждается вопрос о специфике звуковой организации в современной музыке и расширении её выразительных возможностей, формирующих новое представление об инструментализме как принципе мышления. Это связано с несколькими факторами, каждый из которых может послужить предметом отдельной статьи. Кратко обозначим их:

1) онто-семиотическое переосмысление языковых средств музыки на основе расширения музыкальной образности;

2) экспериментирование со звуковой природой музыки и интенсивное развитие музыкальных технологий, поиски новых средств выразительных возможностей;

3) новая концепция звука и расширение его семантики в современном творчестве, исходящие из философско-эстетических установок культуры;

4) новая парадигма исполнительской поэтики, которая проявляется в свободном отношении к композиторскому тексту на основе «эмоционального интеллекта» (термин О. Шульпякова [19]);

5) развитие исполнительской техники на основе нетрадиционных способов звукоизвлечения;

6) пересмотр традиционных представлений и формирование нового звукотембрового амплуа инструмента на основе совершенствования его конструкции;

7) изменение статуса музыкального инструмента как атрибута времени, связанного с исторической закономерностью инструментальный стили.

Серьезную основу в расширении семантики звукообраза как когнитивной категории сыграли и музыковедческие исследования, в которых доказывается связь идейного замысла и работы композиторов со звуковысотной системой инструмента, отражающейся в трактовке

музыкального звука и в фактурных, композиционно-драматургических особенностях произведений. В. Холопова справедливо замечает, что замысел и воплощение произведения основывается на «внутреннем “видении” автором “предпроизведения”, которое она связывает с идеей о “подсознательном замысле”, “слышимой прамузыке” или «плане выражения», записанных в партитуре сочинения» [18, с. 188].

Инструмент оживляет «протоинтонацию» (В. Медушевский), соответствующую природной естественности и красоте. Инструмент таким образом «уподобляется живому существу и является его продолжением», это «первая “нотная” запись музыки», которая схватывается в темброво-звуковой интонационной значимости [13, с. 89]. Отделившись от живого голоса и подражая ему, музыкальные инструменты «расширили образное, смысловое, семантическое поле музыки, превратив его в инструментальное подобие антропоцентрического макрокосмоса действительности» [13, с. 117].

Исследователь Н. Найко, опираясь на опыт самонаблюдения таких разных личностей, как М. Глинка, Н. Римского-Корсаков, И. Стравинский, Н. Метнер определяет сущность творчества через целостное «видение» будущего сочинения – «эмоционально-динамическую модель» произведения. Её отличает синтетический характер исполнительской реализации (одномоментный сплав слуховых представлений с образно-эмоциональными, зрительными, цветовыми, двигательными-тактильными) [14, с. 34]. Эта модель «обретается» композитором посредством интонационного развертывания, осуществляя при этом «смысло-звуковое общение» [14, с. 48]. Поэтому замысел произведения отражается в целостном «эмоционально-смысловом образе *звучания*» (курсив наш. – Н. Р.). Исполнителям очень важно раскрыть звукообразную идею в «живом» звучании инструмента или голоса, воссоздавая, по сути, внутренний, синергичный диалог с композитором.

Актуальным для современных исследователей становится выявление индивидуальной трактовки инструмента, которая отражает технологию и методы обновления его звукового облика. Это приводит к появлению различных дефиниций звукообраза как исполнительской категории: «звуковой образ инструмента» (О. Щербатова) [20], «художественно-акустический облик инструмента» (А. Тимошенко) [17],

«образ инструмента» (И. Башарова) [2], «акустические образы музыкальных инструментов» (К. Мореин) [12].

Новый историко-стилевой контекст, по мнению Б. Братищева, даёт предпосылки для «осмысления инструмента как художественного образа» [3, с. 88]. При этом нахождение новых темброво-фактурных решений связано с внезапным «нахождением» так называемых «инструментальных идей», которые в свою очередь, способствуют расширению художественно-акустического облика классических инструментов. Модернизация старинных и внедрение фольклорных инструментов неевропейских народов в академический инструментарий приводят к взаимообратному процессу.

Переосмысление инструментальной природы музыки как звуково-го феномена иногда сводится к тому, что «немузыкальные инструменты» как «звучащие предметы» (термин А. Радвиловича) обогащают палитру инструментальных красок. Например, экспериментирование с нетрадиционными приемами звукоизвлечения рождает новые звукообразные амплуа фортепиано, которые, по предложению А. Радвиловича, укладываются в следующую классификацию: «ординарное», «препарированное», «расширенное», «микроинтервальное» фортепиано» [15]. Важное значение имеет установление связи произведения со спецификой мироощущения композитора, раскрывающего с помощью художественно-акустических возможностей музыкального инструмента – *поэтику «звукового образа мира»*. Как отражение специфики современного мышления композиторов, Владимир Кобекин определяет *суггестивное свойство звучания* инструмента (как и голоса), связанного с понятием «модуса» – «внутреннего пространства души», настроенного в унисон со звучанием «высшего космического модуса» [8, с. 12].

Выводы. Категории «звукообраз» и «образ инструмента» этимологически связаны с фундаментальными свойствами музыкального мышления и творчества. Их содержание в интерпретологии объединяет технические, акустические и выразительные возможности инструмента, способы звукоизвлечения, манеру исполнения, направленные на озвучивание смысловой модели мира. На основе этого в музыкальной культуре складываются тембровые архетипы инструментов, формирующие определенный инструментальный стиль.

В истории инструментальной культуры трактовка звукообраза инструмента связана с условиями его бытования, которая закрепляет различные «образные амплуа». Однако претворение его в творчестве каждого композитора индивидуально, поскольку связано с поиском красочных звучностей и оригинальных звукообразов. Исполнитель настолько глубоко «вживается» в звуковую форму сочинения, что инструмент становится его естественным продолжением – *звуковым аналогом личности*.

Как показывает всемирная история музыкального искусства, каждая стилевая парадигма, формирующая представления о новом звукоощущении, способах временной и пространственной организации способствует возникновению особого взгляда на природу, функции и трактовку музыкальных инструментов. В этом смысле феномен музыкального авангарда середины XX века, будучи временем большого композиторского эксперимента в работе со звуковым материалом, значительно расширил выразительные средства и технические возможности не только традиционного музыкального инструментария, но и послужил отправной точкой к изобретению новых форм художественно-творческой деятельности музыканта. «звукообраз» вмещает иной уровень художественного мира – это *художественно-акустическая концепция инструмента*, отражающая *единство* способа мироощущения композитора и исполнителя через выразительно-акустические возможности инструмента в сочетании с исполнительскими приёмами и принципами.

Обусловленный парадигмами познания мира и человека, звукообраз раскрывает новые творческие возможности для переосмысления звучащей действительности. Миромоделирующая функция звукообраза связана с отражением специфики процессов становления художественной целостности «духа» времени, культуры и типа художественного сознания.

Таким образом, значение звукообраза как категории музыкальной науки в XXI веке связано с выражением типа художественного сознания, культуры, трансформаций музыкального Бытия. Стремление к самовыражению, рефлексии через звучащий образ инструмента открывает путь к познанию духовного мира композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 373 с.
2. Башарова И. Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной / И. Башарова // Вестник Башкирского университета. — Уфа, 2008. — № 3. — С. 595–598.
3. Братищев Б. Образ инструмента / Б. Братищев // Муз. академия. — 1993. — № 2. — С. 87–91.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. — М. : Советский композитор, 1976. — 296 с.
5. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. — Л. : Трифон, 1928. — 112 с.
6. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) / И. Земцовский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в 2 частях. — М. : Сов. композитор, 1987. — Часть первая. — С. 125–131.
7. Иванова С. Эволюция звукового образ балалайки в её историческом развитии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. Иванова. — Магнитогорск, 2009. — 24 с.
8. Кобекин В. Загадка Орфея / В. Кобекин // Муз. академия. — 1995. — № 3. — С. 11–13.
9. Копленд А. Музыка и воображение / А. Копленд // Музыка и время. — 1970. — С. 52–53.
10. Морейн К. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти / К. Морейн // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 165–170.
11. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
12. Найко Н. Познавший тайну звуков / Н. Найко. — Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012. — 288 с.
13. Радвилович А. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.09 – Теория и история искусства / А. Радвилович ; Санкт-Петербургский гуманитар. ун-т профсоюзов. — СПб. : 2007. — 21 с.

14. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; спеціальність 17.00.01 – Теорія та історія культури / Н. Ревенко ; КНУКіМ. — К, 2004. — 20 с.

15. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. — СПб., 2004. — 254 с.

16. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. — Челябинск : Аркаим, 2003. — 256 с.

17. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Шульпяков. — СПб. : Композитор, 2005. — 36 с.

18. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. Щербатова ; Нижегородская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2012. — 23 с.

19. Copland A. Music and imagination / A. Copland. — Cambridge : Harvard University Press, 1952. — 116 p.

РЯБУХА Н. ЗВУКООБРАЗ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ОТ МЕТАФОРЫ К КАТЕГОРИИ (этимологический курс). Предложен анализ понятия «звукообраз» и эволюция представлений о нём как когнитивной категории исполнительского искусства. Раскрывается закономерности воздействия художественного сознания культуры на отношение к звуковой природе музыки, трактовку музыкального инструмента в контексте современного образа мира.

Ключевые слова: звукообраз, музыкальное мышление, инструмент, образ мира.

РЯБУХА Н. ЗВУКООБРАЗ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД МЕТАФОРИ ДО КАТЕГОРІЇ (етимологічний курс). Запропоновано аналіз поняття «звукообраз» та еволюція уявлень про нього як когнітивної категорії виконавського мистецтва. Розкривається закономірності впливу музично-художньої свідомості культури на відношення до звукової

природи музики, трактування музичного інструмента в контексті сучасного образу миру.

Ключові слова: звукообраз, музичне мислення, інструмент, образ світу.

RYABUKHA N. SOUND IMAGES IN THE PERFORMING ARTS: FROM THE METAPHOR TO CATEGORY (etymologically discourse). Offers an analysis of the concept of “sound images” and the evolution of ideas about him as a cognitive category for the Performing Arts. Revealed patterns of artistic consciousness culture impact on attitudes toward nature sound music, interpretation of a musical instrument in the context of the modern image of the world.

Key words: sound images, musical thinking, instrument, image of the world.

УДК : 78.03

Дарья Жалейко

К ДИСКУССИИ О КИТЧЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (опыт этимологического анализа)



Дарья Николаевна Жалейко – преподаватель кафедры «Фортепиано», концертмейстер колледжа при Луганской государственной академии культуры и искусств.

Выпускница Луганского колледжа культуры и искусств по классу фортепиано (2007). В 2012 году закончила магистратуру Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Тема магистерской работы «Проблемы исполнительской интерпретации фортепианного цикла “Китч-музыка” В. Сильвестрова» (научный руководитель – доцент А. Б. Максимов).

С 2012 года – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Тема диссертационного исследования «Китч как явление в музыке XX ст.» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова).

У музыкальной науки нет задачи более насущной, чем помощь в преодолении предрассудков, затуманивающих наше восприятие музыки.

Л. Акопян [1, с. 81]

Китч – это пересадочная станция между бытием и забвением.

М. Кундера [11, с. 336]

Цель предлагаемой статьи – определить *сущность одного из распространенных явлений в композиторской практике второй половины XX века, каким является китч.*

Прежде чем объяснить причины нашего интереса к данному явлению, проведем этимологический анализ термина. Найденные семантические значения составят когнитивные аспекты изучения данного явления в его экстраполяции на музыкальный контекст.

Объектом исследования является композиторское творчество, в котором так или иначе проявляются жанровые, программные или стилевые функции китча, способствующих порождению механизмов смыслообразования в музыке.

Предмет исследования – *китч как тип музыкальной семантики.* проявляющейся в различных когнитивных измерениях музыкального творчества.

Диаметрально противоположные объяснения китча в философской литературе спровоцировали появление многочисленных взаимоисключающих парадигм в культурологии и искусствоведении. Природа китча имеет смысловую многомерность его методов и форм, и обусловлена семантической полифункциональностью и оценочной нагрузкой.

Зарождение дискуссии. Точная этимология термина неизвестна, принято считать, что слово, возникшее на рынках искусства в Мюнхене в 1860-х – 1870-х гг., употреблялось для описания дешевых, пользующихся широким спросом картин и зарисовок (английский термин, который был неправильно произнесен немцами в результате опущения гласной при произношении глагола kitschen, относящегося к немецкому диалекту, который первоначально имел значение «соскребать грязь с улиц» либо «марать», а в последствии стало означать «состряпанный на скорую руку») [19]. Кроме этого, слово означало

переделку старой мебели с целью продать старое как новое. Одной из составляющих значений является и английское слово *sketch* (набросок, дешевая копия) [8].

Другим потенциальным источником является французское слово *chic*. Немецкий глагол *verkitchen* (диалектизм) обозначает «уступить за заниженную цену» или «сбыть».

В «Словаре культуры XX века» В. Руднева указывается, что термин китч произошел от польского *Сус* («поделка») и дается лаконичная дефиниция: «Китч – это массовое искусство для избранных» [14, с. 168]. Оксфордский английский словарь определяет китч как глагол, обозначающий «делать бесполезным» и классифицируя предметы китча как «нестоящие претензий» [19]. В дальнейшем при рассмотрении проявления природы китча в музыкальном искусстве мы сможем проследить процесс изменения его семантики. В зависимости от форм бытования этого явления содержание китча отражает следующую смысловую динамику:

1) китч как категория **банального, тривиального** в соответствии с этимологией («дешевка», «халтура»);

2) китч как **слепок, отпечаток** уже существовавших в искусстве объектов и форм, **«имитативность», «стереотипичность»** («подделка», «копирующий набросок», ориентированность на образец [8, с. 187]);

3) китч как шлягер (популярность, тиражированность);

4) китч как проявление **ретроспективности** (производность от исходной функции китча выдавать «старое как новое» [8, с. 187]);

5) китч как подражание, **пародирование** (этимон «подделка», «дешевая копия»);

6) китч как проявление «отрешенности от реального мира» [8, с. 188] и, одновременно, как символ проявления «общечеловеческого» в человеке (сентиментальность, ностальгия, доступность восприятия на всех понятийных уровнях).

Эти характеристики китча как явления, являясь своеобразным фундаментом «концептуальной» техники претворения природы китча, возникшей в пространстве *теоретизации*, пройдя длительный путь становления, итогом которого стала их противоречивая полислойность. Именно они служат прямым доказательством смысловой

многомерности китча, а в музыкальном искусстве указывают на механизм трансформации данного понятия от негативного полюса банального к возвышенному.

В 1930-х слово «китч» было популяризировано теоретиками Т. Адорно, Г. Брохом и К. Гринбергом. Их аргументы теоретиков основывались на предполагаемом определении китча как формы ложного сознания. Так, Т. Адорно утверждал, что китч – это «пародия на катарсис» [19]. Г. Брох называл китч «злом в ценностной системе искусства». Писатель придерживался мнения, что китч зависел исключительно от разграбления творческого искусства, принимая **формулы**, которые стремятся подражать ему, ограничивая себя соглашениями и требуя распознавания таких соглашений. Он утверждал, что генезис китча был заложен в романтизме и включал в себя попытку достичь «красоты» вместо «правды», а любая попытка создать что-то красивое привела бы к китчу [18, с. 138].

Академическое искусство, которое продолжило эту традицию романтизма, имеет двойственную причину для ассоциации с китчем. Американский критик К. Гринберг полагал, что авангард возник для того, чтобы защитить эстетические стандарты от падения вкуса, рассматривая китч и искусство как две противоположности. Более того критик определял китч как «стиль мышления, а не стиль искусства» [4]. Одно из его наиболее спорных утверждений, что китч эквивалентен академическому искусству, сделано опираясь на тот факт, что академическое искусство было сильно сосредоточено на правилах и формулировках. Философ Ж. Бодрийяр, определив китч как «псевдообъект, копию, стереотип», обозначает его статус как культурологической категории.

В противовес радикальным высказываниям Т. Адорно и К. Гринберга, философ Эрнст Блох подразумевает под китчем «воплощение народной грезы об **ином**, нежели непосредственно переживаемом *мире*» [15, с. 25]. Среди современных социологов, исследующих явление китча, укажем американского ученого С. Бинкли, утверждающего: китч не должен как термин заключать в себе негативную смысловую нагрузку; **отражая** в себе **явления массовой культуры**, он не может включаться в низшую ступень каких-либо иерархических структур в отношении вкуса экспертов, разделяющих культуру на высокую и низкую [18, с. 132–149].

Российский филолог, философ-культуролог В. Руднев обозначает мелодраму как лучший жанр, совпадающий с понятием китч. Такая мелодрама должна быть сделана «слишком изыскано, чем обычная мелодрама», но так, чтобы «рядовой» зритель «принимал это за чистую монету», а зритель-интеллектуал наслаждался тем, «как сделано»» [14, с. 169]. Осуществив текстологическое исследование на основе контент-анализа наиболее популярных значений китча среди российских и «западных» авторов, российский культуролог Н. Конрадова отмечает самую распространенную интерпретацию китч-явления как *несоответствие элитарным эстетическим установкам*. Парадоксальным является результат исследования, указывающий на «метаисторическую» категорию китча, в которой присутствует значение уникальности и вечности: некоторые принципиальные характеристики китча являются универсальными и актуальными в любой культуре [8, с. 184–189].

После сравнения общей направленности приведенных высказываний, можно сделать следующее обобщение. Культурологи и социологи настаивают на определении китча как *крайности, апофеоза проявления массовой культуры*. Это **социокультурное значение в дальнейшем станет причиной «наслоений» с негативным смыслом термина при оценочных суждениях**.

Следующий аспект изучения китча – **искусствоведческий**. В срезе данного аспекта существуют противоречивые высказывания, что может свидетельствовать о том, что в искусстве нет единого ракурса рассмотрения анализируемого нами явления. Австрийский писатель Р. Музиль утверждает, что термин «китч» как эстетическая формулировка интеллектуального происхождения сохраняет свой смысл согласно первоначальному этимону («товар уличного торговца», «хлам») и «может быть перенесен в сферу духа, каждый раз, когда использован бессознательно и уместно», а также в качестве критических суждений. Р. Музиль определяет китч как «искусство плюс-минус жизни» [11, с. 436].

Противоположного мнения придерживается норвежский художник О. Нердум, который один из немногих западных мыслителей трактует китч как явление в ракурсе положительной смысловой окраски, утверждая, что стандартом для китча как для страстной формы выра-

жения на всех уровнях, является лучшее из созданного в истории [13]. Для китча важны поиски интенсивности (а не оригинальности) и мастерство для воплощения собственной меланхолии (а не служение идеям): «Китч ставит вечные человеческие вопросы, обращается к индивидууму. Китч – это гуманность, чувственность, свет» [13].

Суждения чешского писателя М. Кундеры формируются вокруг двух противоречивых пониманий китча: с одной стороны, наделенное **авторитарной** силой явление («идеологический», «тоталитарный» китч), которое может психологически объясняться *формулой* «второй слезы»: вторая слеза как проявление умиления первой слезой, вызванной искренними чувствами (именно вторая слеза делает китч китчем). С другой стороны – китч как человеческая слабость, неотделимая составляющая человеческого существования [9, с. 329–330]. Убедительным с точки зрения доказательства смысловой неоднозначности данного понятия, является высказывание писателя: «В ту минуту когда китч осознается как ложь, он оказывается в контексте *не-китча*» [там же, с.340]. Рассуждая о «китче» в киноискусстве, российский историк-мыслитель И. Смирнов приходит к выводу, что явление китча зависит от оценочного суждения, одновременно оно **динамично** и «способно изменять свое бытование» [15, с. 27], что подтверждает смысловую «подвижность» данного понятия, способность к семантической трансформации.

К *музыковедческому дискурсу* искомого термина отнесем концепции Л. Акопяна, Р. Щедрина, И. Земцовского, Г. Ермаковой, Л. Березовчук, А. Шнитке. Так, Р. Щедрин, анализируя современное состояние музыки и развития музыкальной психологии, высказал мысль о появлении в музыкальной культуре так называемого «третьего направления» [7, с. 15] (к первому он относил серьезную, элитарную музыку, ко второму – легкую, массовую). С этой точкой зрения соглашается ученый И. Земцовский: «...композитору третьего направления не нужна интонационная экзотика, он ищет выразительность, понятную большинству, и стремится к слуховой чуткости особого рода – той, что рождается в пересечении целого ряда линий: бытового музицирования, классики и эстрады разного толка, поэзии, кино и театра». Это направление характеризуется культивированием не «усредненных», а объединяющих музыкальных средств [7, с. 15].

Согласно мнению Л. Акопяна, китч как явление принадлежит исключительно XX веку, и как полноправное средство художественного воздействия утвердилось в практике многих крупных композиторов. Сущность китча – в отсутствии принципа рациональной экономии средств, а его воплощение происходит посредством простого, жанрового материала, погруженного в серьезный контекст [1, с. 75]. Однако китч не ограничивается только одним измерением в его музыковедческом описании. И в этом заключается вся парадоксальность и сложность данного феномена. В XX веке существует прием «отстраненного китча» [1, с. 75] – использования «чужого» материала, где в контексте сложной симфонической формы он воспринимается как «апофеоз пошлости». Существование «не совсем отстраненного» [там же, с. 75] китча происходит по причине элементарного просчета вкуса автора.

Рассмотрим некоторые виды **преднамеренного китча** на двух аксиологических уровнях:

- китч, представляющий художественную ценность в условиях значительной роли контекста и требующий от реципиента идентификации китча с негативным оттенком («отстраненный китч», по Л. Акопяну);

- китч, не представляющий художественной ценности, не требующий от реципиента идентификации китча, но имеющий своей целью развлекательность (значит коммерческую успешность в условиях рынка) или идеологическое воздействие на слушателей, так называемый «тоталитарный китч» (термин Б. Сюты [16, с. 20–35]).

Непреднамеренный китч также имеет две аксиологические направленности:

- не представляющий художественной ценности, обусловленный просчетом вкуса автора;

- представляющий художественную ценность, не являющийся китчем в негативном понимании, но ложно идентифицирующийся реципиентом профессионального уровня именно как китч, из-за предрассудков разделения высокой, элитарной и массовой музыки.

Г. Ермакова указывает, что в полислойности художественного восприятия по отношению к категории банального лежат две основные тенденции:

- *сглаживание* отрицательности – идеализация, поэтизация банального материала, где ностальгический тон высказывания сводится к семантике «воспоминаний о прошлом» [6, с. 205–207];

- *подчеркивание* отрицательности: задача композитора здесь – осмеяние, пародирование посредством банального [6, с. 206–207]. Отсюда берет истоки прием **гротеска**, инструментом для которого является китчевый материал.

Однако существует и третий аспект, который указывает на превращение банального как этимологической характеристики китча за границы банального и его снятие, своеобразная «модуляция из банального в оригинальное». Отметим два фактора, влияющих на эту трансформацию – фактор технологический и драматургический [6, с. 210]. Первый фактор базируется на тонком «молекулярном» **интонационно-стилевом взаимодействии** материала «китчевого», «банального» и материала «оригинального». Вместе на уровне мотивной переработки и переосмысления исходных интонационных формул и фонем они образуют новый качественный «сплав». В конечном итоге, первый фактор определяет индивидуальную авторскую стилистику как таковую (механизм взаимодействия «разнородного» материала герметизирован на интонационном уровне).

Второй фактор связан с драматургией – «режиссированностью» образного строя произведения и проявляется на уровне целостной формы, где взаимодействие «китчевого» и авторского материала происходит на уровне тем, разделов, а семантика банального материала разомкнута по отношению к контекстуальному окружению. Такое взаимодействие возможно благодаря симультанной драматургии и обуславливающей роли контекста в стилевой системе композитора. К данному фактору мы можем отнести концепцию Л. Березовчук о **семантической ассимиляции**. По утверждению музыковеда, «объектом семантической ассимиляции являются сформировавшиеся в слуховом опыте слушателя XX в. характеристики музыкальных явлений на основании устойчиво повторяющихся элементов музыкальной речи» [3, с. 69]. Чтобы определить китч как явление надо распознать его интонационную структуру.

Подчеркнем, что именно в музыкальном искусстве явление китча приобретает отличную от других видов искусств окраску восприятия

и семантическую трансформацию. Это обусловлено двумя аспектами музыкального восприятия: его **симультанности** и «живой», поддающейся изменениям **интерпретируемости** как новаторских для данной эпохи произведений, так и «шедевров» с отпечатком традиций и устоев. Уровень идентификации слушателем композиторского замысла с той или иной категорией будет в крайней степени зависеть от позиции не только автора, но и интерпретатора.

Симультанность музыкального восприятия опирается на общий сложившийся образ музыкального произведения [12, с. 165] и имеет своей направленностью четкий, рельефный, запоминающийся музыкальный «профиль», который может быть «дешифрован» сознанием только при опоре на слуховой опыт. Так, В. Медушевский указывает, что «процесс восприятия начинается с распознавания использованных в произведении звуковых элементов и грамматик и соответствующих им коммуникативных значений» [10, с. 19]. По мнению Л. Березовчук, «... ориентация сознания слушателя на более доступные для понимания элементы музыкального сообщения является одной из причин выделения объекта ассимиляции в музыкальной речи произведения» [3, с. 70].

Во многом симультанность восприятия **порождает инертность слуха** (термин М. Аркадзева [2]) – возможность *предслышания* посредством опоры на предыдущий опыт, музыкальную память. Резервуар памяти и возможность **предслышания** могут стать причиной, объясняющей неосознанное тяготение слухового воображения к составлению стереотипических **интонаций-формул**: логически понятных, естественных, запоминающихся, – данные параметры входят в качественные характеристики природы китча, следовательно, можно утверждать, что в музыке явление «китч» проявляется согласно особенностям музыкального восприятия, сознательного свободного «оперирования» музыкальными образами. «Китчевый материал» используется композитором как инструмент, чтобы указать на скрытый подтекст его использования. Такая, по выражению А. Шнитке, интонационная основа отличается краткостью, формульностью, рельефностью и, что важно, «подчеркнутой красотью» [5, с. 121].

Если симультанность восприятия является объяснением особенно проявления закономерности природы китча как явления именно в музыкальном искусстве, то исполнительская интерпретация явля-

ется предпосылкой для возможности семантической трансформации понятия китча и восхождения в этой трансформации от негативного смыслового наполнения к позитивному. При этом, чем сильнее «сопротивляемость», репрезентирующего китч, материала интонационному и контекстуальному окружению, тем шире «поле» его интерпретируемости. А чем сложнее и шире это «поле», тем увеличивается возможность ухода от негативного оттенка понимания китча к своей оппозиции.

Согласно изложенным выше аргументам, можно обозначить предназначение **китча как явления музыкальной культуры** через спецификацию его функций:

1. охранная функция: копия, «подделка» правил и норм, стремление имитировать воздействие «высокого» искусства – уникальный способ сохранения традиций, констант семантической нагрузки в интонациях-формулах – интонационных клише на протяжении всего музыкально-исторического процесса (исторический срез функции китча);
2. «очищающая функция»: негативное наслоение в восприятии китча задает высокие критерии оценочной работы восприятия, тем самым, давая возможность экспертам (профессиональным музыкантам) отделять и разграничивать элементы «высокой» и «низкой» культуры, вкуса и безвкусицы (аксиологический срез функции китча);
3. интроспективная функция: предоставление возможности слушателю самому «составить» критерии по которым нужно оценить является ли данный китчевый материал *китчем с отрицательным смыслом* (философский срез функции китча как зеркала, обращенного на внутренний мир реципиента).

«Очищающая» функция имеет прямую зависимость от уровня восприятия слушателя, от профессионализма анализа музыкального материала, от высоких культурных стандартов и требований реципиента. Именно данная функция стоит на страже вкуса, художественной ценности, но в то же время она порождает предрассудки (напомним, что в 1930-е годы философ Г. Брош отнес к гениям «высокого» китча П. Чайковского и Р. Вагнера [13]) и предвзятое отношение к доступности и легкому восприятию так называемого «китчевого материала».

«Очищающая» и интроспективная функции затрагивают аспект терминологии (а именно: отнесение явления к термину) и во многом создают препятствие для осознания возможности перехода понятия китча в *антикитч*.

Иллюзия китча, создающаяся для подготовленного слушателя, объясняется тремя факторами:

1) растиражированность *некитчевого* материала, введение его в повседневный обиход, популяризованность, погружение «небанального» материала в банальную композиционную структуру, контекст; например, появление таких жанров как «популярная классика», «классический кроссовер» как проявление функционирования коммерческих композиторских проектов и др. (исторический и социокультурный аспект);

2) «искаженное» исполнение интерпретатора-реципиента, идущее в разрез с авторским замыслом, композиторским стилем (интерпретационный аспект); 3) претворение композитором «конструктивных задатков» (интонационных клише) китча в «небанальный» материал (новое качество «интонационного сплава») на уровне мотивов, интонации-фоном и их взаимодействия; поэтизация китчевого материала; использование форм стилевой ретроспективности; стирание граней условностей и конфликтных семантических противоречий между китчевым и *антикитчевым* материалом для выражения категорий «возвышенного», «общечеловеческого», «сакрального» (композиторский аспект).

Интроспективная функция свидетельствует об ответственности, которую композитор предлагает взять слушателю на себя, задавая ему вопрос: является ли высказывание автора, скрытое в шаблонных формах, искренним и подлинным, раскрывающим «человеческое» в человеке? Ответ будет зависеть от уровня внутренней чистоты восприятия слушателя, глубины его когнитивного опыта. Как свидетельствует Г. Ермакова, «...можно говорить об элитарности банального, поскольку на уровне высокой культуры возможен противоречивый процесс восхождения от объективно незначительного явления к духовно сложному эстетическому переживанию» [6, с. 206].

Многоуровневость восприятия китча и полифункциональность его природы проявляются именно в музыкальном искусстве как «от-

центрирование» от основного негативного понимания китча, заявленного большинством философов и культурологов. В музыкальном искусстве проявляется своеобразное «снятие» оппозиций – «элитарное – массовое» (высокое – низкое), «китч – антикитч» – согласно иерархичности, выраженной в вертикали восхождения-трансформации на почве контекстуального взаимодействия, которая обусловлена аксиологической нагрузкой китча и его функциями. Аксиологический аспект в понимании данного явления связан с **музыкально-историческим процессом**, где понятие китч как степень негативного осмысления обозначающего им явления, представляет собой **промежуточное** историческое «звено».

Данная гипотеза автора статьи базируется на том утверждении, что свойства китча как термина функционировали в музыке еще задолго до его появления: например, взаимопроникновение академической музыки и элементов бытовых жанров, домашнего музицирования превращалось в определенный «сплав», который становился частью традиции «высокого искусства». Однако **подражание** этим традициям (которые исходили из двух целей: подделка под «высокое искусство» с целью популярности (отсюда имитация внешних форм) и «демократизация» высокого искусства (отсюда упрощение, выведение на первый план «общедоступных» элементов академического искусства) привели к его «успешному» и стойкому бытованию, а со временем к автоматизации этого механизма. Этот процесс зародился в эпоху романтизма, а его **кульминацией** стало появление явлений, которым был дан термин «китч». Это и стало своеобразной точкой «ноль» для последующей рефлексии музыкантов на это явление.

Негативная окраска данного понятия стала доминирующей, **центральной**: к ней «стягивались» *стереотипические свойства* музыкальной традиции, поддающиеся популяризации и банальной музыки быта, адаптирующиеся в пространстве элитарных эстетических установок. Однако в XX веке наблюдается противоположный процесс: с одной стороны, в профессиональной композиторской практике это явление применяется как «целостное» качество (с негативным смысловым оттенком), как «инструмент» для воплощения авторской концепции, посредством контекстуального окружения; с другой – ис-

пользуется сама природа этого явления, его свойства, благодаря которым и происходило его становление.

Таким образом, происходит обратный процесс – «извлечение» свойств китча как семантически отрицательно не нагруженных. Это *отцентрирование* от негативного понимания данного явления происходит на фоне **рефлексирования** реципиентом китча как явления с отрицательной семантической нагрузкой, что обусловлено исторически. Парадокс состоит в том, что слушатель может и не идентифицировать свойства китча как китч. Именно амбивалентность природы китча (как целостного явления и **свойства** китча) и двойственность восприятия слушателя – это те особенности, которые может использовать и учитывать композитор в своей авторской концепции. Показательно высказывание А. Шнитке: «...задача моей жизни – это преодоление разрыва между “Е” (Ernst – серьезная музыка) и U (Unterhaltung – развлекательная музыка). Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты **Е** и **U** представляются элементами многообразной музыкальной реальности» [5, с. 116]. Так, в творчестве композитора представлены примеры использования банального («китчевого») материала как **«маски»**, скрывающей противоречивую семантическую нагрузку (тема танго из VI части (Рондо) Concerto grosso № 1, «лирическая» тема Альтового концерта). Смыслообразующая роль этих примеров указывает на двойственность самой человеческой природы, ложность соответствия красоты «облика» темы и ее истинного семантического наполнения.

В творчестве В. Сильвестрова так называемый «китч» (стереотипические интонационно-тематические комплексы-идиомы из фортепианного цикла «Китч-музыка») является своеобразным **символом** неделимого пространства Метамузыки, которая воплощает «звучащую память музыки всех времен» [17, с. 25]. А истинный контекст композиции «Войдите!» В. Мартынова скрывается в **концепции** произведения, где «формулы» бриколажной техники (интонационные модели эпохи романтизма) выражают проявление «сакрального пространства», где нет разделений на знаки «элитарной» и «низкой» культуры, где наступает освобождение от «эгоистического» авторства.

ВЫВОДЫ. Рассмотрев китч как явление в музыкальном искусстве XX столетия, мы определяем его **сущность** как динамичное,

многоуровневое, полисемантическое **свойство** музыкальной логики, характеризующее форму-содержание, отражающее универсальное и стереотипическое понимание человеком категории красоты в рамках новоевропейского музыкального слуха. Критерии, по которым возможно определить художественную ценность китча в музыке, зависят от трех факторов композиторского мышления:

- 1) использования композитором техники автоматического или шаблонного **воспроизведения механизма** вышеуказанной логики;
- 2) наличия этой логики в «живой» когнитивной практике творчества;
- 3) применения техники механизма воспроизведения сущности китча при погружении ее в контекст.

Второй и третий фактор являются доказательствами, определяющими возможность достижения китчем художественной ценности. Подчеркнем, что музыка как вид искусства является благодатной почвой для «реабилитации» китча, со всеми ему присущими свойствами, как сложного явления представляющего художественный интерес.

Сущность китча имманентно предрасположена к многовариантности своего проявления, в зависимости от особенностей корреляции композиторского замысла и восприятия реципиента. Одной из главных сторон свойства китча является то, что чем больше его взаимодействие контекстом, тем дальше китч уходит в оппозицию от своего первоначального этимона (значения с негативным смысловым оттенком). Градации данного взаимодействия проявляются в функционировании китча на уровне авторской концепции: китч может применяться композитором как инструмент «двойного кодирования» (подтекст), а может использоваться только свойство природы китча (авторский стиль). Степень контекстуального взаимодействия на композиционном уровне может быть различной: от взаимодействия частей и разделов целостной формы, до взаимодействия интонационных комплексов-идиом внутри более мелких структурных построений.

В музыкальном искусстве понятие китч способно «поддаваться» семантической «девальвации» по отношению к исходной дефиниции, введенной в культурологию и философию в 1930-х годах. Восприятие реципиентом китча с негативной семантической окраской может быть включено в авторский замысел, а может быть, вполне аргументируе-

мым предрассудком. Идентификация данного явления как проявления безвкусицы или художественного приема, непосредственное эмоциональное переживание или «духовная глухота», наивность восприятия или интеллектуальные поиски контекстуальных шифров – все эти процессы в сознании реципиента детерминируются уровнем его культурного развития и богатством когнитивного опыта.

Существование китча и его смыслообразующих граней в музыкальном искусстве возможно благодаря специфике музыкального восприятия (симультанности и «инертности слуха») и вариантной множественности исполнительской интерпретации от которой зависит донесение слушателям авторской смысловой «окраски» китча. Чем дальше китч уходит в оппозицию по отношению к своей негативной окраске, тем шире свободная «зона» для интерпретации. Парадоксально то, что композитор «сужает» эту область авторской концепцией, которую должен знать или верно понимать исполнитель.

Таким образом, китч как явление музыкального искусства выполняет *интроспективную*, *охранную* и *очищающую* функции. И если охранная функция свидетельствует собственно о «клонировании» музыкальных традиций, то это может значить, что возможно доказательство существования определенных музыкальных «генов» несущих силу воздействия музыкального искусства. Проявляя стойкость сохранения во временном континууме, эти «гены» скрыты в «архетипах» логики музыкального развития и «поддерживают» бесконечную циркуляцию взаимотрансформации явлений китч – *антикитч* на каждом новом витке музыкально-исторической спирали.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л. Музыка как отражение человеческой целостности / Л. Акопян // Музыка как форма интеллектуальной деятельности [ред.-сост. М. Арановский]. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 70–81.
2. Аркадьев М. Семинар «Универсальные принципы современного пианизма» [электронный ресурс : видеозапись] / М. Аркадьев // Mikhail Arkadev (канал You Tube). — Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=po8zmGzjl88>.
3. Березовчук Л. О восприятии элементов стиля прошлого в современном произведении / Л. Березовчук // Традиции музыкального искусства и му-

зыкальная практика современности : сб. науч. трудов [ред. Л. Раабен]. — Л. : ЛГИТМШ, 1981. — С. 60–80.

4. Гринберг К. Авангард и китч [электронный ресурс] / К. Гринберг // Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>.

5. Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты / А. Демченко. — М. : Композитор, 2009. — 296 с.

6. Ермакова Г. Категория «банальное» и ее место в художественной критике / Г. Ермакова // Эстетические очерки. Избранное [сост. И. Константинов, С. Раппопорт]. — М. : Музыка, 1980. — С. 192–215.

7. Земцовский И. Путь и стиль / И. Земцовский // Современная музыка. — 2001. — № 11. — С. 15.

8. Конрадова Н. Китч: не-искусство не-элиты / Н. Конрадова // Общественные науки и современность. — М. : РАН, 2000. — № 5. — С. 181–191.

9. Кундера М. Невыносимая легкость бытия / М. Кундера. — М. : Азбука-классика, 2007. — 384 с.

10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М., 1976. — 254 с.

11. Музиль Р. О глупости / Р. Музиль // Малая проза : избр. произведения : в 2 т. [пер. с нем. ; сост. Е. Карцева]. — М. : КАНОН-пресс-Ц. Кучково поле, 1999. — Т. 2. — С. 430–444.

12. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 382 с.

13. Нердум О. Высокий китч [электронный ресурс, подготовила А. Бандальер] / О. Нердум // Режим доступа : <http://artpages.org.ua/palitra/odd-nerdrum-visokiy-kit4.html>. — www.nerdrum.com.

14. Руднев В. Китч / В. Руднев // Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты. — М. : Аграф, 1999. — С. 168.

15. Смирнов И. Грядущий хлам. Десять тезисов к проблеме «китч и киноискусство 1920–1940-х годов» / И. Смирнов // Неприкосновенный запас. — 2012. — № 6 (86). — С. 24–37.

16. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці II половини XX ст. [дослідження] / Б. Сюта. — К., 2004. — 120 с.

17. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы: к портрету В.Сильвестрова / Т. Фрумкис // Музыкальная академия. — 2008. — № 5. — С. 23–35.

18. Binkley S. Kitsch as a repetitive system / S. Binkley // *Journal of Material Culture*. — 2000. — № 5 (2). — P. 131–152.

19. Jones J. *Kitch art: love it or loathe?* [электронный ресурс] / J. Jones // Режим доступа : www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jan/28/kitsch-art-love-loathe-jonathan-jones.

ЖАЛЕЙКО Д. К ДИСКУССИИ О КИТЧЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (опыт этимологического анализа). В статье рассматривается одно из сложных явлений в композиторской практике XX в. – китч как динамичное, полисемантическое свойство музыкальной логики. Предлагается этимологический анализ термина, дефиниция данного явления. Обосновываются уровни функционирования китча в пространстве музыкальной культуры XX ст.

Ключевые слова: китч, полисемантика, смыслообразование, контекст, интонационная модель, simultанность.

ЖАЛЕЙКО Д. ЩОДО ДИСКУСІЇ ПРО КІТЧ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ (досвід етимологічного аналізу). У статті розглядається одно зі складних явищ у композиторській практиці XX ст. – кітч як динамічна, полісемантична властивість музичної логіки. Пропонується етимологічний аналіз терміну, дефініція даного явища. Обґрунтовуються рівні функціонування кітчу в просторі музичної культури XX ст.

Ключові слова: кітч, полісемантика, смислотворення, контекст, інтонаційна модель, simultанність.

ZHALEYKO D. ON THE DEBATE ABOUT KITCH IN MUSIC (attempt of etymological analysis). The article deals with kitch as one of complicated phenomena in composer's practice of the XX century dynamic, polisemantic characteristic of music logic. Is offered etymological analysis of the term and this phenomenon definition. Also are grounded different levels of kitch functioning in music culture of the XX century.

Key words: kitch, polisemantic, coining of meaning, context, intonation model, simultaneous.

**АГОГИКА КАК ИНДИКАТОР СТИЛЯ:
СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ**



Сергій Юрійович Терехов – старший викладач кафедри «Фортепіано» Луганської державної академії культури і мистецтв, член Європейської Асоціації піаністів-педагогів в Україні (Укр. «ЕРТА»), член Національного музичної спілки.

Закінчив Луганське музичне училище (клас Єненко І. О.). В 1990 р. пройшов курси Вищої виконавської майстерності у Харкові, які проводив Заслужений артист Росії, професор Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського Аркадій Севідов.

Навчався в Донецькій музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва в класі доцента О. Б. Максимова та проф. О. Ю. Вітовського. Асистентура-стажування також у класі проф. О. Ю. Вітовського. У жовтні 2007 р. закінчив курси стажування в НМАУ ім. П. І. Чайковського (класи проф. В. Козлова, Б. Архимовича, А. Роциної, доц. Е. Ткач, Ю. Кота).

В травні 2011 року отримав Міжнародну премію і медаль ім. С. Ріхтера за значний внесок в розвиток культури в Луганській області. Є членом журі декількох Міжнародних конкурсів (Україна, Чехія). Активно гастролює.

Коло наукових інтересів – проблеми часу в музиці. Тема кандидатської дисертації «Агогіка в системі фортепіанного виконавства».

Это – знамение времени! Но в девяти случаях из десяти я находил потом такой же факт, происшедший при аналогичных обстоятельствах, в старых мемуарах или старых исторических сочинениях.

Анатоль Франс

Учение об агогике, и сам этот термин были введены в музыкальную практику Х. Риманом. В современной теории исполнительства агогика бытует в том значении, какое ей придал Х. Риман еще в 1884 г.

До этого явление свободного и непринуждённого музицирования передавалось понятием *tempo rubato* (итал. – «украденный темп»).

Агогика (от греч. *agogio* – *уводя*) – средство музыкальной выразительности, которое характеризуется небольшим отступлением от соблюдения ритма и метра, необходимым и обусловленным сжатием и эквивалентным ему расширением темпа. Значительность требований агогики требует от любого исполнителя анализа стратегически важнейших условий для раскрытия содержания музыкального произведения. Наряду с интонационной формой, агогика и есть ключ к пониманию протоинтонации произведения и выявлению законов интонируемого стиля.

Цель статьи – обсудить возможную типологию агогики как составной теории стиля в системе современной интерпретологии.

Критерием для определения типологии послужит индивидуальный композиторский стиль. Материалом для сравнительного анализа, избран композиторский текст Ф. Куперена, Ф. Листа и А. Скрябина.

Исходя из закономерностей современной теории и практики исполнительства как *системы научного знания*, напомним главный принцип (функцию) агогических нюансов – сжатие перед лёгким временем и расширение перед тяжёлым. Действует этот принцип как в пределах одной доли, так и на уровне суммы тактов. В природе аналогичным образом движется маятник (он не притормаживает внизу, а только у своей верхней точки движения, подобной тяжёлому времени в музыке). Небесные тела, подчиняясь закону гравитации, также не перемещаются с абсолютно одинаковой скоростью.

В современной теории исполнительства принято различать два типа агогики:

1. *Tempo rubato* может действовать *только в одном мелодическом голосе*, при сохранении *Tempo giusto* в сопровождении. В этом случае можно говорить о действии микроградаций времени. Подобная манера интонирования обеспечивает необходимую выразительность при ариозно-декламационном характере и спокойном темпе.

2. Несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой может действовать и *во всех голосах вместе*. Временные градации имеют более широкий диапазон – макронюансы, т. е. заметные

темповые сдвиги. Они наиболее характерны для произведений романтического стиля в музыке западной Европы XIX века.

Действие типов агогики подчинено определённому закону – **закону компенсации времени**: «сколько взял – столько отдал», т. е. небольшие ускорения приводят к эквивалентным замедлениям и наоборот. Среднеарифметическое время, потраченное на исполнение произведения в определённом темпе с ровным пульсом движения, должно отвечать тому же времени и при *tempo rubato*. Выход за пределы этого временного периода свидетельствует о нарушении равновесия в действии взаимокомпенсирующих агогических нюансов.

В исполнительской практике законы агогической нюансировки, выявляют тип агогики, предполагающий изменение ритма на какую-либо малую величину. Мелодия исполняется, как бы с отставанием, или опережением метрической пульсации. Использование мелизматики, синкопирование разнообразит ритм, возникает ощущение, что мелодия парит. При этом происходит известное противоречие метра и интонации, что в свою очередь, оживляет саму мелодию. Подобная агогическая нюансировка находит отражение в сочинениях Ф. Куперена. Отсюда предлагается включить в искомую типологию агогики понятие «*купереновский*» тип агогики.

Известно, что ключ к стилевой интонации «галантного» стиля **как разряда классического** – аутентичное понятие аффекта. Учение об аффектах, развивавшееся с 1553 г. в западной гомилетике (раздел богословия, изучающий проповедь) еще хранило в себе остаточный свет знания о тайнах человеческого чувства, полностью сегодня утраченного. М. Друскин доказал, что именно теория аффектов поясняет все подробности старинной теории клавирного исполнительства. А. Любимов так пишет о тонкостях нюансировки темпов: *«Здесь господствуют истоки свободы, которая отбрасывает всё механистическое, и требует от исполнителя максимальной выразительности. Даже в моторных и танцевальных пьесах допускались небольшие отклонения от начального движения, которые могли быть вызваны сменой фактуры, тональности, чередованием мажора и минора, появлением нового куплета в рондо. В пьесах, умеренных и медленных, нарастание и спад движения является одним из способов драматизации и обострения развития. Постоянные, хотя и относительно*

небольшие, колебания темпа – неотъемлемая черта французского исполнительского стиля» [8, с. 5].

«Купереновская» агогика имеет свою специфику, которая влияет на наши представления об агогике в целом. Агогические нюансы французских клавесинистов едва уловимы, как в величественности аллеманды слегка уловима нежность и кротость; как в изящном и радостном гавоте едва уловимы оттенки жеманства; как в элегантности и грации менуэта заметна церемонность, не допускающая ни малейшего допущения предписанных линий. Интонационная форма с её хроно-артикуляционным потенциалом и танцевальный пространственно-временной континуум обуславливают время и тип движения. Вспомним, что эквивалентность оттяжек и ускорений в искусстве старинных танцев прямо пропорционально зависят друг от друга.

Генезис «купереновской» агогики глубоко коренится в плодородной почве танцевальных движений, и её структурированный анализ на атомарном уровне является центром стилевых индикаций французского клавесинизма.

Манера высказывания французских клавесинистов имеет национальные черты: ясность, чёткость и краткость, огромная роль визуальных представлений, звукоизобразительность. Музыкальное впечатление от изображаемого образа достигало своей полноты, когда были чётко выполняемы обозначения. Это проявилось и в природе творчества французских композиторов более поздних эпох. Вспомним посвящения клавесинистам К. Дебюсси («Посвящение Рамо» 1-я тетрадь «Образов») и М. Равеля (Прелюдия, Форлана из сюиты «Гробница Куперена»).

Клавесин для Ф. Куперена был тем же, чем рояль для Ф. Шопена и Ф. Листа. Здесь его индивидуальность проявилась с наибольшей силой. *«Куперен был достаточно грамотен, владел слогом и, главное, знал цену краткости...»* [5, с. 77]. Он ясно пояснил своё понимание природы инструмента в своём знаменитом трактате, отметив как его достоинства – точность, блестящий звук, идеальный диапазон – так и ограниченность: невозможность усилить или ослабить звуки, каждый из которых на клавесине является отделённым друг от друга. Лучшим свидетельством купереновского отношения к инструменту является понимание композитором фактуры: её отличительной стороной

является обрамление мелизмами, оживляющими и объединяющими мелодическую линию. Стилиевые черты клавирного письма Ф. Куперена сложились вследствие «скрещивания» двух направлений в клавириной музыке: **старофранцузского** – более полифонического, с развитой мотивной техникой, ритмически беспокойным и острым движением, изящными мелодическими линиями (стиль лютни); и **итальянского** – гомофонного, с ясной мелодикой, секвенционными оборотами, частым употреблением арпеджио. Я. Мильштейн писал: *«Клавириная сюита, созданная Купереном, как раз отразила перекрестное влияние двух бытовавших в ту пору традиций – лютневой и органной... Вместе с тем мы обнаружим здесь и полифонические особенности в духе органной музыки, регистровку и тому подобные вещи»* [5, с. 77].

Ф. Куперен позаботился, чтобы текст его сюит был точным (выверялись длительности нот и тактов), подробная расшифровка украшений. *«Я заявляю, что мои пьесы следует играть, придерживаясь моих ремарок, и что они никогда не будут оказывать должного впечатления на тех, кто имеет настоящий вкус, если музыканты не будут точно выполнять все мои обозначения, ничего к ним не прибавляя, и ничего не отнимая»* [5, с. 87]. Ремарки композитор выставлял, более заботясь о характере движения, нежели о темпе пьесы. Характер зависел от настроения или чувства, запечатленного в пьесе. Темп обычно задавался темпом танца, если таковой преобладал в основе произведения.

Рассмотрим некоторые любопытные знаки пунктуации и лиги в тексте Ф. Куперена. Н. Кашкадамова пишет о привязанности лиг к выразительным свойствам орнаментации: *«Передусім ліги застосовуються найчастіше саме до мелізмів: дужка (квадратная – подчеркнута нами С. Т.) обов'язково охоплює дрібні нотки кожної прикраси і приєднує їх до основної. Від поняття дужки походить і назва одного з поширених французьких мелізмів – куле (coulé – в'язка), подібного до форшлага або шляйфера»* [4, с. 100].

В нотном тексте Ф. Куперена, действительно, часто встречается соединение соседних нот прямыми линиями, которые указывают на куле:

Пьеса «La Souer Monique» («Сестра Моника»)



Исполнительская расшифровка (Г. Пишнер)



Обозначения из таблицы самого Ф. Куперена [4, с. 101]:

а) *Soûlés, de крапки позначають, що друга нота завжди акцентована* б) *Виконання "білий акцентованої" ноти на клавієсині*

Two musical examples illustrating performance markings. Example (a) shows a sequence of notes with a dot above the second note of each pair, indicating an accent. Example (b) shows a sequence of notes with a dot above the first note of each pair, indicating a specific articulation or accent on the first note.


Видно, что точка над второй нотой означает – акцент и удар в конце ноты. Акцент не динамический, а метрический, т. е. нота должна была звучать длиннее. Однако на клавишине этого эффекта достичь было невозможно, поэтому динамика подменяла метрический акцент.

Ф. Куперен ввёл ещё и такой знак пунктуации ' (подобный апострофу), который обозначал. «...Окончание фразы, мелодии, а также указывает на то, что конец предыдущей мелодии необходимо от-

делить от начала следующей. Эта маленькая, неприметная пауза, однако если её не придерживать, люди со вкусом будут ощущать, что в исполнении чего-то недостаёт. Разницу между двумя способами исполнения можно сравнить с разницей между людьми, которые читают, не придерживаясь точек и запятых, и людьми, которые их придерживаются; такие паузы должны ощущаться, не нарушая размер» [5, с. 90].

Он первый начал употреблять термины «фраза», «туше»; упорядочил и свёл в таблицу украшений запись нескольких приёмов ритмической орнаментации:

Аспирасьон (aspiration – выдох) – 

Сюспансьон (suspension – опоздание) – 

Исполнитель, следуя указаниям композитора, должен был с педантичной точностью рассчитать время оттяжек и ускорений в орнаментированной мелодии, воспроизводя желаемое звучание. «Мы записываем иначе, нежели исполняем» [4, с. 104].

Ритмическая орнаментация в пьесах Ф. Куперена служит зерном для развития агогики. Интересно, что другой великий клавесинист, современник Ф. Куперена – Ж. Ф. Рамо не касался вопроса фразировки и ритмической орнаментации и нерегулярно выставлял ремарки, касающиеся характера пьес. Можно только догадываться об использовании Рамо приёмов ритмической орнаментации в своих сочинениях. Редкий пример: в пьесе «Солонские простаки» есть ремарка «*notes egales*» (ровные ноты).

Необходимо сказать ещё об одном важном звене – о правильном вкусе. Он часто выступает едва ли не главным мерилем правильной исполнительской концепции произведений французских клавесинистов. «Мы уверены, будто знаем, что есть плохой вкус, – размышляет по этому поводу В. Ландовская. – Мы говорим также «совершенный вкус», имея в виду, что исполнитель обладает пронизательностью – даром небес, – которая диктует ему, что он должен делать, а чего избегать. Но что есть «хороший вкус»? Существует ли эталон? Что для одного хороший вкус, то для другого – плохой. Там, где я на-

хожу необходимым сделать *rubato*, слушатель говорит: «Госпожа Ландовска разрешает себе недопустимые вольности». Когда я чувствую, что необходимо избежать сентиментальности, другой возражает: «Как холодно! Хотелось бы больше чувства». Меня интересует, не тщетно ли Куперен и его современники отыскивали объяснение необъяснимому, этому *je ne sais quoi* (фр. «не знаю что») – непредвидимому, такому, что зависит от момента вдохновения интерпретатора. Хороший вкус – что же это, если не вольности, добытые по строго установленным и соблюдаемым правилам» [6, с. 205]. Очевидно, что правила необходимо изучить и знать, **чтобы играть правильно.**

Вывод I. Обобщим основные показатели «купереновской» агогики:

- значение теории аффектов, как приоритетной в понимании логики агогической нюансировки французского клавирного стиля XVII в.;
- характер и закономерности движений танцевального искусства, занимающих главенствующее положение в XVII–XVIII веках;
- понимание природы звукоизвлечения и тембрового разнообразия клавиесина (в контексте требований Ф. Куперена к исполнению его пьес на инструменте);
- приёмы ритмической орнаментации, педантично выписанные Ф. Купереном в тексте;
- строгие указания относительно метрических акцентов, которые также тщательно обозначены;
- чувство правильного вкуса, которое можно достичь, строго следуя установленным правилам композитора.

Таким образом, агогика в пьесах Ф. Куперена специфична, имеет отношение только к области текстовых обозначений, но без её выполнения впечатление от музыки *Francois Couperin Le Grand* не может быть достоверным. Однако на примере текстовых указаний, и, собственно, стиля композитора, с уверенностью можно говорить о тех же проявлениях, характерных для «купереновского» типа агогики и в сочинениях В. А. Моцарта.

Следующий искомый тип агогики в исполнительской практике характеризуется тем, что при смене ритма, не меняется метр. «Левая

рука – капельмейстер» – говорил Ф. Шопен. Другими словами, левая рука должна абсолютно ровно исполнять аккомпанемент, а правая часто изменяет темп движения, особенно в мелких длительностях. Поясним на примере 4-х восьмых: 1-я ♩ – исполняется вовремя; 2-я ♩ – несколько раньше; 3-я ♩ – тоже раньше, но при этом задерживается; и, наконец, 4-я ♩ – несколько позже. Создаётся впечатление ровной игры, но при этом живой. Корни дерева – метр, а колышима ветром листва – ритм. Вспомним знаменитое изречение Ф. Листа об игре Ф. Шопена. Здесь предлагается «**листовский**» тип агогики.

Одним из новых направлений в исполнительской практике романтизма стала «экспрессивная» манера, при которой не придерживались строгой пульсации. Л. Адан писал: «...выразительность требует, чтобы определённые ноты мелодики замедлялись или ускорялись; однако эти колебания должны применяться не беспрестанно, на протяжении всей пьесы, а лишь в тех местах, где томная мелодия требует более медленной пульсации, или же страстная – более оживлённой» [3, с. 221]. Ф. Рис вспоминал игру Бетховена: «вообще... играл свои сочинения очень капризно, хотя обычно сохранял строгий ритм и лишь порою, несколько ускорял темп» [3, с. 221].

Среди пианистов венской школы многие остаются консерваторами в отношении гибкости темпа. Главным среди них был И. Гуммель: «...капризными замедлениями и ускорениями темпа (*tempo rubato*), применяемыми по всякому поводу до полного пресыщения...» [3, с. 222].

Ф. Мендельсон питал большую неприязнь к любым изменениям темпа, которые не были им специально помечены. Фридрих Вик в книге «Фортепиано и пение» высмеивает новейшую парижскую пианистическую моду, а именно виртуоза, лишённого хорошего вкуса и сдержанности, «запедаливающего» музыку и дико жестикулирующего во время исполнения. Важной составной этого «актёрствующего» стиля была гибкость темпа. «Эту аффектированную и сладко-томную манеру, это *rubato*, это искажение музыкальных фраз, эту ритмическую свободу, эту пустую сентиментальность» [3, с. 225].

Э. Ганслик рецензировал исполнение дочери Ф. Вика Клары так: «По сравнению с обычным злоупотреблением *rubato*, она сохраняет почти без исключения строгое единство такта» [3, с. 225].

Глубокая уверенность Ф. Листа в новых выразительных возможностях фортепиано для исполнительского искусства привели его к новой форме творческой реализации – созданию *сольного фортепианного концерта* (январь 1839 год, Рим). «*Концерт – это я*», – писал он [9, с. 254].

Эмансипация пианиста – исполнителя (В. А. Моцарт) закрепились в общественном сознании музыкально-исполнительской культуры Европы в середине XIX века. *Сольные концерты* – основная форма исполнительской деятельности Ф. Листа. Свободная форма поведения на концерте: в перерывах между пьесами Ф. Лист мог общаться со слушателями. Этим ещё удерживалась форма салонных концертов, однако, аудитория слушателей постоянно росла. Независимость от других инструменталистов, интенсивность концертных поездок, выступления не только в крупных городах, но, и в посёлках, деревнях, всё это позволило Ф. Листу создать свою публику. Задача исполнителя – *просветительский характер*.

Импровизационность исполнения и творческая свобода, способность творить прямо на концерте, отдаваясь музыке и чувству. Он нередко модифицировал фактуру по ходу исполнения, выбрасывал целые куски, и с этим не могли примириться многие музыканты того времени. Также мог менять темп и характер исполняемых произведений. *Исполнительские средства выразительности и их нюансировка* являются приоритетными для Листа. Его манере исполнительского интонирования было присуще бесконечно разнообразное и гибкое разделение на фразы, ибо он понимал это таким образом: *такт перестал быть ориентиром фразировки*. Развитие в музыке приобрело понятие «период». Лист называл «периодическим» такое исполнение, в котором развёртывание музыкальных тем обозначается смысловыми фразами. Здесь речь идёт о приоритетной роли *метра высшего порядка*. «Я хочу, чтобы по возможности исчезла механичная, раздробленная по тактам игра..., и признаю лучшим только «периодическое исполнение» с выявлением особенных акцентов и своеобразным закруглением мелодических и ритмических нюансов» [7, с. 148]. «Он говорил с нами о ритме, – пишет А. Буасье. – «Я не придерживаюсь ритма», – сказал он нам и, увидевши, что я просто оторопела от такого смелого заявления, пояснил свою мысль. Ритм является смыслом музы-

ки, подобно как ритм стиха лежит в его содержании, а не в сильном и размеренном подчёркивании цезур. Не следует придавать музыке *равномерного покачивания*; её необходимо ускорять и расширять с пониманием смысла, в зависимости от содержания» [1, с. 26].

Эластика темпа, выразительное использование ускорений и эквивалентных замедлений стали самой сильной стороной игры Ф. Листа. Эта мысль наводит на размышление о необходимости **агогически-аутентичного** исполнения его сочинений. К. Черни писал об игре своего ученика: «Лист очень часто использует в игре различные виды *tempo rubato* и при этом так хорошо *они рассчитаны* у него, что, это как у хорошего декламатора или проповедника, становится понятно каждому слушателю и оказывает огромное впечатление на все классы публики на все времена» [9, с. 123].

Метод аль фреско, симфоническая трактовка фактуры, «фундаментальные» технические формулы и их использование, а также особая педальная нюансировка, аппликатурные приёмы – инновация содержательной стороны фортепианного исполнительства Ф. Листа.

Жанровая сторона и характер каждого произведения влияли на темповые («периодические») соотношения. Чёткие границы разделов с размеренным движением *tempo giusto* и разделов свободного темпа (также часто объединённое со свободой метрической организации) более очевидно проступают в Венгерских рапсодиях. Очевидно, что сильное влияние на исполнительскую манеру Ф. Листа оказало внимание к национальным основам культуры, в частности – венгерского **стиля вербункош**.

Сопоставление медленного *Friss* и быстрого *Lassu* как разделов формы, острые пунктирные ритмы, характерное, неповторимое исполнение небольших ансамблей венгерских цыган, манеру игры которых старался использовать Ф. Лист. Он, как и Ф. Шопен, чётко различал *rallentando* (постепенное и относительно небольшое замедление, ослабление движения) и *ritardando* (замедление также небольшое, однако более значительное, характерные задержания). Часто им использовались такие обозначения как *allargando*, *slentando*, *calmato*, *tranquillo*. Для поэтики Ф. Лист использовал («волновое») движение, или *ondeggiando*. Для ускорений *accelerando*, *affretando*, *stringendo*, *stretto*, *incalzando*, *precipitato*. В молодости он нашёл специальные

обозначения агогики: = = = = = для недолгого ускорения движения; _____ для недолгого замедления движения; разрыв нотного стана между двумя тактовыми чёрточками фиксировал короткую генеральную паузу; волнообразная пунктирная линия – *lunga pausa*. И всё же эластика исполнительского темпоритма не является у Ф. Листа синонимом *rubato*. Эта ремарка встречается у него достаточно редко и относится она, в основном, к исполнению мелодии с аккомпанементом, иногда синкопированным.

По мнению Я. Мильштейна, *a capriccio* указывало у Ф. Листа на свободное отношение не только к темпу, но и свободе метрических соотношений – «несвязанный» ритм. Интерпретацию с «несвязанным» ритмом и свободным темпом Ф. Лист обозначает парадоксальной ремаркой *senza tempo*. Знаком одновременной отмены метрического порядка является фермата, которая выставляется над отдельной нотой, или над паузой, тактовой чертой. Иногда фермата выставлялась и между нотами. Она сама собой являла самостоятельное значение остановки, задержания, люфта.

Вывод 2. Перечисленные обозначения в произведениях, выставленные самим Ф. Листом, ориентируют на импровизационность исполнения, которая была для него синонимом отказа от штампов исполнительского искусства. Ф. Лист тщательно изучал динамику, метр, агогику, ритм, тембровое звучание, гармонию цыганских капелл. Старание композитора зафиксировать эту своеобразность исполнения часто вело к записи, которая отличалась от классической нотной картины. В некоторых местах в середине такта могло быть много дополнительных нот или мало. Сумма длительностей в одной руке не соответствовала сумме длительностей в партии другой руки. Фольклористы обозначают такой агогический приём в народной музыке как *parlando rubato*. Фактически, проанализированный материал позволяет говорить об **агогике как индикаторе** композиторского стиля Ф. Листа.

Перейдем к анализу агогической выразительности в фортепианном творчестве А. Скрябина, весьма далёкого от идеалов Ф. Куперена и более близкого романтическому способу мышления. «**Скрябинский**» тип агогики означает, прежде всего, изменение (колебание)

метра. Метроритм – константа устойчивости при сильном чувстве меры, иначе исполнение окажется просто неритмичным. Как указывал Б. Яворский, для раннего творческого периода Скрябина характерным является преобладание неустойчивого над устойчивостью – *непрерывная агогика*. Данную дефиницию поясним так: неделимость на всех уровнях мирозерцания композитора (философско-онтологическом, художественно-методологическом и музыкально-структурном¹: от миниатюр ор.11 до *fis-moll*-ного Концерта для фортепиано с оркестром) несёт в себе центростремительную функцию, выраженную в усилении причинно-следственных связей. Это определяет принципы композиторского мышления А. Скрябина, его трактовку жанра и формы, понимание «звуковой картины мира».

Спиралевидный вектор творчества А. Скрябина (особенно в раннем и среднем периодах) внезапно приобрёл целостность стиля, непоколебимости, устойчивости (поздний период). При этом снижение уровня детерминированности музыкальных событий, когда приоритетом становится не организация материала, а его отбор, когда композиторское мышление направлено на поиск специфичности звучания, используются новые способы звукоизвлечения, синтезированные, преобразованные звуки («Прометей»). Уменьшается количество и масштабность музыкальных событий (две последние фортепианные сонаты), качество музыкального материала становится самодостаточным – его текучесть словно отмеряет свойства времени.

Л. Гаккель указывал на трактовку сонатной формы Скрябина и её трансформацию в *форму-спираль, композицию по типу развёртывания* (вместо бетховенской диалектики). Это отличие развёртывания, разгорания формы-спирали предопределяет «агогический способ мышления» А. Скрябина. Тематизм сконцентрирован (вплоть до интервала). Цезура – главное звено скрябинского ритмического мышления, наличие пропущенных сильных долей. «Когда... затрагивается единица внутридолевого метра и колеблется самая малая мера времени, композитор словно дотрагивается до самых чувствительных струн нашего временного восприятия и внушает эмоции нервно-импульсивные...», – размышляет В. Холопова [11, с. 277].

¹ Согласно концепции И. Снитковой.

Противоречие импульсивной ритмики и плотности гармонии. Хореические мотивы с опорами на слабых долях. Особенности фактуры: три руки (от Листа), мелодия в середине, а по краям фоновые звучания, верхний регистр – испепеляюще-яркий, звуковая реальность третьей октавы – бледная, сухая. Надо упомянуть, что высокий регистр – лишь символ яркости. Бас перестаёт быть гармонической опорой в фактуре (Восьмая соната), а значит происходит отказ от метричности. Опорой чаще выступает гармоническая фигурация. Гаккелевское определение метра в музыке А. Скрябина: «устойчивость зыбкости» [2, с. 52].

Промежуточное состояние между статикой и динамикой – признак стилевой атрибуции музыки А. Скрябина. Л. Гаккель сравнивает скрябинское звукоощущение с *образом волны или импульса*, так как присутствует эффект не столько «достижения», сколько «достижения». Можно определить, что движение дематериализации есть индикатор агогического мышления Скрябина. Этому способствует излюбленная композитором форма построения одночастной фортепианной композиции, внутри которой происходит движение от материального к нематериальному.

Абстракция мысли-слова сливается с абстракциями музыкального мышления. Например, внезапное прекращение **Пятой сонаты** в вихревом *accelerando* (финальные такты) – агогическое *subito*. При этом агогический акцент есть расширение перед сильным временем. Агогическое *subito* имеет краткую природу, поскольку «забирает» от основного времени. Его внезапность характеризуется большой долей отнимания от основного (чувствуемого) времени краткость, мгновенность, внезапность.

Связующая партия – тема-символ: агогические указания автора к её исполнению везде сохраняются в одном и том же ключе (*molto rall. – a tempo*). Раскачивая вертикаль в «тревожных» ритмах, А. Скрябин избегает чётных метров, а идёт к трёхдольности и пятидольности, как метрам без резких контрастов «сильного – слабого». Мысль летит «поверх» метра. Остановка (цезура) в одном голосе движение в другом. Л. Гаккель упоминает *форму-шар*, внутри которого всё едино, всё переливается, отражается одно в другом.

В **Шестой сонате**, которая «неподвижная, пульсирует» как кипящее вещество, отмечаем звукоинтонационное созерцание роман-

тика. Фактура определяется как поэзия призывов, биений, поэтика расщеплённых тонов (тремоло, форшлаг, трель), игра плотностями – переход горизонтали в вертикаль и обратно. Ритмика Шестой сонаты – безударна. Агогика в конструктивном значении такова: последовательность движений есть рисунок формы, и этот рисунок тем более выпуклый, чем меньше контрастов содержит мелодический материал. «Автокомментарии Скрябина, записи на полях завершённой вещи в попытке постичь смысл сделанного, это самопознание творца» [2, с. 57]. А какие авторские ремарки! «*Epanouissement de forces mystérieuses*» («расцвет таинственных сил»), «*la rêve prend form*» («мечта принимает форму»), «*onde caressante*» («ласковая волна»). Психологическая атмосфера произведения – основа автокомментариев А. Скрябина. Номо агенс противопоставляется данности Бытия, чуждого духовным тревогам (оцепенение, неподвижность) в **Седьмой сонате**. Обласканность, согретость лирики. Чередование движения: «всё повышающееся опьянение ощущениями» [2, с. 63]. *Piano* репризы более высокий тонус, чем *forte* кульминации, т. е. не громкое, но агогическое. В коде Седьмой – движение дематериализации более, чем в Пятой сонате – «*en un vertige*» («головокружительно»). Светоносный вихрь «*en délire*» («в исступлении»). Пространство произведения означает определённую меру концентрации звуковой материи. Интегрированная форма, агогика и динамика, трактуемые как процессуально-динамические «рычаги» музыкального развития – *знаки стилевой атрибуции позднего творчества Скрябина*.

Временное открывается слуху в поздних миниатюрах Скрябина: здесь уже образ пламени выступает и как образ формы. Спираль (по Л. Гаккелю) есть функция ритмики А. Скрябина, а горизонтальный контур формы – линия динамического нарастания (поэма «К пламени»), расширенный регистровый диапазон (от двух до пяти октав).

Вывод 3. Учение о специфических средствах выразительности того или иного инструмента, его природы могут быть приняты для обоснования положений типологии агогики.

Композиторы XX века искали новые средства синтеза формы (Б. Барток, А. Шёнберг, позднее Я. Ксенакис) взамен принципов тематического мышления. Интеграция вертикали и горизонтали – главная первопричина развития формы. Влияние позднего А. Скрябина

шло путями тематической интеграции, функциональных решений динамики, артикуляции и агогики, регистровки рояля. Особенно кардинально изменился музыкальный язык. Эти основные параметры оказали также влияние на видоизменение структурного мышления композитора. У него сильнее, чем у Ф. Шопена и Ф. Листа сказывается потребность в иллюзии «преображающего движения» – полёта, восхождения, парения. Формообразующая сила агогики является одним из важнейших источников атрибуции композиторского стиля А. Скрябина.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буасье А. Уроки Листа [перевод Н. Корыхаловой] / А. Буасье. — СПб. : Композитор, 2006. — 76 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель [2 изд., доп.]. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.
3. Как исполнять Шопена [сост. и вступ. статья А. Засимова]. — М. : Классика-XXI, 2009. — 240 с.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова. — К. : Освіта України, 2009. — 387 с.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине [пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик] / Ф. Куперен. — М. : Музыка, 1973. — 152 с.
6. Ландовска В. О музыке [пер. с англ. А. Е. Майкапара] / В. Ландовска. — Классика-XXI. — М. : 2005. — 367 с.
7. Лист Ф. Письмо о дирижировании. «Легенда о святой Елизавете»; «Мазепа» // Дирижёрское исполнительство [ред. и сост. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — С. 147–150.
8. Любимов А. Вступительная статья // Французская клавишная музыка / А. Любимов. — М. : Музыка, 1988.
9. Мильштейн Я. Ф. Лист [изд. 2-е, расширенное и дополненное Т. I и II] / Я. Мильштейн. — М. : Музыка, 1970. — 295 с.
10. Сабанеев Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения / Л. Сабанеев. — Л. : Музыка, 1984. — 56 с.
11. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — 286 с.

ТЕРЕХОВ С. АГОГИКА КАК ИНДИКАТОР СТИЛЯ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ. В статье предложен типологический подход для обоснования учения об агогике с учетом эволюции стилей: французских клавесинистов, фортепианной культуры Западной Европы XVIII–XIX веков, а также композиторского стиля А. Скрябина. Материалом для сравнительной типологии агогики избраны композиторские указания в сочинениях Ф. Куперена, Ф. Листа, А. Скрябина.

Ключевые слова: агогика, генезис, исполнительские средства выразительности, индикатор стиля, тип агогики, ритмическая орнаментация, метрический акцент, эластичность темпа, фактура, исполнительский стиль, нюансировка, агогическое мышление.

ТЕРЕХОВ С. АГОГІКА ЯК ІНДИКАТОР СТИЛЮ: ПОРІВНЯЛЬНА ТИПОЛОГІЯ. У статті запропоновано типологічний підхід для обґрунтування вчення про агогіку з урахуванням еволюції історичних стилей: французьких клавесиністів, фортепіанної культури Західної Європи XVIII–XIX ст. й композиторського стилю О. Скрябіна. Матеріалом порівняльної типології агогіки слугують композиторські вказівки в творах Ф. Куперена, Ф. Ліста, О. Скрябіна.

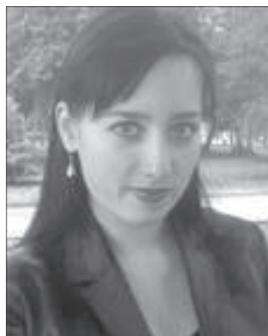
Ключові слова: агогіка, генеза, виконавські засоби, індикатор стилю, тип агогіки, ритмічна орнаментация, метричний акцент, еластичність темпу, фактура, виконавський стиль, нюансировка, агогічне мислення.

TEREKHOV S. AGOGICS AS AN INDICATOR OF STYLE: A COMPARATIVE TYPOLOGY. This paper proposes a typological approach to the doctrine of justification agogics light of the evolution of styles: French Harpsichord, piano culture of Europe XVIII–XIX centuries and composer Alexander Scriabin style. Material for comparative typology used agogics composing text F. Couperin, F. Liszt, A. Scriabin.

Key words: Teaching about agogics, genesis, style indicator, rhythmic ornamentation, metric accent, elastic tempo, texture, style of sound, playing style, performance means of expression and their nuances, agogic thinking.

Мария Оболенская

ЛУИ ВЬЕРН – «ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК» ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ



Оболенская Мария Михайловна – выпускница Симферопольского музыкального училища им. П. И. Чайковского (2005–2009). Магистр кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (класс Заслуженного артиста Украины, доцента С. Ю. Юшкевича). Тема магистерского исследования «Фортепианное творчество Луи Вьерна: ценностно-стилевой аспект» (научн. рук. – доктор иск-ния, проф. Л. В. Шаповалова).

Сфера научных интересов – история фортепианной музыки; французская культура; фортепианное исполнительство и искусство интерпретации.

Современная музыкология охватывает широчайший спектр научной проблематики, связанной с изучением фортепианного искусства Западной Европы. Однако с точки зрения глубинного интереса к фортепианной музыке XIX–XX веков и степени изученности её истории, существует немало прекрасных страниц, до сих пор остающихся в «тени». Среди малоизученных явлений в контексте современной исполнительской практики выделяется художественной высотой творчество французского композитора, органиста и пианиста Луи Вьерна.

Значительную часть творческого наследия композитора составляют произведения для органа. Прославившись в качестве гениального импровизатора, Луи Вьерн 37 лет проработал ведущим органистом в Соборе Парижской Богоматери, что не могло не отразиться на художественном мировоззрении композитора. Еще при жизни автора его произведения обрели признание и у профессиональных музыкантов, и у широких слоев любителей органного искусства: с тех пор они постоянно присутствуют в репертуаре концертирующих органистов, наряду с произведениями И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Пёрселла, С. Франка.

Несмотря на огромную популярность в Европе, в Украине творческое наследие Луи Вьерна до сих пор не получило серьёзного освещения. К тому же, его имя ассоциируется преимущественно с органной музыкой, тогда как он оставил внушительное количество опусов фортепианной, симфонической, камерной, вокальной и хоровой музыки (всего – около 70 опусов). Изменение такой ситуации обуславливает *актуальность* темы статьи.

Объектом исследования является творческое наследие французского композитора Луи Вьерна; **предмет** – его фортепианный стиль.

В настоящее время в отечественном музыкознании не существует ни одной монографии на русском языке, посвященной Л. Вьерну. В 2009 году в Москве была защищена диссертация Т. Е. Калашниковой, посвященная органному творчеству Л. Вьерна [6]. Автор опирается на «Воспоминания» Л. Вьерна (биографические дневники) и его же «Органную методику». Из иностранных источников основным является фундаментальный труд Бернарда Гавоти, французского исследователя и биографа композитора «Луи Вьерн: жизнь и творчество» [9].

На наш взгляд, произведения Луи Вьерна для фортепиано не уступают лучшим образцам фортепианной музыки классико-романтической эпохи. «Благодаря своему учителю Ш. М. Видору, уделявшему много внимания фортепианной подготовке будущих органистов, Луи Вьерн в совершенстве владел этим инструментом, хотя и не считал его “своим”» [4]. Его фортепианное наследие насчитывает: «Две пьесы» ор. 7 (1886), написанную в счастливое время знакомства с будущей женой «Бургундскую сюиту» ор. 17 (1899), «Двенадцать прелюдий» ор. 38 (1914–1915), «Три ноктюрна» ор. 34 (1915), изящные и очень поэтичные «Детские силуэты» ор. 43 (1916 г.), поэму «Одиночество» ор. 44 (1918), появившуюся после двух тяжелых утрат в личной жизни, и Симфоническую поэму для фортепиано с оркестром ор. 50 (1925–1926).

Помимо вышеперечисленных произведений, Л. Вьерн сочинил ещё «Листки из альбома» ор. 9 (1900), рукопись которых была утеряна, и поэму «Так говорил Заратустра» ор. 49 (1922) – неоконченное произведение. Таким образом, фортепианное творчество Луи Вьерна представляет богатейший музыкальный материал как для концер-

тно-исполнительской, так и учебно-педагогической деятельности пианистов.

Цель предлагаемой статьи – обосновать художественную ценность фортепианного наследия Луи Вьерна как представителя западноевропейской традиции рубежа XIX–XX веков через выявление признаков индивидуального стиля композитора (на основе анализа ряда сочинений, в частности: «Бургундская сюита» ор. 17, «Двенадцать прелюдий» ор. 38, «Одиночество» ор. 44).

Начиная со второй половины XIX века, наряду с постепенным возрождением французского национального фортепианного искусства, орган начинает занимать одно из ведущих мест в музыкальной культуре Франции. Французские композиторы, сочинявшие для фортепиано, были также органистами, к примеру: Г. Форе, К. Сен-Санс, С. Франк. Эту традицию в конце XIX и в первых десятилетиях XX века продолжил Луи Вьерн. Более того, для него именно орган являлся «первым» инструментом, а фортепиано оставалось как бы в тени своего могучего предшественника. При этом, однако, было бы ошибкой заключить, что произведения для этого инструмента второстепенны и менее значимы по своей художественной ценности. Орган был творческой лабораторией композитора, где он экспериментировал со звучанием, создавал новые жанры, самосовершенствовался в профессиональном мастерстве, что, в свою очередь, создавало почву для поисков и находок в области фактуры и музыкального языка, который во многом сложился под воздействием спонтанных импровизаций.

Фортепиано же для Вьерна служило тем инструментом, которому он доверял сокровенные чувства, тончайшие выражения и движения души. С одной стороны, всё свое вдохновение Вьерн отдавал органу, с другой – самые личные страницы творчества мы находим вовсе не в органном наследии. Именно фортепианные произведения отражают душу Луи Вьерна, в то время как органные – мастерство музыканта: «...произведения для фортепиано как серия эскизов, где преобладает личность человека над личностью музыканта» [9, с. 262]. Если Г. Форе и К. Дебюсси обновляли фортепианную технику, то Вьерн в своем фортепианном творчестве оставался в рамках традиции.

Фортепианные произведения Луи Вьерна, по мнению Б. Гавоти, запечатлевали сиюминутные душевные настроения, спонтанные

переживания. Они являются, своего рода, музыкальным дневником, в котором отражены чувства композитора в самые яркие моменты его жизни, как счастливые, так и трагические [9, с. 265]. Воплощение сиюминутных впечатлений роднит Вьерна с эстетикой импрессионизма. Однако выражение живых чувств, тонких душевных порывов объединяет его фортепианное творчество с поэтикой романтизма.

Среди тех, кто в первую очередь повлиял на творчество Л. Вьерна, следует назвать выдающихся музыкантов, его учителей – Сезара Франка, Шарля Видора и Александра Гильмана. Среди современных ему композиторов у Луи Вьерна была одна лишь страсть – Габриель Форе. Композиторскую индивидуальность Л. Вьерна можно определить (условно) как находящуюся между творчеством С. Франка и Г. Форе. По мнению Б. Гавоти «...Л. Вьерн – менее экстатичный, чем первый, менее чистый, чем второй, но с более глубокой лирикой, чем у обоих» [9, с. 263]. В развитие мысли Б. Гавоти, скажем, что в музыке Л. Вьерна сочетаются такие качества как *экспрессия*, подобная той, что выражает в своих опусах С. Франк, *строгость*, присущая Ш. Видору, и *ясность формы*, характерная для сочинений Г. Форе. Композиционные формы в произведениях Л. Вьерна остаются всегда классическими; изучив их в консерватории, он строго придерживался норм классического формотворчества.

Л. Вьерн в совершенстве владел игрой на фортепиано. Отказываясь давать сольные фортепианные концерты, в приватной обстановке он исполнял такие виртуозные произведения, как «Венский карнавал», Первую и Вторую сонаты Р. Шумана, «Трансцендентные этюды» Ф. Листа, сочинения Ф. Шопена. Однако собственные произведения он никогда не играл публично. В целом, Л. Вьерн оставил для своего «второго» инструмента менее обширный список произведений, чем для органа, но не менее богатый по глубине выражаемых чувств, и, пожалуй, более проникновенных и интимных по содержанию пьес.

Л. Вьерна невозможно однозначно отнести к какой-либо композиторской школе, которых в первых десятилетиях XX века существовало немало. Он следует своей собственной природе – романтической, гиперчувствительной. Б. Гавоти настаивал на том, что «... музыка Вьерна довольно “анахронична” и в ней очень мало своей

эпохи» [9, с. 264]. Во французском музыкальном искусстве того периода оставалось всё меньше композиторов, следовавших романтической традиции. Каждый стремился к эксперименту, к новаторству. Л. Вьерн же – наоборот: он стремился лишь к тому, чтобы созданная им музыка приносила удовольствие, а средства воплощения замысла отодвигались на второй план. Приведём слова самого композитора, стоящие эпиграфом к главе «Эстетика» в книге Б. Гавоти [7, с. 208]: «У меня была одна лишь цель – волновать...».

Согласно мнению К. Дебюсси, «...французская музыка – это ясность, изящество, декламационность простая и естественная; французская музыка стремится, прежде всего, доставлять удовольствие» [5, с. 168]. Музыка, создаваемая Л. Вьерном (в большей степени фортепианная), точно соответствует представлениям К. Дебюсси о сущности французской музыки. После Л. Вьерна (он умер в 1937 г., во время своего 1750 сольного концерта) во Франции больше никто из композиторов *так* не писал. Но он не единственный композитор, кто не последовал за модернизмом начала XX века. Яркие примеры – С. Рахманинов и Н. Метнер. Разумеется, что такая параллель весьма условна, поскольку главное различие состоит в том, что у С. Рахманинова и Н. Метнера творчество базируется на богатой русской почве, а Л. Вьерн следует французской национальной традиции.

Однако композиторский стиль Л. Вьерна не такой уж и изолированный, как может показаться. Он владеет стилистикой музыкального импрессионизма, атональности, специфической для XX века жесткой ритмики, когда это необходимо для выражения чувств, раскрывающая потенциал отмеченных средств выразительности на собственном оригинальном материале (например, Квintет op. 42, «Одиночество» op. 44).

Рассмотренные и проанализированные автором статьи фортепианные циклы Луи Вьерна («Бургундская сюита» op. 17, «Двенадцать прелюдий» op. 38, «Одиночество» op. 44) были созданы в разные периоды творчества, и достаточно показательны для того, чтобы проследить эволюцию композиторского стиля. «Бургундская сюита» создавалась в ранний период творчества, когда Луи Вьерн познакомился со своей будущей женой. Сюита переполнена романтическим настроением и яркими красками. В сравнении с более поздними циклами,

сюита отличается радостным и позитивным характером, чувствуется влияние музыки Р. Шумана и Г. Форе. В данном сочинении черты индивидуального стиля только зарождаются. «Двенадцать прелюдий» написаны в зрелый период творчества и отражают, уже сложившийся к тому времени композиторский стиль Луи Вьерна. Из рассматриваемых сочинений цикл «Двенадцать прелюдий» является наиболее технически сложным. Композитор использует самые различные виды фортепианной техники. В некоторых прелюдиях можно провести параллель с прелюдиями Ф. Шопена и А. Скрябина. С прелюдиями К. Дебюсси цикл Л. Вьерна роднит только наличие программных названий, хотя оба цикла были созданы практически в одно время, более того, в одном городе. Поэма для фортепиано «Одиночество» является кульминационным сочинением Луи Вьерна в сфере фортепианной музыки. Это наиболее сильное по драматизму и сложное по замыслу из всех вышеперечисленных сочинений композитора. Драматический пафос высказывания достигает наивысшей концентрации в четырех частях поэмы. Единственное произведение, в котором главный тезис эстетики Л. Вьерна о «победе добра над злом» вступает в очевидное противоречие с музыкой этой трагической поэмы.

Фортепианное творчество композитора, в сравнении с органным, является *более традиционным по способу письма*. Отметим характерные черты композиторской техники Луи Вьерна, обобщающие закономерности его фортепианного мышления.

Мелосу Л. Вьерна присущи яркие темы песенного, декламационного, танцевального характера. Его темы – оживленные, изящные, благородные – полны лирических чувств и всегда являются первоэлементом произведения. Фразировка тем Л. Вьерна отличается ясностью и понятностью.

Значительная часть сочинений для фортепиано представляют собой циклы миниатюр при отсутствии интереса к концептуальным жанрам. Исключением является поэма «Одиночество», относящаяся к зрелому периоду творчества. В ней композитор активно претворяет принцип монотематизма – главный фактор музыкальной драматургии сочинения. В более ранних по времени создания циклах организация художественной целостности осуществляется путем введения арочных связей. Ведущим принципом формообразования большинства

пьес является многократное чередование контрастных эпизодов, их взаимовлияние и последующая трансформация. Однако подчеркнем тот факт, что композиционная форма у Л. Вьерна остается всегда *типологической*.

Образная сфера всех пьес – рефлексия лирического героя в различных жизненных ситуациях. Большое смыслообразующее значение имеет принцип программности. Л. Вьерн подбирает яркие программные названия (как для циклов, так и составляющих их пьес), которые помогают приблизиться к раскрытию замысла сочинения.

Гармонический язык меняется на протяжении творческой эволюции, постепенно усиливаясь как насыщенной хроматизмами вертикалью, так и интонационно напряженной горизонталью, развивая творческие поиски С. Франка. В ранних произведениях для фортепиано гармония гораздо более прозрачна, диатонична. В сочинениях зрелого периода наблюдается значительное усложнение музыкального языка, необычные тембровые сочетания, использование диссонансов («Одиночество» ор. 44) и даже джазовых гармоний и спиричуэлса («Двенадцать прелюдий» ор. 36). Отметим часто используемый композитором принцип заканчивать минорную пьесу в мажоре. Нередко в поздних сочинениях стирается грань между мажором и минором. В фортепианных произведениях композитор ещё не использует атональность (последние произведения для органа – на грани атональности, по наблюдению Т. Калашниковой). Вместе с тем, обратим внимание на то, что Луи Вьерн никогда не доводит хроматизацию до разрушения ладовой основы музыки.

В сфере *ритмики* Л. Вьерн всегда остается ясным, не перегружая фактуру сложными ритмическими формулами. Нередко композитор опирается при создании образного тематизма на краткие ритмические фигуры, проводя их оstinатно через всю драматургию произведения («Деревенский танец» из «Бургундской сюиты»; «Фантастический хоровод призраков» из поэмы «Одиночество»). Как следует из программных названий пьес, ритмо-формулы композитор использует преимущественно для создания танцевального характера. Крайне редко он использует приёмы полиритмии. В произведениях для фортепиано встречаются, как правило, стандартные совмещения триолей с дуолями.

Фактура. В произведениях для фортепиано преобладает гомофонно-гармонический склад письма. При этом Л. Вьерн мастерски владеет техникой контрапункта, когда этого требует логика развития музыкальной мысли. Учитывая тот факт, что Л. Вьерн был профессиональным органистом, возникает вопрос: можно ли говорить о влиянии техники игры на органе на фортепианную фактуру? При детальном изучении фортепианного наследия Луи Вьерна, мы обнаружили, что композитор четко дифференцировал стиль письма для фортепиано и органа. Луи Вьерн был в равной степени превосходным исполнителем на органе и фортепиано. В процессе сочинения он учитывал индивидуальные возможности и колористическую палитру инструментов. Т. Калашникова справедливо замечает: «Вьерн заимствует многие фактурные приёмы из современной ему фортепианной литературы: манеру письма импрессионизма, создающую лёгкий подвижный фон; некоторые приёмы из области романтического пианизма, характерные для музыки Листа, Сен-Санса и Равеля, что касается, прежде всего, крупной техники – аккордов, двойных нот» [5, с. 19].

Добавим к отмеченному выше краткие ремарки из собственного исполнительского опыта анализируемых сочинений.

Произведения Луи Вьерна для фортепиано являются удобными для исполнителя, с точки зрения фактуры и технической сложности. Заметим, что в пианистически спорных и «неудобных» местах композитором проставлена аппликатура, что значительно облегчает работу над пианистическими проблемами. Обратим внимание на частое использование композитором левой педали, которая играет важную роль при создании образа.

Фортепианное творчество Луи Вьерна предназначено для зрелого музыканта-исполнителя. Композитор использует фортепианные технические приемы достаточной сложности, исполнить которые способен пианист, владеющий профессиональными навыками звукоизвлечения. Сочинения Л. Вьерна для фортепиано являются своеобразным автобиографическим дневником, в котором нашли отражение как радостные, так и трагические события жизни композитора. Поэтому его фортепианная музыка сложна с психологической точки зрения. Формальное исполнение без эмоционального включения и сопережи-

вания не в силах раскрыть глубину замысла художника. Исключение составляют лишь «Детские силуэты» ор. 43, которые вполне доступны для понимания и исполнения юным музыкантом. Если проводить параллель с фортепианными сочинениями других композиторов, родственных по способу мироощущения, то творчество Л. Вьерна близко к творчеству Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, Г. Форе.

*Дискография*¹. Несмотря на огромную популярность органных и камерных произведений Луи Вьерна, сочинения для фортепиано соло исполняются крайне редко. На данный момент существует всего лишь два варианта записи его фортепианных произведений. Первый был осуществлен Жоржем Делвалле (Georges Delvallée) в 1994 г. В аннотации к диску исполнитель задается вопросом: «Почему фортепианное творчество Л. Вьерна так малоизвестно?». И сам предполагает, что виной всему «слишком французский вкус». Исполнитель замечает влияния музыки С. Рахманинова, Ф. Шопена и Ш. Алькана. В целом, Жорж Делвалле подчеркивает огромный вклад Л. Вьерна в европейское искусство.

В 1995 г. Оливье Гардон (Olivie Gardon) записал диск с фортепианными сочинениями Вьерна. На наш взгляд, его прочтение является более масштабным, нежели интерпретация Ж. Делвалле. (Возможно потому, что Ж. Делвалле профессиональный органист, а О. Гардон – концертирующий пианист). Как указывает Б. Гавоти, первые исполнения фортепианных сочинений Луи Вьерна всегда имели триумфальный успех у парижской публики. «Бургундская сюита» впервые была исполнена Жюльет Тутен (Juliette Toutain) 2 мая 1900 года в зале мадам Эрар. В том же зале 13 декабря 1918 года Хосе Итурби (José Iturbi) впервые исполнил поэму «Одиночество», а 20 февраля 1926 года Лейла Гуссо (Lélia Gousseau) представила «Двенадцать прелюдий». Произведения Л. Вьерна звучали в репертуаре таких знаменитых пианистов, как: Клара Хаскил (Clara Haskil), Маргарит Лонг (Marguerite Long), Рауль Пиньо (Raoul Pugno), Бернард Гавоти (Bernard Gavoty).

¹ Сведения почерпнуты путем систематизации из Интернета: Catalogue général des œuvres (<http://www.louisvierne.org>); «Vierne: Complete Piano Works», Georges Delvallée, piano, Audio CD (May 24, 1994); «Vierne, L.: Piano Music», Olivier Gardon, Timpani, Jan 01, 1995.

ВЫВОДЫ. Фортепианные произведения Луи Вьерна отражают черты, характерные для эстетики французского искусства в целом: изящество, ясность, сдержанность в выражении чувства. Вместе с тем, глубокий лиризм его музыки запечатлевает самые сокровенные проявления человеческой души. Поэтому, на наш взгляд, творчество Луи Вьерна занимает особое место среди представителей французского музыкального романтизма. С одной стороны, художественный метод Л. Вьерна оказался завершающим этапом западноевропейской романтической традиции XIX века, а с другой – в силу его бесспорного композиторского таланта его фортепианный стиль качественно обогатился более поздней лексикой импрессионизма и модернизма XX века.

Фортепианный стиль композитора объединил традиционные для западноевропейской музыки фактурные приемы и новаторские для того времени находки. Наряду с виртуозностью и кантиленой уникальные колористические возможности – изобразительные приемы, имитация тембров, педализация, динамическая партитура, – стали неотъемлемыми стилевыми принципами фортепианного мышления Луи Вьерна. Его фортепианный стиль отличает классическая стройность форм, рациональность музыкальной мысли и сдержанность эмоций, и, в то же время, необыкновенная экспрессия романтического мироощущения. Поэтому можно утверждать, что фортепианные произведения Луи Вьерна являются самобытным явлением, сохранившим в XX веке верность классическим по форме и романтическим по содержанию традициям композиторского письма, столь характерным для индивидуальности композитора.

В подтверждение сказанного приведем слова композитора: *«Мы должны продолжать идти по пути, который был намечен для нас, без рутинных рассуждений, без застывших формул, развиваться в полном смысле этого слова, что сравнимо с идеей эволюции, в рамках традиций. Мы не должны излишне обольщаться новизной и желать оригинальности безо всякой на то причины»* [6, с. 24].

Таким образом, фортепианное творчество Луи Вьерна представляет собой исторически закономерное звено в эволюции европейского музыкального искусства. Его творчество – образец позднего романтизма, обогащенного чертами музыкальных стилей первых де-

сятилетий XX века. Композитор «договаривает» романтическую традицию, являясь, по сути, «последним романтиком» фортепианного искусства Франции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А. Д. *Французская фортепианная музыка конца XIX начала XX века* / А. Д. Алексеев. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1961. — 220 с.
2. Арнонкур Н. *Стиль итальянский и стиль французский* / Николаус Арнонкур // *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/291379/read>.
3. Бобровский В. П. *Функциональные основы музыкальной формы : исследование* / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
4. Вьерн Луи Виктор Жюль [Электронный ресурс] / Википедия. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Луи_Вьерн.
5. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод-Ашиль Дебюсси [пер. с франц. А. Бушен]. — Л. : Музыка, 1964. — 278 с.
6. Калашикова Т. Е. *Луи Вьерн и его органное творчество : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.02* / Татьяна Евгеньевна Калашикова ; МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2009. — 27 с.
7. Кривицкая Е. Д. *История французской органной музыки : автореф. дис. ... доктор искусствоведения : 17.00.02* / Евгения Давидовна Кривицкая ; МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2004. — 48 с.
8. Михайлов М. *Стиль в музыке : исследование* / Михаил Кесаревич Михайлов. — Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1981. — 262 с.
9. Gavoty Bernard. *Louis Vierne – La vie et l'œuvre* / Bernard Gavoty. — Éditions Albin Michel. — Paris, 1943. — 327 p.
10. Vierne Louis. *Mes souvenirs, Cahiers et mémoires de l'orgue* / Louis Vierne. — Paris, 1970. — 513 p.
11. *Vierne Louis* [Электронный ресурс] / *Site Louis Vierne*. — Режим доступа : <http://www.louisvierne.org/>.
12. *Sacre Guy. La Musique De Piano. Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres* // Guy Sacre. — Éditions Robert Laffont S. A. — Paris, 1998. — P. 2894–2895.
13. *La musique en France à l'Époque Romantique 1830–1870* / Collection dirigée par Jean-Michel Nectoux / Harmonique Flammarion, 1991. — Imprimé en France. — P. 7–19; 125–166.

ОБОЛЕНСКАЯ М. ЛУИ ВЬЕРН – «ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК» ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ. Акцентируется внимание на фортепианном творчестве французского композитора Луи Вьерна, как на недостаточно изученной части его творческого наследия. Выявлены характерные для фортепианного стиля принципы структурного, мелодического, ладогармонического мышления композитора. Особое внимание уделено исполнительским задачам интерпретации «Бургундской сюиты», «12 прелюдий» и поэмы «Одиночество».

Ключевые слова: французская музыка, фортепианный стиль, романтическая традиция, принципы композиторского мышления, цикл, исполнительские приемы.

ОБОЛЕНСЬКА М. ЛУї В'ЄРН – «ОСТАННІЙ РОМАНТИК» ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ФРАНЦІЇ. Акцентується увага на фортепіанній творчості французького композитора Луї В'єрна, як на недостатньо вивченій частині його творчої спадщини. Виявлено характерні для фортепіанного стилю композитора принципи структурного, мелодійного, ладогармонійного мислення. Особлива увага приділяється виконавським засобам інтерпретації «Бургундської сюїти», «12 прелюдій» та поеми «Самотність».

Ключові слова: французька музика, фортепіанний стиль, романтична традиція, принципи композиторського мислення, цикл, виконавські прийоми.

OBOLENSKAYA M. LOUIS VIERNE – “THE LAST ROMANTIC” IN THE PIANO ARTS OF FRANCE. Focuses on the piano works of the French composer Louis Vierne, as insufficiently explored part of his artistic heritage. Composer's style principles of structural, melodic, harmonic perception are revealed. The tasks of interpretation «Burgundy suite», «12 Preludes» and the poem «Solitude» has a most particular attention.

Key words: french music, piano style, the romantic tradition, principles of the composer thought, cycle, foundations of performing.

Наталія Гриценко

**ФОРТЕШАННА МУЗИКА ВІТАЛІЯ ГОДЗЯЦЬКОГО:
ТВОРЧІ КОНЦЕПТИ ТА КОНТЕКСТИ**



Наталія Валентинівна Гриценко – випускниця ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Закінчила Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра за спеціальностями «фортепіано» та «теорія музики», навчалася у НМАУ ім. П. І. Чайковського (кафедра теорії музики, клас кандидата мистецтвознавства Коханик І. М.). Завершила навчання на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ, клас доктора мистецтвознавства Шаповалової Л. В. Тема дипломної роботи – «Композиторський стиль

Віталія Годзяцького (на матеріалі камерної творчості)».

Активно цікавиться розробкою механізмів аналізу неакадемічної музики, питаннями її історичного походження та взаємодії з класичною традицією. Займається музичною критикою та журналістикою, написанням, рецензуванням та популяризацією електронної музики.

Сфера наукових інтересів: мистецтво ХХ століття, неакадемічна та електронна музика, традиційна складова українського фольклору.

Практично через півстоліття з часу активізації в нашій країні модіжного авангардного руху його значення для становлення нової української музики визнано не лише за кордоном, але й на Батьківщині. Сьогодні, після важких життєвих і творчих випробовувань та тривалої інформаційної ізоляції минулих десятиліть, українські композитори-шістдесятники врешті користуються належною пошаною. На щастя, увагу сучасних музикознавців, окрім визнаних майстрів Валентина Сильвестрова та Леоніда Грабовського, привертає й постать їх найближчого колеги, Віталія Годзяцького.

Творчість Віталія Олексійовича, одного з найяскравіших представників українського музичного авангарду київської школи, довгий час незаслужено залишалась у тіні. Разом із тим, В. Годзяцький брав найактивнішу участь у впровадженні у вітчизняну музику тих нових

ідей, образів, композиторських технік та інструментарію, на які спиралися майбутні покоління українських митців. Перед музикознавцями, що вивчають творчість українських композиторів-авангардистів, стоять важливі завдання – надати належну оцінку явищу вітчизняного авангарду, розробити основні критерії та методологію вивчення цього культурного пласту, розглянути в історичній ретро-і перспективі відкриттів музичного шістдесятництва в українській музиці.

Мета пропонованої статті – виявити творчі настанови та методи композиторського мислення видатного митця української музичної культури сьогодення Віталія Годзяцького в аспекті становлення його індивідуального стилю (на прикладі знакових фортепіанних творів).

Предмет дослідження – тип художньої свідомості митця, втілений в семіотичній системі композиторського мислення, відповідний творчим орієнтирам музичного авангарду українського мистецтва 60–70-х років минулого століття.

Матеріалом для розробки концепції дослідження слугують твори для фортепіано «**Розриви площин**» (1963) і Друга соната (1973).

Одним із важливих досягнень українських композиторів-шістдесятників став абсолютно новий метод моделювання *Буття* як явища музичного твору. Втілення нетипового для попередніх композиторських генерацій образного та філософського змісту потребувало формування в рамках музичної форми інших механізмів існування *часу* і *простору* та їх взаємодії. Так, одним із знакових програмних творів Віталія Годзяцького, що стали видатним досягненням досвіду втілення новітньої концепції моделювання художнього світу і формування власного композиторського стилю, стала п'єса «**Розриви площин**» (1963).

Серед шістдесятників було поширене зацікавлення точними науками, до яких вони зверталися в пошуках нового змісту музичних творів та засобів його відтворення через переосмислення звукової матерії. Використання нових композиторських технік відкрило композиторам можливість не обмежуватися звичними для академічної традиції образами та сміливо відтворювати в музиці будь-які явища навколишнього світу [4]. Ідея «Розривів площин» виникла у Годзяцького під час спостереження за небом під час грози. За словами автора, тоді між хмарами виникали спалахи, мов на телевізійному екрані, і вони повторювалися з якоюсь дивною періодичністю. Саме тоді ком-

позитор задумав написати твір, який став би своєрідним «музичним конспектом» **народження звукової матерії**. В якості іншого стимулу до створення п'єси Годзяцький називає книгу Р. Юнга «Яскравіше, ніж тисячі сонць» про еволюцію ядерної фізики, що призвела до створення водневої бомби. Натхненням безпосередньо для музичної реалізації твору були фортепіанні п'єси «I–VIII» К. Штокгаузена та пізні опуси І. Стравінського [1].

Інтонанційна та формотворча інтенції «Розривів...» підкорені програмі, що розкриває різні етапи процесу ядерної реакції. Кожен з умовних розділів-епізодів п'єси отримав згідно цієї програми назву-розшифровку: «Первозданна матерія», «Вібрації», «Пересічення», «Натяжіння», «Розриви, катаклізми», «Відновлена матерія», «Період розпаду». Композитор так коментує концепцію твору: *«Виникнення, буття, ніщо – ось найважливіші етапи становлення форми. Ми присутні при появі часток цієї матерії, якоїсь “звукової реакції”; переживаємо катаклізми, що вибухнули в результаті ланцюгової реакції між вогнищами звукової енергії»* [4, с. 4]. Мова п'єси спирається на вільно використану серійну техніку із характерним для додекафонії використанням великої контрастів – динамічних, регістрових, штрихових. Фактура і форма відтворюють процес фізичної реакції: відповідно до того, як радіоактивні частки, намагаючись відновити перерваний ядерний ланцюг, досягають критичної маси, розрізнені звукові мотиви прагнуть до поєднання в єдину *площину, що звучить*. В ній спостерігаються вібрації, подібні до ритмів органічної природи. Далі відбувається поступове загушення простору і утворюються звукові площини, які під дією енергії, що їх створює, розтягуються, насичуючи собою простір, і врешті розриваються, породжуючи звукові катаклізми. Після цього матерія знову розпадається на елементарні звукові частки.

Даний принцип формотворення, що за допомогою музичних засобів змодельовав науковими методами спосіб виникнення, існування та зникнення явищ матеріального світу, виявився настільки логічним та органічним, що увійшов до композиторського письма В. Годзяцького в якості одного із засадничих творчих принципів. У багатьох камерних композиціях митця з різноманітною семантикою та інструментальним складом цей принцип втілюється наступним чином:

1) окремі мотиви, експоновані на початку твору, поступово об'єднуються у фрази, речення і більш значні структурні розділи, заповнюючи собою різні шари фактури;

2) протягом твору відбувається активна інтонаційна, ритмічна та фактурна взаємодія цих елементів, навіть до взаємного обміну важливими музичними характеристиками;

3) в репризі (коді) проходить зворотній процес «розпаду» цієї фактури на окремі елементи та їх поступове «розчинення». Таким чином утворюється логіка хвилеподібного розвитку твору з кульмінацією у точці найбільшої концентрації звукового матеріалу, що припадає на точку золотого січення.

Іншим яскравим прикладом переосмислення взаємодії музичного часу і простору в межах естетичних концепцій світосприйняття епохи шістдесятництва слугує **Друга Соната** (1973) В. Годзяцького. Цей двочастинний цикл створений у культурному контексті поєднання серійної техніки з виразовими засобами тональної музики. Ідея Сонати виникла в період захоплення автором дівчиною-угоркою, студенткою консерваторії. За задумом автора твір мав виразити в музиці психологічний портрет цієї дівчини з програмною назвою «Поривчаста». Втім, в остаточній редакції Друга Соната стала сумарним музичним портретом кількох різних дівчат.

Дві частини сонатного циклу – **«Порыв»** і **«Безмолвие»** – розкривають сутність різних людських характерів. Вони виконують функції перших двох частин класичного сонатного циклу: перша частина, тривожна та напружена, заснована на принципі контрастного протистояння основних тем, друга є спокійною та медитативною. Різниця між композиторським вирішенням частин яскраво проявляється не лише в ритмічній та фактурній організації, але й у використанні різних технічних засобів. Перша спирається на додекафонію шенбергівського зразка з активною розробкою інтонаційно-ритмічного комплексу, друга – поєднує вільно трактовану серійну техніку з алеаторичними та сонористичними прийомами письма.

Перша частина Сонати № 2 репрезентує дві контрастні образні сфери, що чітко відокремлені одна від одної – це головна та побічна партії сприймається як співставлення різних людських характерів – активно-дієвого («поривчастого») та замкнено-рефлексивного. Головна

партія – тривожна та нестійка, невелика за розмірами (17 т.), стилістично наближена до фортепіанної музики нововіденців. В її основі – серія, робота над якою, проте, не обмежується лише принципами додекафонії. В ній Годзяцький органічно поєднує прийоми серійної техніки з ладовою проробкою, піддаючи серію активному інтонаційному та драматургічному розвитку. Інтонаційний комплекс, що сформувався в результаті такого поєднання, можна сміливо вважати невід’ємною складовою авторського стилю з огляду на регулярність його подальшого використання композитором в інших творах. Базовими елементами серії є:

– **кварткові мелодичні ходи та співзвуччя**. Зокрема, відкриває сонату саме квартакорд (*ges-c-f*), що викликає асоціації з початковою інтонацією фортепіанної сонати А. Берга (*g-c-fis*). Кварти складають значну частину як мелодико-гармонічної мови В. Годзяцького загалом, так і цієї сонати. Наприклад, зазначений акорд неодноразово фігурує у подальшому інтонаційному процесі Г. П.: в основному вигляді, в транспозиції та інших модифікаціях;

– споріднені з квартковими співзвуччями **кварто-квінтові комплекси та квінтакорди**, що широко використовуються в гармонічній вертикалі;

– **широкі дисонуючі інтервали** – В. 7, зм. 8, зб. 8 та м. 9, як у мелодичному вигляді, так і в гармонічному. Зокрема, вони часто розташовуються по краях зазначених вище акордових комплексів.

Таким чином, композитор переосмислює серію з точки зору класичних інтонаційних елементів тематичної роботи, намагаючись досягти максимального різноманіття матеріалу *методом варіювання та перестановок* обмеженого рамками серії комплексу. Значно сприяє досягненню цієї мети й **ритмічна організація Г. П.**: вона насичена складними сполученнями шістнадцятих, тріолей, пунктирного ритму та синкоп. До того ж велика кількість пауз «розриває» матеріал на короткі нерівномірні фрази, що надає музиці відчуття неабиякої знервованості. Це враження підсилене частими динамічними контрастами, а також поліфонізацією фактури за рахунок одночасного сполучення автономних фактурних елементів. Ніби безліч коротких різноманітних уривків думок перебивають одне одного, розбиваючи всі намагання сконцентруватися на чомусь конкретному. Лише в останніх тактах Г. П., які одночас-

но слугують логічним переходом до П. П., з попереднього емоційного хаосу кристалізується врівноважена музична думка, втілена за рахунок максимально мелодизованого поліфонічного двоголосся (тт. 12–17).

Побічна партія, поява якої підготовлена витривалою зупинкою з ферматою на останньому акорді, поєднує в собі два різноманітні образи, що, чергуючись, доповнюють один одного. Обидві побічні теми досить короткі (8 та 9 тактів) і розрізняються за драматургічним та фактурним вирішенням, але їх спорідненість із початковим інтонаційним комплексом та взаємопроникнення окремих ритмічних елементів зводить музичну контрастність до мінімуму. Перша тема П. П. є тією самою темою, яку В. Годзяцький присвячував дівчині-угорці – тому в її мелодичній основі лежать елементи угорських народних ладів.

Одночасно помітним є й використання інтонаційного комплексу Г. П. – зберігаються квартакорди у супроводі та широкі дисонуючі інтервали в мелодії. Вперше з'являється чітка, хоча й перемінна метрична організація, відчувається пульсація долями у розмірах $2/4$ та $3/4$. Проте після ритмічно вільної та лінійної Г. П. це має радше негативне драматургічне значення. Остинатний гармонічний супровід і постійне рівномірне повторення одних і тих самих звуків в мелодії створюють відчуття замкненості простору і часу, руху по життєвому колу, з якого неможливо вирватися.

Друга тема П. П. насичена безперервним тріольним поліфонічним рухом і сприймається як спроба подолання обмеження першої теми, але її мелодичні лінії перестають фіксуватися слухом як інтонаційно яскравий матеріал. Ця інерція приреченого руху без розвитку буде зламана лише на початку розробки.

Розробка (т. 35–60) відносно невелика за розмірами: 25 тактів, з яких – 16 т. належать до сфери Г. П. і 9 т. – до П. П. Рух Г. П. в розробці активізується за рахунок ритмічних ускладнень у комбінації з великою кількістю пауз. Це надає фактурі ознак пуантилізму, а образу – крайньої нервозності, нестабільності. Кульмінаційні злети позначені вживанням квартакордів та перегуків між ними, проте в першу чергу рушійною силою розвитку матеріалу є серійний метод; постійне ритмічне варіювання сприяє досягненню інтенсивної інтонаційної розробки.

Лаконізм Г. П. у розробці підкреслений поступовим згасанням початкового імпульсу: фактура, насичена та щільна, до початку П. П. роз-

ріджується і «розпадається» на окремі розмежовані паузами мотиви. Тобто бурхливий етап подолання людиною власних труднощів нібито не встигає принести результату; і поява скороченого проведення П. П. нібито повертає до тих самих сумних реалій. Проте П. П. звучить тепер на октаву вище, вносяться зміни в один із акордів гармонічного супроводу. Отже, в творі вперше з'являється **семантика піднесення**, що породжує надію на щасливий фінал. Обмежений обсяг розробки не зміг вмістити усього процесу розвитку тем, тож друга хвиля становлення матеріалу винесена за її межі – у *репризу*. В ній Г. П. зберігається в незмінному вигляді (кілька перших тактів), надалі ж розширюється і динамізується за принципами серійного розвитку.

Наступним етапом розробки є проведення другої теми П. П. Перехід між цими темами стає майже непомітним, незважаючи на цезуру, адже вони зближуються на ґрунті взаємообміну інтонаційними та ритмічними характеристиками: Г. П. набуває тріольного руху, П. П. – висхідних інтонаційних ходів та квартового супроводу з початкової теми сонати. Отже, відбувається часткове примирення внутрішнього конфлікту особистості та досягнення певного компромісу, після якого більш позитивного значення набуває поява першої теми П. П. (у підвищеному на октаву варіанті з розробки). Її звучання на *pp* у високому регістрі розмикає інтонаційне коло як свідчення про успішно знайдений вихід героя сонати з непростой життєвої ситуації.

«Безмолвие» – друга частина сонатного циклу – втілює інший стан світосприйняття та емоційного відгуку на події. Драматургія медитативного типу: за допомогою поліпластової фактури, реєстрових контрастів, ритмічної компліментарності та використання остинато гармонічних комплексів досягається широта простору та ефект «зупинки» музичного часу. За основний композиційний метод обрано серійну техніку в поєднанні з алеаторичними та сонористичними засобами. Композиційно **«Безмолвие»** розподіляється умовно на 4 розділи, кожен із яких позначений зміною фактури. Проте спільність інтонаційного комплексу, а також відсутність чітких цезур сприяють цілісному сприйняттю твору.

Перший розділ (тт. 1–39) – найбільш розвинений – починається з остинатного акорду *g-b-d₁-a₁* (на відміну від гармоній першої частини сонати, цей акорд вперше має терцієву структуру), на тлі якого від-

бувається експозиція мелодичного матеріалу. У верхньому голосі постійно повторюється звук h_1 – звуковисотний стрижень, навколо якого обертається мелодія, і в даному контексті може вважатися умовною тонікою. Саме повернення одного звуку створює відчуття застигlosti, нерухомості внутрішнього центра в людині, навколо якої обертаються різноманітні події.

Розвиток матеріалу відбувається за принципом накопичення фактурних шарів. Мелодична лінія починається з центру h і розширює свій діапазон і тривалість: з одного звуку перетворюється на 2–4-звуківі мотиви, а далі еволюціонує до двоголосся. З т. 11 починається етап поступового ускладнення та поліфонізації фактури. Початковий чотириголосний гармонічний комплекс, що витримувався незмінно протягом 10 тактів, розпадається на фрагменти і зміщується з верхнім пластом фортепіанної фактури. Протягом усього розділу відбувається постійне варіювання сполучення голосів, їх ритмічна поліфонізація та мелодико-фактурна емансипація. Як наслідок кристалізується складна 5–6-голосна поліфонічно-пуантилістична фактура на серійній основі, сформована з тісно зчеплених між собою коротких мотивів. Лише в останніх 6 тактах відбувається заспокоєння руху і зведення поліфонії до акордового комплексу «*c-g-as-ces_1-des_1-es_1-f_1-g_1-b_1*», що готує фон-супровід до наступного розділу.

Другий розділ (тт. 40–50) є спокійнішим за характером: у ньому одразу ж відбувається темпова зміна і розщеплення фактури на 3 пласти. В середньому регістрі залишається 6-звуковий гармонічний комплекс *a-h-cis_1-f_1-g_1-b_1*, що, за вказівками автора, виконується із залученням алеаторичного прийому – імпровізації ритмічного малюнку. У верхньому та нижньому шарах фактури, в далеких контрастних регістрах, у контрапункті звучать дві паралельні мелодії: в нижньому регістрі – серія, у верхньому – ритмічно варіюване повторення однієї групи (*e-dis-fis-a-d*). За таких звукових умов утворюється статична, частково «розбавлена» сонорними коливаннями фактура, що моделює широкий та розімкнений музичний простір.

Третій розділ (т. 51–58) – досить стислий, але за загальним напруженням його можна вважати кульмінаційним. За фактурним викладом він апелює до першого розділу, хоча спирається на новий технічний прийом: впродовж кожного такту з окремих звуків збирається кінце-

вий витриманий аккорд. Складна ритмічна організація (сполучення дрібних тривалостей з тріолями, квінтолями та пунктирним ритмом) надає розділу додаткової нестійкості.

Напруження накопичується і врешті-решт обривається на найвищій кульмінаційній точці на *ff* у високому регістрі (в 3–4 октаві). Після цього останній, *четвертий* розділ (т. 59–66) сприймається як нерухома *кода* після драматичної кульмінації та зриву. Вона розімкнена у просторі і часі за допомогою алеаторичного прийому: десять звуків серії, чергуючись у вільній послідовності, створюють поступово затихаюче гармонічне тло. Композитор вказує на необхідність «...*робити зупинки на окремих звуках, не уповільнюючи загального руху, до повної зупинки всіх звуків комплексу*» [2, с. 20]. Так гармонія поступово «розпорошується» у просторі, і на її тлі, як відлуння, звучить кількоразово повторена септіма *as-g₂*, – одна із ключових гармонічних сполук першої частини сонати, що замикає інтонаційне коло, завершуючи розвиток драматургії твору.

Отже, змістом другої частини сонати є передача психології духовного протесту людини, глибокого занурення й відсторонення від соціуму як зовнішнього буття. Композитор тяжіє до розкриття станів внутрішнього зосередження людської свідомості на духовних пошуках сутності Буття: в якості конкретизації ідеї «*безмовності*» – на першому плані зупинки часу за допомогою позаметричного розгортання музичних подій, зосередження на позачасових вимірах звукового Буття, фактурного розширення просторових меж. На завершення надамо цитату з тексту В. Годзяцького, який характеризує концепцію твору наступним чином: «... *Мені хотілося добитися адекватності звукової побудови та психологічної характеристики людини. У даному випадку мене цікавила передача феномену емоційного відчуження, що притаманний більшості сучасних людей, зокрема, інтелектуалів, які часто приховують свою сутність за скепсисом, екстравагантною поведінкою, або навпаки – за якоюсь глибокодумністю, що є формою протесту проти нівелювання особистості в умовах жорсткого тиску соціуму*» [3].

ВИСНОВКИ. Друга Соната та «Розриви площин» – це ті фортепіанні твори, які мають важливе значення не лише для творчості В. Годзяцького в аспекті формування його власного творчого світо-

гляду та музичного стилю, але і для української музики загалом, як необхідний етап становлення нового композиційного методу. Якщо програмний твір «Розриви» втілюють через сучасну композиторську мову науковий погляд на цілком реальні явища навколишнього світу, то в Другій сонаті образні, інтонаційні та фактурно-гармонічні знахідки діють вже у психологічно-філософській площині – в якості повноцінного увиразнення авторського стилю мислення звукообразами Буття. Спільними для цих досить різних за семантикою та драматургією творів є ретельний відбір композиторських засобів та їх нетипові, інноваційні комбінації, за допомогою чого досягається спільна мета – **створення нових часопросторових умов існування музичного матеріалу**. Тематизм, виходячи за межі класичних інтонаційних, ритмічних та фактурних принципів, диктує нові умови існування та розвитку, не хехтуючи синтаксичними структурами, але й не підкоряючись їм, розпочинаючи мислення розвитку матеріалу зсередины самого матеріалу.

Варто зазначити, що Годзяцький як митець **об'єктивного типу** під час моделювання музичного часопростору твору цікавиться деталізованим процесом існування створених їм звукових явищ. Попри інтровертну сутність Сонати № 2, композиторський метод активної розробки тематизму, тяжіння до психологічної портретності та навіть деякої театральності (що проявляється через прагнення до максимальної виразності музичної мови та рельєфності інструментальних образів) вказують на об'єктивне прагнення досягти філософсько-рефлексивної концепції спостереження за власним *Я* зсередины та зовні, одночасного погляду на себе та Світ, в якому ми живемо. Ось чому друга частина сонатного циклу сприймається як його смисловий центр – духовна площина. Так встановлюється когнітивна модель пізнання – «людина – Божий світ», яка залучає автора музики до Вічності через осягнення духовної вертикалі та спілкування за законами Краси і Порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Годзяцький В. «Разрывы плоскостей», пьеса для ф-но (1963) [авторський коментар] / В. Годзяцький. — 1 с.
2. Годзяцький В. Соната (1973) [рукопис] / В. Годзяцький. — 20 с.

3. *Годзяцький В. Соната № 2 (1973) [авторський коментар] / В. Годзяцький. — 1 с.*

4. *Зінькевич О. Український авангард / О. Зінькевич // Музика. — 1994. — № 2. — С. 4–26.*

ГРИЦЕНКО Н. ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ВІТАЛІЯ ГОДЗЯЦЬКОГО: ТВОРЧІ КОНЦЕПТИ ТА КОНТЕКСТИ. У статті розглядаються типові закономірності музичного мислення та естетики творчих пошуків одного з лідерів українського авангарду в музичному мистецтві 60-х – 70-х років ХХ ст. Всебічний аналіз п'єси «Розриви площини» та Другої сонати для фортепіано виявив творчі настанови та методи композиторського світобачення видатного майстра української музичної культури останньої третини ХХ ст. В. Годзяцького в аспекті становлення його індивідуального стилю, відтворення новітніх для того часу технік письма.

Ключові слова: музичний авангард, техніка письма, соната, додекафонія, сонористика, алеаторика, драматургія хвилі.

ГРИЦЕНКО Н. ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ВИТАЛИЯ ГОДЗЯЦЕКОГО: ТВОРЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ И КОНТЕКСТЫ. В статье рассмотрены типичные закономерности музыкального мышления и эстетики творческих поисков одного из лидеров украинского авангарда в музыкальном искусстве 60-х – 70-х годов ХХ в. Всесторонний анализ пьесы «Розриви площин» и Второй сонаты для фортепиано выявил творческие установки и методы композиторского миропонимания выдающегося мастера украинской музыкальной культуры последней трети ХХ в. В. Годзяцкого в аспекте становления его индивидуального стиля, использования новейших для его времени техник письма.

Ключевые слова: музыкальный авангард, техника письма, соната, додекафония, сонористика, алеаторика, драматургия волны.

GRITCENKO N. THE PIANO MUSIC OF VITALY GODZYACKIY: THE CREATIVE CONCEPTS AND CONTEXTS. The article deals with the typical conformities of musical thought and aesthetics of the creative searches of the one of leaders the Ukrainian advance-guard in a musical art 60th – 70th XX century. The comprehensive analysis of the piece of music «The Digging up Of The Planes» («Rozryvi ploschyn») and The Second sonata for the piano exposed the

creative options and methods of composer's attitude of prominent master of the Ukrainian musical culture of the last third XX century – V. Godzyackiy in the aspect of the forming his own individual style, uses of the newest for his time musical techniques of creating.

Key words: the musical advance-guard, musical technique of creating, sonata, dodecaphony, sonoring, indeterminacy, dramaturgy of wave.

УДК : 78.03 : 783.1 «19»

Наталья Шепеленко

**А. ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»:
К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ОРАТОРИИ**



Шепеленко Наталья Борисовна – аспирантка Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (научный класс доктора искусствоведения, профессора Л. В. Шаповаловой), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Детской школе искусств № 6 г. Харькова.

На рубеже II–III тысячелетий происходит изменение научно-мировоззренческих парадигм в обществе и современной гуманитаристике (на место секулярного мировоззрения приходит воцерковленный тип культурного сознания). Жанр оратории представляет уникальный объект музыкальной культуры: в контексте семиотического описания его различных функций он являет собой знаковую систему, ментальная структура которой хранит сакральную «память жанра» Богообщения. Именно христианская система ценностей дает художнику семиотически сложившиеся параметры творчества, зафиксированные в ментальных структурах индивидуального мышления (образы, символы).

Востребованность онтологизма продиктована совершившимся в науке разграничением Бога и человека, творца и его творения.

Например, музыка в храме не может рассматриваться как самодостаточное явление: вне культа она утрачивает свое истинное предназначение. П. Флоренский определил значение культа как выражения культуры в целом, включающего прошлое, настоящее и будущее (эсхатологическое) бытие.

Богатейший семиозис западноевропейской (католической) и восточноевропейской (византийской, православной) традиций стал сегодня для многих единственно возможным в поиске истинной сути творчества, в его рефлексии. Тяга к духовным истокам христианства сегодня осознается и обществом, и музыкальной наукой после «обращения» в сакральный мир творчества таких великих художников XX столетия, как И. Стравинский, Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Пярт и др.

Материалом для статьи послужило вокально-хоровое произведение «Плач Адама» А. Пярта. Выявление архетипических черт жанра оратории в связи с его трансформацией в данном сочинении служит актуализации темы статьи и формулировкой его научной цели.

Перед тем, как проанализировать избранное сочинение в аспекте заявленной проблемы, следует обозначить структурно-семантический инвариант жанра, получивший определение «архетип».

Архетип оратории можно представить как трехуровневую иерархическую систему, моделирующую художественную целостность жанра. Её ядром является жанрово-семантический инвариант (совокупность типизированных интонаций-образов), на основе которого формируется *специфический тип композиции и музыкальной драматургии, обусловленный пространственно-временными параметрами и теологической картиной мира.*

1) Для оратории характерна крупномасштабная композиция, которая чаще всего состоит из двух (трех) частей. Двухчастная композиция символизирует земной и небесный мир (Ф. Мендельсон «Илия»), а трехчастная – Ад, Чистилище, Рай (А. Рубинштейн «Потерянный рай»).

2) Драматургия ораториального типа отличается поступенным восхождением по онтологической вертикали (человек – Бог; далее – горнее). Ей присущи повествовательное развитие сюжетной линии; преобладание медленных темпов, способствующих длительному удерживанию одного аффекта; главенство речевого начала над мело-

дическим (поскольку генезис оратории – в проповеди); сдержанный, обобщенно-поэтический речитатив, где раскрывалось Слово Божье, вследствие чего в оратории сложилась особый **т и п** коммуникации – Богообщение.

Обратимся к произведению Арво Пярта, чье жизнетворчество удивительно чутко, проникновенно и глубинно воплощает онтологический принцип Богообщения в сочинении «Плач Адама». Мировая премьера этого сочинения состоялась в 2010 г. в православной церкви Святой Ирины в Стамбуле. Если смотреть с позиции единения культур Запада и Востока, то что может быть более красноречивым? Ведь композитор не раз утверждал, что через это произведение он пытается направить исламское и христианское культурное самосознание к диалогу. Знаковыми исполнениями «Адамового плача» стали концерты в Киеве, Таллине, Берлине.

Феномен данного сочинения Арво Пярта поможет раскрыть целостная система взаимодействия личностно-психологических, творческих, мировоззренческих установок и ценностных ориентиров, направленная на духовный тип коммуникации – уникальный в контексте музыкальной культуры рубежа II–III тысячелетий.

Жанровые особенности «Плача Адама» заключаются в том, что в самой партитуре вообще нет авторских указания на принадлежность к какому-либо жанру. Хотя в одном из интервью композитор говорит: «...в своей *оратории*...» (курсив мой. – Н. Ш.) [2], что прямо указывает на архетипический «ген» жанра. «Адамов плач» написан для смешанного хора и камерного оркестра, в которой отсутствуют солисты и крупные масштабы (произведение длится около 20 минут), что является одним из главных признаков жанра оратории. Но в данном контексте очень интересной деталью представляется информация из рецензии на мировую премьеру в эстонской прессе, в которой указано: «Исполнили ораторию Эстонский филармонический камерный хор, вокальный ансамбль Vox Clamantis и музыканты Стамбульского филармонического оркестра Bogusan. *Партию Адама* исполнил Vox Clamantis, а в *роли рассказчика* выступил Эстонский филармонический камерный хор» (курсив наш) [2].

Таким образом, исполнение сольной партии (партии Адама, которая в партитуре не прописана) вокальным ансамблем, указывает

не только о личностном начале – концепт *Я*, на соборном – концепт *Мы*: «Имя Адама – собирательное, оно подразумевает как все человечество, так и отдельного индивидуума всех эпох и известных ныне вероисповеданий. Можно сказать, что мы все несем в себе наследие страдающего Адама, предвидевшего человеческую трагедию и лично претерпевшего боль и глубокое отчаяние о потере земного рая», – говорит композитор, характеризуя Адама [2]. Роль хора значительно шире, нежели просто функция рассказчика, однако именно этот факт отсылает к генезису жанра оратории¹.

«Плач Адама» А. Пярта интересен еще и тем, что в самом уже названии есть жанровое имя – *плач*, который, как известно, принадлежит к одному из древних литературных жанров, характеризующийся лирико-драматической импровизацией на темы несчастий, смерти и осуществляется как в стихах, так и в прозе: «Плачи – жанр преимущественно лирический, хотя иногда в них намечается повествовательный элемент; в большинстве своём они написаны от первого лица и часто в настоящем времени. Но это лирика особого рода: «плакальщик» неотделим от общины, невидимого «хора», от имени которого иногда звучит рефрен» [1, с. 43]. Стилистика плача использована, в частности, в некоторых текстах Библии: одна из книг Ветхого Завета целиком представляет собой образец жанра – «Плач Иеремии».

При сравнении жанровой семантики плача и оратории, несложно найти общие признаки, которые улавливаются, прежде всего, в лирико-драматическом характере, повествовательном тоне, духовной семантике, диалогичном принципе, и дают возможность обосновать идею что, жанр плача и оратория соотносятся как *о жанры-спутники*.

Обратимся к структурно-семантическому анализу оратории.

Форма и драматургия. Структура оратории представлена развернутой одночастной композицией с кодой, где смысловой единицей является, прежде всего, строка, которая отражает средневековую

¹ Кусая Н. (Шепеленко Н.) Становление структурно-семантического инварианта оратории в творчестве Д. Кариссими / Н. Кусая (Н. Шепеленко) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х., 2012. — Вип. 1. — С. 14–17.

текстовую форму. О начале нового раздела сообщает цифра, которая у А. Пярта служит как исполнительскими, так и структурными ориентирами, и поэтому первая из восмнадцати ставится в самом начале произведения. Но вместе с тем основным принципом музыкального членения оказывается строгое соответствие с причудливым чередованием текстовых фраз. Они состоят из неодинакового количества слогов, и кажущаяся квадратность начального построения – лишь одно из проявлений общего принципа.

Цельность композиции осуществляется с помощью тонального принципа, вследствие которого можно выделить три крупных раздела, а, точнее, начало (i) – первый раздел, развитие (m) – второй раздел и заключение (t). В одном из интервью композитор говорит: «*Адам – это точка, где все началось, и, увы, закончилось*» [2].

Первый раздел представляет собой экспозицию (*initio*), в которой как в миниатюре запечатлеваются основные смысловые акценты всего произведения. Так, начальный сегмент «*Адам, отец вселенной*» является своеобразным ядром, импульсом для дальнейшего развития, с восходящей перфектной квартой (от V к I ступени) у мужского хора, и круговым движением (I-II-III-I), как символа замкнутого круга, у хора *tutti*, и замыканием на первой ступени. Унисонное звучание наполняет следующим смыслом, в основе которого – духовное единение, чувство соборности.

Второй сегмент предстает неким ответом, и воспринимается как ангельское пение, тем самым демонстрируя диалогичность, онтологическую дуальность: «Человек – Бог», «Земной – Небесный». Ц. 2, 3 выполняют как функцию развития, так и подготовку к следующему смысловому акценту, а именно к кульминации всего раздела, которая характеризуется восходящим полутоновым сдвигом в *fis-moll* (последний такт ц. 3), и является наивысшим эмоциональным, динамическим, и регистровой пиком. Заключительная цифра на словах «*любимого Бога я оскорбил*», характеризуется эмоционально-интонационным спадом, осознанием души грешной, скорби и даже ощущения Апокалипсиса. Для более наглядного структурного восприятия целесообразно представить таблицу, в которой соотносятся сегменты с цифрой, в их тональном и количественном (тактовом) выражении.

<i>Слова</i>	<i>Цифра</i>	<i>Тональность</i>	<i>Кол-во тактов</i>
<i>Адам, отец вселенной, // ² в раю знал сладость любви Божией, //</i>	1	<i>g-moll</i>	8
<i>и потому, когда был изгнан из рая за грех и лишился любви Божией, //</i>	2	<i>g-moll</i>	10
<i>горько страдал и с великим стоном рыдал на всю пустыню. // Душа его терзалась от мысли: //</i>	3	<i>g-moll</i>	24
<i>«любимого Бога я оскорбил». //</i>	4	<i>fis-moll</i>	20

Средний раздел выполняет развивающую функцию (*motus*), для которого характерны: крупный масштаб (ц. 10), неторопливый повествовательный тон развития, глубокий *b-moll* (от ц. 8), волновое развитие со своими микрокульминациями (цц. 7, 11, 13). Все три смысловых акцента представляют собой разновидности кульминаций, где первая (ц. 7) на словах «*Больно душе, и сильно жалеет она, когда оскорбит любимого Господа*». Она более традиционна, в гармонической основе которой *D64* с плавным прониканием в него секунд, как отражение средневековой, до-ренессансной «прото-полифонии», где диссонанс воспринимался статично – как проходящее наложение или окраска, но не как, скажем, ренессансное задержание, дающее динамический импульс.

Следующий смысловой концепт (ц. 11) на слова «*а теперь злой дух взял власть надо мною*» представляет собой своеобразную «дьявольскую пляску», осуществляемую с помощью унисонного проведения в партии басов (голос с «того света») в основе которого лежит опевание увеличенной секунды, под остинатный «щелчек» бубна на слабую долю. Заключительная кульминация – «тихая» (ц. 14), на словах, которые трижды произносятся «*Так рыдал Адам*» – воспринимается как исход: от неминуемой скорби – к просветленности.

² Две параллельные линии в данном случае демонстрируют деление на тексто-музыкальные сегменты.

<i>Слова</i>	<i>Цифра</i>	<i>Тональность</i>	<i>Кол-во тактов</i>
<i>Не так жалел он о рае и красоте его, как о том, что лишился любви Божией, //</i>	5	<i>fis-moll</i>	15
<i>которая ненасытно каждую минуту влечет душу к Богу. // Так всякая душа, познавшая Бога Духом Святым, но потом потерявшая благодать, // испытывает Адамово мучение. //</i>	6	<i>fis-moll</i>	32
<i>Больно душе, и сильно жалеет она, когда оскорбит любимого Господа. // Скучал Адам на земле, //</i>	7	<i>fis-moll</i>	34
<i>и горько рыдал, и земля была ему не мила. Он тосковал о Боге и говорил: //</i>	8	<i>b-moll</i>	20
<i>«Скучает душа моя о Господе // и слезно ищущу Его. // Как мне Его не искать? //</i>	9	<i>b-moll</i>	41
<i>Когда я был с Ним, душа моя была весела и покойна, и враг не имел ко мне доступа; //</i>	10	<i>b-moll</i>	23
<i>а теперь злой дух взял власть надо мною, и колеблет, и томит душу мою, и потому скучает душа моя о Господе даже до- смерти, // и рвется дух мой к Богу, и ничто на земле не веселит меня, // и ничем не хочет душа моя утешиться, //</i>	11	<i>b-moll</i>	66
<i>но снова хочет видеть Его и насытиться Им. // Не могу забыть Его ни на минуту, и томится душа моя по Нему, и от множества скорби стоном плачу я: «помилуй мя, Боже, падшее создание Твое». //</i>	12	<i>b-moll</i>	32
<i>Так рыдал Адам, // и слезы лились по лицу его на грудь и землю, и вся пустыня слушала стоны его; //</i>	13	<i>b-moll</i>	26
<i>звери и птицы замолкали в печали; а Адам рыдал, ибо за грех его все потеряли мир и любовь. //</i>	14	<i>b-moll</i>	21

Заключительный раздел начинается с доминантового органно-пункта в оркестре и хорового хорала из перфектных консонансов в оркестре (ц. 15) и выполняет функцию финала-итога. Первая кульминация звучит на словах *«От меня произойдут и размножатся народы, и все будут страдать и жить во вражде и убивать друг друга»* (ц. 16). Заключительная смысловая кульминация всей оратории находится в коде: *«И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: «Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви»* слова Силуана от себя (*homo credens*), в мелодической основе которой средневековая секвенция.

Слова	Цифра	Тональность	Кол-во тактов
<i>Велика была скорбь Адама по изгнании из рая, но когда он увидел сына своего Авеля, убитого братом — Каином, то еще большею стала скорбь его, и он мучился душою, и рыдал, и думал:</i>	15	<i>g-moll</i>	30
<i>«от меня произойдут и размножатся народы, и все будут страдать и жить во вражде и убивать друг друга».</i>	16	<i>d-moll</i>	22
<i>И эта скорбь его была велика, как море, и понять ее может только тот,</i>	17	<i>d-moll</i>	25
<i>чья душа познала Господа и как много Он нас любит.</i>	18	<i>g-moll</i>	20
<i>И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: «Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви».</i>	Coda	<i>g-moll</i>	35

Ритмика. Связь со средневековым периодом очевидна при анализе ритма в произведениях А. Пярта. В его хоровой музыке именно ритмические величины являются определяющими. Ритм (как и форма) произрастает, формируется изнутри вербального текста (в хоровых композициях):

- ритм всех партий практически идентичен, так как каждый слог текста произносится одновременно всеми голосами;
- использование средневековой техники многоголосной композиции *гокет* (ц. 11), суть которой состоит в том, что мелодическая

линия легко рассекаема на отдельные звуки или группы звуков, которые распределяются по разным голосам (символизация единения людей в молитве);

- использование тексто-ритмического повторения на значимых художественно-смысловых акцентах (ц. 4, ц. 8, ц. 13, ц. 17, ц. 18, кода);
- использование имитации с переменным масштабом и плотностью при сохранении топологии трансформируется метрика пространства-времени;
- отсутствие распевов на слогах вербального текста, за исключением редких примеров (ц. 6 тт. 122, 123), в басовой линии (нисходящее движение по D35 П34 в *fis-moll*).

Огромную роль в «Плаче Адама», посвященной теме покаяния, играют паузы, поскольку тема тишины в современном композиторском пространстве приобретает особую значимость и знаковость: «Это хлеб насущный, который нам нужен, чтобы остановиться, чтобы размышлять, чтобы оценить наше слово сказанное. Пауза это концентрация всех сил, в идеальном смысле пауза – ядро мудрости... Или если мы пишем на религиозный текст музыку, то после слова, которое имеет вес... преподносить это слово, и чтобы оно не было заглушено следующим шумом или даже следующим словом...». Это как природа, если оставить природу в покое, она возродится» [7].

Мелодика. Поскольку метроритмическая организация неразрывно связана с синтаксисом, не приходится удивляться тому, что при анализе мелодических линий хоровых партий в оратории невозможно обнаружить привычные периоды, предложения, мотивные группы и мотивы. Тактовая черта в партитуре «Плач Адама» не означает, что за ней следует метрический акцент, но указывает на то, что за ней начинается следующее слово и, соответственно, новое синтаксическое звено мелодической линии.

Именно слово порождает те первичные музыкально-синтаксические единства, которые сродни средневековым невмам. Каждая из них представляет собой интонационный жест, объединяющий от двух-трех (чаще всего) до шести-семи нот. При этом на один слог словесного текста приходится одна нота, распевание слогов не используется – как и в силлабической манере средневекового церковного пения.

Темповые особенности. На первой странице партитуры «Плача Адама» мы не находим никаких темповых указаний., а в дальнейшем встречаются авторские ремарки (*poco meno mosso, Largo, poco tranquillo, lo stesso tempo, Piu lento, Lamentoso, poco piu mosso, Piu mosso, Doloroso, con moto, morendo, Meno mosso, Piu mosso*). Такая преднамеренная комбинация ритмической неупрежденности и медленных темпов «срабатывают» на конечную цель. Композитор утверждает: «Время и вечность связаны. Этот момент и вечность борются в нас. И это – причина всех наших противоречий, нашего упрямства, нашей ограниченности, нашего страха и нашего горя». В соответствии с философией А. Пярта композиции предназначены исполняться как бы приостановленными во времени. Иногда ритм становится даже едва улавливаемым: композитор может менять ожидаемый ритмический модус для того, чтобы держать слушателя в состоянии «вне времени». Предельный эффект этого достигается в условиях медленного темпа.

Ладогармонические особенности представляют собой своеобразный «тоннель» между XI и XXI веками, где «встречаются» основные лексемы полифонии строгого стиля: 1) опора на совершенные консонансы, объемная диспозиция голосов; 2) слоеная тонковолокнистая ткань (вместо привычной хоровикам мясистой фактуры); 3) скольжение по волнам задержаний-разрешений (вместо «взятия» аккордов); 4) мягкая модальность (вместо тональности); 5) прорастание созвучий слиянием и расслоением унисона в соседних голосах; 6) имитации с переменным масштабом и плотностью (при сохранении топологии трансформируется метрика пространства-времени).

Безусловно, А. Пярт не стилизует средневековые полифонические структуры: его вокально-хоровое письмо можно назвать своеобразной «инкрустацией». В фактуру композитор вносит современные параметры вертикали и горизонтали. Гармоничность этого сплава обусловлена глубоким родством (случайным или не совсем) понимания диссонантности во времена Перотина и сегодня. Именно в до-ренессансной «прото-полифонии» диссонанс воспринимался статично – как проходящее наложение или окраска, но не как ренессансное задержание, дающее динамический импульс. А ведь такова, по сути, и кластерная сонорика в творчестве авангардистов XX ст. Соблазн

соединения кластерной «густотности» и перфектной «пустотности» не случаен, поскольку композитор уловил связь эпох. Аутентичную средневековую музыку, как и полифонические школы Ренессанса, можно называть духовной, хотя бы в силу преобладания в ней молитвенной созерцательности и самопогруженности, сакральной глубины пространственной организации контрапункта.

Роль логоса в «Плаче Адама». Представляя свое произведение, композитор сказал, что в его основу положен очень красивый и глубокий текст, созданный в первой половине прошлого столетия преподобным Силуаном Афонским. *«Долгие годы он записывал свои мысли, а потом передал записи ученику, молодому монаху Софронию. После смерти Силуана в середине 1930-х Софроний начал писать книгу о преподобном, которая переведена на десятки языков мира. В первой части книги рассказывается о жизни Силуана, об учении ортодоксальной церкви в целом, а во второй части содержатся записи самого преподобного Силуана. Это как псалмы, это высокая поэзия, – сказал Арво Пярт. – В своей оратории я использовал только часть этих текстов»* [2]. О чем печалится Адам? «О том, что он предал своего Создателя, захотел стать мудрее Господа, был непокорен, им правили гордыня и любопытство, – рассказал композитор. – Тот же недуг сидит и в нас, он появился после того, как Каин убил брата своего Авеля».

Арво Пярт был лично знаком с архимандритом Софронием и читит преподобного Силуана. В одном из своих интервью композитор утверждает: *«Мы все – наследники Адама. Как и сказано в тексте святого Силуана: “Велика была скорбь Адама по изгнанию из Рая, но когда он увидел сына своего Авеля, убитого братом – Каином, то еще большею стала скорбь его, и он мучился душою, и рыдал, и думал: «от меня произойдут и размножатся народы, и все будут страдать и жить во вражде и убивать друг друга”. Так и случилось. Это наш сегодняшний день...»* [там же].

В коде оратории явственно обозначено личностное начало: *И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: «Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви»*, этот факт дает возможность говорить, что Человек Вселенной – Человек Православный. В тексте нет нарратива, лишь выражение покаянного состояния.

Фактурные особенности. В каждой музыкальной фразе отчетливо ощущается начальный импульс (*initio*), его реализация в мелодическом движении (*motus*) и завершение (*terminus*). Важнейшим средством объединения фраз в пары или в тройки является единство фактурного оформления каждого раздела. Смены фактурного оформления – переходы от одноголосия к двухголосию и затем к четырехголосию – также воспринимаются на слух очень отчетливо.

Для того, чтобы в полной мере оценить логическую стройность и изящество композиционной организации произведения, необходимо обратить пристальное внимание на особый способ организации фактуры, который от непосредственного слухового восприятия ускользает. Он обнаруживается только при аналитическом охвате партитуры в целом. Такой своеобразный фактурный план, заключается в логике вступления и выключения голосов, которая основывается на чередовании трех типов фактурного оформления – одноголосия, двухголосия и четырехголосия. Последнее фактически представляет собой дублированное, «удвоенное» двухголосие – сопрано с тенорами и альты с басами образуют пары голосов, поющих в октаву.

Возвращаясь к вопросу о трансформации архетипа оратории, обозначим следующие ключевые моменты его научного описания.

1. Оратория «Адамов плач» написана на одноименный текст афонского святого XX века – старца Силуана, усиленного в коде сочинения явно выраженным личностным началом: «*И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: “Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви”*». Выбор поэтической основы дает возможность говорить, что лирическим субъектом в оратории становится *homo credens* – Человек верующий.

2. Для «Адамова плача» как одночастной хоровой композиции (вместо традиционного цикла) характерен выбор камерного хронотопа. Цельность формы обеспечивают тональный принцип: *g-moll* – (первый раздел, *initio*), *fis-moll* – *b-moll* (второй – *motus*) , *g-moll* – *d-moll* – *g-moll* (заключительный – *terminus*) и строчной принцип, основанный на центоновом объединении тексто-музыкальных сегментов. Примечательно, что в оратории отсутствует мажорный лад как знак преодоленного трагизма.

3. Драматургия произведения характеризуется поступенным восхождением по онтологической вертикали (человек – Бог; долнее – горнее).

4. Для оратории «Адамов плач» характерно преобладание медленных темпов, огромна роль уделяется паузам, т. е. тишине.

5. Главенство речевого начала над мелодическим, проявляется в хоровых речитативах, формируя устойчивый интонационный комплекс ораториального способа высказывания.

6. Оркестровая партия (струнный оркестр) выполняет несколько функций: аккомпанирующую, поддерживающую слово-Логос, а также самостоятельную, индивидуализированную: здесь оркестр представляет собой отдельный организм, тем самым образуя смысловой диссонанс между сдержанной неторопливой поступью хоровых тем, и острыми специфизированными ритмами и гармониями. Благодаря диалогу хора и оркестра возникает эффект погружения средневековой церковной музыки в психологическое пространство Новейшего времени. По завершении музыки обратный эффект – возвращение Адама в лоно Божьей вечности.

Выводы. Структурно-семантический анализ «Плача Адама» А. Пярта выявил единство трех уровней, составляющих жанровый архетип оратории: *библейской символики* (Адамов плач как покаяние), *онтодиалога* (в системе межличностных связей и их вертикализация в Богообщении) и *сакрального хронотопа* (Вечность).

Признаки трансформации (прежде всего, композиционной и драматургической) во многом напоминают аналогичные процессы, произошедшие с концептуальными жанрами в музыке XX ст. (симфонией, оперой). Для оратории – это, в первую очередь, возврат к библейскому сюжету и сакральности пространства-времени, хотя доминируют камерные хронотопические признаки – сжатие крупного цикла до одночастности, барочный состав оркестра. В условиях современного концертного зала композитор явно апеллирует к диалогу культур, который выстраивает в своём сердце благодарный слушатель³.

³ Именно такую реакцию можно было наблюдать в зале Национальной филармонии (2012) во время премьеры сочинения в Киеве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Елина Н. Иудео-итальянская элегия (Плач по Сиону) / Н. Елина // Альманах «Еврейская Старина». — М., 2005. — № 4. — Вып. 28. — С. 31–67.
2. Коссар К. В Стамбуле прозвучала музыка Пярта / К. Коссар // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rus.postimees.ee/273271/v-stambule-prozvuchala-muzyka-pjarta>.
3. Мелешин Р. Христианская символика в творчестве Арво Пярта // Русская культура и мир : тезисы доклада межд. науч. конф. — Н. Новгород, 1993. — С. 267–269.
4. Софроний (Сахаров), архимандрит. Старец Силуан. — Париж, 1948. — Т. 2. — 137 с.
5. Софроний (Сахаров), архимандрит. О молитве : сб. статей. — 3-е изд. — М. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2003. — 223 с.
6. Софроний (Сахаров), архимандрит. Старец Силуан. — Эссекс : Монастырь св. Иоанна Предтечи, 1990. — С. 66.
7. Шлапинс И. Иногда совершаются чудеса... / И. Шлапинс [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/smi/7.htm>.

ШЕПЕЛЕНКО Н. АРВО ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»: К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОРАТОРИИ. Предлагается семантический анализ жанра оратории в контексте западноевропейской традиции, обосновывается трансформация архетипа жанра оратории в творчестве А. Пярта. Жанр оратории представляет уникальный объект музыкальной культуры XXI века: в контексте семиотического описания его различных функций он являет собой знаковую систему, ментальная структура которой хранит сакральную «память жанра» – Богообщения.

Ключевые слова: оратория, онтологическая вертикаль, жанровая коммуникация, архетип жанра, жанры-спутники, сакральность.

ШЕПЕЛЕНКО Н. АРВО ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»: ДО ПРОБЛЕМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ОРАТОРІЇ. Пропонується семантичний аналіз жанру ораторії в контексті західноєвропейської традиції, обґрунтовується трансформація архетипу жанру ораторії у творчості А. Пярта. Жанр ораторії представляє собою унікальний об'єкт музичної культури XXI століття: в контексті семіотичного опису його різних функцій він являє собою знакову

систему, ментальна структура якої зберігає сакральну «пам'ять жанру» – Богоспівкування.

Ключові слова: ораторія, онтологічна вертикаль, жанрова комунікація, архетип жанру, жанри-супутники, сакральність.

SHEPELENKO N. ARVO PYART «THE CRY OF ADAM»: TO THE PROBLEM OF TRANSFORMATION OF THE ORATORIO. Offers a semantic analysis of the oratorio genre in the context of the Western European tradition based on a transformation of the archetype of the oratorio genre in the works of A. Pyart. The oratorio genre is a unique object of musical culture of XXI century: in the context of semiotic descriptions of its various functions, it is a sign system, mental structure which holds sacred the memory of the genre – of communion with God.

Key words: oratorio, ontological vertical, genre communication, the archetype of the genre, genre-satellites, sacred.

УДК : [78.071.2 : 78.087.68] : 78.01

Ганна Савельєва

СТИЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ



*Савельєва Ганна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства (2012), доцент кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського, завідувач відділу хорового диригування Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. Лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2005). Займається виконавською діяльністю (хоровий диригент, артистка вокального ансамблю старовинної музики **Cantus Firmus**). Тема кандидатської дисертації – «Виконавські традиції Харківської хорової школи» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.)*

Коло наукових інтересів – хорознавство, виконавська інтерпретація, методика викладання хорових дисциплін.

Сьогодні хорове виконавство вже визначило спектр своїх наукових інтересів, проте, ми ще не можемо категорично заявити, що хорознавство – *теорія хорового виконавства* – виокремилась у самостійну галузь музикознавства. Зважаючи на високий рівень музичної практики, творчість видатних диригентів, знаменитих хорових колективів та визнання української хорової виконавської школи в контексті західноєвропейської і світової культури, нині в повній мірі постає необхідність створення теорії хорового виконавства. Аспект диригентсько-виконавського стилю мислення є об'єктом постійної уваги сучасних науковців, педагогів та практиків хорової культури та засвідчує **актуальність теми** пропонованої статті.

Хорове мистецтво є системою, яка поєднує композиторську творчість (хоровий репертуар) і хорове виконавство (звукова реалізація хорового репертуару) та скерована на слухача та комунікативні зв'язки.

Об'єктом статті є хорове виконавство, історія котрого доводить, що попри стабільні для хорового колективу якості (регіональні виконавські традиції та вокально-хорова структура), найбільш суттєво на виконавський стиль впливає творчий стиль його художнього керівника (музичний темперамент, диригентсько-хорова школа, хормейстерське відчуття звуку). **Предметом** статті є музичне мислення як першооснова творчої діяльності диригента-хормейстера та передумова формування своєрідного стилю діяльності.

Метою статті є розкриття специфіки мислення диригента як когнітивного акту на підставі осмислення категорії «*стиль діяльності*» диригента-хормейстера¹.

Музичне мислення музиканта є специфічною психолого-когнітивною функцією, за допомогою якої виконавець взаємодіє з художньо-звуковою реальністю музичного мистецтва. Як наголошує В. Медушевський, музичне мислення – це засіб мислення людини в його

¹ Визначення виконавського стилю диригента-хормейстера складається з аналізу самостійної, репетиційної та концертної стадій процесу диригентської інтерпретації. Пропонований у статті аналіз формування музичного мислення диригента як структурного алгоритму ґрунтується на вивченні аудіо- та відеоматеріалів, спогадів учасників академічного хору Харківської філармонії ім. В. С. Палкіна, рецензій, інтерв'ю, особистих вражень авторки статті як учасника репетиційного процесу.

поєднанні з музикою як видом мистецтва [9]. У мистецтвознавстві музичне мислення розглядається як продуктивне творче мислення, яке відображає різні види художньої діяльності виконавця – від відображення, сприйняття до творення й спілкування. Шлях до дефініції музичного мислення дослідники впроваджували через визначення суті мислення у його загальному розумінні, виявленні особливостей художнього мислення, та на його основі – визначенні специфіки саме музичного мислення.

У розвиток інтонаційної теорії основоположника теорії музичного мислення Б. Асаф'єва, проблема музичного мислення отримала розвиток у працях А. Сохора, де музичне мислення розглядається у ракурсі основних закономірностей як соціального феномену та єдності відображення, творчості й спілкування [13, с. 60]; у працях М. Арановського, в яких музичне мислення постає як вид комунікативної діяльності [1]; у концепції В. Медушевського, в якій сутність музичного мислення пов'язана з ідеями духовності мистецтва як засобу самовдосконалення людини [10]; важливий аспект погляду на музичне мислення як на процес трансформації звукової реальності в художньо-образу висловив І. Ляшенко [7, с. 10]; В. Москаленко, аналізуючи феномен музичного мислення, визначає його двояку сутність: *мислення про музику* й *мислення музикою* та впроваджує поняття «інтонаційна модель» як певна одиниця музично-інтонаційного «коду», що формується в уяві людини-творця [8].

Сутність музичного мислення розкриває визначення: «відображення в інтонованому звуці моделі світобачення митця». Хоровий виконавець осягає музичний твір за допомоги конкретних засобів виконавства, що підкреслює особливу роль практичної діяльності. Саме два фактори – хоровий твір та його практичне втілення – виявляють основні засади музичної діяльності особистості. В такому ракурсі хоровий твір набирає значення багаторівневої інформаційної структури, а практичне втілення постає як конкретний механізм обробки цієї інформації на основі досвіду особистості. Оскільки музика є мистецтвом інтонованого змісту (Б. Асаф'єв), то розуміння музичного твору є пошуком значення, смислу звукових інтонацій. Розуміння музики постає ще в ширшому ракурсі, зважаючи на висловлену Л. Виготським думку щодо конструктивності, яка лежить у природі

художнього процесу – музикант формує виконавську модель твору, спираючись на свої спогади, асоціації, мистецький та життєвий досвід [4]. Художній зміст у музичному мистецтві не просто поєднується з акустичною формою музичного твору: він увиразнений у кожній деталі художньо-семіотичної організації.

Психологія мислення є достатньо розвиненою галуззю загальної психології, що накопичила достатній теоретичний та експериментальний матеріал. Мислення є процесом, що розгортається у часі; відповідно музичне мислення диригента-хормейстера має процесуальну природу та проходить певні стадії, утворюючи складну динаміку розгортання музичного твору. Виокремимо основні етапи формування музичного мислення хорового диригента, такі як:

- акт прийняття мисленнєвого завдання;
- дослідження елементів музичного твору;
- побудування інтерпретаційної моделі (висування гіпотези);
- практичне втілення (перевірка, корекція знайденого рішення).

Перший етап (прийняття мисленнєвого завдання) свідчить про готовність суб'єкта досягнути зміст музичного твору. Цей момент творчої діяльності А. Брушлинський характеризує чіткою обумовленістю: «... мислення <...> завжди викликане якимись потребами, спонуканнями, мотивами, пізнавальною або цілковито практичною цікавістю» (переклад мій – Г. С.) [3, с. 18]. У диригентсько-хоровій діяльності цей процес виявляється у роботі над репертуаром та складенням концертних програм творчого колективу. Уявлення про художні орієнтири диригента ми отримуємо передусім на основі аналізу складових його *репертуару*, які він обирає зі світового фонду хорової музики.

В свою чергу підхід до репертуару зумовлено можливостями як хору, так і самого диригента та його ампула. Враховуючи подібність репертуарних списків академічних хорів, репертуар слід оцінювати за конкретними програмами колективу, за якими стає зрозумілим творче мислення диригента й хору. Таким матеріалом для аналізу є конкурсні та фестивальні виступи колективу, відео- та аудіо записи. Зважаючи на неминуче повторення окремих творів, що містяться у репертуарі кожного хорового колективу з високим рівнем виконавської майстерності, істинний диригент-митець не уникає як труднощів освоєння

нової музики, так і здатний вже переспіваний шедевр виконати так, що твір постане перед слухачем у новому вигляді.

На **другому етапі** виконавець вивчає елементи того завдання чи ситуації, котрі стали предметом роздумів. В музичному мисленні диригента цей етап представлено вивченням комплексу елементів музичної мови, задіяних у даному творі за допомогою теоретичного, вокально-хорового аналізу твору. Крім того, у хоровій музиці діє потужний фактор, що визначає зміст твору та виявляє асоціативні зв'язки з явищами буття – *слово*.

Особливості аналізу хормейстером музичних творів визначаються самою специфікою його виконавської діяльності. Як виконавець будь-якого фаху, працюючи над партитурою, диригент формує у своїй слуховій уяві музичний образ, що закодовано у нотах. Під музичним образом розуміємо реальний процес розгортання музичних подій, їх драматургію та глибинний зміст. Проте співаки та виконавці-інструменталісти актуалізують звуковий потенціал зафіксований композитором у нотному тексті посередництвом свого інструменту (матеріальний об'єкт). Хормейстер же має задіяти у виконавському процесі колектив індивідуальностей, які мають підкоритися спільній виконавській концепції та поступитись особистою творчою індивідуальністю для колективного художнього результату.

Відмінності сольного і хорового (ансамблевого) музикування проявляються і в тому, що саме в хоровому виконавстві найбільше виявляє себе лінійна природа музичного мислення. Горизонталь, що втілена у «верхівках» акордів, сприймається і виконується співаками хору саме як лінія (тому і можливе запам'ятовування партій в хорових творах, де фактура складається з послідовності вертикальних комплексів). У зв'язку з цим виникає ускладнення у виконавському плані, оскільки вертикальним співзвуччям характерні власні темброві якості, на які впливає настройка кожного тону в горизонтальній і вертикальній проекціях. Створюється діалектична взаємодія між горизонталлю та сонорною специфікою вертикальних сполучень. В результаті перед диригентом хору постають певні вимоги щодо розуміння хорового письма.

Наступним важливим етапом у процесі аналізу хорового твору є визначення його стильових аспектів. Сучасний концертний хоровий

репертуар охоплює найбільше число історичних епох порівняно з іншими видами концертного виконання. У програмах концертів хорового колективу високого професійного рівню можна зустріти твори від XV ст. до наших днів. Тому вірне розуміння і передача стилю виконуваної музики є однією з найважливіших проблем хорового виконавства.

Поняття «стиль» в контексті нашого дослідження доцільно, на наш погляд, розглядати за системою В. Живої [5, с. 236]:

- композиторський стиль як сукупність характерних показових рис хорового твору або його частини, що є унікальним вираженням творчого стилю певної історичної епохи, художнього напрямку, композиторської „школи” або окремого художника;
- диригентсько-виконавський стиль як специфічну сукупність прийомів диригентської техніки для оптимального відображення стильових рис даного твору;
- художньо-виконавський стиль як унікальну сукупність характерних ознак манери окремого виконавця (або колективу виконавців), що є зразком для формування власного стилю диригента і хорового колективу.

Слідування виконавським традиціям для виконавця дуже важливе, оскільки саме воно є підґрунтям формування свого власного стилю діяльності. В такому ракурсі стиль школи стає ієрархічною системою (за В. Холоповою), тим **когнітивним стилем**, що уявляє собою колективну єдність виконавців та висуває в мистецький простір своїх послідовників.

У процесі музичного мислення хормейстера, важливим результатом є висновок суб'єкта мислення про недостатність отриманої інформації. За Л. Виготським, смисл творів мистецтва людина конструює з асоціацій та аналогій свого досвіду [4]. Отже, у музичному мисленні досвід використовується двояко: з одного боку, актуалізуються знання з області теорії музики, з іншої – проступають образи раніше прожитих психологічних ситуацій. До конкретного процесу музичного мислення ці знання зберігаються *підсвідомо*, і лише одночасна актуалізація двох різних аспектів набутого досвіду під час сприйняття нової музичної інформації призводить до виявлення смислу усіх елементів твору.

З розвитком музичного мислення окремі звукові сполучення отримують достатньо стабільні значення у розумінні виконавця. Це є поступовим формуванням інтонаційно-смыслового словника особистості. Складені значення використовуються у якості готових смислових одиниць, або слугують зразком, відправною позицією для утворення смислових варіантів та нових значень. Саме на етапі роботи над **звуковим ідеалом** яскраво проступає творча приналежність диригента-хормейстера до тієї чи іншої виконавської традиції.

XX сторіччя означене спробами зрозуміти смисл звуку як художнього феномену та відтворити його у виконавському процесі, в тому числі у артефактах хорового мистецтва. У сучасному мистецтві інтенсивно розвивається етнографічно-культурологічний напрямок у вивченні звуку. Дослідники цікавляться специфічним характером звуку у різних світових цивілізаціях, у проявленні у звуці відношення людини до себе, природи, вищої інстанції (дослідження О. Козаренка, О. Бенч-Шокало, Є. Васильченко), розуміючи звук як феномен культури. Отриманні знання та нові перспективи вивчення феномену звуку, що почалися у минулому столітті, означили нове відношення композиторів, музикантів та вчених до **звуку як художнього виміру людського буття**. Композитори А. Шнітке, Б. Барток, В. Бібик, С. Губайдуліна, С. Рунчак, В. Мужіль, В. Сильвестров, В. Степурко, А. Пярт, Д. Тавенер, Е. Вітекер виявляють його нові засоби, відкриваючи виконавцеві нові можливості.

Для виявлення звукового ідеалу хорового колективу для дослідника важливі, передусім, такі його характеристики, як тембр, динамічний діапазон, вокальні прийоми звуковидобуття. Звуковий ідеал тісно пов'язаний (в залежності від історично-стильових уявлень) з критеріями вірного, художньо повноцінного *звуковидобування і звуковедення*, з виражальними можливостями голосу та хору, з традиціями виконавського мистецтва. В музиці різних епох і народів цей ідеал набуває рис індивідуальної самобутності. Відрізняються «звукові ідеали» вокально-хорових культур середньовіччя і класицизму, академічної музики і фольклору [11, с. 75]. У дослідженні О. Бенч-Шокало знаходимо підтвердження цієї думки: «У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності.

Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, диригент неспроможний осягти глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень» [2, с. 11].

На думку С. Тишко, у дефініції національного стилю проступає його «двоїста сутність»: «<...> в ньому сконцентровані *глибинні шари національної культури, та одночасно він відкритий зовнішнім, позанаціональним впливам і “відповідає” в музичній практиці за коректність та органічність їх засвоєння*» [14, с. 7]. Сучасний хоровий диригент має зберігати тісний зв'язок з традиційним виконавством, оскільки найбільш органічним інтонування можливе лише у народнопісенній творчості, що зумовлено єдністю внутрішніх і зовнішніх форм. Оскільки внутрішня форма вбирає в себе звуковий ідеал, то він постає як чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції [2, с. 88]. *На основі аналізу наукових джерел робимо висновок, що звук необхідно розглядати як повноцінний експресивний засіб та функціонально багатозначний феномен, що може бути «генетичним кодом» певної цивілізації та виразнювати певну модель світу.*

Третій етап формування музичного мислення характеризується появою гіпотези², яка виникає у результаті інсайту – озаріння, раптового виникнення здогаду. Останні дослідження доводять, що інсайту передуює період внутрішнього дозрівання, що минає на несвідомому рівні. Для диригента інсайтом слід вважати *осягнення смислу музичного твору у його цілісності*. Відчуття піднесення, натхнення, надзвичайної ясності думки, що супроводжують пізнання смислу музичного твору знайомі кожному виконавцеві. Музичний інсайт має таку характерну особливість, як процесуальність (розгортання музичного тексту, що дорівнює тривалості всього твору чи певного її фрагменту). За час тривалості музичного інсайту до чуттєвого переживання встигає підключитися свідомість, зафіксувавши таким чином одне з самих піднесених станів людської психіки.

Четвертий етап музичного мислення диригента (втілення та перевірка знайденого рішення) характеризується появою обґрунтованої

² Дослідники математичного та ситуативного мислення вважають гіпотезу процесом, що є найбільш непідвладним раціональному мисленню.

концепції – інтерпретаційної моделі хорового твору, яка зазнає всебічної перевірки практичною діяльністю. У цьому ракурсі особливого значення набуває художній статус мануального мистецтва хорового диригування як складової інтерпретаційного процесу.

У встановленні критеріїв індивідуального стилю диригента значну роль відіграє специфіка його власної інтерпретації твору. Відомо, що теорія музичної інтерпретації визначає чотири її складові: суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та її результат (спираючись на праці Є. Гуренка, В. Москаленка).

Основою індивідуального диригентського стилю є відмінності таких етапів інтерпретації, як формування первісного уявлення про твір, встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу [6]. В осмисленні індивідуального стилю диригента важливим є також аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору – динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою (за О. Котляревською).

Історично професія диригента хору виникла у результаті розділення сфер композиторської діяльності та музичного виконавства і розглядається у фаховій літературі як наслідок образно-художнього та психолого-педагогічного впливу на учасників виконавського колективу. «Професіограма»³ диригента містить як загальні музичні здібності (слух, ритм, пам'ять, ладове відчуття), так і певні фахові якості (володіння техніками читання з аркушу, аранжування партитур, хормейстерський слух, здатність до пластичного відображення музики).

Диригентська майстерність як важливий показник професіограми хорового диригента увиразнюється двома основними гранями: художньою- *експресивною* (образно-емоційна інтерпретація хорових творів) і *технічно- мануальною* (диригентські засоби втілення інтерпретації). В більш вузькому розумінні мистецтво диригента-хормейстера будується на основі системи жестів, міміки та пластичних рухів рук, спрямованих на показ фразування, характеру звуковедення, виконавських штрихів. Хоча диригентська техніка для різних жанрових сфер мистецтва містить спільні вимоги техніки

³ За термінологією В. Чабанного.

(ауфтаки, штрихи, метроритмічна й графічна організація звучання), мануальна техніка хормейстера має свою специфічну характерність – манеру «мануальної вокалізації». Вокалізація жесту дозволяє хормейстеру відтворювати кантиленність співу, відчуття співацького дихання, опори звуку, штрихів та атаки звуку, побудову вокальних кульмінацій. «Природне відображення музики в диригуванні, – пише А. Сівіз'янов, – відбувається тоді, коли вона звучить не лише в голові диригента, але і в його руках, коли він здатний зробити жест життєво правдивим, образно вражаючим, психологічно достовірним» (переклад мій – Г. С.) [12, с. 356]. Адекватність жестового реагування на усі виразні сторони музики відповідно до його історичних орієнтирів є однією з умов «стильного диригування».

Важливою ознакою формування інтерпретації у диригента (на відміну від інструментального виконавства) є колективний фактор – співтворчість, внаслідок чого виконавський стиль диригента не може розглядатись як явище суто індивідуальне. З такої позиції потребує корекції дефініція «виконавський стиль», зміст якої виходить за грані індивідуального і набирає ознак колективної діяльності. Етапами становлення концепції виконавського стилю хормейстера є розуміння художнього смислу музики твору, пошук звукового еталону через реалізацію композиторського задуму, урахування психологічних та техніко-виконавських можливостей певного хорового колективу. Процес вивчення стилю діяльності песного диригента унаочнює схема (див. рис. 1).

Висновки. Музично-виконавське мислення диригента хору – це складна аналітична система відтворення музичного тексту, що має певний *алгоритм його пізнання*. Когнітивний зміст структурного алгоритму музичного мислення розкривається через такі складові:

- *цілісне охоплення* музичного матеріалу на основі художнього сприйняття;
- *аналітичний розподіл* твору на етапі відповідно до логіки художнього смислу хорового твору;
- *визначення* загальних положень, що розкривають характерні особливості даного музичного жанру, синтез розділів і фрагментів твору в єдиний процес розгортання музичного змісту, охоплення диференційовано-цілісного обсягу виконуваного твору;

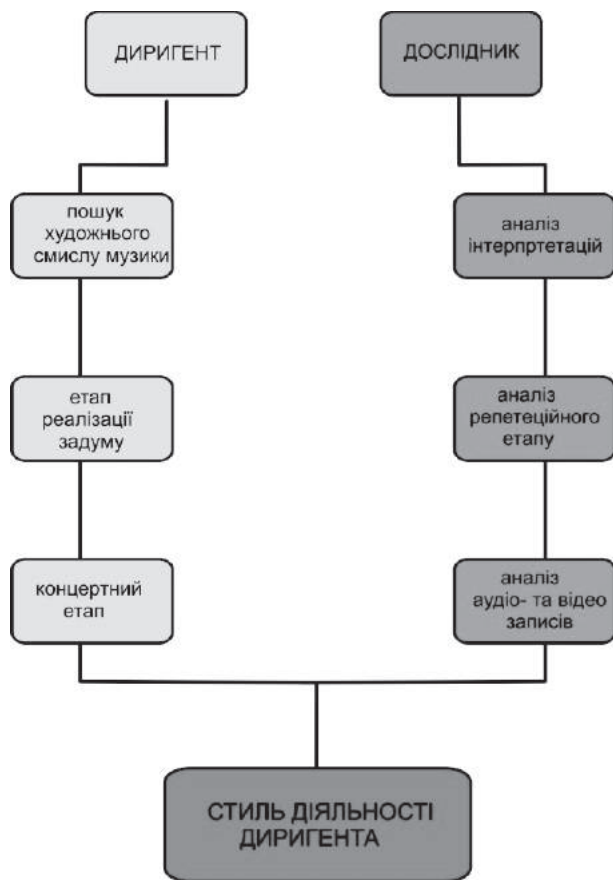


Рис. 1. Структурний алгоритм аналізу стилю діяльності диригента

- створення виконавської концепції хорового твору;
- практичне втілення та виконавська корекція.

Задля дослідження виконавського стилю хорового колективу доцільно застосовувати такі методи дослідження, як:

- визначення характерних рис стилю діяльності та музичного мислення її творчого лідера;
- вивчення вокально-хорової специфіки хорового колективу, дефініція його звукового еталону;

- узагальнення досвіду роботи колективу через жанрово-стильові пріоритети його репертуару;
- музично-теоретичний аналіз виконавських версій твору;
- спостереження та критичне осмислення репетиційної та концертно-виконавської діяльності хорового колективу як увиразнення його стилю діяльності;
- узагальнення власного досвіду співу у хорі та хормейстерської діяльності в межах поставленої проблеми.

На наш погляд, визначення диригентської творчості як «стилю діяльності» якнайліпше увиразнює глибинну сутність цього виду мистецтва, оскільки уточнює колективний характер музичного спілкування **як унікальної сукупності характерних ознак хорового мислення та методів пізнання *homo cantores***.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // *Проблемы музыкального мышления*. — М. : Музыка, 1974. — С. 90–123.
2. Бенч-Шокало О. Г. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник* / О. Г. Бенч-Шокало. — К. : Укр. світ, 2002. — 439 с.
3. Брушлинский А. В. *Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления* / А. В. Брушлинский // *Мышление: процесс, деятельность, общение* [под ред. А. В. Брушлинского]. — М., 1982. — С. 5–49.
4. Выготский Л. С. *Психология искусства* / Л. С. Выготский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Искусство, 1968. — 576 с.
5. Живов В. Л. *Хоровое исполнительство: теория, методика. практика : учеб. пособие* / В. Л. Живов. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 270 с.
6. Котляревська О. І. *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво* / Олена Іванівна Котляревська. — К., 1996. — 19 с.
7. Ляшенко И. *Целеполагание и деятельность музыкального мышления* / И. Ляшенко // *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. [сост. Л. И. Дыс]*. — К. : 1989. — С. 9–18.
8. Москаленко В. Г. *До визначення поняття «музичне мислення»* / В. Москаленко // *Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.)* / НМАУ

ім. П. Чайковського [редкол.: Ляшенко І. Ф. та ін.]. — К. : 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 48–53.

9. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. [сост. Л. И. Дыс]. — К. : 1989. — С. 18–27.

10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 252 с.

11. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція [Електронний ресурс] / В. Омельченко. — Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tnvakho/2008_1/08otvujvo.pdf. — Загол. з екрану.

12. Сивизьянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А. С. Сивизьянов. — Шадринск : Исеть, 1997. — 372 с.

13. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. [сост. и ред. М. Г. Арановского]. — М., 1974. — С. 59–74.

14. Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво / С. В. Тишко. — Київ, 1994. — 33 с.

САВЕЛЬЄВА Г. СТИЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ. Розкривається специфіка музичного мислення диригента-хормейстера як система стилевих принципів, що характеризується поступовим переходом від репродуктивних до продуктивних дій, основою яких виступає художнє переосмислення музичного твору та його індивідуально-самотутня інтерпретація. Виокремлено етапи формування музичного мислення хорового диригента та розкрито когнітивну сутність структурного алгоритму його пізнання.

Ключові слова: стиль діяльності, музичне мислення, виконавський стиль, диригент-хормейстер.

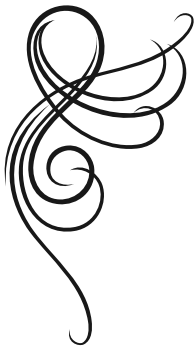
САВЕЛЬЄВА А. СТИЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЕГО МУЗИКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. Раскрывается специфика музыкального мышления дирижера-хормейстера как система стилевых принципов, с присущим им переходом от репродуктивных к продуктивным действиям, основой которых является художественное переосмысление музыкального произведения и его индивидуально-са-

мобитная интерпретация. Определены этапы формирования музыкального мышления хорового дирижера и раскрыто когнитивную сущность структурного алгоритма его познания.

Ключевые слова: стиль деятельности, музыкальное мышление, исполнительский стиль, дирижер-хормейстер.

G. SAVELYEVA. ACTIVITY STYLE OF CONDUCTOR-CHOIRMASTER AS THE EMBODIMENT OF HIS MUSICAL THINKING. The article reveals the essence of conductor-choirmaster's musical thinking as the system of stylistic principles, with their transition from the reproductive actions to the productive ones, the basis of which is artistic reinterpretation of the musical composition and its individual original interpretation. The stages of formation of choral conductor's musical thinking were determined and the cognitive essence of his knowledges' structure algorithm was revealed.

Key words: activity style, musical thinking, performing style, conductor-choirmaster.



КОГНІТИВНІ МОДЕЛІ. АВТОКОМЕНТАР. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ

...«...Каждый исполнитель, если он действительно художник, а не “информатор”, относясь с полным почтением к авторской интонации, изучив, **познав её**, на её основании создает с вою – не в противовес и противоположность, а в развитии и конкретном осуществлении. Это интерпретаторское “переложение” есть процесс осуществления ...образа на сцене».

Б. Покровский (из книги «Размышления об опере», с. 65)

Сказанное об оперном исполнительстве, целиком и полностью справедливо по отношению к любому акту исполнительского творчества на сцене, в условиях «преподносимой» (Бесселер) формы музицирования. Отсюда в сознании исполнителя действуют 2 плана:

- *онтологический, бытийствующий* (тексты культуры и круг общения/ восприятия чужих традиций через их прочтение / хранение / передачу исторического опыта);
- *рефлексивный, интенциональный*, базирующийся на субъективной жизни сознания (психологической, художественной, видово-профессиональной) конкретной личности по принципу «осознания своего сознания».



УДК : [786.2 : 785.7] : 78.071.2

Кира Тимофеева

РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПИАНИСТА



Тимофеева Кира Валериевна – доцент кафедры специального фортепиано, кандидат искусствоведения (2008). Тема кандидатской диссертации «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова).

Сфера научных интересов: компаративные исследования явлений исполнительского искусства в контексте национально-региональных традиций

и историко-культурной памяти.

В последние годы жанр фортепианного ансамбля приобретает большую популярность и востребованность, как среди музыкантов-исполнителей так и среди музыковедов: проводятся международные конкурсы фортепианных ансамблей, на конференциях обсуждаются проблемы дуэтного исполнительства, пишутся научные труды, создается множество композиторских опусов для фортепианных ансамблей.

Одним из видов ансамбля является тройной фортепианный концерт, написанный для трех роялей *solo* и оркестра. Произведения для трех и более роялей представляют редкость в фортепианном наследии. Тройные концерты, чаще всего, предполагают разнотембровые составы солирующих инструментов¹. Однако встречаются и тройные фор-

¹ Одним из известнейших концертов для фортепиано, скрипки и виолончели с ор-

тепианные концерты: например, в творчестве И. С. Баха (№ 1 d-moll, № 2 C-dur) и В. А. Моцарта (KV 242).

12 октября 2013 года, в Большом зале Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского в рамках XX международного фестиваля «Харьковские ассамблеи» состоялось *уникальное событие*: были исполнены все концерты И. С. Баха для двух, трех и четырех клавиров с оркестром! Исполнителями этого художественного проекта стали народная артистка Украины, профессор, ректор ХНУМ им. И. П. Котляревского Т. Б. Веркина и выпускники ее специального класса.

Цель предлагаемой статьи – раскрытие специальных проблем, связанных с игрой в фортепианном ансамбле на двух (и более) роялях в условиях концертного исполнения.

Материалом исследования стал опыт интерпретации двух концертов И. С. Баха: *Тройного* № 2 C-dur для трех клавиров и камерного оркестра (исполнители – К. Тимофеева, О. Пупина, М. Лавров) и *Четверного* концерта a-moll (исполнители – Т.Веркина, М. Шадько, В. Смолянинов, А. Волик).

Ансамблевое исполнительство играет важную роль в профессиональной подготовке пианиста и способствует развитию целого комплекса исполнительских навыков, таких как музыкальное мышление, тембровое и полифоническое слышание фактуры; воспитывает чувство ритма, интонационный и гармонический слух, владение разнообразной нюансировкой. При этом требования, предъявляемые к исполнителям фортепианных ансамблей, во многом схожи с задачами, ставящимися перед ансамблями других камерных составов, но имеют и свои различия. Фортепианный ансамбль предполагает равноправие партнеров, в то время как в камерных дуэтах, трио и квартетах ведущая роль отводится фортепиано, поскольку у пианиста есть партитура и он автоматически становится «управляющим коллективом».

Работа между партнерами в разнотембровом ансамбле сводится, в основном, к общим вопросам интерпретации и выстраиванию исполнительской драматургии. В фортепианном ансамбле у исполнителей появляется необходимость решать технологические проблемы,

кестром является тройной концерт Л. Бетховена op. 56.

такие как тождественность приемов звукоизвлечения, педализации, подбор аппликатуры. Подготовка к концертному выступлению тройного фортепианного концерта имеет свои сложности как в процессе репетиций (поскольку в фортепианных классах, как правило, находится только два рояля), так и в условиях сценического исполнения.

Остановимся на исполнительских трудностях, стоящих перед пианистами-ансамблистами в условиях концертного исполнения, которые требуют тщательной подготовки.

Расположение роялей. Для каждой постановки роялей характерна своя специфика коммуникации между исполнителями. Если на репетиции в классе рояли располагаются рядом друг с другом, и исполнители вырабатывают определенную систему общения, используя «боковое зрение», «чувство локтя», то на сцене рояли принято ставить «валетом». В этом случае у партнеров вырабатывается привычка зрительного контакта, основной синхронного вступления служит, как правило, кивок головой. Когда на сцене находится три рояля, и исполнитель должен одновременно слышать себя, партнеров и общее звуковое сочетание, важную роль приобретает *ощущение ритмической пульсации*.

Темпо-ритм. Точно выбранный темп и заданная ритмическая пульсация играют важную роль в условиях концертного исполнения. Если произведение начинается одновременно во всех партиях (как в I части концерта И. С. Баха C-dur), то эта задача усложняется. Перед началом вступления очень важно ощутить ритмическую пульсацию, почувствовать нужное движение в «ауфтакте». В этом случае, один из ансамблистов (обычно, это исполнитель первой партии) должен взять на себя роль дирижера – мысленно просчитать «пустой такт» в правильном темпо-ритме и кивком головы показать вступление.

Дирижирование музыкального произведения по нотам без инструмента способствует выработке единой ритмической пульсации, целостного охвата и горизонтального мышления. Дирижерский метод также позволяет ученику-исполнителю организовать временные и темпо-ритмические соотношения между разделами музыкальной композиции, ощутить живое исполнительское дыхание, заполнить и осмыслить паузы, почувствовать мышечную свободу при исполнении, представить оркестр и услышать внутренним слухом его звучание (придать тембровую окраску тематизму). Полезно просчитать вслух произведение от

начала до конца по тактам, при котором исполнитель использует длинное объединяющее дыхание. Такой метод работы позволяет соединить отдельные фрагменты пьесы в целое, выработать непрерывное движение и выстроить исполнительскую драматургию.

Синхронность исполнения является одной из основных задач в ансамбле и связана, прежде всего, с проблемой ритма. Для одновременного вступления партнеры должны ориентироваться на лидера ансамбля; причем, полезно поэкспериментировать разные варианты исполнения, в которых роль лидера берет на себя каждый ансамблист по очереди.

Динамическая сбалансированность. От умения ансамблистов рассчитать динамику зависит целостность исполнительской драматургии произведения. Например, основная тема первой части тройного концерта И. С. Баха C-dur звучит одновременно у трех роялей в октавном удвоении *forte*. В этом случае, динамику следует распределить от *forte* (первый рояль) до *mf-mp* (второй и третий рояли) и обратить внимание на точность артикуляции, во избежание перегруженности звучания.

Еще одной задачей, обеспечивающей синхронность и ровность исполнения, становится *идентичность приема звукоизвлечения* – погружение в рояль всей рукой, исполнение только концами пальцев, использование кисти и т.д. Так, во второй части концерта (основная тема) исполнителям следует точно рассчитать принципы звуковой атаки, исполнение мелизмов.

Момент *rubato*, свободное владение временем также необходимы в ансамбле и должны быть четко просчитаны. В то же время, общность эмоционального состояния пианистов во время концертного исполнения дает им возможность реагировать на едва заметные отклонения в характере и темпо-ритме музыки. Это позволяет выйти им на совершенно иной уровень постижения музыки и подарить слушателям моменты художественного откровения.

Знание всех партий. Обмен партиями в процессе работы над произведением способствует углубленному изучению композиторского текста и слышанию фактуры. Полезно также сесть исполнителям за один рояль и учить различные фактурные пласты: мелодию и линию баса, средние голоса, что позволит выработать единый прием звукоизвлечения, погружения в рояль, использования фразировочного дыхания, а также способствует синхронности исполнения.

В процессе работы над тройным концертом И. С. Баха *C-dur* возникли сложности репетиций одновременно всем солистам ввиду отсутствия трех роялей в классах. Как один из вариантов работы может использоваться метод проигрывания какой-либо части от начала до конца двумя исполнителями, а третий стоит рядом и мысленно «прокручивает в уме» свою партию. В этом случае, он может контролировать звуковой баланс, синхронность исполнения своих партнеров и указывать им на неточности.

Немаловажным фактором успешного ансамбля является *психологическая, духовная совместимость* партнеров. Если исполнители имеют противоположные темпераменты, принадлежат к разным исполнительским типам (согласно классификации Д. Рабиновича), имеют разный интеллектуальный уровень и этические установки, в этом случае им сложно создать гармоничный ансамбль. Процесс приспособления ансамблистов друг к другу требует длительной работы, особенно это важно в четырехручных ансамблях.

Совместная игра в ансамбле также может применяться и как метод работы на уроке в классе по специальности, когда педагог садится за один рояль с учеником и исполняет партию правой или левой руки, помогая ощутить ученику ритмическую пульсацию, голосоведение, гармонические тяготения.

Шесть клавирных концертов И. С. Баха были исполнены пианистами, принадлежащими к фортепианной школе профессора Т. Б. Веркиной. Педагогическая школа Т. Б. Веркиной обобщает опыт и традиции выдающихся мастеров фортепианного искусства, как отечественных, так и зарубежных.

Понятие «школа» как сообщество педагога и его воспитанников, включает определенный комплекс профессиональных навыков, художественных, эстетических, педагогических принципов, которые передаются от учителя к ученикам. Однако школой является не только «информационная», но и ее *генезисная* составляющая – сообщество учителя и группирующихся вокруг него учеников. Если учитель является незаурядной творческой личностью, то система его профессиональных, эстетических и художественных принципов деятельности составляют **явление** исполнительской **школы**. Чем крупнее и значительнее это явление, тем больше оснований для определения зна-

чимости конкретной исполнительской школы в качестве культурной парадигмы.

Т. Б. Веркина – создатель глубоко самобытного пианистического стиля, в котором все идет от ее личностной одаренности и профессионального мастерства. Свое творческое кредо она передает многочисленным ученикам.

Её пианизм отличает качество концептуальности мышления, умноженное на огромное артистическое обаяние и способность опозитивировать звуковой мир фортепиано до масштабов философской мудрости. Программный круг её исполнительского стиля включает творчество Баха, Бетховена, Брамса. Ее исполнительской манере свойственна многогранная семантика: и проникновенность русского романса, и филигранный блеск концертной фактуры Ф. Мендельсона, сменяющийся углубленным философским размышлением (И. Брамс), и волевая энергия, драматизм бетховенских полотен. У своих учеников Т. Б. Веркина воспитывает высокую музыкальную культуру, исполнительскую индивидуальность.

Рассмотрим исполнительские версии тройного концерта C-dur (исполнители – К. Тимофеева, О. Пупина, М. Лавров) и Четверного концерта a-moll (исполнители – Т. Веркина, М. Шадько, В. Смоляников, А. Волик).

В основу сравнительного анализа положены следующие критерии:

- адекватность исполнения (максимальная приближенность к композиторскому стилю);
- творческое переосмысление (создание собственной оригинальной концепции);
- преемственность национальных традиций, которые влияют на индивидуальные и типологические черты исполнительского стиля (в связи с принадлежностью к определенной исполнительской школе).

Тройной концерт И. С. Баха № 2 C-dur для трех клавиров с камерным оркестром представляет собой трехчастную композицию *Allegro-Adagio-Allegro*. Насыщенная полифоническая фактура I части, частое использование октавных унисонов в сольных партиях создают ощущение оркестрового симфонического звучания. Скорбное *Adagio* (II часть цикла) наполнено вокально-декламационными интонациями-переключками (солистов и оркестра), что придает ему схожесть со

старинной арией. Завершает концерт праздничный финал, отличающийся обилием тем, проводящихся одновременно у солистов и оркестра и наличием трех сольных виртуозных каденций у каждого солиста.

Исполнительская драматургия тройного концерта И. С. Баха *C-dur* отличается масштабностью, широким исполнительским дыханием, стремлением показать сквозное развитие циклического целого и монументальность замысла композитора.

Первая часть прозвучала ярко, с большой внутренней энергией, решительностью, упругий ритм октавных унисонов придает теме Г. П. характер марша. Ясное, согласованное звучание всех пластов фактуры на *ff* отличается сдержанностью. На первый план выходит волевой ритмический импульс, синтезирующий действенно-энергичную (Г. П.) и танцевально-лирическую образные сферы (П. П). Несмотря на отсутствие каких-либо агогических и динамических контрастов, первая часть не теряет своей красоты и выразительности благодаря гибкости и пластичности фразировки, выстроенности гармонического плана, цельности музыкального интонирования.

Трактовка II части отличалась глубиной, проникновенностью, внутренней сосредоточенностью. Щемящие секундовые интонации, настойчивое повторение одного мелодического тона придают основной теме возвышенный характер. Вслушивание в каждую интонацию обеспечивает исполнению чувство меры и формы.

Исполнительская драматургия Финала отличается устремленностью, цельностью, масштабностью и выстроенностью формы, широким исполнительским дыханием. «Бурлящие» пассажи сольных каденций отличаются точной артикуляцией, ясным слышанием всех фактурных пластов. Характерными особенностями исполнительской драматургии тройного концерта *C-dur* стали:

- цельность, обусловленная объективированным воссозданием композиторского текста; точное соблюдение авторских ремарок;
- ясность, дифференциация фактурных пластов, что позволяет слышать использованную динамику, артикуляцию, фразировку, педализацию;
- единый волевой ритмический стержень (присутствующий как в быстрых так и в медленной части), который является основным формообразующим элементом всех частей концерта;

– преобладание объективного, рационального начала над субъективным, чувственным.

Четверной концерт И. С. Баха *a-moll* представляет собой переложение концерта для четырех скрипок, виолончели и струнных.

I часть *Allegro* основана на постоянных, настойчивых повторениях основного элемента Г. П., переплетающимися с сольными виртуозными эпизодами. II часть *Largo* открывается торжественными арпеджированными аккордами, сменяющимися, в дальнейшем, фигурациями.

В драматургии Финала *Allegro* преобладает объективная, действенно-энергичная сфера. Можно проследить преемственность начальных интонаций финала с первой частью: настойчивые, повторяющиеся интонации I части в финале приобретают стремительный, порывистый характер.

Сравнивая две исполнительские версии баховских сочинений можно сделать вывод об их диаметральной противоположности.

Выводы. Фортепианный ансамбль является для пианистов прекрасной школой самовоспитания и самообучения и является переходом от сольного исполнительства к ансамблевому. Совместные занятия не только воспитывают и развивают профессиональные навыки, но и приучают к дисциплинированности, ритмической организованности, мобилизируют внимание исполнителей. В процессе работы над музыкальным произведением обогащается творческая фантазия, направленная на создание художественного образа. Озвучивая свои мысли, делая предположения относительно концепции произведения, музыканты учатся глубже понимать суть проблемы, что способствует развитию педагогического мышления.

Практика показывает, что одинаковых исполнений не существует даже в рамках одного класса, поскольку между музыкантами существует разница, обусловленная психической организацией, темпераментом и интеллектуальным развитием. Однако все же существуют общие черты, свойственные школе одного педагога: репертуар, во многом накладывающий отпечаток на исполнительский стиль (предпочтение классических произведений, виртуозно-романтических, современной музыки); педагогические принципы; артикуляционный комплекс; туше как способ звукоизвлечения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле / Музыкальное исполнительство. — Вып. 8. — М., 1973. — С. 45–60.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. — М., 2008. — 48 с.
3. Лузум Н. В ансамбле с солистом / Н. Лузум. — Н. Новгород, 2005. — 196 с.
4. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина. — М., 1988. — 319 с.

ТИМОФЕЕВА К. РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПИАНИСТА.

В статье рассмотрены проблемы фортепианного ансамблевого исполнительства, раскрыты задачи, стоящие перед пианистами в условиях концертного исполнения. В качестве образца проанализированы интерпретации концертов И. С. Баха для трех и четырех клавиров в сопровождении камерного оркестра.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, ансамблевое исполнительство, тройной фортепианный концерт.

ТИМОФЄЄВА К. РОЛЬ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ В ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ НАВВИЧОК ПІАНІСТА.

У статті розглянуті проблеми фортепіанного ансамблевого виконавства, розкриті завдання, що стоять перед піаністами в умовах концертного виконання. Як зразок проаналізовані інтерпретації концертів Й. С. Баха для трьох та чотирьох клавірів у супроводі камерного оркестру.

Ключові слова: фортепіанний ансамбль, ансамблеве виконавство, трійний фортепіанний концерт.

TYMOFEIEVA K. ROLE OF PIANO ENSEMBLE IN SHAPING OF PROFESSIONAL SKILLS OF THE PIANIST.

The problems of piano ensemble performance are discussed in the article, the performer's problems in condition of concert performance the are solved. As an example interpretations of J. S. Bach concertos for three and four claviers accompanied by a chamber orchestra are analyzed.

Key words: piano ensemble, ensemble performance, triple piano concerto.

Антонина Понькина

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЛЯ САКСОФОНА: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ



Понькина Антонина Михайловна – кандидат искусствоведения, лауреат Международного конкурса, член Украинского музыкального союза, учитель-методист высшей категории. Работает в Донецкой средней специальной школе-десятилетке.

Последнее время в исполнительском искусстве и педагогике большое внимание уделяется термину «исполнительская школа¹». Определение этого термина довольно сложное и многогранное и охватывает немалый круг вопросов и проблем как методико-педагогических, так и исполнительских. Начиная со второй половины XX века в музыкальном искусстве многих стран, как ближнего, так и дальнего зарубежья, можно отметить небывалый подъем исполнительства на различных духовых инструментах, в том числе и на саксофоне, и в связи с этим бурное развитие национальных исполнительских школ. Благодаря этому, довольно часто можно услышать такие дефиниции как «американская исполнительская школа», «французская исполнительская школа», «русская исполнительская школа» и т. д. В рамках этих исполнительских школ выросло много талантливых исполнителей на различных духовых инструментах (в том числе и на саксофоне), которым стала присуща характерная собственная манера игры, специфичная исполнительская семантика², индивидуальная темброво-звуковая модель³.

¹ Основным критерием понятия «исполнительская школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования, и возникла преемственность «учитель – ученик». Итогом этого процесса явилась методическая и художественная литература, отразившая педагогические принципы и тенденции искусства игры на саксофоне.

² По определению Н. Костенко, *исполнительская семантика* – это система спосо-

Историческое развитие исполнительской саксофоновой школы (начиная с периода становления и развития саксофона как инструмента с богатыми техническими и художественными возможностями), было тесно связано с композиторским творчеством для этого инструмента. Художественная и техническая сложность произведений напрямую зависела от исполнительских возможностей музыкантов-духовиков (в том числе и саксофонистов), т. е. была напрямую связана с особенностями исполнительской школы того периода, в который было написано произведение. В каждый из периодов исторического развития саксофоновой исполнительской школы можно отметить активный поиск нового звучания инструмента, тембрального экспериментирования, новых технических, выразительных и исполнительских возможностей. Все эти процессы поисков, как в зеркале, отразились в композиторском творчестве для саксофона, дав толчок к появлению новых произведений.

Проследить особенности аспектов взаимодействия исполнительской школы и композиторского творчества стало возможным на примере сонатного творчества для саксофона. Жанр сонаты для саксофона стала индикатором, который отразил не только возможности

бов музыкальной выразительности, которую воссоздает и передает исполнитель, в том же числе и исполнитель-саксофонист, на основе композиторского текста [Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. ... канд. мист-ва. — Х., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. — 17 с.].

³ По определению И. Висковой *темброво-звуковая модель* рождается вместе со звуком и связана с его акустическими свойствами, которые влияют на формирование тембра музыкального инструмента, в соответствии с физическими и музыкальными качествами звука. В понятие *темброво-звуковая модель* автор включает следующие *элементы*: тембровая окраска звука; звуковысотные характеристики нот звучащего диапазона инструмента и связанные с ним представления о регистрах; эффекты объемного звучания (вibrато и фруллато); эффекты спектрального звучания (флажолеты); динамические возможности звуков в различных регистрах; реализация возможностей долготы звучания (артикуляция, штрихи, скорость звукоизвлечения). В связи с этим, *темброво-звуковая модель* всегда существует в определенных художественно-стилистических и исторических рамках и определяется характером музыкального произведения и традициями его исполнения [Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : автореф...канд.искусств. — М. : МГК им. П. Чайковского, 2009. — 17 с.].

саксофона и характерные тенденции исполнительства на этом инструменте в конкретный период, но и особенности сонатного мышления композиторов, пишущих для этого инструмента. В рамках сонатного жанра появилось немало ярких произведений, которые стали шедеврами репертуара саксофониста: «Горячая соната» Э. Шульхоффа («*Hot sonata*» E. Schulhoff), Соната «Пушистая птица» Т. Ёшиматцу («*Fuzzy bird sonata*» T. Yoshimatsu), Соната для саксофона соло С. Пиллютикова⁴ и т. д. Все Сонаты для саксофона [12] часто исполняются саксофонистами всего мира, обладают несомненной художественной ценностью и демонстрируют творческие поиски и смелые находки композиторов в трактовке технических и выразительных возможностей саксофона. Однако, не смотря на это, в музыковедении (в ракурсе аспектов взаимодействия исполнительской школы и композиторского творчества) еще не были предметом специального интереса.

Актуальность темы обусловлена:

- востребованностью исследований, направленных на рассмотрение общих закономерностей и тенденций исполнительского творчества для саксофона в контексте взаимодействия исполнительской школы и композиторского творчества в музыкальной культуре XX века;
- отсутствием работ, посвященных классификации Сонат для саксофона, систематизация которых отражала бы не только динамику исторического развития жанра, но и самого инструмента (в частности его исполнительских возможностей);
- необходимостью рассмотреть тенденции, связанные с эволюцией технического и выразительного потенциала саксофона для теоретического обоснования проблем исполнительства на этом инструменте;
- ситуацией «межкультурного взаимодействия» (Л. Березовчук), повлиявшей на развитие саксофонового исполнительства.

Кроме этого, выбор материала аргументирован огромным интересом исполнителей к сонатному жанру. В контексте активных со-

⁴ Сочинение написано как обязательное произведение специально для Международного конкурса саксофонистов, проводившегося в Киеве фирмой «Сельмер» («*Selmer*») в 1997 г. и отмечено дипломом как лучшее произведение.

циокультурных процессов, происходящих в сфере музыкального саксофонного исполнительства на протяжении прошлого века, именно концептуальный жанр сонаты дал возможность наиболее полно выявить специфику инструмента.

Цель статьи – обоснование специфики использования саксофона в композиторской и исполнительской практике музыкальной культуры XX века (на примере сонатного жанра).

Соответственно были поставлены следующие **задачи**:

- выявить закономерности функционирования саксофона в контексте музыкальной культуры XX века;
- обосновать феномен жанра Сонаты для саксофона как целостного явления во всех аспектах взаимодействия исполнительской школы и композиторского творчества;
- охарактеризовать основные стилевые тенденции развития Сонаты для саксофона и наметить основные этапы ее эволюции в соответствии с исторической эволюцией исполнительства на саксофоне;
- рассмотреть особенности использования технических и выразительных средств саксофона в основных направлениях стилевой модификации жанра, характеризующие сонатное творчество композиторов XX века для саксофона;
- проанализировать особенности исполнительской специфики саксофона, его технических и выразительных возможностей, зависящие от этапов эволюционного развития исполнительской школы, на материале сонатного творчества для этого инструмента.

Объект статьи – аспекты взаимодействия исполнительской школы и композиторского творчества для саксофона, а **предмет** – исполнительский потенциал саксофона, реализованный в контексте стилевой интерпретации сонатного жанра в XX веке.

Методологическую основу составили научные труды посвященные вопросам:

- *теории, истории и исполнительства на духовых инструментах*, в частности на саксофоне (Г. Абаджян [1], В. Апатский [2], В. Иванов [6], М. Крупей [8], А. Понькина [12], В. Чуриков [13], М. Шапошникова [14]);
- *общей теории жанра, стиля, методологии анализа музыкального произведения* (М. Арановский [3], Б. Асафьев [4], Н. Горюхи-

на [5], И. Котляревский [7], Л. Ланцута [9], В. Москаленко [10], Е. Назайкинский [11]).

Материалом для статьи послужили произведения сонатного жанра для саксофона (236 сочинений), написанные в период с 30-х по 90-е годы XX века.

Ряд задач вытекающих из цели исследования обусловили **структурную логику статьи**. В работе рассматриваются исторические этапы формирования сонат для саксофона, их особенности, критерии внутрижанровой классификации, которые были обоснованы, учитывая процессы, происходящие в исполнительстве на саксофоне. Дан обзор исполнительских возможностей инструмента и характеристика исторического развития саксофона в общности художественного процесса, на примере которых мы можем говорить об исторической эволюции саксофоновой исполнительской школы.

Рассмотрев, использование технических и выразительных особенностей инструмента, было обосновано [12] три периода развития жанра Сонаты для саксофона, различия которых определялись социокультурным контекстом:

- **первый период** (30-е – 40-е годы) – этап становления жанра Сонаты. Несмотря на то, что в западноевропейской музыкальной культуре данного периода происходят значительные изменения в области музыкального языка, все Сонаты в целом сохраняют «классические» черты. Партия саксофона в Сонатах этого периода отличается «неприспособленностью» и «вычленена» из общей фактуры. Тембровые и виртуозные возможности инструмента приближаются к «традиционно-ровным» возможностям других духовых инструментов, в первую очередь кларнета. Это Сонаты В. Якоби, Е. Кнорр, П. Крестона, А. Черепнина, М. Сазеленд, П. Хиндемита и др.
- **второй период** (50-е – 60-е годы) – отмечен сохранением классико-романтических тенденций, но в этот период уже намечается отказ от классических принципов драматургии, развития, чередования и формы частей. В структуре сонатного цикла намечается нарушение классических пропорций. Партия саксофона приобретает «вокально-речевую экспрессивность», большую свободу и самостоятельность, однако в основном не отличается

виртуозностью. Сонаты Р. Гюнтера, А. Делдена, П. М. Дюбуа, А. Соге и др.

- **третий период** (70-е – 90-е годы) – «активная стадия» развития жанра Сонаты для саксофона. Этот период наиболее интересен в плане композиторских решений сонат. Происходит четкое разграничение четырех «исполнительских ветвей» сонатного «древа»:
 - Соната для саксофона соло;
 - Соната для саксофона и фортепиано;
 - Соната для саксофона и какого-либо инструмента в сопровождении фортепиано;
 - Соната в сопровождении ансамбля (в том числе и джазового) или оркестра.

Усложняется музыкальный язык и композиционные особенности сонат, партия саксофона поражает технической виртуозностью, избытком джазовых и нетрадиционных исполнительских приемов, большой свободой и самостоятельностью, экспрессивностью. Сочинения Р. Мишунски, В. Тутхилл, Э. Денисова, В. Арчер, Э. Д'Борджо, Ф. Вудза, Ю. Ищенко, Д. Масланки, З. Фелда, Т. Ёшиматцу, С. Пилютикова, А. Золкина.

Предложенная **типология** сонатного творчества для саксофона сложилась как результат академизации инструмента – с одной стороны; и отражение процессов трансформации историко-стилевых систем композиторского творчества – с другой.

Исходя из особенностей социокультурной ситуации, были предложены следующие **внутрижанровые разновидности** Сонат для саксофона [12]:

- *необарочная;*
- *неоклассицистическая;*
- *неоромантическая;*
- *фольклорная;*
- *джазовая;*
- *авангардная.*

В процессе эволюции жанра Сонаты для саксофона выявились такие характерные тенденции. Первая из них – *иножанровые* влияния, которые отразились как на композиционном построении Сонат, так и на применении оригинальных исполнительских приемов в сольной пар-

тии, а так же на изменении исполнительского состава Сонат для саксофона (в частности, в сопровождении оркестра и джазового ансамбля).

Другим отличительным качеством сонатного жанра в саксофановом исполнительстве становится *программность*. В контексте эволюции композиторской практики XX века в сочинениях этого жанра заметна тенденция к явной или скрытой программности. Расширяется и сфера комического – от юмора, иронии до сарказма и гротеска. В зрелый период развития жанра лирическая сфера обогащается музыкальной семантикой симптоматичной для второй половины века – от медитации до тонких градаций разных психологических состояний, что воздействует на музыкальную драматургию цикла, изменяет первичное соотношение частей.

В зрелый период развития жанра происходит дальнейшее расширение *неостилевых* тенденций, на что указывают многие факторы, в том числе стилевые аллюзии и цитаты. Большинство композиторов предпочитают *стилевой синтез* и сочетание в разной пропорции определенных стилевых норм и способов письма.

Обращение к фольклору в 80-е – 90-е годы объясняется не только данью традиции, сколько косвенным влиянием неоромантизма, в котором сильна опора на национальную самобытность. Синтез романтического и фольклорного является существенной характеристикой украинской Сонаты для саксофона, одной из ее знаковых черт.

Большинство произведений для саксофона, благодаря всеобъемлющему арсеналу звучания этого инструмента, отражает характерные особенности «процесса диффузии» (М. Крупей) двух абсолютно полярных сфер и дает возможность для использования его в рамках как академической, так и джазовой музыки. Такое расширение жанрового «поля» Сонаты для саксофона привело к появлению признаков, характерных для сольного концерта и джазовой музыки, одним из которых является каденция. Джазовый стиль и манера игры на саксофоне изначально носит концертно-импровизационный характер, в связи с чем, предполагается наличие обязательной сольной каденции. Это в полной мере нашло свое отражение в Сонатах для саксофона. Практически во всех Сонатах есть сольная каденция, что, с одной стороны, отражает одну из характерных особенностей джазовой манеры игры на саксофоне, а с другой – является ярким признаком жанра

сольного инструментального концерта. Это видоизменяет природу сонатного конфликта и обуславливает семантику каденций, которые, по сути, являются монологом саксофона.

Особенностью каденций в Сонатах для саксофона становится отказ от показа технических и виртуозных возможностей инструмента, акцентирование внимания на его темброво-сонорных и выразительных возможностях. Типичным выражением каденции являются:

- *каденция-пассаж* (единичные случаи);
- *каденция-раздел* (в функции интермедии, интерлюдии, разработки, постлюдии и т. д.);
- *каденция-часть*.

Изменения, произошедшие в музыкальной культуре XX века, как в зеркале отразились в **сольной партии** Сонат для саксофона, которая значительно усложняется в ритмическом, метрическом и техническом отношении. В развитии исполнительских средств выразительности саксофона можно отметить несколько направлений:

- обогащение исполнительской семантики саксофона нетрадиционными исполнительскими приемами, которые значительно расширяют представление музыканта о выразительных возможностях инструмента;
- более детальное внимание к темброво-колористическим возможностям;
- расширение жанрового поля сонаты, что привело к новой трактовке солирующего инструмента и повлекло за собой обновление темброво-сонорных, выразительных и технических возможностей саксофона, в связи с чем, произошел отказ от равноправия партий инструментов и выделение их новых типов их соотношений;
- жанровые и истилевые влияния обусловили включение каденции в Сонату для саксофона⁵;
- обогащение технических и выразительных возможностей саксофона привело к появлению новых исполнительских приемов, от-

⁵ Местоположение, величина и количество каденций авторами не регламентируется. Исходя из продолжительности каденции, ее можно разделить на сольную каденцию и сольный эпизод.

личающихся от обычных специфическими (нетрадиционными) действиями игрового аппарата. Одни из этих приемов стали *принципиально новыми в исполнительской практике*, другие – были *переосмыслены и адаптированы к требованиям новой эпохи*.

Обобщив все имеющиеся образцы Сонаты для саксофона в *систему*, отметим взаимосвязь различных уровней ее структуры. **Коммуникативная функция** сонаты для саксофона является неотъемлемой частью процесса выявления единства и различия между традиционным воплощением жанрового содержания и художественной концепцией конкретного произведения.

Художественной целостности Сонаты для саксофона в творчестве XX века способствуют многие принципы и закономерности композиторской и исполнительской систем мышления, выработанные в предыдущие эпохи и вошедшие в «жанровое древо» сонаты. Кроме этого, имеются и другие **причины усиления внимания к жанру** Сонаты для саксофона в последней трети XX века:

- поиск новых форм, нового инструментализма, фактуры;
- индивидуализация и рождение новых типов музыкальной семантики, показ скрытых душевных порывов человека;
- необыкновенный размах саксофонного исполнительства, вызванный к жизни творчеством талантливых музыкантов, возбудил особый интерес композиторов к этому инструменту. «Сногшибательная» техника саксофонистов раскрыла перед композиторами богатые возможности для творчества.

Использование звуковых возможностей саксофона в жанре инструментальной сонаты становится одним из путей обновления данного жанра в музыке XX века. Мелодико-тембровый потенциал этого инструмента позволяют создавать самые различные по настроению и художественному наполнению музыкальные образы, насыщая «классический каркас» формы самым неожиданным содержанием. Историко-стилевые и жанрово-стилистические тенденции, проявившиеся в Сонатах для саксофона, очень разнообразны: крайние из них лежат на разных полюсах. Парадоксы музыки XX века привели к формированию новых композиторских открытий и исполнительских технологий, в которых саксофон занимает свое достойное место.

Таким образом, рассмотрев процессы, происходившие в исполнительском и композиторском творчестве для саксофона, мы можем сделать такие **выводы** относительно аспектов взаимодействия исполнительской саксофоновой школы и композиторского творчества для саксофона.

- историческое развитие исполнительской саксофоновой школы тесно связано с композиторским творчеством для этого инструмента;
- толчком к появлению новых произведений для саксофона стало творчество известных исполнителей на этом инструменте;
- художественная и техническая сложность произведений напрямую зависела от исполнительских возможностей саксофонистов и была напрямую связана с особенностями исполнительской школы того периода, в который было написано произведение;
- учитывая процессы, происходящие в исполнительстве на саксофоне, было обосновано три периода развития жанра Сонаты для саксофона, различия которых определялись социокультурным контекстом;
- изменения, произошедшие в исполнительстве на саксофоне (в саксофоновой исполнительской школе) на протяжении XX века, как в зеркале отразились в сольной партии Сонат для саксофона;
- на основе анализа использования технических и выразительных особенностей инструмента, было обосновано три периода развития жанра Сонаты для саксофона, различия которых определялись социокультурным контекстом;
- наиболее интересным в использовании технических и выразительных исполнительских средств саксофона можно считать третий период развития жанра Сонаты для саксофона;
- в третий период развития жанра Сонаты для саксофона партия инструмента значительно усложняется в ритмическом, метрическом, техническом и художественном отношении;
- в развитии исполнительских средств выразительности саксофона в третий период можно отметить несколько направлений: обогащение исполнительской семантики саксофона нетра-

диционными исполнительскими приемами, обновление темброво-колористических, темброво-сонорных, выразительных и технических возможностей саксофона;

- обогащение технических и выразительных возможностей саксофона привело к появлению новых исполнительских приемов, отличающихся от обычных специфическими (нетрадиционными) действиями игрового аппарата.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абадзян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Абадзян Гаррий Артушиевич. — Москва, 1982. — 26 с.

2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Владимир Николаевич Апатский. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430, [1] с.

3. Арановский М. Концепция музыкального стиля в работах М. Михайлова / Михаил Арановский // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. — Л. : Музыка, 1990. — С. 13—38.

4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 287 с.

5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. — К. : Музычна Україна, 1969. — 180 с.

6. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Иванов Владимир Дмитриевич. — М., 1997. — 40 с.

7. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания / Иван Арсеньевич Котляревский. — Киев, 1983. — 158 с.

8. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Михайло Васильович Крупей. — Одеса, 2006. — 236 с.

9. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Леся Юрївна Ланцута. — Киев, 1998. — 18 с.

10. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : [исследование] / Виктор Григорьевич Москаленко. — К., 1994. — 157 с.

11. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки / Е. Назайкинский // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории : [сб. статей]. — М. : Музыка, 1987. — С. 175–185.

12. Понькина А. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Антонина Михайловна Понькина. — Харьков, 2009. — 257 с.

13. Чуриков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики / Віктор Васильович Чуриков. — К., 1997. — 72 с.

14. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / Маргарита Константиновна Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах : [сб. статей]. — Вып. 80. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — С. 22–38.

ПОНЬКИНА А. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЛЯ САКСОФОНА: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ. Статья посвящена обоснованию специфики саксофона, его технических и выразительных возможностей в музыкально-исполнительском творчестве XX века. Рассмотрены процессы жанрово-стилевой модификации сонаты для саксофона в контексте композиторской практики XX века.

Ключевые слова: саксофон, исполнительство на саксофоне, соната для саксофона, жанр, соната, технические и выразительные возможности.

ПОНЬКИНА А. ВИКОНАВСЬКА ШКОЛА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ САКСОФОНУ: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ. Стаття присвячена обґрунтуванню специфіки саксофону, його технічних та виразових можливостей у музично-виконавській творчості XX ст. Розглянуто процеси жанрово-стильової модифікації сонати для саксофону в контексті композиторської практики XX ст.

Ключові слова: саксофон, виконавство на саксофоні, соната для саксофону, жанр, технічні та виразові можливості.

PON'KINA A. PERFORMING SCHOOL AND COMPOSER'S CREATION FOR A SAXOPHONE: ASPECTS OF CO-OPERATION. The Article is dedicated to motivation of specifics of the saxophone, its technical and expressivenesses in music creative activity XX centuries. Considered using the saxophone in product genre sonata and are comprehended processes genre of the modification of the sonata for saxophone in context compositions practical persons XX centuries.

Key words: saxophone, playing on saxophone, sonata for saxophone, genre, sonata, technical and expressivenesses.

УДК : 785.6 : 787.6

Сергей Костокрыз

**ВИКТОР ЗАБОЛОТНЫЙ –
ИНТЕРПРЕТАТОР ПЕРВОГО УКРАИНСКОГО КОНЦЕРТА
ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ
П. ГАЙДАМАКИ**



Сергей Александрович Костокрыз – лауреат международных конкурсов, старший преподаватель кафедры народных инструментов Украины ХНУИ им. И. П. Котляревского. Организатор и пропагандист балалаечного искусства в Слобожанщине: Фестиваль, посвященный 150- летию В. Андреева (апрель 2011); создатель музыкальной гостиной «Tre Corde», представляющей харьковским слушателям известных исполнителей на народных инструментах; серии концертов «Встречи под ротондой» к 125-летию первого выступления кружка любителей игры на балалайке под упр. В. Андреева (март 2013).

В 1996 г. окончил Харьковский институт искусств по классу балалайки кл. засл. деятеля искусств Украины Д. Журавля; в 1999 г. – ассистентуру-стажировку (класс – Засл. деятеля искусств Украины Б. А. Михеева). Член жюри различных конкурсов и фестивалей.

В настоящее время работает над диссертацией «Исполнительство на балалайке в системе музыкальной культуры Украины».

Цель статьи – раскрыть содержание одной из исторических страниц искусства игры на балалайке в Харькове в аспекте *феноменологии личности*. Сверхзадачей исследования является обобщение концертно-артистического и методико-педагогического опыта исполнительства на балалайке в Харькове, что составит вклад достижений народно-инструментального творчества Слобожанского региона в музыкознание рубежа II–III тысячелетий.

В связи с актуализацией исторической необходимости создания своего рода историографии автором предпринимается попытка *научной систематизации сведений, отдельных фактов и артефактов, оценочных суждений о каждом, кто вложил часть своей жизни и творчества в исполнительское искусство на балалайке* в Слобожанском регионе в XX ст. По истечении многолетнего периода деятельность многих замечательных педагогов и исполнителей деятелей балалаечного искусства предана забвению.

Начнем с характеристики музыкально-культурного контекста, в котором происходило становление академического искусства народно-инструментальных жанров, с учетом системных связей внутри складывающихся культурных позиций исполнительства на балалайке в Харькове. С 1947 года в Харьковской консерватории и музыкальном училище класс балалайки (также домры, гитары) вел Николай Тимофеевич Лысенко, который известен как фундатор всей народно-инструментальной школы в Харькове. Он также руководил оркестром народных инструментов, преподавал ансамбль и дирижирование; в 1958–1963 годы заведовал кафедрой. Среди выпускников по классу балалайки Н. Т. Лысенко следует выделить значение такой личности, как Н. М. Ткачѳв.

Николай Михайлович Ткачев – родился 19 декабря 1921 года. После окончания третьего курса Омского музыкального училища поступает в Харьковскую государственную консерваторию в августе 1949 года. Окончил Харьковскую консерваторию в 1954 году по классу балалайки. Во время учебы работал артистом оркестра народных инструментов Харьковской филармонии (1953 год, концертмейстер группы балалаек, а позже солист оркестра). С 1955 года Н. Ткачев преподавал в музыкальном училище, а с 1954 по 1986 годы вел класс балалайки в консерватории. Читал курсы «Методика обучения

игре на народных инструментах», «Чтение партитур». В 1975 г. выступил на Всесоюзном семинаре (Минск) с докладом по проблемам методики обучения игре на балалайке. Подготовив кандидатскую диссертацию на тему «Эволюция музыкальных штрихов», ему не удалось её довести до защиты.

За период работы в консерватории наряду с учебно-педагогической работой создал ряд научно-методических работ: «Инструментоведение украинских народных инструментов»; «Теоретический курс по инструментовке для народных инструментов»; «Практический курс по инструментовке для ОНИ»; «Музыкальные штрихи и их система (методические исследования)»; «Система исполнительских и выразительных средств для народных инструментов»; Н. Ткачев (в соавторстве с П. Нечепоренко) «Теоретические основы и методика обучения игре на балалайке» (1978 г.). Как известно, этот материал был использован в «Школе игры на балалайке» П. Нечепоренко и В. Мельникова. Добавим к списку другие материалы, созданные в соавторстве: «В. Гризодуб, В. Михелис, Н. Ткачев. Методика обучения игре на 4-х струнной домре» и «Н. Ткачев, В. Савиных. Изучение нотной грамоты в самодеятельном оркестре». И, наконец, в библиотеке ХНУМ им. И. П. Котляревского хранятся многочисленные переложения Н. М. Ткачева произведений крупных и малых форм для балалайки.

Среди выпускников по классу балалайки назовем имена¹: это известные музыканты-исполнители – представители академической народно-инструментальной сферы отечественной музыкальной культуры второй половины XX века: А. Волковой (ХГАК), Игорь Борисенко (солист ХОФ, работал пед. в Мурманском муз. училище, исполнитель), А. Черников (солист ХОФ, пед. Севастопольской ДМШ), А. Ряполов (Засл. раб. культ. Украины, педагог Винницкого муз. училища), В. Колесник (солист ХОФ), Максимюк (Закарпатье), К. Спарышев, А. Негусторов (Белгородское муз. училище), В. Змиевской (Криворожское муз. училище), Е. Богдан (Харьковское муз. училище), И. Рябокони (Полтавское муз. училище), Ю. Юшков и Л. Вильховская (Луцкое муз. училище), Н. Ткаченко, А. Зинченко (пед. Александрийской ДМШ),

¹ согласно сведениям Е. Бортника [4, с. 210–211].

Т. Тимченко, С. Добров (Засл. арт. Украины, солист ХОФ), В. Пилипенко (концертный ансамбль «Уголок России», г. Москва).

Подчеркнем, что Н. Ткачев явился *первым* преподавателем в высшем музыкальном профессиональном учебном заведении Харькова, который подошел к процессу профессионального обучения игре на балалайке (и в целом на народных инструментах) *путём создания методической литературы*. Как отмечает сам Н. Ткачев в интервью с автором статьи: «Методической литературы, посвященной обучению игре на балалайке, не было. Основной ориентир в постижении знаний, приёмов игры на балалайке была “Школа игры на балалайке” А. Илюхина».

Обратимся к страницам истории развития **слобжанской** народно-инструментальной сферы музицирования 60-х годов прошлого столетия. Важным событием стал факт открытия в сентябре 1959 г. при факультете культурно-образовательной работы Харьковского государственного библиотечного института (ныне ХГАК) **кафедры хорового дирижирования и народных инструментов**, которую возглавил А. Перунов. Уже через год, в 1960 году отдел народных инструментов отделился от хорового. Первым заведующим кафедрой стал В. Кончич (1920–1981). В 1964 году институт был реорганизован в Харьковский государственный институт культуры, а с 1998 года – в Харьковскую государственную академию культуры.

Первым преподавателем класса балалайки в ХГИК был **Виктор Александрович Заболотный** (1933–1982). Музыкант родился в г. Днепропетровск в семье рабочего. Окончив Днепропетровское музыкальное училище (класс балалайки Г. П. Фролова), он поступает Киевскую консерваторию (1953–1958 гг.). Его преподавателем по классу балалайки становится Е. Г. Блинов, самый яркий представитель балалаечного искусства на Украине, создатель Киевской школы игры на балалайке, выдающийся исполнитель.

Интересно, что уже в период учёбы В. Заболотный начал преподавательскую деятельность на базе Киевском музыкального училища². После окончания Киевской консерватории молодой спе-

² По воспоминаниям А. И. Волкового, у молодого Заболотного начинал свой профессиональный путь известный балалаечник, заслуженный артист Украины В. Ильяшевич.

циалист уезжает по распределению в Харьков. Будучи солистом Харьковской областной филармонии (1959), Заболотный начал работать в Харьковском государственном институте культуры (1961), возглавив специальный класс балалайки. Кроме того, он зарекомендовал себя высококлассным музыкантом в различных амплуа: ему доверили также преподавание дирижирования, инструментовки, оркестровый класс. Итогом профессионального пути музыканта марта стало присвоение В. Заболотному учёного звания доцента в 1982 г. Следует особо отметить его организаторские качества личности, способность к руководящей работе с людьми. Так, многие годы (хотя и попеременно, в связи с разными кадровыми передвижениями³) он избирался на должность заведующего кафедрой народных инструментов ХГИК

Заболотного можно считать активным пропагандистом своего инструмента в Харькове и области. Многократно выступая на радио и телевидении как солист, внёс свой посильный вклад в осуществление фондовых записей. Отдельной страницей в творческую биографию вписана история первого исполнения Концерта для балалайки с симфоническим оркестром П. Гайдамаки, который предпочел своим первым интерпретатором именно В. Заболотного. Более того, композитор доверил именно ему редакторскую работу над партией балалайки.

Лучшие студенты класса балалайки В. Заболотного принимали участие в Республиканском конкурсе исполнителей на народных инструментах (Одесса, 1981). Виктор Александрович успешно руководил студенческим ансамблем «Балалайка». Ансамбль выступал на фестивалях «Киевская весна» (1975, 1976 гг.), был награжден Грамотой на смотре-конкурсе студенческих работ (Донецк, 1981).

В библиотечном фонде ХГАК сохранились две методические работы В. А. Заболотного: тезисы выступления на конференции «Посадка виконавця під час гри на балалайці» и статья «В. В. Андреев – видатний музикант-просвітитель Росії» [3]. Преждевременная смерть оборвала творческие планы музыканта.

³ А именно: 1963, 1965–1968, 1970–1973, 1973–1978 гг.

Перейдем к анализу одного из знаковых для исполнительской деятельности В. Заболотного сочинения. **Концерт для балалайки с симфоническим оркестром** написан Петром Гайдамакой в 1965 г., учеником С. Богатырева – основателя харьковской композиторской школы. Именно Гайдамака 25 лет руководил харьковским отделением Союза композиторов Украины. Для его сочинений, по признанию Георгия Ширмы, характерны «подих Украины», «биття народного сердца». После знакомства с Концертом для балалайки я могу предположить за счет чего появлялись восторженные отзывы слушателей в Киеве и Москве. Во-первых, его сочинения звучали часто по причине систематических отчетов союзов композиторов, как функциональных органов. Сегодня этой системы почти не сохранилось. Следовательно, проверка «на прочность» сочинений признанных мэтров старой, академической школы становится делом самих исполнителей. Во-вторых, обращаясь к клавиру Первого в Украине одночастного Концерта для балалайки, можно говорить о настоящем **мелодическом** даре, которым обладал композитор.

Действительно, стилистика музыкального постижения действительности в произведениях П.Гайдамаки является отражением украинской ментальности, но в контексте господствующей эстетики тех лет. Тематизм украшен тонким лиризмом, танцевально-песенной стихийностью, при этом музыкальная форма трактована в соответствии с классическими нормами мышления – выстроена с точки зрения интонационного развития и драматургии. Контраст, возникающий на границе разделов концертной формы, имеет ясно выраженные жанровые основы, стадии сквозного развития (элемент сонатного мышления), свежие ладо-гармонические решения (например, d-moll – fis-moll, мажоро-минорные связи). Другими словами, с точки зрения формо- и жанротворчества Гайдамака показывает настоящую школу композиторского мастерства и понимания законов современной ему музыкальной эстетики (конкретно, соцреализма). Тем не менее, нас интересует жизнеспособность этого сочинения в аспекте его исполнительского мышления в контексте современных задач воспитания балалаечника. Интересен ли этот Концерт сегодня? Что получит с точки зрения развития художественных навыков молодой исполнитель?

Конечно, выбор первого исполнителя – всегда судьбоносен. Очевидно, в окружении Гайдамаки личность исполнителя Виктора Заболотного на тот момент была наиболее подходящей. Да и сам Петр Данилович, как выяснилось, был выпускником народного отдела и композиции (одновременно), знал этот инструмент не по наслышке. Тем не менее, исполнительскую окончательную редакцию он доверил именно Заболотному.

При восприятии интонаций вступления (6 тактов) слышны аналогии с эпическим повествованием характерным для украинских народных дум. Его можно назвать зачином. (Авторские указания широко, урочисто). Здесь устанавливаются **лейтинтонация** произведения, ладоинтонационный поиск. (Основная попевка-наигрыш на основе минорного квартсекстаккорда с опеванием 7-й вводной ступени) по жанру она отражает симбиоз лирического и танцевального. A-moll переходит в A-dur, который становится доминантой основной тональности d-moll.

Оркестровое тремоло и партия балалайки словно олицетворяют фактурно-тембровое единство, своего рода паритет народного и индивидуально-личностного. Интересный прием оркестрового изложения – расширение диапазона происходит в противодействии партии солиста: она восходящая и диатоническая, а партия оркестра – нисходящая и хроматическая. В целом тема вступления характеризуется яркостью, броскостью и масштабностью изложения.

Основная тема излагается в партии балалайки и выросла из лейтинтонации вступления, однако утратив эпичность и лиризм. Чисто танцевальное решение темы «казачок» с повторяющимся развитием отдельных попевок. Связующую партию исполняет оркестр на новом танцевальном элементе в объеме мажорного квартсекстаккорда. (Эта тема является двухчастной). Ответ *solì* звучит по принципу мотивного вычленения и дальнейшего мелодико-ритмического варьирования (либо секвенцирования).

Типично песенная побочная партия звучит в a-dur (низких инструментов, у виолончелей): для нее характерны устойчивая терцовая интонация на 5 ступени лада с поступенным заполнением и опеванием тонической квинты. После чего возникает легкое гаммообразное движение в партии солиста. Второе предложение побочной партии при-

надлежит ему. Отметим при этом, что мелодия звучит на первой струне балалайки, а характерный подголосок исполняется на второй струне. Редактор указывает на прием вибрато, благодаря чему звучание становится типичным для трактовки балалайки в подобной фактуре. Затем звучит более тонкая, хрупкая и трогательная тема благодаря аккомпанирующему триольному движению на 2-й струне и приему *vibrato*.

Заключительная партия отсутствует. Раздел в тональности *fis-moll* заменяет разработку сонатной формы. Его появление организовано по принципу неожиданного ладотонального сопоставления (по отношению к главной партии). В партии оркестра звучит новая самостоятельная тема песенного характера с маршевыми интонациями, в объеме восходящей терции и кварты по своему характеру ассоциирующейся с козацким маршем.

Рассмотрим специфику редактирования партии балалайки, которая представляет особый интерес для всякого интерпретатора. В исполнительской практике сложился комплекс таких средств, из которых автор редакции для воплощения своих идей отбирает необходимые, а если этих средств недостаточно, он пытается изобрести новые, опираясь на свой художественный вкус. Проблема всегда состоит в том, чтобы найти оптимальное соотношение фактуры, приемов игры, штрихов, динамики. В процессе работы неизбежно возникает необходимость рационального, полноценного использования природных особенностей балалайки. Особенно обращают на себя внимание **акустические возможности, динамические и фактурные возможности**. После завершения художественной части, наступает заключительный этап работы – редакторское оформление нотного текста, т. е. выставление штрихов, аппликатуры и т. д.

Для сопоставления рассмотрим, какими качествами располагает балалайка: 1) ограниченность природных акустических свойств требует подвижности фактуры и частого использования тремоло; 2) динамические возможности также ограничены, вследствие чего применяется «ступенчатое» развитие динамики; 3) фактурные возможности во многом ограничены рамками диапазона и технологии.

При игре на балалайке не используется ни медиатор, ни смычок. Отсюда внушительное (по сравнению с плекторными инструментами) количество приемов игры, которые он использовал в исполни-

тельской редакции этого сочинении. Происходит видоизмененное повторение материала гитарным *pizzicato*, мелодия звучит масштабно, появляется педальный эффект. Гитарный приём используется А. Заболотным сразу на двух струнах, с добавлением глиссандо.

Рассматривая фактурные особенности, следует отметить, что для балалайки ранее была свойственна упрощенная аккордовая фактура с нешироким диапазоном, преобладающее двухголосие и трехголосие в кантилене, мелкая пассажная техника с небольшим набором традиционных оборотов. Соприкосновение с новым материалом потребовало выхода за рамки традиций. **Фактурные** особенности и уровень виртуозности находятся в тесной взаимосвязи. По мере развития разработки усиливается сквозное развитие основной темы, которая растворяется в формах общего движения на доминантном органном пункте (классическое построение кульминации симфонического типа!)

Сокращенная реприза начинается в ц. 3 изложением главной темы партией оркестра. Аккордовую плотность создает партия балалайки. На то время скачки на верхние регистры балалайки было смелым виртуозным решением. Кроме того отметим роль вариационно-вариантного метода тематического развития в партии солиста. Связующая и побочная отсутствуют, вместо них небольшая связка лирического характера в оркестре в тональности *des-dur*). После энгармонической модуляции наступает следующий раздел смешанной формы одночастного концерта (по типу листовского инструментального концерта) – раздел Анданте). В этом разделе на фоне хорального сопровождения, в размере три четверти, что придает иное ощущение психологического времени звучит новая песенная тема в духе украинского солоспива. Тональность си минор придает этой теме элегичность с элементами трагизма (обилие уменьшенных септаккордов). Для темы типичны секстовые вторы, гармонический минор, особую экспрессию имеет большой септаккорд на шестой ступени.

В среднем разделе темы композитор опирается на методы тематического развития из экспозиции концерта – варьирование основной фактурно-гармонической формулы. Здесь нет ярко выраженного мелодического начала, преобладает аккордово-гармоническое изложение с хорошо выписанной дифференциацией фактурных пластов, как в партии оркестра, так и солиста. Реприза данного раздела отличается

усилением нежного лирико-психологического состояния музыки, которое в коде неожиданно нарушается вторжением драматизма. Интересно, что в данном драматургическом решении композитор использует наработки отечественного симфонизма идущего своими корнями от творчества Ревуцкого и Лятошинского. Его признаки – доминантовый органный пункт, «наложение» темы на предыдущую без каданса («композиционный эллипсис»), артикуляционное маркато крупных длительностей придает характер трагической кульминации.

Кульминационным центром является каденция как сосредоточие «особой концентрации» виртуозности, и эта концентрация касается не только техники исполнения. Каденция трактуется как внутренний диалог: в её тематизме не случайны противопоставления кантилено-песенного и виртуозного сфер, использование различных видов техники. Каденция солиста отличается метрическим и ритмическим многообразием, комбинированием, неквадратностью синтаксиса, техническими пассажами с разнообразными способами и выразительными оттенками.

Реприза – тема вступления и главная партия, что создает принцип арочности всей композиции, ее стройность, ясность и завершенность. Побочная партия репризы звучит в одноименном мажоре. Ц. 9 – кода, основана на теме эпизода (вместо разработки, в той же тональности) композитор мастерски выстраивает вихревое движение к заключительному апофеозу, в котором в едином творческом порыве объединяются усилия солиста и оркестра.

Выводы. 1. Для обобщения творческого и методико-педагогического опыта исполнительства на балалайке в Харькове в аспекте *феноменологии личности* выявлены две знаковые фигуры, чья деятельность сыграла фундирующую роль в создании и развитии исторических предпосылок школы игры на балалайке в Слобожанском регионе. От Н. Т. Лысенко отсчитывается история первого профессионального балалаечника Николая Михайловича Ткачева. Тот в свою очередь основал линию преемственности от Н. Т. Лысенко к лучшим исполнителям этой инструментальной ветви балалаечникам своего класса.

2. Относительно исторической роли П. Гайдамаки в создании первого в Украине концерта для балалайки, отметим, что он решил эту художественную задачу в системе ценностей эстетики реализма. На-

личие ярко различимых на слух «фольклоризмов» – дань музыкальных представлений автора о реализме (кстати, не утратившим для современного слушателя притягательной ценности яркого мелодического высказывания, стройности формы и национально окрашенного колорита музыкальной речи).

При определении жанрово-стилистических особенностей концерта для балалайки (первого в Украине!) 1965 год его рождения указывает на исторические предпосылки существующей эстетики композиторского творчества в целом. Времена социалистического реализма обязывали адептов музыкального творчества решать проблему «композитор – фольклор», согласно завета М. И. Глинки («Музыку создает народ...»). Отсюда влияния на музыкальный тематизм Концерта народно-песенной и танцевальной лексики. Вместе с тем опытный мастер музыкальной формы П. Гайдамака не мог не опереться на исторический опыт трактовки концертного жанра романтиками XIX века. Как следствие, в стилистику его сочинения органично входят принципы различных форм и жанров, порождающих смешанную (свободную, по Л. Мазелю) форму одночастного концерта. Композитор сочетает принцип концертности *solì-tutti* и сонатности. Форма одночастного концерта «листовского типа» в Концерте для балалайки с симфоническим оркестром П. Гайдамаки представлена на схеме:

V	A	B	C	D	A1	E	K	V	A2	D2	
a moll	d-moll	B-dur	a-dur	fis-moll	d-moll	h -D- h		a-moll	d-moll	D-dur	
Вст	ГП	СВ	П	ПП	Эпизод	Реприза	Эпизод	Cadenza	Вст	ГП	Кода
Э к с п о з и ц и я					Разра-	Quasi		Финал			
					ботка	II часть цикла					

3. Жизнедеятельность Виктора Александровича Заболотного на поприще исполнителя и преподавателя класса балалайки определила параллельный путь влияния Киевской школы на талантливую молодежь. В таком историческом параллелизме и естественном взаимообогащении шло становление харьковской школы балалаечного искусства в системе других направлений и персоналий украинской народно-инструментальной культуры.

Особо отмечена роль исполнителя как редактора сольной партии балалайки, которую смело можно определить как *со-творчество*.

Учитывая дефицит современного репертуара в украинской культурно-образовательной системе воспитания музыкантов-исполнителей, можно утверждать, что проанализированное сочинение имеет право на жизнь, остается актуальным как для педагогической, так и для исполнительской деятельности (особенно среднего звена).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бортник Е. Струнний інструментарій Сlobідської України в минулому і сучасному // *Музична Харківщина : зб. наук. праць.* — X. : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. — С. 68–77.

2. Заболотний В. О. Посадка виконавця під час гри на балалайці» // *Матеріали звітної-наукової конференції: підсумки наук. роботи за 1965 р. (17–19 лют. 1966 р.): Програма і тези доповіді.* — Харків : ХДІК, 1966. — С. 61.

3. Заболотний В. О. В. В. Андреев – видатний музикант-просвітитель Росії. Культурно-освітня робота : міжвід. респ. зб. — X., 1967. — Вип. 4. — С. 94–99.

4. Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського 1917–1922: до 70-річчя з дня заснування. — X. : ХІМ ім. І. П. Котляревського [ред. П. Калашиник]. — 1992. — 442 с.

5. Харківська Державна академія культури: до 75-річчя з дня заснування. — Харків : ХДАК, В. М. Шейко, М. В. Дяченко, Н. М. Кушнарченко, М. Н. Каністратенко, 2004. — 320 с.

КОСТОГРЫЗ С. ВИКТОР ЗАБОЛОТНЫЙ – ИНТЕРПРЕТАТОР ПЕРВОГО УКРАИНСКОГО КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ П. ГАЙДАМАКИ. Статья посвящена изучению истории балалаечного исполнительства как составной народно-инструментального академического искусства в Харькове. Определена роль знаковых фигур Н. Ткачева и В. Заболотного. Выявлены жанрово-стилистические особенности Концерта для балалайки П. Гайдамаки, музыкальной драматургии цикла и исполнительской редакции.

Ключевые слова: концерт, балалайка, исполнительская редакция, украинская интонация, каденция.

КОСТОГРИЗ С. ВИКТОР ЗАБОЛОТНИЙ – ІНТЕРПРЕТАТОР ПЕРШОГО УКРАЇНСЬКОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ П. ГАЙДА-

МАКИ. Стаття присвячена вивченню історії балалайкового виконання як складової народно-інструментального академічного мистецтва в Харкові. Визначена роль знакових постатей М. Ткачова і В. Заболотного. Виявлено жанрово-стилістичні особливості Концерту для балалайки П. Гайдамаки, музичної драматургії циклу і виконавської редакції.

Ключові слова: концерт, балалайка, виконавська редакція, українська інтонація, каденція.

KOSTOGRYZ S. VICTOR ZABOLOTNY – INTERPRETER FIRST UKRAINIAN CONCERT FOR BALALAIKA OF P. GAYDAMAKA. The article is devoted to studying the history of performing as part balalaika folk instrumental academic art in Kharkov. The role of iconic figures and N. Tkachev V. Zabolotnyu. Identified genre and stylistic features of musical dramatists cycle and performance edition of the Concerto for balalaika P. Gaydamaka.

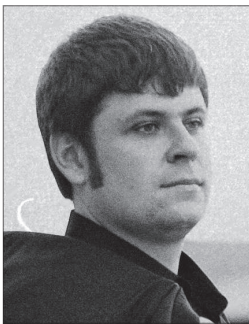
Key words: concert, balalaika, performing edition, Ukrainian intonation, cadence.

УДК : 78.03 : 78.071.1

Андрей Брагин

ИСТОРИЧЕСКАЯ СМЕНА ПАРАДИГМЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ

(на примере современного репертуара для гитарного квартета)



Брагин Андрей Сергеевич – аспирант, преподаватель по классу классической гитары в Харьковской хоровой школе (2011). В 2006 г. окончил Донецкое музыкальное училище (класс гитары участника ансамбля «Мелодия» Пыпенко Н. М.); в 2011 г. – магистратуру Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (класс профессора, заслуженного артиста Украины Доценко В. И.).

Тема кандидатской диссертации «Гитарный квартет как феномен исполнительской культуры» – науч. рук. д-р искусствоведения (Л. В. Шаповалова).

С 2008 г. вместе с студентами-единомышленниками основал «Харьковский гитарный квартет».

Сфера научных интересов: гитара в контексте современного искусства.

Музыка стремится стать потоком.

Владимир Мартынов

Так исторически сложилось, что классическая гитара очень сильно отставала в развитии от остальных инструментов академической музыки, что продолжалось вплоть до XX века. В XX веке благодаря плеяде современных композиторов (Л. Брауэр, А. Хинастера, Р. Диенс, Н. Кошкин) произошел «взрыв» (Дж. Шнайнед) в гитарном исполнительском и композиторском искусстве. И тем не менее, вопрос о том, как сегодня гитарное общество постсекулярного пространства реагирует на *новейшее композиторское искусство*, остается открытым. Многие гитаристы при исполнении современной музыки сталкиваются с проблемами, как сыграть то или иное место, которое, по их мнению, непонятно или неудобно написано?

Одной из важнейших причин слабой восприимчивости современной гитарной музыки у публики является проблема национальных институтов и исполнительских кадров (в системе «училище-вуз»). Даже в профессиональных заведениях, связанных с исполнительским искусством, изучение современного репертуара завершается началом XX века. Социум не воспринимает современное искусство просто потому, что не принимает его всерьез – к этому его не подготовили. (Порой у людей звучание современных опусов вызывает смех и полное отвращение). Таким образом, **актуальность** предложенной темы обусловлена: *отсутствием* современных новейших методик и специализированной литературы касательно исполнительства на классической шестиструнной гитаре; *влиянием* на содержание репертуара гитарных ансамблей, которые бы учитывали новейшие разработки в композиционном изложении (фактура, регистр, тембр, современные нотационные системы).

Цель предлагаемой статьи – обосновать историческую смену парадигмы композиторского мышления, наблюдаемую в области гитарного исполнительства конца XX – начала XXI веков.

Что же произошло с мышлением современных композиторов? Эта проблема содержит как *внешние*, так и *внутренние социокультурные предпосылки их возникновения*.

Внешняя социокультурная причина смены парадигмы композиторского мышления – это неожиданный исторический переход с *научно-технической эпохи* на *информационную эпоху*, который наблюдается с начала 90-х годов XX вв. и до конца еще не сложился. Теперь музыка как способ мышления, смысловая модель мира переходит на новую ступень эволюции – она перестает быть *событием*. С появлением звукозаписывающих устройств, микрофонов и различного электро-аудио музыкального оборудования роль композитора занимает иное, нежели ранее место, а именно: композитор выступает в роли *наблюдателя*. Из этого следует, что музицирующему человеку, не имеющему музыкального образования (порой не знающему даже нотной грамоты), доступно записать хитовую пластинку или диск. И продукт, который получится, может оказаться не хуже, чем у профессиональных исполнителей (музыканты андеграунда, рок-музыканты и другие творческие индивиды).

Сменилась картина мира; и это в первую очередь социокультурный феномен, который мы все можем наблюдать сегодня. Именно в музыке этот переход более очевиден, чем в других социальных сферах жизнедеятельности человека. В целом смысл одной из важнейших социокультурных проблем заключается в том, что современному музыканту (как композитору, так и исполнителю) необходимо синтезировать формы деятельности и коммуникации, учитывая современные потребности человека и клише культурных масс. Именно поэтому композитор вынужден отказаться от роли режиссера своего сочинения и стать медиатором между исполнителем и аудиторией.

Внутренние социокультурные предпосылки связаны с *homo musicus* в коммуникативной системе ценностей центральным является установка на исполнителя. Взаимодействие между субъектами обеспечивается на основе универсального семиотического устройства, каким является *музыкальный язык/речь* (*залог создания стиля мышления*). Это своего рода медиатор, посредством которого соединяются эмоции, мысли и переживания композитора и интерпретатора.

Возникновение джаза и рока привело к фундаментальному изменению музыкальной картины мира. Композиторская музыка лишилась монополии на владение музыкальной истиной и теперь вынуждена делить право на эту истину с целым рядом других музыкальных направлений и систем. Это не могло не затронуть современную гитарную музыку, «взрыв» которой произошёл, в конце 70-х – начале 80-х годов XX века и продолжается до сих пор. Нотный текст начинает обретать все более и более «подсобное» (формальное) значение, а порой становится просто нежелателен.

Пример 1

**Фрагмент части произведения Р. Камерона-Вульфа
«Кантаты для гитарного квартета, виолончели и голоса»**

The image shows a handwritten musical score for a guitar quartet, cello, and voice. The score is divided into three main parts. The top part is a vocal line with the lyrics "believe me." and a melodic line. The middle part is a guitar line with the instruction "play two extremely high notes together, which have a dissonant relationship / glissando every few seconds" and a 15-second duration. The bottom part consists of two guitar staves, labeled I and V, with the instruction "erratic ultra-high notes played just in front of and also behind the bridge / pp ↔ mp" and a 15-second duration. The score is written in a handwritten style with various musical notations and dynamics.

Конечным продуктом музыки становится собственно звук. Из этого следует, что музыка перестала быть тем, чем она являлась, начиная с эпохи барокко: она перестала быть искусством выражения и изложения.

Каковы принципы работы со звуком как с новой материей? В. Мартынов отвечает на этот вопрос так: «...звук следует восстановить в своих правах, а не использовать для выражения чувств или идей порядка. Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций. Од-

нако более существенно, что произведение, сочиненное посредством случайных операций, как мне сейчас кажется, это такое, в котором то, что мы делаем, неопределенно в исполнительском смысле. В таком случае мы можем только работать, и как бы мы ни старались, в результате никогда не получится то, что было заранее задумано» [3]. Яркий пример этому дает исполнение Мискеланским гитарным квартетом произведения композитора М. Jh. Elia «*STAUBZUCKER*» [5] или гениальное переложение струнного квартета Филипа Гласа «Мисима», которое создал Дублинский гитарный квартет [6].

Многие композиторы XXI века, опираясь на традиции джазовой, роковой, электронной музыки, а также восточной музыки (в особенности китайской и индийской) приходят к полной свободе музицирования – *импровизации*. Так, Джон Кейдж декларирует: «*Я оперирую случайным: это помогает мне пребывать в состоянии медитации, а также избегать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях*» [2].

Элементы импровизационности в академической музыке использовались еще в начале XX века, а в гитарной академической музыке появляются только с 80-х годов. Первые отголоски свободной импровизационной игры в гитарном квартете мы встречаем у Л. Брауэра в произведении «Кубинский пейзаж с дождём». В кульминации произведения, где у всех четверых исполнителей звучит приём «пиццикато Бартока», исполняемый в виде звукошумовых паттернов (относительно ритма в полном хаотическом порядке). Однако время исполнения этих паттернов ограничено самим композитором (играть не менее 20–25 секунд) (Пример 2).

Здесь прослеживается синтез композиторского и исполнительского мышления, когда композитор выступает в роли *инструкции* к исполнению своей модели, а исполнитель – в роли художника, работающего по инструкции. Эта закономерность прослеживается в современном гитарном ансамблевом искусстве. Сегодня ни одна современная гитарная партитура не выходит без аннотационного приложения, где композитор даёт четкие инструкции, как исполнять его музыку. При этом композиторы дают частичную или полную свободу действий исполнителю (Пример 3).

Фрагмент произведения Л. Брауэра
«Кубинский пейзаж с дождём»

The musical score is for guitar and is divided into two sections, G and II. Section G is marked 'Agitato' and 'Bartok pizz., irregolare' with a tempo of 20-25. Section II is marked 'Bartok pizz. a nat.' and 'rall.' with a tempo of 3-5. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *pp*, and the instruction *rallentando*. The score is in 4/4 time and consists of four staves.

Здесь прослеживается синтез композиторского и исполнительского мышления, когда композитор выступает в роли *инструкции* к исполнению своей модели, а исполнитель – в роли художника, работающего по инструкции. Эта закономерность прослеживается в современном гитарном ансамблевом искусстве. Сегодня ни одна современная гитарная партитура не выходит без аннотационного приложения, где композитор даёт четкие инструкции, как исполнять его музыку. При этом композиторы дают частичную или полную свободу действий исполнителю (Пример 3).

Приведём фрагмент аннотационного листа партитуры *Orbits*: «Заранее нужно выбрать лидера среди четырех исполнителей. Начиная с первой страницы, каждый исполнитель должен выбрать стартовый мотив (паттерн¹). Все исполнители начинают одновременно, каждый с выбранным им паттерном. Каждый исполнитель может свободно выбрать свой темп и варьировать его по желанию в любое время. Исполнитель может сменить мотив в любое время, но

¹ *Паттерн* (англ. pattern – модель, шаблон) – мелодический оборот, ритмическая фигура, аккордовый комплекс, фактурная формула и т. п. Употребляется как строительный материал в развертывании и динамизации музыкальной формы в *джазе* и авангардной современной музыке. В электронной музыке – готовый ритмический рисунок для ударных инструментов.

только на соседний с текущим мотивом, двигаясь по окружности (*по* и *против* часовой стрелке). Поочередно, на страницах 1 и 3, исполнитель может перейти через центр круга. На любой странице исполнитель может взять паузу в любое время». Из приведенного текста аннотации четко прослеживается смена парадигмы композиторского мышления: она заключается в том, что исполнитель выступает в роли художника, частично становясь композитором, а композитор, поскольку он сам является лишь инструкцией к исполнению своего сочинения, выступая в роли медиатора между *musica mundana* и исполнителем. Почему инструкцией? Потому что выбор и порядок исполнения паттернов предоставлен исполнителю именно здесь; и проявляется художественное вмешательство в произведение, а композитор лишь инструктирует его определенной информацией. (Например, он должен двигаться по окружности по часовой стрелке и против неё, и каким образом он должен перейти на следующую страницу партитуры). Этот приём «накладывания мотивов» одного на другой, скорее всего, был заимствован автором из электронной музыки. Он же широко применяется в авангардном джазе многими музыкантами с помощью процессора (Loop Station), который имеет встроенную память, и во время исполнения музыки исполнитель может прописывать неограниченное множество паттернов и накладывать их друг на друга. В академической авангардной музыке данный приём первым применил К. Штокхаузен.

ВЫВОДЫ. Если обратить внимание на современное общество сегодня, то следует признать, что смена эпох с научно-технической на информационную уже произошла. На представленном выше аналитическом материале мы наблюдали смену парадигмы как композиторского, так и исполнительского мышления.

С появлением жестких дисков, которые могут хранить терабайты данных, знания стали носить прикладной характер и не являются достоянием культуры. Сейчас маломальскому необразованному музыкальному дилетанту, порой не знающему даже музыкальной грамоты, доступна музыкальная слава и признание. И именно поэтому роль композитора как главенствующей фигуры в музыке утрачена. Эта мысль достаточно отчетливо видна в новейших произведениях для гитарного квартета, особенно в творчестве современных амери-

канских композиторов: Ричард Камерон-Вульф, Райан Магуаер, Даниэль Кесснер, Аллан Брингс.

Пример 3

Фрагмент произведения композитора R. Maguire «Orbits»

play moments continuously. use the centers sparingly. follow the leader.

8va

3

harmonic

8va

sul pmt.

f

p

f > p

На первом месте для композитора предстает *человек как пользователь*. Американец Джон Зорн говорит о своём творчестве так: «Мне кажется, что мир прекрасен, и я действительно люблю людей. Люди – это и есть весь мир для меня. Музыка для меня – это люди» [5]. С появлением таких музыкальных направлений, как джаз и рок-музыка, неидиоматическая импровизация, авангардный джаз, неофолкlor современные композиторы вынуждены соотносить своё творчество с иными устоявшимися в обществе нормами музыкальной коммуникации. Сегодня можно полностью согласиться с утверждением В. Мартынова «время композиторов прошло». Хотя это не означает, что тот музыкальный продукт, который появляется, имеет право на существование.

2) Благодаря проведённому исследованию выявлены параметры трансформации парадигмы композиторского мышления:

- на уровне *языковой модели* – это: нотация, тембр, звук, шум, имитации, паттерны;
- на уровне *восприятия*: исполнитель-творец занимает первую позицию, композитор становится медиумом между ним и публикой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонов А. Ю. *Человек как смысловая модель мира* / Ю. А. Агафонов. — М., 2000. — 170 с.
2. Григоренко Е. *Джон Кейдж. Творчество* / Е. Григоренко. — К. : Муз. Україна, 2012. — 226 с.
3. Мартынов В. И. *Конец времени композиторов* / В. И. Мартынов. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.
4. Манулкина О. Б. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века* / О. Б. Манулкина. — СПб. : Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
5. <http://www.youtube.com/watch?v=-Q3arH4ggI4>.
6. <http://www.youtube.com/watch?v=iFc40M1g8kA>.

БРАГИН А. ИСТОРИЧЕСКАЯ СМЕНА ПАРАДИГМЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ (на примере современного репертуара для гитарного квартета). В статье рассмотрены внешние и внутренние социокультурные предпосылки смены парадигмы современного композиторского

мышления в области гитарного исполнительства конца XX – начала XXI ст. На примере произведений Л. Брауэра, Р. Камерона Вульфа, Р. Магуаера для гитарного квартета выявлены содержательные аспекты взаимодействия композиторского и исполнительного мышления, понимания законов новейшей музыкальной речи.

Ключевые слова: новейшее искусство композиции, гитарный квартет, парадигма, композиторское мышление.

БРАГІН А. ІСТОРИЧНА ЗМІНА ПАРАДИГМИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ (на прикладі сучасного репертуару для гітарного квартету). У статті розглянуто зовнішні та внутрішні соціокультурні передумови виникнення зміни композиторського мислення в галузі гітарного виконавства кінця XX – початку XXI ст. на прикладі творів Л. Брауера, Р. Камерона Вульфа, Р. Магуайєра. На прикладі сучасного репертуару для гітарного квартету виявлені змістовні аспекти взаємодії композиторської та виконавського мислення, розуміння законів новітньої музичної мови.

Ключові слова: новітнє мистецтво композиції, гітарний квартет, парадигма, композиторське мислення.

BRAGIN A. HISTORICAL PARADIGM SHIFT OF COMPOSER'S THINKING ON THE EXAMPLE OF MODERN REPERTOIRE FOR THE GUITAR QUARTET. The article is devoted to sociocultural prerequisites of paradigm shift in the field of guitar composer's thinking of the late XX – early XIX centuries. The author reveals some aspects of interaction between composer and performer on the example of L. Brower's, R. Cameron Wolfe's, R. Maguire's creations. The author also pays attention to the changes of thinking function and understanding regularities of the newest music.

Key words: contemporary art of composition, guitar quartet, paradigm, compositional mindset.

Дмитрий Малый

**КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ:
КОМПОЗИТОРСКИЙ АВТОКОММЕНТАРИЙ**



Дмитрий Николаевич Малый – композитор, лауреат международного конкурса композиторов; участник всеукраинских и международных фестивалей в Харькове, Киеве, Львове, Одессе. В 2012 году окончил Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано (класс Народного артиста Украины, профессора В. М. Птушкина) и композиции (класс Заслуженного деятеля искусств Украины, профессора В. С. Мужчиля). Защитил магистерскую работу по теме «Специфика композиторского мышления Г. Уствольской». Ныне – аспирант кафедры интерпретологии (класс доктора искусствоведения, профессора Л. В. Шаповаловой). Принимал участие в научной конференции «Лики музыки» посвященный годовщинам со дня рождения Г. Уствольской и Б. Тищенко (Санкт-Петербург, 2014).

Сфера научных интересов – проблемы музыкального мышления, композиторские техники письма, духовные жанры.

Музыка рождается из мышления и опыта

Понятие «мышление» многогранно, и путь к дефиниции музыкального мышления многие исследователи видят в последовательном определении сущности мышления в целом¹, затем в выявлении особенностей художественного мышления и на его основе – уточнении специфики музыкального мышления. Мышление – сложный психологический процесс. Чтобы в искусстве создать что-то действительно стоящее или, по крайней мере, профессиональное, нужно приложить немалое количество усилий (знаний и опыта). Приобретаемые знания

¹ «Мышление (философ.) – вид деятельности. Процесс получения новой информации посредством сопоставления информации известной и новыми эмпирическими знаниями» [3].

и опыт прямо пропорциональны требованиям к себе и к своим последующим работам.

Политическое, экономическое или математическое мышление – подобные словосочетания отражают веру в могущество интеллекта, помноженного на специфику сферы деятельности. В различных областях деятельности человек стремится выявить «интеллектуальную» составляющую и усовершенствовать мыслительные процессы, которые лежат в её основе, способствуя эффективности результата. В области музыкального искусства и музыкальной психологии – это мышление *музыкальное*.

Цель статьи – обобщить личный художественный опыт, представив его в виде разработки метода самоанализа творческого процесса создания музыки. **Предмет исследования** – музыкальное мышление в зеркале современных композиционных процессов и жанрово-исполнительских традиций.

Материалом статьи послужит Концертино для гитары и симфонического оркестром Д. Малого².

Словосочетанием «музыкальное мышление» музыканты пользовались давно, хотя терминологического статуса вплоть до последних десятилетий оно не имело. В нём отражалось интуитивно верное убеждение в том, что музыка есть особый вид интеллектуальной деятельности, в чём-то очень близкий мышлению. Длительное непризнание терминологического статуса за данным понятием было обусловлено несовместимостью взглядов на природу музыкального искусства и специфику музыкального мышления.

Музыка как искусство эмоциональное может только пострадать от рационально-логического вмешательства – таково было мнение целого ряда крупных музыкантов-теоретиков XIX века. Сейчас метод пушкинского Сальери – *алгеброй гармонию поверить* – уже не считается преступлением перед искусством. Убедительное тому доказательство

² Концертино для гитары и симфонического оркестра написано в 2012–2013 гг. Исполнение состоялось в рамках фестиваля гитарной музыки к юбилею Заслуженного артиста Украины, профессора класса гитары В. Доценко (по предложению которого произведение было создано). Произведение исполнил венгерский гитарист Ференц Бернат и Молодежный симфонический оркестр «Слобожанский» (под руководством Юрия Яковенко).

приводит М. Арановский: «Композитору постоянно приходится решать много задач, требующих от него не порывов вдохновения, а точного расчёта и знания своего ремесла: структура тем, фактурное развитие, голосоведение, инструментовка и многое другое...» [1, с. 58].

Исполнительское и слушательское мышление предстает в органичном синтезе эмоционального и рационального начал. Известный дирижёр Л. Стоковский пишет об этом так: «Понимание внутренней природы музыки – органичного единства и сложного, но безупречного порядка её математических основ – нисколько не уменьшит нашего эмоционального восприятия красоты и поэзии музыки» [4, с. 34].

Под музыкальным мышлением следует понимать «... реализуемый в интонировании процесс моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности», по определению Л. Дыса [2]. В его развитие сформулируем свою дефиницию на основе выявления отношения человека-творца к результату его творчества.

Музыкальное мышление – это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений композитора к окружающему миру ценностей (культуры, веры, искусства, традиций и обычаев его народа или нации) для обозначения идеального художественного содержания творчества. Выражаясь в звуках, представленная модель вбирает в себя некую часть действительности – **акустическую реальность** (звуковая материя, или звуковой образ мира). Для выявления некоторых принципов композиторского мышления обратимся к анализу опыта создания Концертино для гитары с оркестром.

Известен ряд классических концертов для гитары с оркестром, созданных в XX в. : это «Аранхуэсский концерт» (1939), «Фантазия для джентльмена» для гитары с оркестром (1954) и «Андалузский концерт для четырех гитар с оркестром (1967) композитора Х. Родриго; это и Третий («Элегический») концерт для гитары с оркестром Л. Брауэра; и Концерты для гитары с оркестром итальянского композитора М. Джульяни. В силу яркой индивидуальной одаренности композиторов, каждое из перечисленных произведений имеет свой яркий колорит. Настоящие образцы гитарного мышления!

Тем не менее, проанализировав большое количество концертов для гитары с оркестром, а также произведений для гитары-сола, я не ставил себе целью выбрать жанровую модель для собственного

сочинения. Напротив, изначально была мысль пойти по *иному* пути! Прежде чем перейти к анализу произведения, отметим несколько фаз композиционного процесса: первая фаза – «донотная»: возникновение идеи, замысла произведения, создание концепции, определение техники письма; вторая фаза – создание клавира: построение композиционной формы, драматургии; наконец, третья, заключительная фаза – оркестровка (выбор состава оркестра, определение вида оркестровки – функциональная или колористическая).

Первая фаза – самая сложная с психологической точки зрения. Произведение создается уже тогда, когда ты еще не знаешь, что ты его напишешь. Об этом интересно пишет русско-британский музыковед Д. Смирнов-Садовский: «Сочинение музыки начинается с зарождения и формирования музыкальной идеи. Идея часто приходит неосознанно, и часто “получаешь” её в готовом виде в результате так называемого “вдохновения” как счастливую находку, как неожиданное озарение. Однако она может сформироваться и вполне осознанно во время серьезного обдумывания, самоуглубленного размышления как результат намеренного выбора или предпочтения, решения выразить музыкой то или иное впечатление, чувство или воплотить какую-то мысль: конструктивную, математическую, символическую и т. п.» [4]. В данном случае идея возникла неожиданно, однако сформировалась во время осознанного обдумывания.

Интонационное зерно Концертино для гитары с оркестром («корень корня») берет свое начало в пьесе для препарированного фортепиано Д. Кейджа «Holokost». Что-то до бесконечности близкое моему внутреннему чутью я услышал в нескольких тактах, в основе которых лежит интервал малой децимы через две октавы:

Д. Кейдж «Holokost» (тт. 13–14)



В первом разделе этой пьесы за счет специального препарирования фортепиано приобретает «металлическое» звучание. Эмоционально воспринимая это произведение, создавалось такое ощущение, что все горести мира собраны в авторской идее, музыкально выраженной в ходах на малую дециму, в движениях терциями, в имитации колокола... Вместе с тем, данное движение децимы – не что иное, как вопросы философского порядка: «что вечно, а что бренно?»; «где Бог, тогда почему он молчит?».

Итак, запечатленный сознанием «говорящий», семантически-воспринимаемый интервал, определенное время созрел во мне, пока не вылился в качестве начала главной темы Концертино для гитары и симфонического оркестром. Ладо-ритмическая природа этого мотива восходит еще к ранее написанным мною «Пассакалии» для гитарного квартета (2010), второй части Квартета для флейты, скрипки, альты и виолончели (2011). Д. Смирнов-Садовский отмечает: «Зачастую идея сама как бы “диктует” своё развитие – её судьба уже “заложена” в ней как генетический код, который композитор может и должен “прочитать” или “расшифровать” путём напряжённой сознательной, а также подсознательной работы мысли» [4].

«Металлическое» звучание темы в пьесе «Holokost» Д. Кейджа создаёт выбор инструмента, а именно – гитара как имитация колокола. Всегда стремясь к тому, чтобы музыкальный материал развивался самым естественным образом, я услышал из синкопированного хода на «малую дециму» восходящий мотив шестнадцатыми, как естественное заполнение малой терции. В силу специфики инструмента (гитары), а также исходя из акустических законов обертоновой шкалы звука – для полноценности и благозвучности звучания – данный мотив должен сопровождаться интервалами, в данном случае терциями (для удобства исполнения в некоторых местах звучит один звук).

Создавая произведение, в основе которого положен тематизм, по музыкальному языку достаточно традиционный, присутствует ощущение, что ты находишься на «лезвии ножа»: с одной стороны, между своей индивидуальностью и простотой (в хорошем смысле этого слова), а с другой – опасением вступить в болото пошлости и вторичности.

В ходе процесса сочинения бывает, что вся построенная композиция, «сюжетная линия» вдруг коренным образом меняется. Му-

зыкальный материал начинает довлеть над первоначальной концепцией произведения. Хуже всего, когда в музыке больше голой «концепции», нежели самой музыки (пример тому – высказывание А. Шнитке о своем сочинении, как о таком, в котором нет музыки, но есть только концепция). Об этом же в письме от 23 января 1997 года писал Олег Прокофьев: «Я не уверен в необходимости «равных пропорций» («бессознательного творчества и осознанного целенаправленного труда») ведь это зависит от характера, темперамента творца – у кого как! Бывает и бессознательная рациональность, и осознанная произвольность (то, что французские рационалисты классики называли необходимым беспорядком или хаосом среди общего порядка). И пропорции бывают разные» [4]. Виктор Степанович Мужчиль, профессор, заслуженный деятель искусств Украины утверждает, что произведение будет по-настоящему художественным тогда, когда замысел подкреплен соответствующим ему музыкальным материалом, творчески осмысленным и пропущенным через сердце. Безусловно, имея четко созданную концепцию, ошибки быть не должно.

Вторая фаза: Создание клавира. Построение формы-драматургии произведения.

М. Глинка считал, что «...форма – это красота». Действительно, в процессе восприятия музыки форма содержит в себе колоссальную силу. В концерте для оркестра с солирующим инструментом форма особая – она подразумевает теснейшую связь с тембровой драматургией сочинения. Кратко остановимся на третьей фазе композиционного процесса – *оркестровке*.

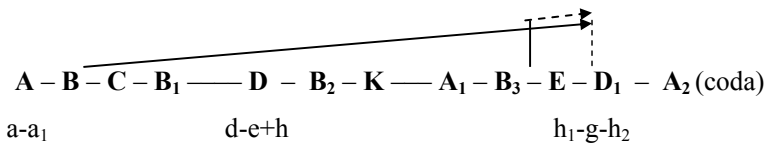
Прежде всего, важно учитывать специфику солирующего инструмента – гитары. Отсюда выбор малого состава оркестра. Используемый метод оркестровки (функциональный, отчасти, колористический) продиктован тематизмом произведения. Оркестровку произведения можно разбить на этапы: 1. Построение драматургической линии инструментов оркестра. «Би-функциональность тембра»: помимо его локального значения, тембр влияет на формообразование, выполняя формообразующую функцию.

2. Распределение функций между инструментами (функциональность – главное правило при оркестровке произведения).

При создании Концертино для гитары и оркестра проявился синкретизм, обусловленный органичной связью *второй* и *третьей фаз* творческого процесса.

Дальнейший анализ будет сделан уже на примере партитуры, как конечного результата процесса сочинения, поскольку оркестровка коренным образом повлияла на форму произведения.

Для удобства дальнейшего анализа, отразим композиционную форму Концертино для гитары и симфонического оркестра на схеме:



С самого начала произведение задумывалось как одночастное, в котором выражена основная драматургическая идея сонатно-симфонического цикла. Экспозиция Концертино содержит три основных, контрастирующих между собой темы, соответствующие трем *модусам человеческого сознания*: Мысль, Вопрошание (поиск Истины) и Воля.

Первая тема (раздел **A** – Мысль) – лирическая, созерцательного характера, выражающая образ «человека внутреннего», его размышления о проблемах бытия, о вечном. Вторая тема (раздел **B** – Вопрошание) является связующим звеном в произведении, явлена в контрастирующей по отношению к первой теме фактуре, в основе которой лежит остинато. Этот образно-тематический сегмент можно условно определить как «глас Божий». Именно он является началом и следствием всего (Альфа и Омега).

Третья тема (раздел **D** – Воля) – совершенно иной природы, как по жанровой семантике, так и по стилистике (ладогармония, метроритм, фактура). Это своего рода *perpetuum mobile*, которое нужно рассматривать с философской точки зрения как продукт существования материи, в основе которого лежит объективно заложенное движение энергии (в отличие от понимания ее в качестве носителя виртуозности – атрибутивного свойства всякого концерта).

Рассмотрим драматургию сочинения по функциям (согласно концепции В. Бобровского).

Первые два такта вступления – соло гитары – должны настроить слушателя на созерцательное сосредоточение, после чего звучит главная тема Концертино – *quasi*-риторическая фигура, используемая композиторами разных эпох³.

Пример 1

Д. Малый. Концертино для гитары с оркестром (тт. 1–5)



Первый раздел *A* (экспозиция) состоит из двух классических периодов квадратного строения (по 16 тактов). В основе строения второго периода положен принцип диалога между партией гитары и оркестром. В последних тактах раздела звучит «местная» кульминация, после чего неожиданно вступает контрастный раздел *B*, основанный на остинатном движении исходной темы.

Пример 2



Отличительной чертой раздела *C* является фактура сонорного типа. В партии гитары звучат два чередующихся приёма звукоизвлечения – обычное и флажолеты (отдельные звуки и пассажи) на фоне

³ Например, И. С. Бах. Прелюдия b-moll (ХТК, I т.) (1722), Хоральная прелюдия Es-dur, И. Брамс. Сарабанда h-moll (1855), Т. Альбинони. Адажио для органа (если не считать доказанным, что авторство произведения полностью принадлежит Ремо Джадзотто), Г. Уствольская Соната № 3 для фортепиано (1952), Х. Родригес. Андалузский концерт для гитары с оркестром, 2 ч. (1967).

тянущихся флажолетов у струнных, триольного движения у арфы и педальных звуков в партии деревянных духовых инструментов.

Раздел *C*, созданный как тематический контраст к предыдущим образам произведения, выполняет функцию перехода к новому настроению (*Intermezzo*): здесь преобладает состояние «эфира», вне времени-действия.

Пример 3

Musical score for Example 3. It consists of three staves: Tr-lo (Trumpet), Ar. (Arpeggiated harp), and Chit.-solo (Solo harp). The Tr-lo part has a double bar line at the beginning. The Ar. part has the lyrics "Doi Rei Mit Fai Soli Lak Sit" and features a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes. The Chit.-solo part also starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Следующая тема, к которой приводит раздел *B₁*, – это развивающий раздел *D*. В его основе – мелодика токкатного типа на фоне непрерывного движения шестнадцатыми длительностями.

Пример 4

Musical score for Example 4. It features five staves: 2 Cl. (Two Clarinets), Chit.-solo (Solo harp), V-lo (Violoncello), V-c (Violoncello), and C-b (Cello). The 2 Cl. part starts with a *pp* dynamic and includes a first ending bracket labeled "7" and a second ending bracket labeled "a2". The Chit.-solo part has a *pp* dynamic. The V-lo part has a *mp* dynamic. The V-c and C-b parts are marked *p* and include a *pizz* (pizzicato) instruction.

Развивающий раздел состоит из двух, тематически-сходных построений: первое основано на трехкратном варьировании двух мотивов: $d - e$ ($d_1 - e_1 - d_2 - e_3$), где e – это видоизмененный тематизм раздела **B**; см.: пример 2). Мотив d – тематическая линия в партии струнных – выводится из непрерывного движения шестнадцатыми длительностями в партии гитары; точнее, эта линия представляет собой подчеркивание некоторых опорных точек тематизма гитары. Музыкальный материал этого подраздела развивается путем фактурно-тембрового накопления: с каждой новой волной добавляются новые инструментальные линии – подголоски, педальные звуки, обогащая вертикаль; отсюда – сгущение фактуры.

Второе построение развивающего раздела **D** строится на вариантном развертывании нового музыкального материала h ($h_1 - h_2 - h_3 - h_4$):

Пример 5



Помимо принципа фактурно-вариационного накопления, развитие достигается путем перестановки тематической линии и непрерывного движения шестнадцатыми длительностями. Таким образом, образное развитие в разделе **D** – это ни что иное, как выражение самой сущности жизни, ее движения. Как результат, звучит раздел **B**₂, напоминая слушателю, что на самом деле за всем этим стоит.

Гитарная каденция создана на материале раздела **C** (пример 3):

Пример 6



Здесь применен принцип диалога солиста с первыми, вторыми скрипками и альтами. В партии струнных звучат тематически схожие мотивы из раздела *A*, как выражение ипостаси *Человека внутреннего* (созерцающего философа, размышляющего поэта). Именно в каденции образы ЧЕЛОВЕКА (вопросающие мотивы в партии струнных) и объективной реальности звучащего МИРА (пассажи у гитары) показаны в комплементарном сопряжении.

После каденции звучит переход к динамической репризе *A*₁ (4 такта). Мелодия, звучавшая в экспозиции у гитары, передана первым скрипкам. Динамичность развития проявлена в более «густой» фактуре: тридцатьвторые длительности у гитары, контрапункт у деревянных и арфы, подголоски в партии трубы, в кульминации – тремоло литавр.

Реприза прерывается ударами литавр (раздел *B*₃) – начинается кульминационная зона драматургии Концертино. И как реакция на него, звучит новый тематический материал – раздел *E*:

Пример 7

203 **Largo** ♩ = 48

Chit.-solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c

C-b

43

Исток этой темы содержится в разделе *A* (пример 1), но в ином качестве – откровения. Это уже не просьба, а внутренний стон, после которого может быть только два выхода – смерть либо её преодоление (катарсис). Восходящее движение шестнадцатыми (вопрос),

звучавшее в основном разделе, здесь превращается в нисходящую интонацию-*lamento* в партии струнных (ответ). В противовес основной тональности произведения (ми-минор), в кульминации торжествует Ми-мажорный аккорд.

В качестве нового витка драматургического развития следует раздел D_1 (на тематическом материале его второго подраздела h_1 (пример 5) со сквозным развитием), заканчивающийся мощной кульминацией – *tutti* оркестра. Однако интонационный «сюжет» Концертино заканчивается не этим. Как вопрос, оставшийся без ответа, в партии гитары звучит отрывок мелодии первой темы произведения, с последующим ее укорачиванием. Каждый новый мотив прерывает удар треугольника, после чего мощное, крещендирующее тремоло литавр приводит к октаве на звуке *e* в партии первых скрипок – их затуханию, и последнему тянущемуся флажолету *e* у гитары.

Вместо выводов. В процессе композиции есть нечто необъяснимое, некая тайна, а скорее всего, множество загадок и вопросов, на которые практически невозможно найти ответы. Как тут быть? Любой предмет может показаться таинственным, пока мы не начинаем рассуждать о нём, всё глубже проникая в его суть. Постепенно выясняется, что мы знаем о нём не так уж мало, но и в самом конце рассуждения многое оказывается непознанным – *Тайна* остаётся. Однако между первой «тайной» и последней всё же имеется существенное различие. Тем не менее, тема эта слишком интересна, чтобы её можно было полностью игнорировать. Размышляя хотя бы о некоторых из этих тайн, связанных с композиционным воплощением концепционной идеи-замысла, хотелось хотя бы *чуть-чуть* приоткрыть густую «туманную завесу» над тайной творческого процесса – рождения музыки.

Желание собрать имеющиеся сведения воедино, поделиться опытом осмысления своего собственного процесса сочинения и, тем самым, отнять у Тайны то, что можно (не претендуя на невозможное) – вот подлинная задача любого исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора / М. Г. Арановский // Вопросы музыкального стиля : сб. статей. — Л., 1978. — С. 140–156.

2. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. Дыс // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. статей [сост. Л. И. Дыс]. — К. : Муз. Украина, 1989. — С. 35–47.

3. Психологический словарь [под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мецержякова]. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Педагогика-Пресс, 1999. — 440 с.

4. Смирнов-Садовский Д. Музыкальная идея [Электронный ресурс] // Д. Смирнов-Садовский. — Режим доступа : [http://wikilivres.ru/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F_II_\(%D0%A1%D0%B%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2\)](http://wikilivres.ru/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F_II_(%D0%A1%D0%B%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2)).

5. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский. — М. : Сов. композитор, 1963. — 378 с.

МАЛЫЙ Д. КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ: КОМПОЗИТОРСКИЙ АВТОКОММЕНТАРИЙ. В статье обобщается творческий опыт, представленный в виде разработки метода композиторского самоанализа творческого процесса. На примере автокомментария к созданию Концертино для гитары с оркестром (2013) изложен анализ трех фаз творческого процесса, согласно драматургическим этапам.

Ключевые слова: драматургия, жанр, идея, композиция, концепция, мышление, самоанализ, сознание, стиль, творческий процесс

МАЛИЙ Д. КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР. У статті узагальнюється творчий досвід, представлений у вигляді розробки методу композиторського самоаналізу творчого процесу. На прикладі автокоментарія до створення Концертино для гітари з оркестром (2013) викладено аналіз трьох фаз творчого процесу, згідно драматургічним етапам.

Ключові слова: драматургія, жанр, ідея, композиція, мислення, самоаналіз, свідомість, стиль, творчий процес.

MALİY DMITRIY. CONCERTINO FOR GUITAR AND ORCHESTRA: COMPOSER'S SELF-COMMENTARY. The article summarizes the creative experience, in the form of developing of composer's self-examination method of the creative process. On an example of self-commentary of Concertino for guitar and orchestra (2013) sets out an analysis of the three phases of the creative process, according to dramaturgical stages.

Key words: composition, concept, consciousness, creative process, drama, genre, idea, self-awareness, style, thinking.

УДК : 78.071.2 : 786.2.082.2 (470)

Дмитро Онищенко

**ВОСЬМА ФОРТЕПІАННА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА:
ВИКОНАВСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР**



Онищенко Дмитрий – кандидат искусствоведения, концертирующий пианист; старший преподаватель кафедры специального фортепиано Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, лауреат II международных конкурсов, в том числе: победитель V конкурса юных пианистов В. Крайнева (Харьков, 2000), IV конкурса им. В. Горовица (Киев, 2001), XII конкурса им. П. Чайковского (Москва, 2002, V премия), победитель III конкурса молодых музыкантов в Энсхеде (Нидерланды, 2004), фортепианной академии в г. Хамамацу (Япония, 2005, II премия), конкурса «Vianna da Motta» (Лиссабон, Португалия, 2007, II премия), конкурса им. Н. Лысенко (Киев, 2007), лауреат III премии Сиднейского конкурса пианистов (Австралия, 2012).

У процесі пошуку власного шляху в інтерпретації, найбільш відповідної як духовному світові композитора, так і художньо-інтелектуальній моделі потреб і запитів слухачів саме у даній сфері, роль «посередника» – більш чи менш доцільного – концентрується у виконавській манері інструменталіста (чи співака), який здатний перенести різні смислові відтінки, закладені в авторському тексті, чутливо враховуючи їх співвіднесеність з очікуваннями тієї аудиторії, на яку спрямована його інтерпретаційна творчість. Цей процес доволі тривалий і складний, велика вага припадає на підготовчий період осмислення, вивчення традицій виконання твору, відбору тих з них, які найбільше відповідають сучасному культурному оточенню і особистості виконавця, на основі існуючих версій – створення свого влас-

ного підходу, що може передбачати як слідування певній традиції, її продовження і переосмислення, так і її заперечення, а іноді навіть – цілеспрямований пошук альтернативи визнаним аудиторією нормам. Тому мені, як концертуючому піаністові, видається доволі цікавим представити шлях до утворення власної виконавської концепції на прикладі одного з улюблених творів, над яким працював вельми тривалий час і до якого постійно повертаюся у своїх виступах.

Мета пропонованої статті – розкрити аспекти виконавської герменевтики одного з геніальних опусів пізньої творчості С. Прокоф'єва як спробу встановити рефлексійні зв'язки в системі «автор – твір – інтерпретатор», що віддзеркалюють концепцію твору на тлі традиції, що не заперечує народження власних виконавських інтенцій.

Восьма соната Сергія Прокоф'єва належить до таких творів, які допускають різноманітні інтерпретації. Приходячи на концерт, слухач приблизно може передбачити, що почує, якщо у програмі Шоста чи Сьома сонати. Проте Восьма завжди залишається несподіванкою. Вона дуже багатогранна за думками та образами, тонка у змалюванні настроїв, невичерпна за філософською глибиною.

За словами С. Ріхтера, він вирішив залучити Восьму сонату Прокоф'єва до свого репертуару тому, що *«...нужно было доказать, что это не просто хорошая соната, а самая большая вершина оракулов. Собрать всех мыслителей – Аристотеля, Пифагора – и получится Восьмая соната <...> В разработке первой части – тоже соревнование. Между Аполлоном и Гиацинтом в метании диска. В Дельфах до сих пор стадион сохранился, на самой вершине, и даже места для зрите лей <...> Именно там все и было. Аполлон рассек Гиацинту лоб; тот, бедняга, иссякал кровью. И тогда Аполлон превратил его в цветок <...> Все это есть и в нотах: вот эта модуляция из As-dur в a-moll, затем секстаккорд F-dur <...> Уже прорезается цветок. Композиторское чудо, которое нужно не только слышать, но и видеть <...> иметь на него нюх. Даже эти перебрасывания диска – тоже в нотах!»* [1].

Для мене це трактування є близьке тим, що підносить твір на античну висоту Думки. Проте, не можу погодитись з такою однозначністю, що це ніби-то конкретний бій конкретних персонажів. Звичайно, концепція сонати включає у себе військовий дух, але доречніше го-

ворити по середину ХХ ст. і про ті історичні обставини, за яких вона створювалась.

Безумовно, Ріхтер не міг цього не усвідомлювати, бо був сучасником Прокоф'єва і сам пережив війну. Можливо, сучасна війна йому здавалась занадто дисгармонійною, приземленою, з надто великою «особистою складовою»; тому він свідомо звернувся до інших альязій, переносючи мілітаризм у площину античних ігор, тим самим намагаючись представити цей твір як щось більш відсторонене і невідчасне. До речі, це перекликається і з прокоф'євським гаслом, що зустрічаємо на сторінках щоденника часів жовтневого перевороту і громадянської війни (за 25 років до написання Восьмої сонати): «Моя музика є поза часом і простором» [2].

Але справа в тому, що ми, люди ХХІ сторіччя вже інакше сприймаємо трагічні події ХХ сторіччя, ніж їх сприймали безпосередні очевидці чи навіть просто сучасники. Вже немає потреби спеціально від них віддалятися, проводити античні паралелі, щоб абстрагуватись від страшної прози війни. Час вже робить це за нас. І нам значно легше говорити про зв'язок музики Прокоф'єва із Другою світовою війною, бо і вона за 60 із лишнім років перейшла у інший, більш «античний» вимір, і більш природно взаємодіє із мистецтвом.

Дуже цікавою є думка А. Гаврілова, висловлена в інтерв'ю перед концертом у Санкт-Петербурзькій філармонії 15 жовтня 2009 р. Він порівнює Восьму сонату С. Прокоф'єва з Ноктюрнами Ф. Шопена. *«И то, и другое – реакции на ужасы. Реакция рафинированного музыканта XIX века и реакция не менее рафинированного, но с другим характером, человека спустя сто лет. Если Шопен исповедан изначально, то Сергея Сергеевича расколоть не так просто. Всю свою жизнь он цинично дистанцировался от реальности... Но в Восьмой сонате он кураж потерял. В Восьмой сонате он захотел высказаться»* [3]. Остання фраза є для мене надзвичайно важливою. Вона підтверджує моє відчуття сонати як сповідального твору. Далі Гаврілов підсилює цю думку: *«Там есть колосс, который пытается встать и все время падает и все это заключается могильным звуком, как у Шопена. Восемь раз повторяется восемь аккордов, я слышу в этой мрачной цепочке прогрессию; Прокофьев ждет смерти. Я ее читаю как «это моя последняя соната»* [там же].

Розглянемо цей унікальний твір в аспекті виконавської герменевтики та визначеного жанру наукового висловлювання – «автокоментар».

Перед нами великий тричастинний цикл. Перша частина починається наспівною темою, яка може бути охарактеризована як проста і невимушена, але в той же час має дуже складну гармонічну будову. На прикладі цієї теми бачимо, як Прокоф'єв досягає рівня «нової простоти» у музичній мові. З точки образно-емоційного змісту музики це можна пояснити так: людська душа ніби звекає до жорстокого ХХ століття і, усвідомлюючи весь його трагізм, приймає його. Це вже не Рахманінов або Малер, для яких нове століття могло ототожнюватися із крахом старого світу, часткою якого вони себе позиціонували. В їх творчості будь-яка ознака музичної стилістики нового століття (хроматика, тональна нестійкість або атональність, нові ритмічні формули) буде завжди означати щось негативне, а образи спокою, щастя, радості залишаються діатонічними, тональними, функціональними, в стилістиці романтизму (яскравий приклад «Рапсодія на тему Паганіні» ор. 43 Рахманінова з 18-ю варіацією, яка – ніби сон про інший світ, в якому проходила молодість героя).

Сергій Прокоф'єв психологічно (зрештою і хронологічно) належить до іншої генерації художників. ХХ століття для нього – це його століття. Саме у ньому протікає його життя – в міру прекрасне, в міру банальне. З точки зору початку ХХІ ст. воно бачиться нам недосконалим, а за певними параметрами – неприйнятним. Нам справедливо не хочеться опинитись на місці Прокоф'єва, в його ситуації, коли ще перед війною після повернення на Батьківщину він балансує на вістрі ножа у взаємовідносинах із небезпечною і з необмежено-спроможною на будь що владою, а після 1941 р. в його (і не тільки його) житті додається повна невизначеність на предмет існування самого європейського світу і європейської культури. У першій темі (яка писалась ще до війни) дуже тонко поєднані дві грані світосприйняття. Тривога, наелектризованість, що вже аж гірчить внутрішньою концентрацією прихованих сліз, а разом з тим – вічний пейзаж, вічна блакить, вічне життя, яке проходить «тут і зараз», незалежно від політичних ігор чи економічних ситуацій. Воно одне, іншого немає і не буде. У цьому є щось «безвихідно-заспокійливе». Це вражає, схоплює увагу слухача

з перших звуків. Цій темі практично немає «психологічних аналогів» у музичній літературі!

М. Ростропович на своєму майстер-класі (Москва, вересень 2002 року) вимагав від Тетяни Мічко (зараз Тетяна Тессман) простоти у виконанні цієї теми. Йому була близька «мирна складова» головної партії. Більше того, він дуже захоплено (і абсолютно геніально у своїй простоті) говорив при повторі теми (A_1): «Тут виконавець має ніби сказати: – *“А, здравствуй, старий добрий знакомий!”*». У Емілія Гілельса і Святослава Ріхтера початок сонати звучить дуже важко. У Ріхтера – це є хода, де кожен крок вартий величезних зусиль. Для мене важливо зберегти цю вагу і значущість кожного звука і при цьому не загубити доброти, рівного і вічного світла, яке панує у цій темі. Мелодія середини головної партії (т. 10) містить чисто прокоф'євський стрибок на октаву вниз (тт. 10–11). Не септіма, не нона, лише октава <...> Знову оксюморон – життя і безмежно-жахливе (октава – пряма безкомпромісність) і прекрасне у своїй вічній банальності (октава – чистота)... Потім ця інтонація знайде застосування у розробці (починаючи з т. 142) .

Так само знайде дуже широке застосування і зв'язуюча тема Росорі *animato* (з'являється у т. 35, знаходить розвиток починаючи з т. 94). Два рівнозначних голоси у партії правої руки, які при неувважному до них ставленні легко перетворюються на нецікаві арпеджіо. Треба обов'язково заграти їх різними тембрами, можливо підключити агогіку, але це мають бути саме два голоси, що плетуться і дивними невивченими відблисками повзуть вниз. Якщо головна тема – тривога із світлим безвихідним спокоєм, то зв'язкова – вже більш сконцентрована і однозначна тривога. Проте вона має зберігати якусь химерність. Це є лінива загальмована тривога, ніби у напівсні, або щойно з просоння, коли навколишній світ уже видно, але думки ще далеко від нього. Перший натяк на майбутній катаклізм.

Поступово свідомість починає працювати, темп зрушується за рахунок шістнадцятих нот (другий розділ 3. П., т. 42) і приводить нас до третього розділу зв'язуючої партії – чи не з найпрямішим емоційним висловлюванням (т. 54). Ніби вибух (але внутрішній) – гіркий висновок, три розчаровані болісні фрази з повисаючим запитанням без відповіді. Цей дуже важливий матеріал. По-перше, незважаючи

на свою часову обмеженість, він підсумовує «зародження катаклізму» зв'язуючої партії і дає поштовх для рефлексії побічної партії. Це є особистий коментар автора – перша реакція розпачу і бажання поринути у віртуальний світ мрій, можливо дитинства або молодих років.

По-друге, слід зазначити, що саме «скло», через яке ми розглядаємо цей далекий чистий «джерельний» світ побічної партії (здаю її порівняння з «чистим джерелом» Юрія Лисиченка), автор у першій частині ще залишає досить чистим. Це – спогад, але *живий* спогад. Попереду ще «спогад про спогад» (реприза) і «тінь тіні спогаду про спогад» (середній розділ фіналу). З кожним разом чистий «джерельний» світ має віддалятися, але до кінця зберігати свою пронизливу ніжність. Наростає лише дистанція, і завдання виконавця дати почути слухачеві власне цю відстань, а не видозміну образу; не «згасання», а «віддалення» його – і наростання болю, пропорційно збільшенню цієї дистанції (разом з тим – обернено пропорційно динаміці).

Є дані про те, що П. П. мала ілюструвати з'явлення примари старої графині в музиці до «Пікової дами» О. Пушкіна (зі слів Мстислава Ростроповича на вищезгаданому майстер-класі). А майже ударні *d-d-cis*¹, скоріше всього мали ілюструвати стукіт у двері. Нічого не бачу поганого у тому, щоб виконавець відштовхнув свою фантазію від такого яскравого театрального образу, але вважаю неодмінним і обов'язковим розширити його, зробити більш неоднозначним, «примірити» на себе, звернутись до алузій із власного життя. Взагалі, у цій темі бачу одну цікаву річ для виконавця.

Справа у тому, що зовнішньо цей образ має бути простим, тендітним, з певною долею химерності, а у слухача має викликати болісну і жорстоку ностальгію. Тобто – немає повної відповідності того, що закладено в музиці, тим емоціям, що мають виникнути у сторони, яка сприймає цю музику. Можна сказати інакше: це є тема з подвійним дном. У ній закладено більше, ніж вона «дозволяє» про себе написати словом. Вона «діє» інакше, ніж «виглядає». Вважаю, що такий рівень передачі емоцій в музиці – досягнення композиторів, а пізніше – інтерпретаторів саме 20 століття. Те саме бачимо у театрі 20 сторіччя на

¹ які Гігельс так сміливо і переконливо грає на одній педалі, і я перейняв цю ідею у власному виконанні.

прикладі системи Станіславського, коли актор не повинен зображати ту емоцію, яку він намагається викликати у глядача.

У кінці побічної теми знову звучить третій розділ зв'язуючої партії (т. 78), що дає можливість з тою ж правотою назвати ці два епізоди обрамленням «теми втраченого світу», які разом з нею утворюють одну велику побічну партію. А якщо перший епізод відносити до зв'язуючої партії, то другий (т. 78) можна віднести до «тихого зсуву» в рамках побічної. Не впевнений у правильності тої схеми, де мова йде про побічну з т. 54, бо згідно драматургії, цей епізод є ближчим до зв'язуючої, притому дуже важко уявити його в єдності з соль мінорною темою «втраченого світу».

У моєму уявленні з точки зору драматургії і психології виконання теми розподіляються наступним чином: перші два розділи З. П. – реальність, що змушує свідомість реагувати, 3-й розділ – пробудження і емоційне сприйняття цієї реальності П. П. – прагнення «евакуюватись», заглибитись у інший вимір. Потім цей самий «емоційний епізод» (вже у рамках побічної) ніби підтверджує прагнення ще глибше увійти в той альтернативний простір.

А заключна партія (тт. 84–89) – згасання примари, повне вихолодження оточуючого світу, повернення до страшної точки темряви і невизначеності, до того тла, на якому будуть розгортатись страшні події наступного розділу форми – розробки. Підкріплюючи художні аргументи теорією, можу сказати, що «обрамлення» П. П. не може бути її початком через тональну нестійкість і недостатню структурованість форми (одне речення, фактично знак питання). Проте все це ми одразу ж знаходимо у наступній темі. Більше того, саме там з'являється і одразу укорінюється тональність *g-moll*, а заключний акорд експозиції – тризвук *G-dur*, тобто саме **g** є антитезою **b** у сонатній формі частини. Отож, на мою думку побічна партія починається саме з 61-го такту, з появою соль мінору і добре структурованої теми.

Як ми тільки що зазначали, останній *G-dur*'ний акорд експозиції виникає внаслідок згасання образу, що був розкритий у П. П.

Заклучна партія побудована на геніально підібраній для передачі цього образного процесу послідовності акордів. Останнім повисає саме *G-dur*'ний тризвук, внаслідок дуже характерного для прокоф'євської музичної мови розв'язання – *f-as-cis-d* > *g-h-d*, що у даному випадку

передає повну емоційну спустошеність. Це – той випадок, коли мажор є більш страшним, ніж будь-який мінор. Не можу назвати це досягненням ХХ століття (бо подібні приклади можемо зустріти і у Шуберта, і у Мусоргського), але безперечно саме ХХ століття взяло цю частину палітри звукових фарб на озброєння. Вже у Прокоф'єва, а ще більше у Шостаковича страшний, зловісний, агресивний, так само як і відсторонено-потойбічний мажор – не рідкість.

Як би це не виглядало дивно, але прямий попередник цього соль-мажору – соль мажор Чайковського із опери «Пікова дама» (чи випадково – саме цей сюжет? Можливо, підсвідомо...). Там, де графиня помирає від жаху, коли чує від Германа про три карти, звучать два коротких соль мажорних акорди у різних октавах. Так само мертво і зловісно.

Початок розробки тісно асоціюється у мене з вітром. Можливо, це бере початок від того далекого моменту, коли я почув цю сонату вперше (десь у другій половині 90-х років). То був аудіозапис, виконувала сонату піаністка Ірина Плотнікова, дружина мого педагога Юрія Лисиченка. Тоді Любов Романівна (мама Юрія Радійовича) сказала якраз на початку розробки: «...вітер гуляє...». Наскільки сильним є перше враження, але у даному випадку говорю більше про перший коментар. Наскільки міцно він входить у підсвідомість! Вітер тут – не пластичний, не романтично-обволікаючий як, скажімо, у Chasse-neige Ліста чи в «Заметілі» Рахманінова. Він ближчий до сухих «вітрів» Дебюссі. З тою відмінністю, що несе у собі біду, катастрофу, ніби пружина, що почала розпрямлятися. Починати розгортувати його сухі хвилі треба якомога тихше, щоб у повітрі якнайдовше протрималась атмосфера недосяжності омріяного світу, який щойно згас перед нашими очима. Тоді відбудеться психологічне нашарування. Слухач буде чути приглушений вітер, думаючи паралельно про попередній образ.

Починав я вчити цю сонату в Англії, і було декілька днів, коли із думок не виходив саме цей перехід. Я думав про його геніальність і про те, що він мав означати. Я уявляв собі образ побічної партії як відображення у дзеркалі, коли герой перестає його бачити – він починає чути, до його слуху долітає, як тріщить «обморожене гілля лозин від буйного вітру на старім валу» (Іван Бунін). Цей тріск одночасно і те ніщо, в якому зникають образи експозиції (його стає чути саме через

відсутність інших об'єктів уваги), і разом з тим – повернення до трагічної сюжетної лінії розгортання апокаліптичних подій.

Знаходився я в ті дні (початок лютого 2004 р.) у англійському містечку Блекпул, що на березі Ірландського моря; жив у пригороді, де навколо височили шпилі цегляних будинків, що самотньо виглядали із-за пісочних дюн, вкритих довгою травою, яка розвівалась під вітром, наче чийсь волосся. Особливо сильне враження це справляло вночі. І знаходження в такій обстановці мене дуже сильно надихнуло на роздуми і на пошуки, пов'язані з тим епізодом сонати, про який зараз йдеться.

Для досягнення ефекту лякаючої самотності я намагаюсь виділити вершину «ля» у фактурі, а також два-три звука поруч з нею (т. 94, т. 96). Подібно до того, як це відбувається в останньому номері «Крейслеріани» Шумана.

Перший натяк на реальність відбувається у т. 100, коли вступає одна із фраз головної теми – *mf*. Упродовж наступних 83-х тактів напруга лише зростає. За виключенням одного «відкату» у тт. 111–115, де Прокоф'єв пише *quasi meno mosso*, а я від себе під час виконання додаю *quasi recitativo*. Ця коротка вставка має прозвучати одночасно з пафосом і розчаруванням.

Нарешті, 133-й такт – другий розділ розробки, де рух з шістнадцяток переходить до руху чверток. Нестандартний випадок, частіше буває навпаки. Що ми відчуваємо при цьому метричному «розрідженні»? У будь-якому випадку – перехід в іншу якість. Кінематографічне співставлення кадрів. Зникає тривога, з'являється пряма загроза, причому спочатку – коментар автора (про що нам говорить використання тематизму 3-го розділу зв'язуючої партії), що спочатку бачить це сам, перш ніж дає спостерігати нам. Відчуваю присутність ефекту *завільненої прокрутки кіноматеріалу*, коли уламки від вибуху розлітаються повільно, і настільки ж повільно падають будівлі, мнутья дороги, мости. У наш час людство у багажі пам'яті має такі трагічні події як цунамі в Японії та Індонезії, знищення хмарочосів у Нью-Йорку...

Вважаю можливим під час виконання музичного твору використання образів, що не були відомі автору через те, що він помер раніше, ніж можливо було знати про ту чи іншу подію чи явище. А відтак кадри новітніх катаклізмів у цій музиці виглядають дуже доречними. Більше того, у певні моменти вони доречні і в творах композиторів-ро-

мантиків, і у Бетховена, і у Баха... Сучасний виконавець часто приміряє на себе одяг минулих століть. Але крім виконавця, існує слухач. І, знаходячись у ролі слухача, я завжди чекаю від музики XVII-го, XVIII-го, XIX-го, XX-го століть тих емоцій, що сам відчуваю, живучи у XXI-му.

У цьому розділі розробки маємо справу з низхідною октавою із середнього епізоду ГП, про яку вже йшла мова. Ця октава підкреслює страшну простоту загального катастрофічного руйнування навколишнього світу.

У кульмінації (з т. 183) можна не боятися гучної динаміки і ударності в акордах. Чим агресивніше вони прозвучать, тим страшніше і сильніше створиться картина. Естетика композитора дозволяє деколи відпустити гальма. (Не всюди і не у всьому, звичайно...).

Ще хотілося б звернути увагу на повторення інтонації *fis-d-d* у предикті до репризи (тт.196–203). Тут виконавець має досягти найвищої ступені монотонності. Чи буде це дорівнювати метрономічній точності або динамічній ідентичності кожного повтору – особиста справа виконавця. Але кожен наступний раз має бути підкреслено ідентичним за думкою, створюючи страшний ефект одноманітності і застиглості.

Як починати репризу? Як химерний спогад про минуле? Чи заграти головну тему з тим же настроєм, що був на початку, «начебто нічого не відбувалось»? Тут представлені два різні підходи, і кожен має сенс... Особисто я схильний до другого варіанту. По-перше, тому що у ліричних темах сонати сфера спогадів вже широко представлена, як у П. П. 1 ч., так і у 2 ч. (про що мова піде пізніше). По-друге, трактування П. П. у репризі як спогаду одразу перефарбує її, позбавить «подвійного дна», залишаючи лише небесну блакить і спокій. Більше того – заднім числом буде цього позбавлена і тема експозиції! Формула проста: щойно трапилась глобальна катастрофа. Будь який «спогад» після неї автоматично означає уявне повернення до чогось бажаного. Відповідно початок сонати ідеалізується, стаючи «бажаною» точкою із сфери минулого. Спрощується зміст тематизму П. П. – залишається лише спокій, і зникає та електрична напруга, той внутрішній біль і дискомфорт, що робить тему такою неповторною з самого початку. Не треба про неї згадувати. Вона – не ідилічна, не пастораль-

на. І вона не стає недосяжною у репризі: вона – вічна! а відтак, спокійно повертається на своє місце без видозмін. І тим сильніше діє, бо набуває рис понадлюдської живучості. «*Людина може багато чого витримати*», – говорить герой «Тріумфальної арки» Еріха Ремарка у кінці роману. У репризі маємо одночасно і зрадіти, і бути приголомшеними тим, що життя продовжується, що час не перестає лінути.

І лише у зв'язуючій партії з'являється згадка про катастрофу. І тоді вона виправдана, і звучить заціпеніло, знесилено, як душа, що перестала відчувати... У 3-му розділі (в репризі він 2-й) знову проривається жива емоція страждання, той авторський коментар, після якого настає «спогад про спогад» – ще найвіддаленіша побічна тема. Ми стаємо далі від втраченого чистого джерела рівно на один катаклізм вселенського масштабу. І це немало...

Заключна партія відсутня, образ побічної не встигає згаснути, одразу даючи дорогу вітру, ідентичному на початку розробки. Можливо, через свою віддаленість цей образ більше не потребує «спеціального» згасання, він може «розчинитись» у просторі сам по собі, або з легкістю зникнути, коли увага переноситься на вітер...

Настрій коди нагадує ірреальне, інфернальне маячіння. На відміну від розробки, з якою кода перекликається активним настроєм і тематизмом, тут мова йде не про фізичні, а про душевні муки. Інтонації П. П. «розлітаються» на десятки мікроінтонацій, ніби дзеркало, через яке спостерігали втрачений світ, розбилося, але досі намагається щось віддзеркалити. І тисячі відблискуючих уламків пролітають перед очима у безодню.

В останніх тактах 1 частини сонати повертається образна сфера першої теми. Невблаганна мудрість, що як у десятій, так і в тисячній раз скаже нам: «Життя прекрасне і вічне!», як би від тих слів не ставало боляче. Зрештою, через класичність сонатної форми Прокоф'єв передає свої загальні естетико-філософські засади, які базуються на вірі у загальну рівновагу добра і зла, у конструктивність і осмисленість людського буття.

Друга частина сонатного циклу невелика за розміром; зміст її передає ремарка *sognando*, що означає «*наче уві сні*». Ще одна сторінка сфери спогадів. Спробуємо відчути різницю між нею і П. П. першої частини. Звичайно, теми відмінні між собою. І саме це спонукає нас

дещо прояснити. Дві різні рефлексії в рамках одного концептуально-розгорнутого твору! Якщо з одною ми визначились як з тягою до чогось чистого вічного і разом з тим втраченого, як мерехтіння недосяжного образу (дитинство? молодість?), то тут мав би розкриватися образ, чия лінія не перехрещується з першим (саме через кардинальну різницю музичних думок). Дивимось на жанр: це – менует (а у П. П. був майже пісенний мелодичний речитатив з елементами дзвонів). Галантний, чарівний, його терпкі гармонії звучать дуже солодко й привабливо. Тональність – ре бемоль мажор. В цій тональності написаний «Сон» Рахманінова ор. 38, а також його 18-а варіація у Рапсодії на тему Паганіні (де Паганіні, за словами С. Рахманінова, засинає щасливий).

М. Ростропович на майстер-класі також згадував про те, що на цей раз перед нами задум музики до «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна. Отже, однозначно – це є вічний сон XIX ст. Оскільки маємо менует, то можна говорити і про XVIII ст. – сон далекого минулого. Не дитинства чи юності, а попередніх епох. Або ще один варіант – сон героя XX сторіччя, у якому він бачить минулі віки, що кардинально не змінює ідею – з цими віками можна зустрітись лише уві сні. Або, зрештою у театрі (театральність образів також помітна з першого такту). Отже, перша ідея, що лежить майже на поверхні – колишня краса і гармонія, що безповоротно відійшли у минуле. Естетика минулих часів, що уступила місце жорстокості і безкомпромісності новішого часу. Але тепер дуже доречно згадати психологічну належність композитора саме до 20 століття. На відміну від юності, за XIX чи XVIII століттями Прокоф'єв навряд чи стане сумувати. І це ми також бачимо в музиці. Туги і печалі немає – одна лиш сонна приглушена краса. Навіщо Прокоф'єву знадобилось змальовувати цей образ? Якими ж тоді емоціями він керувався? Якщо хотів написати легке ненапружене Інтермеццо-відпочинок, чому звернувся до тієї музики, яку задумував писати до серйозного роману О. Пушкіна? Взагалі, чому образи минулого дорівнюють «несерйозності»? Зайвий раз показати, що сьогодення відрізняється від них? Але навіщо композиторові, що комфортно себе почуває у своєму столітті, порівнювати його із іншими – причому «просто так», без ностальгії, без радості? Симпатична документалістика, частина заради частини – от і все? Ні, це ніяк не рівень сонати, яку композитор вважає чи не останнім твором, яку трак-

тує сповідално, а створює – у атмосфері історичного пекла. Цьому має бути пояснення, і постараємось його знайти.

Проте додам кілька суто виконавських штрихів. Епізоди 35–45 і 57–65 тактів (де стан сну нагадує про себе найбільш однозначно) треба вибудовувати поліфонічно, щоб кожного разу була почута нижня кварта не тільки у першому, а і у другому голосі, і в партії лівої руки. Головна тема при кожній появі має не губитись у мінливих фігураціях акомпануючих голосів. У 68-му такті можливий варіант арпеджіато не тільки вгору, але й вниз (тоді ля бемоль береться раніше від мі бемолю). У кінці я б не робив сповільнень, але потримав би довше передостанній звук, після чого останній би взяв якнайтихше.

Фінал сонати – дуже складний технічно, грандіозний за задумом, неймовірно яскравий і водночас сповнений психологічних глибин і філософських висот. За формою – сонатне *allegro* з епізодом замість розробки. Звертаю увагу – тематизм експозиції, хоч і нанизується на загальний рух, змінюється кожні 5–8 тактів. Бурхливий калейдоскоп життя. З суєтною метушнею і прислуханням до дзвонів майбутнього (головна партія), морозним жахом серед ночі – тт. 9–16 (зв'язуюча), святковими, але разом з тим, небезпечними сигналами, що нагадують нагромадження автомобільних клаксонів (тт. 19–21) впертими намаганнями чергового персонажа пробитись до якоїсь вершини (тт. 27–29), пасторальним, майже імпресіоністичним весняним вітерцем (тт. 38–41) відверто веселими наспівами з підстрибуваннями – тт. 42–48 (побічна партія), жалісними псевдокомічними зітханнями серед загального свята (тт. 59–62), світським опереточним кружінням – тт. 71–78 (заклучна)... Деякі з цих образів встигають прозвучати не по одному разу.

Закінчується експозиція яскравим переходом до середнього розділу, що невблаганно повертає нас до образів першої частини, бо знову сповіщає про біду... І нарешті – ось він! Геніальний епізод замість розробки, нелегка задача для піаніста, і одна з тих сторінок, що найбільше запам'ятовуються після прослуховування цілої сонати.

Тональність епізоду – ре бемоль мажор. Будується він на остигатній мелодико-ритмічній фігурі, що складається зі звуків As-Heses і G – та пронизує епізод з божевільною впертістю механістичної стихії. На нього верхніми голосами нашаровується мелодичний матеріал, що при детальнішому розгляданні виявляється ні чим іншим як видо-

зміненою темою другої частини! Зберігається тональність, мелодичний контур першої інтонації, інтерваліка, але руйнується ритм, фактура, ніби ми піднесли до зображення мікроскоп і побачили, із яких штрихів воно складається. Або із яких молекул складається фізичне тіло. І ми з жахом усвідомлюємо непривабливість тих молекул, з яких складався нещодавній менует.

Ми не можемо повірити, яка правда приховувалась за зовнішньою красою. І приходимо до висновку, що значення другої частини у повній мірі розкривається тільки у фіналі. Можливо, прихований зміст є у тому, на які різні прояви здатне людство і людина як така. Створювати красу – а разом з тим творити речі, у яких вона не варта сама себе... Згадується фраза Ростроповича (що була сказана у приватній бесіді з автором статті) про різницю між людьми, які збирали картини для музею, і тими людьми що зараз ходять навколо цього музею. Про те, що це зовсім різні люди... Різні за системою цінностей, за сприйняттям краси, за цінуванням її. І для відчуття цієї різниці варто лише зайти до якоїсь дійсно великої картинної галереї і подивитись у вікно...

Ще одна трактовка видозміни «теми колишньої краси» у страшну навалу жорстокості. Зовнішній блиск і внутрішня нелюдськість будь якої політичної машини – у більшому чи меншому степені. Щоб усвідомити це, варто взяти будь яку криваву історичну подію і порівняти одну людську долю, що стала її жертвою (не лише через загибель – а саме через моральне знищення, хоча одне одному не заважає) з пишністю і реальною непідробною красою архітектурних об'єктів політичного призначення відповідного часу. А також естетикою подій на політичному олімпі, з ідеалами, що проголошуються (а якісь ідеали проголошуються завжди). Важко і болісно називати це закономірністю, але по суті це є саме закономірність. Починаючи з імперій стародавнього світу, монархій середньовіччя, закінчуючи політичними системами сьогодення. У ХХ столітті це було помножене на зовсім інакші технічні можливості, а також не забуваймо, що людство переставало відчувати красу, для людей переставала існувати релігія, яка, хоч і була трактована по різному у різні часи, але досі виставляла хоча б якусь точку відліку, орієнтир, рівність різних за соціальним статусом людей, можливість оперувати поняттями, що не обмежені видимим земним світом. Тепер ідеологічні доктрини стають більш

абсолютизованими. Влада одержує «офіційну» можливість діяти безкарно.

Прокоф'єв на момент написання цієї сонати вже встиг на власному досвіді стикнутись із такою потужною машиною, повернувшись до Радянського Союзу не більш не менш – у 1936 році! Він став свідком історичної катастрофи, що призвела до зіткнення двох таких систем. Пишучи Восьму сонату, і трансформуючи у ній другу частину у епізод фіналу, він добре знав, про що пише...

Наприкінці середнього розділу раптом звучить далека П. П. першої частини. Вона накладається на остинато в басу, що не припиняє свій невблаганний рух – і це створює біографічну перспективу. Саме біографічну, а не історичну, бо тут на арену знову виходить ліричний герой із своїм власним життям, болем, ностальгією. Ця тема звучить вже втретє – і на цей раз – після ще більшої кількості трагічних подій, пережитих років, зовсім інакше, зовсім далеко. Від неї залишається тільки перша фраза (далека згадка залишила собі найважливіше), що повторюється декілька разів, щоразу дальше і тихше (ідея композитора, нюансування виконавця) і потім зникає зовсім. Точніше, зникають одночасно і далекий образ, і його антитеза – жорстока машина. Обидва образи припиняють своє існування у сонаті одночасно. На зміну їм приходять короткий епізод *irrisoluto*, що є повним емоційним спустошенням. Людина більше не бачить ані того, що її жахало, ані того, за чим вона ще недавно сумувала. Повне безпам'ятство, заціпеніння на грані несвідомості. Побудований епізод на другому елементі П. П. фіналу (тт. 59–62), який ми охарактеризували як «жалісні псевдокомічні зітхання серед загального свята». Отож, зовнішній театр скидається, комізм зникає – перед нами оголена душа. Настільки оголена, що навіть страшно на неї дивитись. І страшно за її долю. Раптом, ніби через якесь магічне скло, ми бачимо, що ресурс її земного існування – максимум одне десятиріччя, і чуємо, наскільки її стан відповідає ремарці *irrisoluto*, наскільки розгубленою вона зараз є... Епізод переривається тактами «морозного жаху серед ночі» – починається реприза. Причому, теми у ній перемішані, ніби у перетасованій колоді карт. Елементи експозиції розташовані у порядку:

A – B – C – A1 – D – B1 – E – F – G – F – G1 – F1 – H – B2 – A – A2.

У репризи:

B3 – C1 – A – D – A3 – A2 – F2 – G2 – F2 – G3 – F3 – H1 – B4 – A4

Доля так перемішує колоду, що жоден з восьми тематичних елементів не залишається на своєму місці! Немає жодної відповідності. Там де було «А» – тепер «В», де було «В» тепер «С» тощо. Людство у стані хаосу. У репризи кількість елементів менша – 14 замість 16. Щось втрачене... Двох «місць» не вистачає.

Наостанок невеличке нумерологічне дослідження.

У фіналі 8-ї сонати – 8 нових тематичних «зерен». Якщо їх пронумерувати (замість букв поставити цифри), то сума тем експозиції буде становити 62. Це є кількість років, що прожив композитор. Оскільки останній рік неповний (до 62-річчя він не дожив одного місяця), то грамотніше буде сказати – різниця року смерті і року народження.

Сума тем репризи становитиме меншу кількість – 53. Рік смерті Прокоф'єва – 53-й у ХХ-му ст. Дата смерті – 5.03. У фіналі сонати – закладена інформація про майбутній кінець життєвого шляху митця?

Ще один момент – $5+3$ (п'яте березня) = 8. Повна дата смерті – $5.03.1953$ ($5+3+1+9+5+3=26=2+6$) = 8. Тематичних елементів у фіналі, як ми вже визначили, 8. Соната за порядковим номером – Восьма. Цілком можливо, що це випадкова гра деколи штучно виведених чисел. Але гра дуже цікава!..

Кода фіналу за загальним настроєм – оптимістична. Скоріш за все – це є вперта віра у життя як таке, у вічність існування людства, незалежно від рамок чи контекстів. Звичайно, після такого психологічного спустошення, як у *irrisoluto*, людська душа просто не здатна так безхмарно радіти, і тому це, звичайно, не є особиста радість героя. Ця кода за змістом споріднена фіналам Моцарта, Бетховена, де оптимістичне завершення «не відміняє» загального трагізму концепції. І Прокоф'єв саме про цей «невідмінений» трагізм натякає останніми чотирма тактами сонати. На мить з'являється тема «морозного жаху серед ночі» (**B**) у одноіменному *b-moll*, за якими звучать три останні вигуки – і все обривається, так і не встигаючи перейти назад у мажор. І звучать ці вигуки, наче прокляття. Прокляття в адресу темних сил, що нависли над людством. Останні чотири такти сонати дають нам зрозуміти, що соната закінчується, а до бажаної розв'язки ще дуже і дуже далеко.

Висновки. І. Після закінчення звучання Восьмої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва у слухача має залишитись відчуття шаленої енергії, віри в добро, і гіркого усвідомлювання, що воно не таке близьке й легкодосяжне, як хотілося. До речі, така *трагічна несподіванка* у кодї фіналу знаходить більш яскраве втілення у Шостій симфонії (1947). Там фінал доволі безтурботний (не як у Восьмій сонаті!), але в кінці раптом несамовито дикий розпачливий акорд, що через прохідний звук розв'язується у тоніку, на яку слухач вже не звертає уваги. Також все обривається. Можу сказати – ще несподіваніше і ще страшніше. Підтвердження тому, що у сонаті нам такий поворот у кінці «не примарився»: він є послідовною ідеєю, що знаходить продовження у подальшій творчості композитора.

У зв'язку з цим постає питання щодо деяких подій у біографії Прокоф'єва. Чи усвідомлював він всю складність і масштаб трагізму ситуації на Батьківщині, коли приймав рішення повертатись? Адже спочатку його зустріли як тріумфатора! А потім поперемінно – то підносили як великого композитора, то оголошували антинародним митцем і забороняли його музику. Оперуючи образами сонати – навколо нього звучав то менует із другої частини, то середній розділ фіналу! Є до того ж підстави говорити про втручання влади в особисте життя композитора. Але це інша тема, яку, на мою особисту думку, варто піднімати в зв'язку з іншими творами: зокрема, відчуваю це в його Концертній Симфонії для віолончелі з оркестром (1951). У Восьмій сонаті відображення його особистої драми ще не так відкристалізовано... Душевна рівновага Прокоф'єва була серйозно підірвана. Його твори чим далі, тим більше несуть у собі щось одночасно світле і безвихідне. Це – оксюморон, що з'являється вперше, напевно, саме у Восьмій сонаті.

З приватної бесіди з М. Ростроповичем (неточна цитата): «Я спросил:

– *Сергей Сергеевич, а Вы не жалеете, что вернулись?* – Он ответил:

– Нет, не жалею. *Потому что когда художник творит на своей земле, это лучше воспринимается и самой его землёй, и человечеством в целом.*

Глибоко прав! Вєдь Стравинський не менєє гєніалєн. Но насколькò Прокоф'єв популярней!»

II. Із записів, що існують, на мене найбільше враження справили Е. Гілельс (перший виконавець цього твору в 1944 р.) та С. Ріхтер. Також дуже цікавими є для мене записи Тетяни Ніколаєвої, Лазаря Бермана, Євгена Малініна, Ірини Плотнікової, Андрія Гаврілова, а також мого вчителя – Володимира Крайнева.

Виконанням, яке напівсвідомо «тримаю у пам'яті» під час власної роботи з твором, став запис Еміля Гілельса. Ця інтерпретація мені близька тим, що у ній неповторно поєднуються монументалізм із тонкістю нюансів, а мужність – із щирістю висловлювання.

Восьма соната Прокоф'єва разом з його Скрипковим концертом № 1 є дуже важливою відправною точкою у розумінні стилю цього композитора. Саме із потреби зануритись у світ композитора через ці два твори, бере початок моя справжня любов до музики Сергія Прокоф'єва. Із моїх педагогів цю сонату слухали на уроках у різні роки Юрій Лисиченко, Норма Фішер, Андрей Дієв, Володимир Крайнев, Аріє Варді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисов Ю. *По направлению к Рихтеру* / Борисов Ю. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011.
2. Прокофьев С. С. *Дневник : в 3-х тт. [Предисл. Святослава Прокофьева]* / Сергей Прокофьев. — Paris : sprkfv, DIAKOM, 2002. — Т. 3 : Лица.
3. Санкт-Петербургская академическая филармония имени Д. Д. Шостаковича // <http://www.philharmonia.spb.ru/rus/pers/g/gavrilovint.php>

ОНИЩЕНКО Д. ВОСЬМА ФОРТЕПИАННА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА: ВИКОНАВСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР. У статті висвітлюється роль особистості виконавця в процесі створення власної концепції твору С. Прокоф'єва – найвеличнішого із сонатної спадщини ХХ ст. Розкривається смисл виконавської творчості через наукові рефлексії художньої свідомості інтерпретатора. Жанр автокоментаря виявляє подвійну семантику: композиторську та виконавську, увиразнюючи значущість когнітивного підходу в сучасній інтерпретології, яку створюють видатні виконавці нашого часу.

Ключові слова: соната, драматургія циклу, виконавська герменевтика, автокоментар.

ОНИЩЕНКО Д. ВОСЬМАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА С. ПРОКОФЬЕВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АВТОКОММЕНТАРИЙ. В статье освещается роль личности исполнителя в процессе создания собственной концепции произведения С. Прокофьева – величайшего из сонатного наследия XX ст. Раскрывается смысл исполнительского творчества через научные рефлексии художественного сознания интерпретора. Жанр автокомментария выявляет двойную семантику (композиторскую и исполнительскую), что свидетельствует о значении когнитивного подхода в современной интерпретологии, создаваемую выдающимися исполнителями нашего времени.

Ключевые слова: соната, драматургия цикла, исполнительская герменевтика, автокомментарий.

ONISCHENKO D. THE EIGHTH PIANO SONATA BY S. PROKOFIEV: PERFORMANCE AUTOCOMMENT. The article deals with the role performer's personality in the process of creation the own conception of musical creation by S. Prokofiev – the greatest from the sonata legacy of XX century. The sense of performance creation to expose through the scientific reflections of performer's artistic consciousness. The genre of autocomment exposes double semantics (composer's and performance), that testifies to the value of cognitive approach in modern interpretology, created the prominent performers of our time.

Key words: sonata, dramaturgy of cycle, performance interpretation, autocomment.

Наталія Костенко

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИНАСТИЯ: КОММЕНТАРИЙ
К CD-ДИСКАМ «КРЫМСКОГО СУВЕНИРА»¹**



Костенко Наталія Євгеніївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, Лауреат міжнародних конкурсів.

Тема кандидатської дисертації – «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України» (науковий клас доктора мистецтвознавства, професора Л. В. Шаповалової, 2009).

Неодноразова учасниця і переможець міжнародних конкурсів та фестивалів у Греції, Італії, Польщі, Німеччині, Росії, Україні, Угорщині, Франції, Фінляндії.

Актуальность темы. Ансамблевое музицирование стало одной из главных исполнительских жанров в музыкальной культуре и в частности, в народно-инструментальном жанре. Всё более актуальным и востребованным становится этот жанр и в системе музыкального образования. Так, например, класс «Ансамбля» включён в учебные программы ДМШ. Среди относительно небольшого количества народно-инструментальных коллективов Украины можно выделить ряд ансамблей, созданных при детских музыкальных школах. Далеко не все коллективы приобретают истинное признание публики. К числу признанных и востребованных следует причислить ансамбль «Крымский сувенир» Алуштинской детской музыкальной школы. Основателями ансамбля «Крымский сувенир» являются педагоги-эн-

¹ Лауреат международных конкурсов Народный ансамбль народных инструментов «Крымский сувенир», руководители – заслуженные работники культуры Автономной Республики Крым Евгений и Надежда Костенко.

тузиасты, активные общественные деятели, заслуженные работники культуры АРК Надежда и Евгений Костенко.

В становлении и обучении юного музыканта – будущего профессионального солиста, музыканта-ансамблиста и оркестранта – огромную роль оказывает систематическая практика игры в ансамбле. В последнее десятилетие значительно вырос интерес и спрос на ансамблевое музицирование (в том числе смешанного типа с неотъемлемым участием домры в составе ансамбля) в детских учебных заведениях – музыкальных школах, школах эстетического воспитания, в лицеях искусств. Этому способствуют проводимые в Украине конкурсы и фестивали всех уровней от городских до международных, например международный конкурс «Ландыш» (Харьков), «Синяя птица» (Симферополь), «Аккорды Хортицы» (Запорожье), «Классический меридиан» (Киев). Конкурсы и фестивали, проводимые в других странах, так же включают номинацию «Ансамбль» – это международные конкурсы и фестивали «Пражская Весна» (Чехия, г. Прага), «Юность» (Россия, г. Москва), «Москва встречает друзей» (Россия, г. Москва). Этот вид музицирования никогда не вызовет трудностей для юных музыкантов в будущем, т.к. навыки игры в ансамбле формируются уже в столь раннем возрасте (тогда как наблюдается явная «дисгармония» в ансамблевой игре у тех студентов кто не приобрёл этот навык ранее). Значительно игра в ансамбле влияет на выбор будущей профессии маленького музыканта.

Сегодня профессиональные народные коллективы – неотъемлемая составляющая музыкального искусства. Назовём некоторые из них: «Родные напевы» (Киевская национальная филармония), «Три плюс два» (Харьковская областная филармония), «Лик домер» (Донецкая областная филармония), «Мозаика» (Одесская областная филармония).

Материалом предлагаемой статьи избрана *творческая деятельность одной музыкальной династии*, которая принадлежит к украинской академической школе народных инструментов, представителей современного искусства Автономной Республики Крым, лауреатов международных конкурсов, заслуженных работников культуры Автономной Республики Крым **Евгения Петровича и Надежды Яковлевны Костенко**. Представлен анализ концертной деятельности ан-

самбля народных инструментов «Крымский сувенир», уникальность которого фиксируют три аудиодиска (59 произведений, звучание более 3 часов).

Руководители коллектива, о котором пойдет речь, Евгений Петрович и Надежда Яковлевна Костенко являются ведущими специалистами, преподавателями высшей категории, методистами Алуштинской детской музыкальной школы. В 1980 году был создан оркестр народных инструментов, а в 1996 году – ансамбля народных инструментов «Крымский сувенир». За это время создан обширный оригинальный репертуар для детского инструментального коллектива, который насчитывает более 190 переложений и инструментовок, проведено более 2500 концертов. Оркестр и ансамбль 53 раза удостоен званий лауреата: 27 международных, 5 всеукраинских и 21 республиканских конкурсов. Неоднократно по приглашению Международного Благотворительного фонда Владимира Спивакова ансамбль «Крымский сувенир» выступал в Москве в Международном Доме Музыки.

Постановлением коллегии Министерства культуры и искусств АР Крым в 2006 году коллективу было присвоено звание «Народный любительский коллектив»². В репертуаре ансамбля, который постоянно обновляется, более 100 инструментовок, переложений, транскрипций музыкальных произведений созданных руководителем ансамбля Евгением Петровичем Костенко. Коллективом записано три компакт-диска на которых представлено 59 произведений. По-мнению Заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Бориса Михеева, прослушавшего диски «Крымского сувенира», исполнение можно смело приравнять к филармоническому уровню.

Цель статьи – представить научную оценку многолетнего педагогического и творческого опыта работы с детским коллективом народных инструментов «Крымский сувенир» на основании анализа

НАЧАЛО ПУТИ. Всё началось с того, что выпускники столичной Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

² от 8 апреля 2011 года «За весомый вклад в социально-экономическое развитие АР Крым, создание материальных и духовных ценностей занести на Республиканскую Доску чести трудовой коллектив Народного любительского ансамбля народных инструментов «Крымский сувенир» (Председатель Совета Министров АР Крым Василий Георгиевич Джарты).

получили приглашение директора Алуштинской ДМШ В. Д. Михайлова приехать на работу и создать детский оркестр народных инструментов. На протяжении творческого становления оркестра проходило формирование различных ансамблей из состава педагогов и учащихся народного отделения. Так, в 1980 году в Алушту приехала молодая супружеская пара музыкантов из России Ирина и Александр Бабаевы, которые вошли в состав квартета народных инструментов с Надеждой и Евгением Костенко. В 1988 г. на Всеукраинском конкурсе исполнителей на народных инструментах в г. Ивано-Франковске ансамбль стал лауреатом, а так же получил специальный приз за лучшее исполнение музыки украинского автора. В 1986 г. в составе официальной делегации из Алушты ансамбль побывал в Финляндии и принял участие в торжественных мероприятиях по случаю празднования 25-летия породнения городов Алушты и Яянекоски. После переезда супружеской пары Бабаевых в Россию в 1993 году их успешно заменили уже подросшие дети супругов Костенко – Наталия и Владимир Костенко, и квартет продолжил свою работу.

В 1996 году как эксперимент из учащихся двух классов Надежды и Евгения Костенко был создан ансамбль «Крымский сувенир». Результат работы с детьми превзошёл все ожидания. Из интервью: «... Хочу отметить, что в Алуштинской школе я работаю более 33 лет, а наш «Сувенир» существует уже 17 лет. В нем играют только мои воспитанники и ученики моей супруги Надежды Яковлевны. Важно, что это уже четвертое поколение юных музыкантов, которых мы подготовили к конкурсам и к выступлениям с сольными концертными программами с продолжительностью 90 мин и более. Мы любим своих ребят, прививаем им не только исполнительские навыки, но и настоящий профессионализм. Благодаря этому, в отличие от школьной программы, которая предусматривает изучение нескольких произведений за учебный год, наши воспитанники успевают пройти не менее 23. И это сказывается не только на их музыкальном кругозоре, но и на репертуаре: сейчас ансамбль в любой момент может представить на суд публики около 60 сочинений...»³.

³ Независимая городская газета «Встреча» от 18.10.2013 г. (г. Дубна, Россия) http://issuu.com/ivantabashnikov/docs/2013___43av_low___?e=5885626/5590778.

Преимственность. «Музыкантами не рождаются, ими становятся, – уверена Надежда Костенко. – И многое, очень многое зависит от педагога, который стоит у истоков будущего мастерства. Правильно подобрать репертуар, настроить ребенка на плодотворную работу, то есть, запрограммировать на успех – это для нас самое главное!».

Каждый год Надежда Яковлевна Костенко выпускает в большую жизнь 2–4 ученика, на смену им приходят новые. Всего же за время работы в школе число получивших начальное музыкальное образование у четы Костенко уже достигает нескольких сотен. И многие из ребят, как и их педагоги, связали свою судьбу с музыкой. Но даже если кто-то из их бывших учеников выбирает другую жизненную стезю, супруги Костенко не расстраиваются. Ведь главное – воспитать хорошего человека. А это у них получается!

Теперь преимущество поколений в работе с детьми в классе домры и классе ансамбля у дочери Наталии Костенко и ее супруга Сергея Неверова (выпускника Евгения Петровича Костенко по классу баяна в ДМШ г. Алушта). Будучи учениками музыкальной школы, Наталия и Сергей играли дуэтом – домра – баян и в семейном ансамбле семьи Костенко (две домры, баян, К-бас балалайка и ударные инструменты – эксперимент «сколько могут дети» и произошел), затем в музыкальном училище продолжали выступать дуэтом, и стали лауреатами международного конкурса ансамблей в г. Перемышль (Польша). Сегодня по-прежнему Наталия и Сергей выступают дуэтом. Продолжая династию родителей, они организовали в 2010 году ансамбль народных инструментов «Музыкальный сувенир». Ансамбль уже завоевал звание лауреата на международном фестивале народного искусства в Македонии (г. Охрид, 2013) и международном фестивале «Радужный мир народных мелодий» в пгт. Комсомольск, Харьковской области.

Этапы творческого пути. Девиз преподавателей «Музыкальными дарованиями не рождаются, а становятся» уже давно обрел силу закона в Алуштинской музыкальной школе. 30 лет назад на работу в эту школу приехали молодые преподаватели Надежда и Евгений Костенко. Они организовали для своих маленьких учеников оркестр народных инструментов, который уже через два лет стал удивлять своим мастерством выдавших виды музыкантов и знатоков музыки...

Репертуар ансамбля огромен и универсален. Он ежегодно обновляется, несмотря на смену поколений (уже играет пятый состав). Репертуар ансамбля включает произведения самых разных жанров – классического, эстрадного, фольклорного, джазового. «Крымскому сувениру» подвластен огромный диапазон музыкальных стилей – от народных плясовых до пьес современных и джазовых композиций. Предельная мобилизация творческих сил, отменная профессиональная дисциплина, умение быть художественно убедительным превращают общение аудитории с этими музыкантами в творческое событие.

Слушателей покоряет не только широта и сложность репертуара юных музыкантов, но и мастерство исполнения, сравнимое, разве что, с высоко профессиональным. «Крымский сувенир» заслужил признание титаническим трудом и, уверена, не остановится на достигнутом.

Аналитический комментарий к дискам. В 2002, 2006 и 2013 годах ансамбль «Крымский сувенир» под руководством Е. П. Костенко записал три компакт-диски, которые распространены во многих городах Украины и стали своеобразными пособиями для преподавателей учебных музыкальных заведений. Уровень сложности произведений от первого к третьему диску идёт по степени возрастания. Вся музыка, представленная на дисках, – это подарок для слушателей: неслучайно в названии ансамбля есть слово «сувенир».

На диске диск № 1 (2002) представлены великолепные музыкальные миниатюры «Трепак из балета “Щелкунчик”» П. Чайковского, «Красный сарафан» А. Варламова, «Дым» Д. Керна, джазовые пьесы Л. Андерсон, а мастерски инструментованные Е. П. Костенко. Услышав на конкурсе в г. Урбино (Италия) только лишь мелодический голос пьесы Е. Ростелли «Прогулка по Парижу», Е. Костенко полностью досочинил остальные голоса и гармонизацию, проявив своё композиторское мастерство.

Эволюция концертного репертуара в аспекте профессионализации коллектива шла по пути овладения концептуальными жанрами академического искусства. Как продолжение, был записан второй диск (2006), в котором представлены украинские народные песни и танцы в обработках Н. Ризоля, В. Зелёного. Например, крымско-татарский народный танец «Хайтарма» – сложнейшее произведение в метrorитмическом плане. Услышав мелодию в исполнении крымско-татарско-

го музыканта, Е. Костенко полностью выполнил всю композиторскую работу. Цыганская народная песня «Мар-дядня» в обработке А. Цыганкова адаптирована для солиста и ансамбля.

Среди оригинальных сочинений для ансамбля народных инструментов следует выделить произведения Е. Дербенко. Одним из значимых в репертуаре ансамбля является «Либертанго» А. Пьяццоллы: оно звучит на одном дыхании – из тишины вырастает мощная неудержимая сила танго, которая, достигая своей кульминации, не даёт возможности сомневаться, что детский ансамбль звучит как оркестр! Тембр инструментов, как один из критериев художественной выразительности, в джазовых сочинениях Г. Миллера, В. Юманса, Е. Дербенко приобретает мягкость, становится обволакивающим и придаёт фантастическое звучание этим произведениям.

Диск № 3, записанный в 2013 году, в творчестве «Крымского сувенира» становится новым этапом на пути развития коллектива. Профессиональные звукорежиссер и звукооператор не могли поверить, что 22 произведения дети смогут записать в столь короткий срок за три дня! Открывается эта программа сложнейшим в ансамблевом и виртуозном плане произведении Л. Андерсона «Fiddle-Fadle» (Пустячок). Концептуально звучит «Фантазия на темы Великой Отечественной Войны» в транскрипции И. Яшкевича.

Виртуозно, слаженно и динамично выстроены композиции «Сиртаки» А. Зорбаса и «Чардаш» В. Монти, которые слушатели воспринимают, как правило, с невероятной экспрессией. Была особая трудность в подготовке произведения «Опавшие листья» Ж. Косма, написанного в жанре французского шансон. По словам руководителей, они не думали, что оно вообще получится у детей, поскольку его изложение чрезвычайно трудно в гармоническом, метроритмическом и фактурном плане.

Не бывает в репертуаре коллектива «случайных» произведений. Каждая композиция тщательно выбирается и «примеряется». Все инструментовки руководитель адаптирует к возможностям состава – это уровень исполнительского мастерства каждого участника, насыщенность фактуры в партии баяна, виртуозность домры-примы и стабильность басовой партии балалайки контрабас. Произведения проходят апробацию вначале у «художественного директора» Надежды Костен-

ко, затем дети, играя музыку, принимают её и, любимая ими, она ожи-
вает под их пальчиками. Публика – это самый главный «проводник»
произведения в музыкальную жизнь. Порой некоторые произведения
просят играть «на бис» или специально выбирают на концерты такие
«хиты» ансамбля, как «Карпатская сюита» В. Зелёного, «Либертанго»
А. Пьяццоллы, «Гармонист играет джаз» Е. Дербенко.

Репертуар строится по блокам и по принципу контрастности.
Это может быть блок, состоящий из украинских произведений, обра-
боток народных песен и танцев, джазовых композиций. Слушателю
после динамичных пьес предлагается послушать медленный блюз
или вальс.

Евгений Дербенко услышав однажды «Крымский сувенир» пода-
рил в знак признания и дружбы множество своих произведений, кото-
рые составляют самую весомую часть репертуара коллектива во всех
трёх дисках, а это порядком 14 произведений. Такие композиторы как
Е. Дербенко способствуют профессиональному развитию и популя-
ризации народных инструментов в жанре народно-инструментальной
и особенно детско-юношеской музыки.

Творческие принципы. Участники ансамбля «Крымский сувенир» (где среди состава участников восемь домристов, баян, балалайки и ударные) каждый год поступают в музыкальные училища, и, как сами признаются ребята, решающим в выборе будущей профессии стала именно игра в ансамбле⁴. На смену старшей группе ансамбля

⁴ Выпускники «Крымского сувенира»: *Наталья Костенко* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, лауреат международных конкурсов, член Национального Всеукраинского музыкального союза; *Сергей Неверов* – лауреат международных конкурсов исполнителей и дирижёров симфонических оркестров, член Национального Всеукраинского музыкального союза; *Наталья Кучеренко* – выпускница Киевской национальной академии музыки им. П. И. Чайковского; *Ольга Штичак* – выпускница Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского; *Евгений Дитяткин* – студент 4 курса Киевской национальной академии музыки им. П. И. Чайковского, лауреат международных конкурсов; *Александр Чуйко* – преподаватель по классу баяна ДМШ г. Алушта; *Григорий Гриненко* – выпускник Симферопольской академии культуры; *Оксана Чернига* – выпускница Симферопольской академии культуры; *Игорь Акулов* – выпускник Симферопольского музыкального училища им. П. И. Чайковского; *Алексей Бурдаков* – студент 3 курса

приходит новый состав, при этом мастерство, накопленное с годами, нисколько не убывает. Оно растет и совершенствуется. Это – главная заслуга педагогов, сумевших в маленьком городе привлечь к любимому делу и взлелеять целую плеяду юных дарований.

В ансамбль входят только ученики Евгения Петровича и Надежды Яковлевны. И, хоть состав «Крымского сувенира» каждый год немного меняется: уходят выпускники, приходят новички, но основное ядро остается. Это семья Костенко. Многие, вышедшие из школьного возраста ребята, когда приезжают из других городов, обязательно приходят в родной ансамбль и принимают участие в репетициях и выступлениях. – «Надежда Яковлевна и Евгений Петрович – наши вторые мама и папа, – так говорят и те ребята, с которыми довелось пообщаться. По всем вопросам, которые тебя волнуют, ты можешь смело к ним обратиться, и они тебя выслушают, дадут дельный совет» (из беседы).

Такое же чувство испытывают к преподавателям Костенко буквально все их ученики. Тепло, которое в юности посчастливилось получить от своих учителей и Евгению, и Надежде, они с радостью отдают своим ученикам, которых считают родными детьми. «... Мы не можем ограничивать общение с учениками только специальными предметами и строго определенными часами, – признается Евгений Костенко. «... Общаемся на различные житейские темы, много свободного времени проводим вместе. Ездим в путешествия, на пикники. Чувствуем себя в ответе за них, как за собственных детей. И любим их так же!». И дети платят своим вторым родителям сторицей. Отличные успехи воспитанников ансамбля и оркестра народных инструментов впечатляют. Несколько десятков учеников только за последние годы получили престижные награды, некоторые стали лауреатами международных конкурсов.

Победные выступления на многочисленных фестивалях невозможны без кропотливой, порой нудной, ежедневной работы. Говорят,

Симферопольского музыкального училища им. П. И. Чайковского; *Ксения Харламенко* – студентка 4 курса Харьковского музыкального училища им. Б. Лятошинского, лауреат международных конкурсов; *Елена Гарбуз* – студентка 4 курса Харьковского музыкального училища им. Б. Лятошинского; *Екатерина Тыщенко* – студентка 2 курса Харьковского музыкального училища им. Б. Лятошинского, лауреат международных конкурсов.

успех музыканта лишь на десять процентов зависит от его таланта, в остальном же – от его трудолюбия. Творческие принципы работы с детьми предполагают, во-первых, *ассоциативное мышление*, во-вторых, *постоянную занятость* в творчестве и *навыки читки нот с листа*, и *постоянные выступления*.

В процессе работы с детьми над художественной стороной музыкального произведения следует опираться на ассоциативное мышление детей. Практика доказывает, что это наиболее краткий путь для достижения цели. Оказывается, что даже простая просьба играть «громко» не всегда понятна учащимся и, приходится прибегать к сравнительной характеристике, ассоциируя «громко», к примеру, с шумом рядом проходящего на полной скорости поезда и т. д. Такое «непонимание» неудивительно. В своем возрасте дети еще не успели накопить жизненного опыта для точного определения значения этого указания. Следовательно, мудрый педагог должен выбирать и подходящие сравнения, доступные кругозору ребенка. В целом можно считать ассоциативное мышление одним из основных и наиболее эффективных методов творческой работы с детьми.

Природная неусидчивость, гиперактивность детей в большинстве случаев не способствует музыкальному обучению детей, особенно при ансамблевых и оркестровых занятиях. Но и эта проблема решается постоянной занятостью учащегося на протяжении всего урока. Ребенок спокоен и сосредоточен при условии постоянной игры на инструменте. Конечно, в этом случае не может быть и речи о творческой работе со зрелыми исполнителями, но с подрастающим поколением тезис о творческом принципе работы в этой ситуации вполне может быть применим.

Особенно важным в развитии музыканта становится огромная база и *навыки читки нот с листа*. Когда ребёнок овладевает этим навыком, всё музыкальное развитие становится продуктивнее и быстрее. Этому способствует постоянная практика навыка читки нот с листа. Огромное количество разучиваемого репертуара в ансамбле просто «неизбежно» развивает этот навык. В «Крымском сувенире» совершенно новое и довольно непростое произведение разучивается в течение одной репетиции. Евгений Петрович сетовал, что писал инструментовку длительное время, а дети разобрали и выучили текст за одну репетицию!

В «Крымском сувенире» дети много читают с листа. Этот навык формируется безукоризненно! Струнники хорошо ориентируются «на грифе», в игре «в позициях», что всегда вызывает сложности в обучении на начальном пути музыкального образования у домристов и балалаечников. Этот навык, по словам Надежды и Евгения Костенко, является фундаментальным.

Безусловно, такая масштабная работа требует огромного вложения и сил, и времени. Коллектив репетирует ежедневно и по воскресениям и в школьные каникулы. Репетиции многочасовые, но дети их прекрасно выдерживают, ведь здесь царит творчество, профессиональные рекомендации, радость общения с друг другом с любимым инструментом, с преподавателями. Когда рядом с детьми играют их преподаватели – это стимулирует ребят «подтягиваться» к эталонному звучанию инструмента в руках взрослого коллеги, наследуя все тонкости исполнительства и поведения на концертной эстраде.

Ещё один важный принцип формирования музыканта-ансамблиста, оркестранта или солиста – это *постоянные выступления*. Только на сцене рождается музыкант. Ребята «Крымского сувенира» очень уверенно держатся на сцене. Сталкиваются с профессиональными требованиями, которые выдвигаются в разных условиях, ситуациях и обстоятельствах. Коллективное исполнительство способствует развитию тембрового слуха, динамического слуха, чувству ритма, воспитывает интерес к высокохудожественному музыкальному репертуару, в частности к народной музыке.

Из-за того, что каждый год ансамбль «Крымский сувенир» обновляется, педагоги грамотно распределили работу. Существует распределение на группы для подготовки детей к игре в основном составе ансамбля. Дети от восьми лет начинают заниматься в «Младшей» группе: учатся играть в ансамбле, разучивают самые лёгкие пьесы из репертуара ансамбля, например произведения «Вальс-бабочка» В. Андреева, «Красный сарафан» А. Варламова, которые звучат на первом диске. В «Средней» группе играют дети 9–12 лет. За год они разучивают не менее 10–12 произведений (а если учесть, что ещё они играют произведения по специальности и оркестру, то получается, в год ученик охватывает более 25 произведений в средних классах музыкальной школы!). Как показала практика, дети вполне способ-

ны к такому объёму информации и с успехом всё успевают. Домристы-ученики Надежды Яковлевны постоянно участвуют в конкурсах самых высоких уровней и неизменно становятся победителями⁵. Это ещё раз подтверждает важность принципа *постоянной занятости* детей.

Наконец, «старшая группа», основная – это тот состав, в котором играют дети от 11–12 лет и до окончания музыкальной школы (14–17 лет). Ребята могут уже играть концерты на 1,5–2 часа музыки. В их репертуаре насчитывается более 60 произведений. К этому моменту юные музыканты подготовлены настолько, что профессионально, и в плане концертной выдержки, и физической выносливости они ничем не уступают студентам музыкальных вузов⁶.

Грани деятельности (методическая и организационная работа). Безусловно, такие подвижники народного искусства как супруги Костенко обладают разнообразием творческих граней. *Евгений Петрович* – член жюри международного фестиваля-конкурса аккордеонистов и баянистов в Италии (г. Урбино), международного детского фестиваля исполнительского мастерства «Аккорды Хортицы» (Запорожье). Как преподаватель высшей категории, методист, заведует народным отделом Алуштинской детской музыкальной школы, Е. П. Костенко в течение 33 лет руководит оркестром народных инструментов. Его творческая деятельность отмечена дипломами и грамотами Министерства культуры Автономной Республики Крым, местным исполнительным комитетом Алуштинского городского совета, благодарностями Председателя Верховной Рады Автономной Республики Крым. Награжден юбилейной медалью г. Алушта (2005) и дипломом Совета министров Автономной Республики Крым «Луч-

⁵ Например, домристка Екатерина Тыщенко, стала победительницей 10 международных исполнительских конкурсов; являлась стипендиаткой фонда Владимира Спивакова. Кроме того, Катя стала победительницей одной из престижных номинаций «Солист с симфоническим оркестром», соревнуясь с исполнителями на различных инструментах (фортепиано, струнные, духовые) международного фестиваля-конкурса «Аккорды Хортицы» (Запорожье, 2011 г.).

⁶ Из собственного опыта скажу, что когда мне пришлось записывать третий диск вместе с «Крымским сувениром» то, имея огромный опыт и исполнительскую базу, было весьма не просто выдерживать колоссальный объём работы при записи диска.

ший руководитель оркестра народных инструментов» (2009). За высокий профессионализм и творческий вклад в развитие музыкальной культуры в 2001 году решением Президиума Верховной Рады Автономной Республики Крым ему было присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым».

Методическая разработка Е. П. Костенко «Формирование творческой самостоятельности личности музыканта-исполнителя» [1] посвящена важным проблемам воспитания молодых исполнителей (инструменталистов), которые выдвигает в настоящий момент искусство и музыкальная педагогика. Формирование в процессе игры целостной системы умений и навыков общения с инструментом нацелено, прежде всего, на творческую реализацию нотного текста, за которым исполнитель «слышит» образ автора, его индивидуально неповторимый композиторский стиль. Бережное отношение исполнителя к «букве и духу» авторского понимания музыки воспитывает у исполнителей необходимые основы творчества – историзм мышления, чувство стиля, понимание решения технических проблем. Наконец, отмечается взаимодействие художественных установок композитора и интерпретатора произведений, что составляет высший уровень самореализации творческой личности.

Исследование охватывает круг важнейших вопросов современного музицирования в классе по специальности (на отделе народных инструментов): **формирование основ музыкального мышления** через *овладение* техническими и художественными задачами интерпретации музыкальных произведений разных эпох, жанров, стилей; *обобщение* теоретических знаний в интонационно-слуховой практике; *воспитание* творческого подхода к усвоенным знаниям в аспекте самостоятельного их претворения в процессе самоподготовки.

Предлагаемый перечень возможных методов по достижению творческой самостоятельности молодыми исполнителями подобран на основе системных методов обобщения опыта ведущих музыкантов и специалистов в области музыкальной педагогики.

Е. П. Костенко – блестящий аранжировщик. Заслуженный деятель искусств Украины, профессор Б. А. Михеев отмечает в своей рецензии: «Работа Костенко Е. П. выходит за рамки обычной инструментовки и включает в себя элементы композиторской техники: рас-

ширение и обогащение фактуры первоисточника, умелое использование выразительных и колористических особенностей музыкальных инструментов, входящих в состав ансамбля, отчётливое выявление формы произведения средствами оркестровки, подчёркивание жанрово-стилевых особенностей произведения. Безусловно, «Карпатская сюита» В. Зелёного в оркестровой версии Е. П. Костенко обогатит концертный репертуар любого ансамбля, будет способствовать повышению исполнительского мастерства учеников».

Евгений Петрович Костенко и Надежда Яковлевна систематически проводят мастер-классы по оркестровому и ансамблевому классу, по сольному домровому исполнительству для педагогов детских специальных музыкальных учреждений.

Надежда Яковлевна Костенко – член жюри всеукраинского фестиваля-конкурса исполнителей на народных инструментах «Провесинь» (г. Кировоград) и международного конкурса «Синяя птица» (г. Симферополь), преподаватель высшей категории, методист. В течение 33 лет – солист и концертмейстер оркестра и ансамбля народных инструментов «Крымский сувенир» Алуштинского ДМШ. Участвуя в республиканских, всеукраинских, международных конкурсах, воспитанники класса Н. Я. Костенко на протяжении многих лет становятся лауреатами конкурсов. Как преподаватель и исполнитель она 142 раза удостоена звания лауреата 35 международных, 15 всеукраинских, 92 республиканских конкурсов. В 2005 г. награждена юбилейной медалью г. Алушта. В 2009 г. награждена дипломом Совета министров Автономной Республики Крым. Творческую деятельность Надежды Яковлевны отмечены дипломами и грамотами Министерства культуры Автономной Республики Крым, исполнительным комитетом Алуштинского городского совета, грамотами и благодарностями Председателя Верховной Рады Автономной Республики Крым (2011). В 2010 г. её имя занесено на городскую Доску почета. В 2005 г. Н. Я. Костенко награждена юбилейной медалью г. Алушта, 2011 г. – юбилейной медалью в честь 20-летия независимости Украины от Президента Украины. За высокий профессионализм и творческий вклад в развитие музыкальной культуры в 2001 году ей присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым».

Синтез исторических и методологических принципов составляют методологическую базу работы Н. Костенко. Методические рекомендации для учащихся ДМШ Н. Е. Костенко «Об исполнении мелизмов на домре» [4] востребованы среди педагогов музыкальных школ и училищ Украины. В них осуществлён анализ основных видов мелизматики в широком историко-стилевом контексте. Благодаря теоретическому освещению в различных музыкальных стилях (барокко, классицизм, романтизм) предложены практические советы для исполнительских трактовок.

География гастролей. Народный ансамбль народных инструментов «Крымский сувенир» под управлением заслуженных работников культуры АР Крыма Надежды и Евгения Костенко хорошо известен в Украине и странах ближнего и дальнего зарубежья: России, Чехии, Германии, Турции, Финляндии, Венгрии, Австрии, Италии, Франции, Греции, Швейцарии, где коллектив выступал на международных конкурсах и фестивалях и неизменно становился победителем, занимая только высшие награды – Гран-при и первые места.

Ансамбль постоянный участник правительственных концертов на главных сценах страны и Республики Крым: Дворец культуры «Украина» в г. Киеве, Украинском и Русском драматическом театре в г. Симферополе, концертном зале имени М. Глинки в Запорожской государственной филармонии, театре имени А. Луначарского в г. Севастополе, городах Крыма и Украины, на сцене Высшей школы музыки г. Мюнхена. Выступления в подшефной части морской пехоты в г. Севастополе оставляет яркую станицу в жизни воинского подразделения, желание вновь и вновь слушать этот коллектив.

На протяжении многих лет ансамбль являлся участником мероприятий Русского культурного центра в г. Симферополь. На протяжении 4-х сезонов коллектив принимал участие в программах детской республиканской филармонии «Синяя птица» в г. Симферополь.

В 2003 году по приглашению мэрии г. Яянекоски (Финляндия) ансамбль участвовал в юбилейных концертах города-побратима.

В 2004 году вместе с лучшими творческими профессиональными Автономной Республики Крым ансамбль «Крымский сувенир» принял участие в творческом отчёте республики на сцене Дворца культуры «Украина» г. Киев, который проходил под патронатом Президента

Украины. Ансамбль неоднократно выступал с концертными программами перед депутатами Киевской городской администрации, секретарями, губернаторами и мэрами городов Украины на ведущих сценах страны.

В 2005 году ансамбль выступил с концертной программой в посольстве Украины в г. Анкара (Турция). В 2006 г. на международном фестивале в г. Синоп (Турция). В мае 2007 г. – на молодёжном фестивале в г. Падуа (Италия). В этом же году на международном конкурсе исполнителей на народных инструментах «Кубок Европы» в Париже (Франция) коллектив завоевал Гран-при и Кубок Европы. В 2009 году по приглашению «Управы товариства “Україна”» ансамбль «Крымский сувенир» выступил с концертной программой в Высшей школе музыки (консерватория) в Мюнхене (Германия).

Культурные связи с разными странами. Лучшее средство общения между государствами – это культура, а лучший язык общения – музыка. Подтверждение этих слов в прессе: «...Каждое исполнение музыкального произведения из огромного многонационального репертуара ансамбля «Крымский сувенир» от первого до последнего номера венгерская публика встречала овациями и продолжительными аплодисментами. Особенно лица присутствующих озаарились счастьем во время звучания одного из наиболее популярных и сложных в исполнении музыкального сочинения венгерского танца «Чардаш» (композитор Сильвио Монти). «Браво» скандировала стоя благодарная публика детскому ансамблю из соседней Украины во время исполнения «Карпатской сюиты» композитора Виктора Зеленого...»⁷.

По приглашению директора Международного фестиваля «Smiling House» Венгерской Республики, ансамбль «Крымский сувенир» принял участие в международном фестивале «Дни украинской культуры» в Венгрии в городах Мишкольц и Будапешт. Открытие фестиваля состоялось в г. Мишкольце – это второй по величине город в Венгрии после столицы Республики г. Будапешта.

Зная профессиональный уровень игры, коллективу ансамбля была предоставлена возможность выступления с сольной полуторачасовой программой для общественности города. На концерте присутствовали

⁷ Официальный сайт Алуштинского городского совета <http://alushta.info/news/3007/>.

мэр города Мишкольца господин Вильмош Феодор и другие официальные лица. Концерт был записан и транслировался по центральным каналам телевидения Венгрии. Мэр г. Мишкольца Господин Вильмош Феодор наградил дипломами участников ансамбля, вручил ценные подарки, выразил слова восхищения исполнительским мастерством детского коллектива и пригласил вновь посетить г. Мишкольц и порадовать не только жителей его города, но и всей страны своей замечательной игрой.

По приглашению мэра г. Дубна Московской области коллектив множество раз выезжал на фестивали «Дни славянской письменности и культуры» в породненный город с концертными программами.

14 октября 2013 года ансамбль народных инструментов Алуштинской музыкальной школы «Крымский сувенир» под руководством Евгения Костенко выступил перед любителями народной музыки и учащимися Дубны. Этот ансамбль хорошо известен дубненцам, с одной стороны, своими контактами с руководством пансионата ОИЯИ, расположенного в Алуште, с другой – регулярными выступлениями на различных концертных площадках города Дубны. Из отзывов прессы... «...Выступление юных музыкантов из Алушты было встречено дубнинской аудиторией на «Ура!». Крики «браво», аплодисменты и притопывания в полной мере соответствовали энергии, которую обрушил на присутствующих коллектив, состоящий из семи школьников и двух наставников. Удивительно, но этот ансамбль буквально переполнил звуками большой зал музыкальной школы, а его энергетика едва не заставила самых маленьких слушателей пуститься в пляс. С особым энтузиазмом аудитория отреагировала на «Чардаш» В. Монти, «Вальс» Е. Дога из кинофильма «Мой ласковый и нежный зверь», на знаменитую испанскую мелодию «Кукарача». После этого даже умиротворенная пьеса Е. Дербенко «Тихий вечер» не охладила слушателей: с особой энергией они встретили заключительный номер концерта «Гармонист играет джаз» ... < Яркая игра «Крымского сувенира» на долгое время сохранится в памяти дубненцев...>...»⁸.

⁸ Независимая городская газета «Православная Встреча» г. Дубна, Россия от 18.10.2013 г. http://issuu.com/ivantabashnikov/docs/2013___43av_low___?e=5885626/5590778.

19 и 20 мая 2011 года в рамках празднования Дней славянской письменности и культуры в университете «Дубна» и в Хоровой школе мальчиков и юношей выступал ансамбль народных инструментов «Крымский сувенир». Из отзывов: «...Виртуозные произведения, сыгранные крымскими музыкантами на концерте в Дубне, дали возможность зрителям погрузиться, испытать восторг и помечтать. Прозвучали испанское танго, блюз, джаз, рок-н-ролл, тропические мелодии. Выступление «Крымского сувенира» прошло на одном дыхании. Красивые украинские народные костюмы дополняли музыкальные образы произведений. Зал был полон – в атриуме университета негде было яблоку упасть. Судя по реакции студенческой аудитории, выступление музыкантов никого не оставило равнодушным. За каждым произведением следовали бурные аплодисменты, и выступающие играли на бис...»⁹.

По приглашению Международного Благотворительного фонда Владимира Спивакова 13 октября 2013 г. в камерном зале Московского Международного Дома музыки состоялся концерт ансамбля «Крымский сувенир». Из прессы: «... Второе отделение открывал ансамбль народных инструментов «Крымский сувенир». Публика восторженно восприняла исполнение произведения П. Фроссини «Веселый кабальеро» и долго не отпускала музыкантов... В заключительном номере всего концерта ансамбль «Крымский сувенир» исполнил произведение украинского композитора В. Зеленого «Карпатская сюита». Реакция была такова, как будто в концертном зале разорвался снаряд. Публика стоя требовала исполнения на бис...».¹⁰

Выводы. Прослеживая исторический путь становления ансамбля, мы наблюдаем, что далеко не сразу руководителями была найдена форма ансамбля – состав инструментов, количество человек, репертуар. Лишь спустя многие годы работы в музыкальной школе Надеждой и Евгением Костенко была найдена деятельная и жизнеспособная формула коллектива в формате народно-инструментального жанра.

⁹ Независимая городская газета «Православная Встреча» г. Дубна, Россия от 26.05.2011 г. <http://www.dubnapress.ru/orthodox/1193-2011-05-26-10-49-19>.

¹⁰ Официальный сайт Алуштинского городского совета <http://alushta.info/news/3007/>.

Безусловно, самым важным критерием мастерства ансамбля нужно считать талантливых и профессиональных руководителей, получивших образование в Киевской консерватории и играющих в этом ансамбле вместе с учащимися. Решающая роль в разучивании партий с детьми, создании инструментовок, решении административных вопросов, разумеется, лежит «на плечах» руководителей. За время своего существования ансамбль «Крымский сувенир» уверенно заявил о себе не только в Украине, но и за ее пределами, посетив с концертными выступлениями Италию, Францию, Финляндию, Венгрию, Турцию, Россию.

Не приходится сомневаться в культурном значении для общества этого коллектива. Атмосфера концертного выступления «Крымского сувенира» несет исключительно бодрый и положительный заряд энергии. Вместе с тем обязательное наличие духовности, точности и тонкости исполнения, как воспитательной функции, неизменно присутствует на каждом концерте ансамбля «Крымский сувенир». Этот уникальный детский коллектив подтверждает право его педагогов называться Музыкантами с большой буквы. Многочисленные творческие и профессиональные победы, оценка музыкантов-профессионалов, любовь слушателей и огромное трудолюбие по праву позволяют называть супругов Костенко ведущими специалистами в своей сфере не только Украины, но и России. «...Этот коллектив стал по праву визитной карточкой не только Алушты АР Крым, но и Украины...»¹¹.

Музыкальная династия – как кровное родство: поколение, которое воспиталось в **музыкальной семье**, будет с гордостью и достоинством продолжать в жизни те творческие идеалы, которые в них воспитали профессионалы-музыканты – Надежда Яковлевна и Евгений Петрович.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Костенко Е. П. *Формирование творческой самостоятельности личности музыканта-исполнителя. Методические рекомендации для учащихся детских музыкальных школ / Методические рекомендации для учащихся ДМШ. — Симферополь : Таврия, 2012. — 19 с.*

¹¹ Сайт г. Дубна, Россия от 17-05-2011 <http://www.dubna.ru/37/8449.html>.

2. Костенко Н. Домра и ансамблевое музицирование в Харькове. Методичні рекомендації / Харк. нац. унів. мистецтв ; автор-уклад. : Костенко Н. Є. — Х. : ХНУМ, 2014. — 24 с.

3. Костенко Н. Украинской четырёхструнной домре – 100 лет / Н. Костенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. [під загальною ред. Н. Є. Трезуб]. — Харків : ХДАДМ, № 1, 2. — 2009. — С. 43–46.

4. Костенко Н. Я. Об исполнении мелизмов на домре / Н. Я. Костенко // Методические рекомендации для учащихся детских музыкальных школ. — Симферополь : Таврия, 2007. — 24 с.

КОСТЕНКО Н. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИНАСТИЯ СЕМЬИ КОСТЕНКО: КОММЕНТАРИЙ К CD-ДИСКАМ «КРЫМСКОГО СУВЕНИРА».

В статье представлена творческая деятельность одной музыкальной династии, которая принадлежит к украинской академической школе народных инструментов, представителей современного искусства Автономной Республики Крым – лауреатов международных конкурсов, заслуженных работников культуры Автономной Республики Крым Евгения Петровича и Надежды Яковлевны Костенко. Представлен анализ концертной деятельности ансамбля народных инструментов «Крымский сувенир».

Ключевые слова: музыкальная династия, ансамбль, баян, домра, детские ансамбли народных инструментов, репертуар, чтение с листа, ассоциативное мышление, методика воспитания ансамблевого чувства.

КОСТЕНКО Н. МУЗИЧНА ДИНАСТІЯ РОДИНИ КОСТЕНКО: КОМЕНТАРІ ДО CD-ДИСКІВ «КРИМСЬКОГО СУВЕНІРУ».

У статті представлена творча діяльність однієї музичної династії, яка належить до української академічної школі народних інструментів, представників сучасного мистецтва Автономної Республіки Крим – лауреатів міжнародних конкурсів, заслужених працівників культури Автономної Республіки Крим Євгена Петровича та Надії Яківни Костенко. Представлено аналіз концертної діяльності ансамблю народних інструментів «Кримський сувенір».

Ключові слова: музична династія, ансамбль, баян, домра, дитячий ансамбль народних інструментів, репертуар, читання с аркушу, асоціативне мислення, методика виховання ансамблевого чуття.

KOSTENKO N. MUSICAL DYNASTY OF KOSTENKO'S FAMILY: COMMENTS TO CDs OF «CRIMEAN SOUVENIR». The article presents a creative activity of musical dynasty, which belongs to the Ukrainian academic school of folk instruments, representatives of the modern art Crimean Republic – winners of international competitions, Crimean honored workers of Culture Evgeny and Nadezhda Kostenko. Article represented analysis of the concert activity folk Instruments group “Crimean souvenir.”

Key words: musical dynasty, ensemble, accordion, domra, children’s folk instruments groups, repertoire, sight reading, associative thinking, education technique of the ensemble feelings.

УДК : 78.071.2 : 788.6

Сергей Турнеев

**«ПЯТЬ РЕФЛЕКСИЙ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO:
КОМПОЗИТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ**



Турнеев Сергей Петрович – композитор, член Национального Союза композиторов Украины и Национального Всеукраинского музыкального Союза; декан факультета музыкального искусства Луганской академии культуры и искусств. Заслуженный деятель искусств Украины.

Круг научных интересов: украинская музыкальная культура, техники письма XX века, тембровая драматургия.

Музыка – уникальный и многогранный «процесс творения звучащего мира» (Б. Асафьев) [1, с. 35].

На языке философии, музыка – воплощение трансцендентальной сущности мира, единства природы и духа. Бытие звука отражается в мироощущении художника, наделённого парадоксальным внутренним восприятием реальности. Творчество есть рефлексия, но не отвлеченное философское осмысление, а глубоко прочувствованная реакция современного человека на окружающий его миропорядок,

социум, ценностную систему связей и отношений. Эти известные истины наполняются живым и трепетным смыслом для композитора в момент работы над новым произведением.

Принято сравнивать процесс написания музыки с рождением новой жизни, открытием нового мира. Эти метафоры подходящи и для характеристики процесса *первоинтерпретации*. Исполнение музыки становится настоящим событием для тех, кто внутренне открыт и готов к приятию звукообразных миров, проявляя чуткость слышания «звучащего мира». Согласно концепции М. Тараканова, музыка оказывается «...наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды», которая трактуется как **звуковой фон Земли**, «создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей» [4, с. 284]. И эта фоносфера есть способ духовного приобщения человека к Космосу, общения людей с Высшим миром.

Цель статьи – выявить меру сотворчества композитора и исполнителя как субъектов художественного познания мира в момент рождения музыки.

Звукообразный смысл музыкальных произведений понимается как интонационно-образный комплекс, вырастающий на основе «интонационного словаря» эпохи. Для меня «Рефлексии» – не только документ творческой биографии, но и дань национальной традиции «мышления музыкой». (например, в «Отражениях» Б. Лятошинского я усматриваю корневую систему современных поисков)¹. Их первое исполнение в зале Бельгийской королевской консерватории (2007), где происходили исторические премьеры сочинений И. Стравинского и Белы Бартока, для меня является символом расширения культурного пространства современной Украины.

Известно, что исполнители подолгу работают над поиском стильного звучания, стараясь найти наиболее точное и ясное выражение мысли. Исполнитель должен обладать, по яркой метафоре В. Сильвестрова, «сверхчувствительной звуковой антенной» [2], которая помогает «озвучивать» совершенную красоту мира. Такой уникальной

¹ «Бытие проинтонированного рефлексивного образа – это уже не только переживание (хотя степень эмоциональной окрашенности мыслительного акта чрезвычайно высока), сколько философствование на языке музыки, “внутренняя речь” автора, монолог о себе и своем мирозерцании» – пишет Л. В. Шаповалова [5].

«антенной» для меня как композитора стал замечательный музыкант из Бельгии – **Хедвиг Швимберг**, первый исполнитель «Пяти рефлексий» для кларнета solo. Инструментальный звук – голос инструмента, рождаемый прикосновением, дыханием и жизнью «творческих рук» музыканта. Звучание инструмента индивидуально окрашивается, становясь выразительным источником интонации и *через стиль исполнения* – отражением звукового образа мира. Вот почему музыкальный звук выступает философским отражением структуры мира, его «атомом» и медиумом между внутренним миром художника и звучащим миром его музыки, воплощение которого является высшим откровением.

Замысел для композитора – это целостное «видение» будущего сочинения, которое можно назвать виртуальной моделью творчества. Отмечу синтетический характер исполнительской реализации этой модели: это, прежде всего, одномоментный сплав слуховых представлений с образно-эмоциональными, двигательными-тактильными с ассоциативно-зрительными и интеллектуальными. На концертной сцене замысел произведения предстаёт в целостном «звучащем образе». В нём завершается внутренняя, синергичная связь исполнителя с миром композитора.

Несколько слов о появлении этого опуса «на свет». В 2006 году ко мне обратилась бывшая студентка с предложением предоставить для ее знакомого кларнетиста из Бельгии мои сочинения для кларнета соло, если такие имеются у меня. Таковых у меня не оказалось, хотя для квинтета духовых инструментов были написаны «Скерцо» (1983), «Пасторали» (1986), Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра (1990).

Я предложил бельгийскому кларнетисту приехать в Луганск для сотрудничества со студенческим камерным оркестром. И в мае 2006 г. Хедвиг Швимберг, профессор Брюссельской королевской консерватории, солист Фламандского радио оркестра, художественный руководитель и дирижер Брюссельского хора кларнетов прибыл в Луганск. Он сыграл с оркестром Концерт для кларнета с оркестром А-dur В. А. Моцарта, покоров публику музыкальностью, тонким ощущением стиля, яркой эмоциональностью. Самым главным, пожалуй, было то, что солист сумел уловить верные интонации с точки зрения стиля В. А. Моцарта. После концерта я иначе «услышал» тембр кларнета, начал постигать безграничные технические возможности инструмента.

В 2007 г. я предложил Х. Швимбергу «Пять рефлексий для кларнета solo». Идея «рефлексий» появилась после общения с Шаповаловой Л. В., доктором искусствоведения, профессором Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, с которой меня связывают долгие годы дружбы. Учитывая мастерство маэстро, я предоставил ему возможность «создать» выпуклое, многотембровое звучание цикла без привлечения других инструментов. Хедвиг чудесным образом озвучил композиторский текст: настолько глубоко постиг замысел, что кажется, будто исполнитель – alter ego композитора. Качество звучания кларнета уподобилось «внутреннему голосу»; лирический герой музыки общается со слушателями так, словно она рождается «тут и сейчас», на его глазах.

В июне 2007 г. «Рефлексии» прозвучали в Брюссельской королевской консерватории, а в июле на XII международном курсе кларнетистов «Julian Mendez» (Авила, Испания). В Украине «Рефлексии» были исполнены на XVIII международном фестивале «Київ Музик Фест» в октябре этого же года (солист Алексей Бойко). В Луганске в рамках Всеукраинского фестиваля детской музыки украинских композиторов в 2010 г. (солист – Игорь Ярьсько). Через год был написан Концерт для кларнета и струнного оркестра («В стиле барокко») с посвящением Хедвигу Швимбергу. Мировая премьера Концерта состоялась в Брюсселе. Также в исполнении маэстро прозвучала «Элегия» для кларнета и струнного оркестра (2012).

Студенты спрашивают иногда: *«Думает ли композитор о технике композиции, когда начинает работу над конкретным сочинением? Понадобилась ли Вам новая техника композиции для сочинения кларнетовых пьес? Либо Вы, не задумываясь, сочиняли в обычном режиме?»*. Раздумываю над ответом... Многое зависит от жанра. Выбор жанра диктует «стиль», технику композиции, адресованную конкретному слушателю.

На мой взгляд, «Рефлексии» стали **знаком нового периода** творчества по той причине, что в них явно слышен иной стиль восприятия жизни, ее иной ракурс, как бы извне, «сверху», объективно. В «Рефлексиях» отражены различные эмоциональные состояния через призму определенных жанровых качеств: 1 – Настроение; 2 – Вальс; 3 – Песня; 4 – Движение; 5 – Вариации.

Число 5 имеет символическое значение. Речь идет о сложившихся в среде музыковедов «штампов» относительно творчества композиторов. Почему не 4 или 24? «Чет-нечет». Нечетное число – отсутствие «ответа» на вопрос. В этом случае цикл заканчивается на «вопросе». Наверное, здесь есть связь со временем и пространством (показ различных жанровых моделей в миниатюре).

Для слухового восприятия композитора важным является всё – мелос, фактура, гармония, тембр. Музыкальный язык – это *набор значений*, который хочется реализовать во что-то новое и оригинальное, но всё же главное – это чувство *стиля как органичного целого!*

Действительно, стиль композитора – это комплекс значений, обусловленный музыкальным воспитанием, культурной средой, индивидуальными психологическими характеристиками индивида, этическими установками. Стиль мышления не может не изменяться со временем. Мы приобретаем новый опыт с годами, который отражается в воплощении конкретного замысла.

Перейдем к драматургическому анализу цикла. «Пять рефлексий» для кларнета *solo* образуют функциональное подобие сжатого сонатного цикла. Первая пьеса ***Die Stimmung*** («*Настроение*») претворяет в общей трехчастности сонатные принципы и вводит в атмосферу разного строя всего цикла, будучи сжатым воплощением его художественной идеи. Грациозный вальс II части (***Der Walzer***) в рамках цикла представляет жанровую сферу. Центральные пьесы цикла – «*Песня*» (***Das Lied***) и «*Движение*» (***Die Bewegung***) – образуют «цикл в цикле», построенный на сопряжении контрастных типов выразительности – лирики и действенности, представляя единый образ Времени в авторской рефлексии. Наконец, «*Вариации*» заключительной V части (***Die Variationen***) являются по функции обобщающим финалом цикла.

Композиционная структура цикла совпадает с линией развития драматургических концептов. Наблюдается соответствие композиционных и драматургических функций произведения² (по В. Бобровскому).

² Процесс становления музыкальной формы на уровне цикла является логичным и отображает процесс развертывания его художественной идеи (= музыкальной драматургии).

Тип композиции	I	II	III	IV	V
		<i>Die Stimmung</i>	<i>Der Walzer</i>	<i>Das Lied</i>	<i>Die Bewegung</i>
Драматургические функции	Экспонирование идеи цикла	Грациозный вальс (жанровая сфера)	Лирическая сфера	Сфера <i>moto perpetuo</i>	Обобщающий финал

Уровень музыкальной стилистики. Очевидно, что в цикле на интонационно-тематическом уровне сказывается действие более глубоких пластов смысла. Две интонационные сферы представляют **основные драматургические модусы цикла.**

Первая связана с опорой на моторику как тип выразительности (интонационная сфера динамической направленности, формообразующая роль ритмоформулы, острая атака звука). Вторая – преобладание лиричности как типа выразительности (интонационная сфера с опорой на напевность, преобладание вокального склада мелодики, мягкая атака звука). Таким образом, на соотношении двух типов выразительности – основных модусов (*действенность* /моторика/ и *лирика* /песенность, жанровость) – выстраивается музыкальная драматургия цикла.

Музыкальная стилистика каждой части является семантически обусловленной, формируя рельеф музыкальной драматургии целого. Первый драматургический модус представляет *внеличностно-объективный*, а второй – *личностно-субъективный* планы музыкальной семантики в цикле.

Уровень музыкального языка. Для данного сочинения характерным является опора на интервал как основу звуковысотной организации (отсюда – линейность композиторского письма). «...Интервал – одна из первичных форм музыки», – утверждал Б. Асафьев [1, с. 218]. Интонационность действует и на ладогармоническом уровне, обуславливая нивелирование тонально-ладовых тяготений и способствуя единому гармоническому колориту (ладовое «парение»). Отсутствие тонально-гармонического контраста заменяется интервальными, ритмическими, темповыми сменами.

Первая часть цикла *Die Stimmung* («Настроение») выполняет функцию экспонирования образно-смыслового тезиса, вводит в «настроение» всего цикла. Она является воплощением «большого в малом», проецируя присущий ей тип драматургического развития на уровень музыкальной драматургии всего цикла. В трехчастности композиции усматривается форма второго плана – в сжатом виде заложены сонатные принципы.

Начальная музыкальная тема (1–8 *mm.*) становится отправной точкой формообразующего процесса, из которой «произрастает» производная тема (аналог П. П. в сонатной форме). Исходное восходящее движение «полётной» основной темы сменяется симметричным нисходящим движением второй темы (обогащенной в процессе развития новыми тематическими стаккатными элементами) в рамках дления единого образного строя раздела.

Начальная и производная темы раздела (выполняя функции Г. П. и П. П.) соотносятся по принципу взаимодополнения, *светотени*. Функция начальной музыкальной темы вырастает за рамки собственных внутренних пределов. Она призвана воплотить линию развития не только в рамках собственных внутренних пределов и на уровне целостности как первого раздела (экспозиции), так и всей части в целом.

В среднем разделе (*Tenero*) звучит новая пасторальная тема, выполняя функцию эпизода – носитель музыкальной семантики второго драматургического модуса (отметим напевность звука, мягкую атаку). В динамической репризе образно-смысловое содержание двух основных тем обретает новые выразительные оттенки (что характерно для процессуальности сонатной логики, воплощенной в данной части цикла).

Музыкальный тематизм II части (*Der Walzer*) вырастает из грациозного танцевального движения, представляя жанровую сферу в рамках цикла. Функцию ядра (*initio*) выполняет ритмоформула вальсовой темы:



Такой темообразующий фактор способствует «саморазвертыванию» (при этом сама музыкальная тема утрачивает «классические» четкие очертания). Свободное тематическое продвижение размывает структурные грани, а дополнительные тематические импульсы – стаккатные «темы-имбрионы» – образуют с начальным ядром плотную тематическую цепь.

Третья пьеса – *Das Lied* – является лирическим центром цикла. Музыкальная стилистика темы-песни апеллирует к звучанию клезмерской музыки (тембр солирующего кларнета, изысканно-певучая мелодическая линия импровизационного типа в неторопливом темпе, богатство мелизматических украшений и хроматизмов)³. Стилию традиционной еврейской музыки присущи характерные ладо-интонационные обороты (использование орнаментики, нисходящих ходов на ув. 2.), чередование нисходящего и восходящего движения, особая ладовая сфера (влияние синагогального речитатива), а манере исполнения – экспрессивная манера игры, ускорение и замедление темпов, неожиданных импровизаций.



Таким образом, стилистика «Песни» обладает ярко выраженной образной характерностью, соответствующей самобытности звучания народной еврейской песни. Лирическая музыкальная тема центральной части цикла является носителем той интонационной сферы, кото-

³ По определению исследователей, «...одной из особенностей клезмерской музыки является мелодика, раскрывающая характер грусти, печали, задумчивости» [3, с. 426].

рая представляет личностно-субъективный тип музыкальной семантики (действие второго драматургического модуса).

Следующая пьеса – *Die Bewegung* («Движение») – представляет важную веху в развитии музыкальной драматургии цикла. Равномерное оstinатное движение с неравномерным акцентированием отдельных звуков как основы развития музыкального тематизма данной части является проекцией идеи «бега времени». Оно характеризует сферу иного драматургического модуса (по отношению к предыдущей части) – сферу действительности, *motto* как проявления внеличностной музыкальной семантики.

Темп драматургического развития тесно связан с плотностью внутреннего времени *moto perpetuo*. Образ внеличностной объективной предопределённости, воплощенный с помощью заданного непрерывного движения шестнадцатых длительностей, чередования восходящего и нисходящего типов движения, приводит к **драматургическому сдвигу** (*mm.* 35–49). Происходит «переключение» в сферу пасторальной лирики как проявления личностно-субъективной музыкальной семантики (смена типа выразительности). На уровне единой линии драматургического развития III–IV частей, усматривается связь с предыдущей частью как «цикл в цикле».

В заключительном разделе (т. 43) акцентированный нисходящий квартовый ход отсылает к образу кукушки как символу времени, но уже в личностно-субъективном проявлении:



Заключительная V часть (*Die Variationen*) представляет собой вариационный цикл.

Для темы вариаций характерно «расщепление» на два ряда – драматургический и композиционный. Она представляет собой и композиционную единицу (ибо наделена константностью, ее музыкально-структурное «наполнение» узнаваемо при изменениях), и драматургический концепт, который определяет внутреннее, образ-

но-смысловое содержание финала⁴. Несмотря на изменения темы в её вариационных преобразованиях, сохраняется родственная связь с её начальным образным модусом. Закономерности тембрового развития, воплощенные в тематизме на уровне цикла, отражают его «драматургический профиль» и являются этапами психологического ОБЩЕНИЯ внутри рефлексивного круга «исполнитель – композитор – слушатель». Это важно учитывать исполнителю, «просчитывающему» собственную «режиссуру» суггестивного воздействия на публику.

В рамках данной части проявляется некая двойственность на уровне организации целого: характерный для формы вариаций принцип периодичности (способствующий незамкнутости структуры) сопряжен со сквозной линией драматургического развития как дополнительного внекомпозиционного фактора, «цементирующего» форму. С одной стороны, *Die Variationen* являются обобщающим финалом; с другой же – демонстрируют «открытость» цикла.

ВЫВОДЫ. Произведение, благодаря удачной премьере, отделяется от своего создателя и живет полнотой своей собственной жизни.

Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку качества воплощения художественного замысла композитора, но более всего – **меры** духовного общения людей, без чего нет подлинного творчества. Душа и пальцы *человека музицирующего* «оживляют» душу инструмента и выстраивают духовное поле общения людей «от сердца к сердцу».

Инструментальный стиль Швимберга оказался весьма близким моему интонационно-звуковому представлению о духовной красоте жизни человека моей эпохи. Вот почему я считаю жанр «рефлексии» аналогом человеческого общения, письмом композитора в Будущее. Посвящение этих пьес Маэстро Швимбергу, на мой взгляд, увеличивает шанс узаконить узы перворождения музыки с личностью её первого интерпретатора. Многие композиторы вдохновлялись харизматичными исполнителями, с которыми их сводила судьба (известный пример – симфония-концерт С. Прокофьева для виолончели с оркестром и её первый исполнитель – гениальный М. Ростропович).

⁴ Основой формы служит соотношение основной темы с производными от нее последующими 7-ю вариациями.

Мои композиторские рефлексии навеяны обаятельным обликом человека с далекой страны, его исполнительским Я. Тем не менее, загадкой остаётся, почему этот музыкант, казалось бы, ментально чуждый славянской культуре, становится ДРУГОМ, духовным «двойником», способным поведать миру универсальные истины на языке музыки?

В контексте современного музыкального творчества исполнительская поэтика, свойственная исполнителям такого масштаба, как Хедвиг Швимберг, отражает изменение **статуса исполнителя в системе музыкальной коммуникации** рубежа II–III тысячелетий, но обеспечивая преемственность с традициями музыкального исполнительства предшествующих веков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 375 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 254 с.
3. Українська музична енциклопедія. — Т. 2. — Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. — 664 с.
4. Тараканов М. Человек и Фonosфера. Воспоминания. Статьи / М. Тараканов [сб. ст., отв. ред. Е. Тараканова]. — М. ; СПб. : Алетейя, 2003. — 299 с.
5. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. — Харьков : Скорпион, 2007. — 294 с.

ТУРНЕЕВ С. «ПЯТЬ РЕФЛЕКСИЙ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO: КОМПОЗИТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ. В статье изложен опыт анализа проблемы соотношения авторского замысла сочинения и его первого исполнителя, как личности, так и технических качеств. Описана драматургия инструментального цикла (как единство рефлексивного мира художника) и её отражение в исполнительской интерпретации (через характер артикуляции, темпа, мелодико-ритмических, фактурных особенностей). Цель композиторского творчества – общение с Другим как своим alter ego.

Ключевые слова: композиция, автокомментарий, рефлексия, кларнет, драматургия цикла, тембровое развитие.

ТУРНЕЄВ С. «П'ЯТЬ РЕФЛЕКСІЙ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ КОМЕНТАР. У статті викладено досвід аналізу проблеми співвідношення авторського задуму твору та його першого виконавця, як його особистості, так і технічних властивостей. Описано драматургію інструментального циклу (як єдність рефлексивного світу митця) та її віддзеркалення у виконавській інтерпретації (через характер артикуляції, темпі, мелодико-ритмічних, фактурних особливостей). Метою композиторського творчості є спілкування з Іншим як своїм alter ego.

Ключові слова: композиція, автокоментар, рефлексія, кларнет, драматургія циклу, тембровий розвиток.

TURNEEV S. «FIVE REFLECTIONS» FOR A CLARINET SOLO: THE COMPOSER'S COMMENT. The article gives the experience of analysis of a problem of correlation of an author's plan of the composition and a role of its first performer. The article describes the dramatic concept of the instrumental cycle (as a unity of the reflective world of the artist) and its reflection in performer's interpretation (through a choice of an articulation, tempo, melodic, rhythmic and impressive features interpretation). The purpose of the composer's creativity is a dialogue with Another as his alter ego.

Key words: a composition, the autocomment, areflection, a clarinet, dramatic concept of the cycle, timber development.



РОЗДІЛ ДРУГИЙ

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

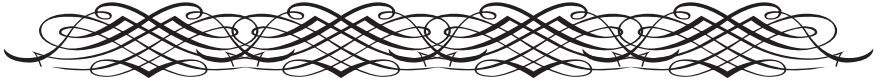
«...У час розбудови національної культури та відроджуваного інтересу до її надбань, повернутих із небуття, спроба моделювання багатоскладовості та різновимірності її часопростору видається перспективною...

Йдеться не стільки про сформовані у філософії та культурології ментально-засадничі ідеї та концепції, а радше про важливість урахування музичною наукою *специфіки національного мислення та досвіду національної свідомості культури, втілених у музиці та виконавстві* (що становить спеціальне поле дослідження галузі музичної україністики)...

Враховуючи не лише *особистісний* вимір музичної творчості (репрезентований у музичному творі), але й *сборний* (де діють артефакти етнічної традиції та живиться генетична пам'ять національної культури), можна виявити закон їх взаємообумовленості на підставі моделювання *картини світу національної музичної культури як цілісності...»*.

(І. А. Романюк. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики : дис. ... канд. мистецтвознавства. — Х., 2009. — С. 1.)

Отже, зміст цього розділу, як «сакральний центр», скерований на когнітивний вимір національного «антропокосмосу» (І. Ляшенко) у єдності традиційного і давньоцерковного мистецтва, композиторської та професійно-виконавської діяльності.



УДК : 78.071.1 : 78.087.68 (477)

Марія Єськова (Київ)

ОБРАЗ КОЗАЦТВА У ХОРОВИХ ТВОРАХ М. ЛИСЕНКА НА ТЕКСТИ ПОЕМИ «ГАМАЛІЯ» Т. ШЕВЧЕНКА



Єськова Марія Андріївна – закінчила НМАУ ім. П. І. Чайковського (2013 р.); нині – аспірантка історико-теоретичного ф-та кафедри історії української музики НМАУ ім. П. І. Чайковського (наук. керівник – доктор мист-ва, проф. Копиця Маріанна Давидівна).

Українське козацтво – це не лише побутовий прошарок з особливим способом життя. Козацтво було неповторною моделлю суспільного розвитку нашої нації з оригінальним соціально-політичним устроєм, своєрідним побутом, традиціями, етичними і правовими нормами та інститутами, культурою, фольклором. Неможливо знайти у минулому України якесь інше явище, яке б так глибоко і різнопланово вплинуло на історичну долю всього українського народу. Це та сторінка історії, яка об'єднує наше суспільство в найважливіші, кульмінаційні моменти життя української нації. Ідея козацтва стала національним міфом, який попри всі протиріччя має героїзоване, патріотичне і символічне значення.

Образ козацтва отримує втілення у багатьох творах саме тоді, коли особливо гостро постає питання становлення національної самобутності українського народу. Саме до такого періоду відносяться твори українських класиків XIX століття Т. Шевченка та М. Лисенка. **Актуальність теми** полягає у дослідженні образу козацтва, формування ідеї козацтва як міфо-поетичного символу українського народу.

В творчості Т. Шевченка історична тема займає вагоме місце, а особливо твори часів козаччини. Одним з них є поема «Гамалія», яка стала природним продовженням історичної тематики у творчості поета. Геройко-патріотичний образ ватажка знайшов своє втілення у хоровій творчості М. Лисенка. На тексти з поеми композитор написав такі хори, як «*Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі*», «*Наш отаман Гамалія*», «*У туркени на тім боці*».

Метою статті є виявлення особливостей втілення образу козацтва у творах українських митців XIX ст. Вперше проводиться детальний аналіз хорових композицій на уривки з поеми «Гамалія», в чому і полягає **новизна** даної роботи.

В поемі Т. Шевченка відтворено похід, бій та повернення козаків з перемогою на Батьківщину. Поема написана у 1842 р. і починається пісню невольників, створеною під впливом народних дум (про Самійла Кішку, Олексія Поповича, Марусю Богуславку та ін.). Гамалія – це не історична особа, але в XVII–XVIII ст. серед козацької старшини було кілька Гамалій. В поемі Т. Шевченка – це узагальнений образ козацького ватажка, який у поемі зображений сильним, завзятим і рішучим вояком в бою.

Такий же героїчний та патріотичний образ козацького ватажка відтворюють хорові композиції М. Лисенка. За сюжетом поеми, відправляючись в похід на своїх кораблях, козаки співають про невольників, їх плач та молитви. М. Лисенко, поклавши текст на музику, створив історичну **хорову поему**. Вона починається пісню козаків, в якій відчувається драматичний тон висловлення:

*«Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі
Із нашої України!
Чи там раду радять, як на турка стати,
Не чуємо на чужині.
Ой повій, повій, вітре, через море
Та з Великого Лугу,
Суши наші сльози, заглуши кайдани,
Розвій нашу тугу.
Ой заграй, заграй, синесеньке море,
Та під тими байдаками,*

*Що пливуть козаки, тільки мріють шапки,
Та на сей бік за нами.
Ой Боже наш, Боже, хоч і не за нами,
Неси Ти їх з України.
Почуємо славу, козацькую славу,
Почуємо та й загинем».*

Музичне втілення пісні має епічне начало та відповідає вільній побудові тексту, близькій до думи. Для хорової поеми М. Лисенко обрав куплетну форму, що складається з п'яти різнохарактерних розділів: три масштабні куплети і два епізоди-зв'язки. Ця музична форма найбільш тонко відтворює нюанси Шевченківського тексту. Для композиції твору властиве драматичне наростання – від найбільш епічного епізоду твору до драматичного, енергійного та танцювального заключного епізоду. Перший розділ поеми поєднує акордові перебори акомпанементу та вільні мелодичні мотиви в октавному викладі.

Інструментальний вступ розділяється на дві частини. Перша має активний початок. Голосна динаміка, стрімкі ямбічні інтонації та акценти додають звучанню особливого мужнього та драматичного відтінку. Починається поема з низхідного руху по звуках збільшеного секстакорду. Напружене звучання наступного зменшеного септакорду доповнюється звучанням висхідних квартових інтонацій, створюючи одночасно трагічний та героїчний характер музики. Тривале звучання акордів у верхньому регістрі та рух басового голосу за фактурою нагадують бандурний акомпанемент думи. Друга частина вступу є контрастною за динамікою та фактурним викладом. Акордові співзвуччя з'являються на третій долі (т. 9–10) в арпеджованому вигляді (імітування бандури), мелодія проводиться в октавний унісон, динаміка стає значно тихшою (*p*, *pp*). Вже в цій частині помітними стають ритмічні танцювальні фігури, що стануть основою ритму теми заключного епізоду. Тож у вступі композитор дає контрастний музичний матеріал поеми в концентрованому вигляді.

Тональний план поеми охоплює основні тональності d-F-b-F з численними короткочасними модуляціями. Постійна змінність стає основою не лише тональної, але і метричної структури твору. Починається і закінчується поема у розмірі $\frac{3}{4}$; в середині твору відбуваються

постійні метричні зміни з тридольного розміру на дводольний – 3/4, 4/4, 2/4, 8/8.

Перші два такти куплету повторюють частину вступу. В ньому мелодична лінія тужливого характеру з форшлагами приходить до тонічного акорду. В акомпанементі ре-мінорне співзвуччя розкладається в висхідних тріольних арпеджованих фігурах. Авторська позначка *poco a poco accelerando e diminuendo* свідчить про вільну манеру виконання, схожу на стиль народних співаків. В другому такті так само розкладається C-dur'ний акорд. Така фактура та мелодичний малюнок відтворюють думний початок поеми Т. Шевченка на слова «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі».

В основі куплету чітко позначена тональність В-dur зі змінним четвертим ступенем (4 і 4[#]). Фортепіанний акомпанемент відтворює гармонічну основу хорової партитури, а також виконує модуляційні переходи в інструментальних програшах. Наприклад, в переході до ре-мінорного епізоду «Ой повій, повій, вітре через море» відбувається модуляція у III ступінь. Фактура програшу відповідає типовим прийомом, закладеним у вступі – октавний унісон та арпеджовані акорди з форшлагами.

Новий епізод стає наступним етапом у драматургії поеми. Зважаючи на мінорну основу (d-moll, g-moll), епізод є більш драматично насиченим щаблем. Цьому сприяє акордова фактура, великий діапазон звучання та поліфонічні прийоми тематичного розвитку.

Наступний інструментальний програш є найбільшим у поемі. Його початок виростає з останньої ноти попереднього епізоду, але звучить він кардинально протилежно. Цей інструментальний програш має вагомe значення. В ритмічній основі цього епізоду вперше у хоровій поемі з'являються танцювальні елементи. Жвавому танцювальному характеру сприяють темп (*allegro non troppo ma molto energico*), щільна фактура, стрімкі пасажі та гучна динаміка. Цей же настрій підхоплює наступний епізод «Ой заграй, заграй, та синесеньке море». Він відзначається постійними тональними змінами, насичений відхиленнями у близькі тональності (Es-dur, As-dur); його ритмічна основа бере початок у народних танцях (зокрема, гопаку).

Контрастним відступом від динамічного розвитку танцювальних ритмів стає невеликий епізод-зв'язка думного настрою. Повертається

унісон акомпанементу, поліфонічність інструментальних фраз. Тональність – одна з найпохмуріших за настроєм (b-moll) та звучання solo сопрано. Композитор скористався різкою зміною засобів виразності у відповідності до поетичного тексту. Особистісне звернення до Бога у молитві «*Ой боже наш, боже*» потребувало характерних музичних прийомів. Тиха динаміка, високий регістр, одноголосність, мінорне забарвлення і прозора фактура – все це відобразило камерність та ліричність тексту.

Кульмінацією всього твору є заключне прославлення козацтва. Висхідна мелодична основа та мажорний лад с перших тактів останнього розділу створюють бадьорий настрій. Гімнічного настрою музиці надає гучна динаміка та акцентування, широкі стрибки в мелодії та щільна фактура. Такий музичний колорит найбільш яскраво відтворює патріотичний та піднесений дух поетичного тексту «*Почуємо славу, козацькую славу, почуємо та й загинем*». Таку ж динамічну стрімкість має інструментальне завершення хору з акордовою фактурою, що охоплює великий діапазон на *fff*. Отже, побудований на постійному динамічному наростанні хор «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» містить у собі різножанрові народні елементи – думність, танцювальність, гімнічність – і є музичним прославленням козацької вдачі, мужності та завзяття.

Інший хор «**Наш отаман Гамалія**» для чоловічого хору з фортепіанним супроводом був написаний в часи, коли відбувалось «*загострення визвольної боротьби, революційне піднесення серед кращої частини суспільства*» [1, с. 148]. Основною ідеєю музичного втілення уривку з поеми стало прославлення козацької спільноти в образі кмітливого ватажка Гамалії.

Будова хору складає п'ятичастинну форму рондо з двома епізодами (Marciale – Moderato – Marciale – Piu mosso *energico* – Maestoso). Музика рефрену сповнена інтонацій маршу та похідної пісні. За ствердженням Т. Булат «*своїми мелодичними контурами вона нагадує «Ой ішли наші славні запорожці» (Зібрання творів, т. XVI, № 57), яку, до речі, композитор обробив для хору без супроводу*» [2, с. 67]. Чіткий ритмічний малюнок, унісонний квартовий хід мелодії та голосна динаміка з перших тактів створюють героїчний образ Гамалії.

Фортепіанний супровід разом з хоровою партитурою складають акордову послідовність, в якій яскраво прослуховується ладова перемінність B-dur – g-moll з включенням окремих тактів у *d-moll*. Про ці особливості творчості Лисенка пише Л. Гойхман «Для творчого стилю М. Лисенка, зокрема, його ладогармонічної мови, притаманні тісне сполучення та взаємодія діатонічної гармонії та засобів загально-професійної гармонії. Одним з найяскравіших проявів втілення народної діатонічної основи є мінливість, скрита модуляційність, формування тимчасових тональних центрів» [3, с. 180–181]. Чергування акцентованого унісонного та акордового звучання також змальовують героїчний образ отамана. На закінчення фрази «*поїхав по морю гуляти*» припадає модуляція у g-moll, здійснена через плагальний зворот S – T, властивий для українських народних пісень.

Другий період рефрену, викладеного у простій двочастинній формі. Він починається зі вступу басової партії та імітаційного підхоплення фрази «*по морю гуляти*» у партії тенора, а в наступному двотакті навпаки: бас підхоплює тенор. «*Вольової рішучості автор досягає також введенням октавного вигуку на «гей!»*» [2, с. 68] – вважає Т. Булат. Тональний план B-dur – d-moll – g-moll, в якому відчувається народна ладова основа, надає звучанню особливої рішучості та відчайдушності. Акцентованість вокальної партії та фортепіанного акомпанементу, поступенність руху зберігають характер маршу. Закінчується рефрен знайомою модуляцією в g-moll через тризвук II ступеню, який для нової тональності є S⁵₃.

Тематизм епізоду абсолютно іншої жанрової природи. За формою – це період, в першому реченні якого ясно відчувається вільна метрика та інтервальна структура народних історичних пісень. Л. Корній відмічає: «*контрастна друга епічна тема g-moll з драматичним відтінком на текст про запорозьких невольників, що звучить у третьому куплеті («Ой приїхав Гамалія»), має деяку схожість з сумною історичною піснею «Про Харка» (Зібрання творів, т. XVII, № 28)*» [5, с. 330]. Крім використання тріольних низхідних рухів, властивих для історичних пісень та дум, показовим є звучання сольюючих тенора та басу.

Ладова основа речення являє собою дорійський звукоряд з 6[#] ступенем. В другому реченні звучить хор tutti в акордовому викладенні.

Музичний тематизм цього фрагменту проводиться на тихій динамічній звучності *p*. Тональний розвиток приводить в тональність *d-moll* через фрігійський зворот I-II^b-VI₆-VII_{мін}-I. Поява II^b ступеню та повернення унісонного хорového звучання на фразі «дожидують кари» вказує на переважання рис жанру народної епічної пісні у цьому епізоді.

Контрастним до епізоду стає рефрен, що повертає маршову основу та завзятий рішучий характер звучання. Друге проведення рефрену складає період з двічі повтореним останнім реченням. З незначними ритмічними змінами проходить музичний матеріал першої частини з ще більшою рішучістю та мужністю, відтворюючи бойовий заклик поетичного тексту:

*«Ой як крикнув Гамалія:/ “Брати, будем жити,
Будем жити, вино пити,/ Яничара бити,
А курені килимами,/ Оксамитом крити!”»*

Епізод *Piu mosso energico* продовжує вольове начало другого періоду рефрену. За допомогою імітаційних вступів голосів використовується прийом підхоплення частиною хору на словах «вилітали за порожці». Крім того, тональна основа цього періоду F-dur – світла та піднесена. Колорит її звучання відтінює текст такого ж яскраво святкового характеру:

*«Вилітали запорожці / На лан жито жати;
Жито жали, в копи клали, / Гуртом заспівали».*

Останній розділ твору – прославна пісня, яку запорожці співають Гамалії. В цьому рефрені поєднується риси як основної теми, так і передостаннього епізоду. Це пов'язано з підготовкою славильного розділу в епізоді та продовженням поетичної думки Шевченка у останньому рефрені:

*«Слава тобі, Гамаліє, / На весь світ великий,
На весь світ великий,/ На всю Україну,
Що не дав ти товариству / Згинуть на чужині!»*

Позначення характеру *Maestoso* та динамічного відтінку *ff*, підкреслено акцентовані метричні доли надають надзвичайної піднесеності звучанню, відтворюючи патріотичну основу тексту. В першому періоді відбувається остаточна модуляція у g-moll. Поєднуючи риси маршовості та величної славильної пісні, останній розділ твору є кульмінаційним у змалюванні героїчного образу отамана Гамалії.

В іншому уривку з поеми Т. Шевченка «Гамалія» козаки співають про свої наміри:

*«У туркени, по тім боці, / Хата на помості.
Гай, гай! Море, грай, / Реви, скелі ламай!
Поїдемо в гості. / У туркени у кишені / Таляри, дукати.
Не кишені трусить, / Їдем різати, палити, / Братів визволяти.
У туркени яничари / І баша на лаві. / Гой-ги, вороги!
Ми не маєм ваги! / Наша воля й слава!»*

У хорі «**У туркени по тім боці**» М. Лисенка збережений завзятий та рішучий тон поеми, що передано через танцювальну жанрову основу твору та головну тональність D-dur. Невеликий чотиритактовий вступ побудований на квінтово-октавному остинато d-a або d-d нагадує звучання волинки, або її українського прототипу – кози. Ритмічне остинато чвертями і восьмими та тонічний органний пункт зберігається протягом всього твору. Середній голос, який поступово влітається в акомпанемент, має імпровізовану партію на повторюваних звуках d-e-fis-g у різних послідовностях. В цій варіантній імпровізованій мелодичній лінії можна побачити аналогію з партією скрипки у народному інструментальному ансамблі. Перша фраза чоловічого хору має коломийкову ритміку 4-4-6. Початковий стрибок на ч. 5 (d-a) продовжує інтонаційну лінію акомпанементу, а наступний висхідний квартовий крок (a-d) з заповненням додає оптимістичного характеру звучання.

В другій частині куплету змінюється ритміка та синтаксична структура речення на 2+2+5. У т. 13–14 відбувається відхилення у G-dur, тональність S, що виявляє плагальність гармонічної основи твору. Перший і другий куплети хору мають однакову музичну основу, а третій куплет представляє собою варійований розділ твору. Більша частина куплету проходить в тональності VI^b ступеню – B-dur.

Третій куплет – кульмінаційний у творі, що пов'язано з рішучим та патріотичним настроєм у поетичному тексті. Змінюється й фактура фортепіанного супроводу, в якій з'являються потужні акорди (т. 27–29, т. 33–34). Незмінним залишається остинато *d* в акомпанементі, що є терцовим тоном В-dur'ного тонічного тризвуку. Лише на останньому слові «слава» знову з'являється початкова тональність D-dur.

Хор «У туркені по тім боці» є невеликим за об'ємом, проте дуже сконцентрованим і стрімким. Перший і другий куплети мають розповідний тон, а третій куплет стає втіленням славильності та гімнічності.

Висновки. У хорах М. Лисенка запорожці виступають як втілення патріотизму народу, його сили та радості від здобутої перемоги. Композитор відштовхується від поетичної першооснови. Композиція хорових творів втілює загальну драматургію поеми, а окремі засоби виразності – нюанси та відтінки поетичного тексту. Цікавим є обраний композитором матеріал, який відповідає у поемі трьом пісням, що співають козаки, їдучи у Скутару. Тому і музичне оформлення часто нагадує пісні – інструментальний акомпанемент кобзи, куплетні форми, остинатність, пісенність з крапленнями танцювальних елементів.

Мабуть, такі риси вдачі запорожців як волелюбність і сміливість, мужність, прагнення до свободи і є секретом, закладеним в генетичному коді козацтва як символу української національності, що продовжує бути цікавим для сьогоденних істориків, вчених, митців і буде цікавим для дослідників та творців майбутніх поколінь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Архімович Л., Гордійчук М. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович ; М. Гордійчук. — К. : Муз. Україна, 1992. — 256 с.*
2. *Булат Т. Героїко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка / Т. Булат. — К. : Наукова думка, 1965. — 152 с.*
3. *Гойхман Л. Про деякі властивості гармонічного мислення в хоровах творів М. В. Лисенка / Л. Гойхман // Українське музикознавство. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1992. — Вип. 27. — С. 180–184.*
4. *Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. Дзюба. — Києво-Могилянська академія. — К., 2008. — 718 с.*

5. Корній Л. *Історія української музики. Частина третя* / Л. Корній. — Видавництво М. П. Коць. — К. ; Нью-Йорк, 2001. — 481 с.

6. Щербак В. *Українське козацтво: формування соціального стану. Друга половина XV – середина XVII ст* / В. Щербак. — К. : Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2000. — 300 с.

ЕСЬКОВА М. ОБРАЗ КОЗАЦТВА У ХОРОВИХ ТВОРАХ М. ЛИСЕНКА НА ТЕКСТИ ПОЕМИ «ГАМАЛІЯ» Т. ШЕВЧЕНКА. В статті висвітлено особливості втілення образу козацтва у творах українських класиків XIX ст. Для митців на першому плані постають такі риси козацтва як героїчність, волелюбність, патріотизм, мужність, сміливість та завзятість. Всі ці риси увиразнені у музичній семантиці та стають вирішальними для музичної стилістики хорових композицій.

Ключові слова: козацтво, музичний образ, хорові композиції, пісенність, танцювальність, дума, гімн.

ЕСЬКОВА М. ОБРАЗ КАЗАЧЕСТВА В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. ЛЫСЕНКО НА ТЕКСТЫ ПОЭМЫ «ГАМАЛИЯ» Т. ШЕВЧЕНКО. В статье освещены особенности воплощения образа казачества в произведениях украинских классиков XIX века. Для творцов на первый план выходят такие черты казачества как героичность, свободолюбие, патриотизм, мужество, смелость и упорство. Все эти черты проникают в музыкальную семантику и становятся решающими для музыкальной стилистики хоровых композиций.

Ключевые слова: казачество, музыкальный образ, хоровые композиции, песенность, танцевальность, дума, гимн.

YES'KOVA M. THE IMAGE OF THE COSSACKS IN THE CHORAL WORKS OF M. LYSENKO IN THE POEM "GAMALIA" OF T. SHEVCHENKO. This article highlights the features of the embodiment of the Ukrainian Cossacks' image in the works of the classics of the nineteenth century. For the artists such features as the Cossacks heroyichnist, freedom, patriotism, bravery, courage and perseverance are the most important. All these features get into the music and determine the musical language of choral compositions.

Key words: Cossacks, Cossacks image and features, choral compositions, melodiousness, dancing, дума, hymn.

Лариса Новикова

ЖАНРОВІ НОВОТВОРИ У ФОЛЬКЛОРІ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОРІЧ



Новикова Лариса Іванівна – етномузикознавець, доцент кафедри історії та теорії світової та української культури Харківського національного університету мистецтв, член національної спілки композиторів України, лауреат муніципальної премії.

Сферою її наукових досліджень є фольклор Слобідської України. З даної проблематики видані збірки у 1996, 1998, 2006 роках, надруковані чисельні статті як у фахових виданнях, так і часописах «Родовід», «Березіль». Традиційній культурі Харківщини присвячені чисельні радіо-та телепередачі, виступи на наукових конференціях.

Експедиційна робота фольклористів найчастіше зосереджується на фіксації обрядових жанрів, лірики, залишаючи поза увагою все, що позначене тавром «виродження фольклору». Такий підхід іде врозрід із постулатом: коли існує явище, воно потребує свого осмислення, аналізу, а надалі й художньої оцінки, тим більше, що фольклор, як ніякі інші напрями мистецтва, здатен відбивати все, що існує в житті. Зауваження Б. Асаф'єва, що музикант повинен сприймати народну творчість не з метою естетського відбору красивих тем, а як музику конкретного соціального середовища, яке постійно змінюється в своїх утвореннях¹, може слугувати зразком наукового підходу у вивченні проблем фольклористики.

Мета дослідження – розглянути фольклор Слобожанщини, а саме – пізнє нашарування в народній культурі цього регіону, як явище, що виникло на тлі історичних, економічних і соціальних процесів, які відбувалися на цих землях.

¹ Асаф'єв Б. Происхождение русского народного творчества, его история, социальная база, связь с бытом // О народной музыке. — Л., 1987. — С. 90.

Польові дослідження приносять пісенний матеріал, який із художньої точки зору не можна віднести ні до «класичних» жанрів, ані до балад або романсів пізнішого походження. У попередні часи їх майже не фіксували, вважаючи знаком виродження фольклору і називаючи псевдофольклором, шлягерами тощо. Але наявність цих пісень у репертуарі народних виконавців, схильність останніх до виконання саме цих пісенних зразків вимагає від дослідника уваги чи хоча б постановки питання щодо проблем жанру.

Пропонований робочий термін для визначення цього фольклорного нашарування може дістати назву «кіч»². Причому цей термін ідентифікується як із певними жанровими ознаками, так і характеризує явище в цілому як прояв певного типу мислення і його відбиття в народному мистецтві другої половини XIX ст. Не можна сказати, що на Слобожанщині кіч отримав своє регіональне забарвлення, адже, не створюючи своєї естетичної програми й нової традиції, він став явищем скоріше космополітичним, аніж етнічним. Проте саме тут рано виникли певні умови для швидкого поширення цього явища.

З-поміж цих умов передусім відзначити досить ранній розпад патріархальної родини. Про відокремлення молодих сімей од батьківських, що є явною ознакою патріархального розпаду, вже йдеться 1768 року в описі «*О нынешнем состоянии земледелия и домостроительства по Слободско-Украинской провинции*». Якщо ж зважати на те, що патріархальній родині належала основна роль у консервуванні фольклору, таке становище в родових відносинах свідчило, що консервативні чинники це наприкінці XVIII й на початку XIX ст. зазнали значного розхитування.

Надалі це моноцентричне селянське середовище як осередок продуктивного побутування старовжитного фольклору (маються на увазі й народні ремесла, й костюми, і оселя, і, зрозуміло, селянська пісня), зазнало впливу і ранньопромислового, і мануфактурного виробництва. Ця хвиля, передусім, торкнулася сіл і слобід приміської

² Термін **кіч** або **кітч** був поширений у Німеччині у другій половині XIX ст. для визначення мистецтва тривіального, комерційного, епігонського. Як явище в художній творчості вивчається такими західними й радянськими дослідниками, як: А. Моль, В. Савицька, а також обговорюється в дискусії на сторінках журналу "Polska sztuka ludowa". — 1966, №№ 3, 4, 5. — С. 140–180.

зони, а далі поволі розходилася по великих і малих населених пунктах губернії. Ось що можна було прочитати в «Губернских ведомостях» 1889 року слободу Основу: «З кожним роком Основа під впливом міста все більш і більш позбувається свого українського характеру... національне вбрання і прикраси міняються на міські, модні... Здебільшого тут співають пісень, запозичених у харківських трактирах у великоросів робочих... Молодь силується уживати московської мови, запозиченої у великоруських майстернях та міських перекупок. Взагалі все типичне під впливом міської, сучасної цивілізації (певна річ, низькопробної) міняється, перемінюючись на речі свіжіші, які задовольняють потреби свого часу»³.

Ці ж кічеві явища можна було спостерігати і в колористиці народної архітектури, яка досить швидко відреагувала на зміни в соціальному середовищі. «Якісно іншою формою колористики початкового періоду урбанізації українського села став кіч, як наслідок відсутності «своїх» шкали естетичних цінностей у зароджуваній кольоровій культурі промислової епохи. Еклектична й уніфікована колористична мова кітчу, якою оволоділи колишні осередки – художні промисли, найбільш ефективно знищувала своєрідність палітр традиційної оселі»⁴.

Такі кічеві новотвори могли бути «продуктом двох або кількох соціальних угруповань, представники яких були у складних стосунках із традицією національної культури: з одного боку це жителі села, що вже відмовилися від традицій народного мистецтва, а з другого – представники міського дрібнобуржуазного прошарку, що не мали основи для створення особистої сталої традиції»⁵.

Всі ці соціальні угруповання, деякі з оновленими естетичними запитамися, знаходимо на Слобожанщині вже в другій половині ХІХ ст. Надзвичайно цікаві дані викладені в праці харківського вченого-етнографа Василя Іванова, яка являє собою статистико-соціологічне

³ Сумцов М. Слобожане: Історико-етнографічна розвідка. — Х., 1918. — С. 232–233.

⁴ Лемешев С. Полихромия традиционной сельской жилой среды. — М., 1989. — С. 15.

⁵ J. Januszkiewiczowa. Struktura i funkcje społeczne kiczu // Polska sztuka lubowa. — 1966. — №№ 3, 4, 5. — S. 154–155.

дослідження⁶. Автор дає опис селянських верств тогочасного слобідського села за визначеннями самих його жителів. Вони визначають 4 основні верстви: «жупанники», «Дукачі», «мужики», «голь». Кожна з цих селянських груп була зайнята у своїй сфері діяльності, що позначалося на її побуті, характері, взаємовідносинах, смаках, одязі, автентичному мистецтві.

«Жупанники», за словами селян, займалися торговельними промислами, були своєрідним «містком» поміж містом і селом. Користувалися панською та мужицькою говірками. Ходили в міському вбранні, жінки вдягалися в ситці і шовки.

«Дукачі» були представниками староукладного господарства, працювали багато «коло хліба». Відзначалися деспотизмом, гордовитістю, освідомленням особистої гідності, були вірні традиціям.

«Мужики», крім землеробської праці, займалися певним ремісництвом: швацтвом, чоботарством, ковальством. Ця верства проросла в інші класи, найчастіше в торгівлю.

«Голь» – батрачила, була апатична й озлоблена.

Всі ці документальні дані надзвичайно важливі для усвідомлення процесів, що відбувалися в соціальній сфері, а відповідно й у фольклорному мистецтві. Вони допомагають уявити ціннісні критерії, якими користувалися різні селянські верстви у відборі пісень, їх інтерпретації, пройняті чи не прийняті тих або інших жанрів.

Зрозуміло, що усталена фольклорна традиція була притаманна «дукачам» – своєрідним охоронцям звичаєвості. «Жупанники» і частково «мужики» в XIX ст. були своєрідним прошарком, який обривав зв'язки із своїм попереднім селянським середовищем, але не відчував себе впевнено у міському, точніше дрібноміському. На думку соціологів, саме таким нестабільним групам властивий комплекс соціальної невпевненості, котру вони намагаються компенсувати втіленням стереотипів: у побуті, звичаях, мистецтві. Тому кітчева творчість знаходила відгук і розповсюдження саме в колі тих груп населення, що прагнули до певної соціальної стабільності, – ремісники, торговці промислових селищ і передмість, які вийшли із землеробського середовища. Отже, починаючи з середини XIX ст., широкого розповсю-

⁶ Иванов В. Современная деревня. — Харьков, 1893. — 210 с.

дження набувають романси міського походження, що розспівувалися в специфічній сільській манері, а також балади, де, за думкою Ф. Колесси, головну роль відіграли «...не типізація, а реалізм зображення, відбиття безпосереднього враження від події, багатство подробиць». Тексти пісень, записані в Краснокутщині та Богодуховщині, цілком підтверджують цю думку:

<i>1</i>	<i>2</i>
<i>Налий, мамо</i>	<i>Я не шлявся,</i>
<i>Стакан рому,</i>	<i>І не волчився,</i>
<i>Я поїду до прийому.</i>	<i>Я з сестрою говорив.</i>
<i>А в прийомі</i>	<i>Я з сестрою говорив,</i>
<i>Скляні двері –</i>	<i>Попиросочку закурив.</i>
<i>Там сиділи охвищери.</i>	<i>(с. Сінне)</i>
<i>(с. Чернеччина)</i>	

Такого роду приклади можна знайти майже в кожному селі на Харківщині. Причому кітчеві новотвори займають одне з перших місць в уподобаннях виконавиць, особливо, якщо не обмежувати їхнього вибору і не цілеспрямовувати на певні обрядові чи ліричні пісні⁷.

Романси «Зломлю є ветку» і «Сірень голубая» (приклади 2 і 3) співають поряд романсами літературного походження «Повій вітре», «Місяць на небі». З точки зору визначення жанру можна було б окреслити їх як ідентичні жанрові одиниці. Але якщо підходити до цієї проблеми з точки зору гіппіусовського означення жанру як «функції, реалізованої у структурі», можна поставити питання про виникнення окремого жанру, принаймні, його різновиду.

По-перше, окреслимо ті структурні параметри, які вказують на спорідненість з романсом (дивись приклади 2 і 3):

- 1) періодичність, в основі якої – квадратна восьмитактова (4+4) будова;
- 2) силабо-тонічний склад вірша, відповідна чітка акцентуація і рівноскладовість музичного ритму;
- 3) відсутність (або майже відсутність) складового розспіву: 1 склад = 1 звук;

⁷ Колесса Ф. Фольклористичні праці. — К., 1970. — С. 47.

4) мелодика охоплює широкий діапазон (більше октави), спирається на Т-Д тризвуки або оспівує їх; секстові, октавні стрибки в мелодичній лінії;

5) гомофонно-гармонічне багатоголосся базується на терцевому двоголоссі або терцевій вторі.

По-друге, визначимо функціональну (естетичну) і структурну (див. вище) спорідненість романсів і кітчевих новотворів у триланковій дефініції жанру, аби впевнитись, що перша і третя ланка цього ланцюга ідентичні.

	I	II	III
Романс	функція –	реалізація –	структура
Кіч. новотвір	функція –	реалізація –	

Середня ж, об'єднувальна ланка, потребує особливого пояснення, оскільки суттєву різницю можна спостерігати саме в способі реалізації, тобто у виконавській манері. Ці особливості з точки зору трактування романсу є «аномальними»⁸, а з погляду носіїв фольклору – канонічними для селянського середовища:

- 1) манера звукоподання – міцний звук грудного забарвлення, «відкритий», дуже характерний для староукраїнського гуртового співу;
- 2) верхній голос у терцівій вторі набирає функцію «горяка», тобто верхнього підголоска, домінуючого над усім гуртовим низом. В романсовому ж виконанні паралельні голоси врівноважують один одного;
- 3) октавне кадансування, як один із найстабільніших стилістичних моментів, є показником усталеної фольклорної традиції села;
- 4) художні засоби поетичного тексту (епітети, символіка, віршова фонетика) не відповідають нормам літературного творення: «врем'я», «зацвітють», «краще піду і утоплюся, де тихо ходять кораблі».

⁸ Термін «аномальні тексти» використаний І. Земцовським у зв'язку з розглядом проблеми когнітивності носіїв фольклору. Див.: Земцовський І. Теория восприятия и этномузыкаведческая практика // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. — К., 1986. — С. 94–95.

Як бачимо, на рівні реалізації⁹, тобто переходу функції в структуру, помітна суттєва різниця. Можна припустити, що на прикладі кітчевих новотворів ми маємо справу з новим жанроутворенням. Такий двошаровий спосіб сприйняття, а відповідно, й реалізації народними виконавцями нових форм на тлі усталених є результатом певного типу фольклорного спілкування. Тому, якщо розглянути жанр не тільки як суму його іманентних якостей, а й як сукупність способів колективної орієнтації в дійсності (тобто як продукт зовнішнього соціального середовища і типів фольклорного спілкування, притаманних йому), можна з іще більшою упевненістю говорити про кітчевий новотвір, як про окремий жанр.

Повернімось у кінець XIX ст. і спробуємо змоделювати ситуацію того часу, яка склалась у певному соціальному середовищі, представники якого, відмовившись од норм традиційного селянського мистецтва, прилучалися до «високої» міської культури. Харківські кобзарі, побут яких на початку XX сторіччя був описаний Є. Крістом, свідчили, що на ярмарках (здебільшого в місті та великих селищах – прим. Л. Н.) вже з меншою охотою слухали думи, а замовляли романси, танцювальні мелодії, псалми¹⁰.

Найгірше, за словами кобзарів, до них ставилися «піджачники» (тобто дрібні торговці, ремісники), для яких мистецтво народних музик не мало ніякої художньої цінності. Як бачимо, в даному випадку має місце творення нових художніх канонів, нової «зразковості», що відбивали соціально-історичне світобачення маргінальних суспільних груп. Вони складали із стилістичної точки зору еkleктичні новотвори, дотримуючись показного престижу будь-якою ціною. Така новотворчість, з одного боку, і попит на твори певної естетичної цінності – з іншого, спровоковані соціальною настановою, створювали замкнене коло, в межах якого функціонувала кітчева культура.

⁹ В. Пропп у роботі «Принципы классификации фольклорных жанров» (Фольклор и действительность. — М., 1876. — С. 38) припустив думку, що саме музичне виконання є визначальним фактором у визначенні жанру.

¹⁰ Крист Е. Кобзари и лирики Харьковской губернии // Сб. Харьковского историко-филологического общества. — X., 1902. — Т. 13. — С. 125.

Приклад № 1

Порівняймо класичну ліричну пісню (приклад № 1) з прикладами №№ 2–8, аби вловити в значній поетичній і стилістичній відмінності цих різночасових жанрів.

ОЙ І СХИЛИЛИСЯ

♩ = 60 (Повільно, гнучко)

Одна

Ой і схи-ли-ло ся ж тай дві бе-ре-зи ни-зько.

Ох і жи-ве ко-за-к. Край дів...

край дів-чи-ни бли-зько

Ой і схилилися
Та й дві берези низько.
Ой і живе козак
Край дів... Край дівчини близько.

– Ой ти, козаче,
Тай не ходи до мене,
Ох і буде слава
Й на те... На тебе й на мене.

Ой і буде слава
Тай на тебе й на мене,
Ох іще й на твого коня...
Коня вороного.

– Ой а я слави,
Та й слави боюся,
Ох із ким люблюся,
Й стану... Стану й обіймуся.

Ой із ким люблюся,
Тай стану обнімуся.
Ох із ким я знаюсь,
Піду... Піду обвінчаюсь.

С. Шаровка Валкінського р-ну Харківської обл.

Приклад № 2

ЗЛОМЛЮ Я ВЕТКУ

The image shows a musical score for the song 'Зломлю я ветку'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The tempo is marked as quarter note = 76. The lyrics are written below the vocal line. The first system shows the beginning of the song, and the second system shows the continuation of the melody and accompaniment.

$\text{♩} = 76$

1. Злом - ло я вет - ку із ви - но - гра - да, Ска - жу, що ві - те - рець зло - мив.

1. Злом - ло я вет - ку із ви - но - гра - да, Ска - жу, що ві - те - рець зло - мив.

Зломлю я ветку із винограда,
Скажу, що вітерець зломив.
Я не забуду того словечка,
Що мені Ваня говорив.
Говорив Ваня: «Ти ж, моя Галя,
Ти ж моя Галя дорога,
Давай розійдемося з тобою,
Нехай полегша ворогам».
«Не хочу, Ваня, я цього слухать,
Не хочу к серцю принімать,
Краще піду я і утоплюся,
Де тихо ходять кораблі».
Вийшла на берег, стрибнула в воду,
Собі прихилище знайшла.
За нею Ваня вийшов на берег,
Вийняв платочок з рукава.

«На ж тобі, Галю, оцей платочок,
Це той платок, що ти дала».

Записано в с. Степанівці Краснокутського р-ну Харківської області
1986 р.

Приклад № 3

СІРЕНЬ ГОЛУБАЯ¹¹

The image shows a musical score for the song 'Сірень голубая'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The tempo is marked as quarter note = 92. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The vocal line starts with a rest for two measures, then begins with the lyrics. The piano accompaniment starts with a bass line. The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are written below the vocal line.

♩ = 92
Одна Двоє

1. А в ме - ня под ок - ном рас - цве - та - ла сі - рень, рас - цве - та - ла сі - рень го - лу - ба - я А в ме
5
ня под ок - ном рас - цве - та - ла сі - рень рас - цве - та - ла сі - рень го - лу - ба - я

А в міня під окном
Розцвіла сірень,
Розцвіла сірень голубая. – 2
В мойом серці больном
Пробуждалась любов,
Пробуждалась любов молодая. – 2
Скільки врем'я ждала
В ету тьмную ноч,
В ету тьмную ноч роковою. – 2
А тепер ухаді,
Ухаді од міня,
Потому шо ти любиш другую. – 2
Так люби ти їйо,
Так люби горячо,

¹¹ В тексті відтворені особливості вимови під час виконання. Манера виконання, октавні каданси свідчать про усталену селянську традицію.

Наслаждайся їю красою.
 А міня позабудь,
 Позабудь навсігда,
 Но тіб'я забуду не скоро. – 2
 Так прийдють же весна,
 Рози внов зацвітуть,
 Зацвітють і сірень голубая. – 2
 А любов не верньош,
 Не верньош нікогда,
 Пролітела пора золотая. – 2

Записано в с. Ходунаєвці Краснокутського р-ну.

Приклад № 4

ПО НЕБУ МІСЯЦЬ

Одна

1. По не - бі мі - сяць по не - бі я - сний, по не - бі я - сний го - лу - бой. Ой

4
1. до - бре до - бре я все це зна - ю, що ми - лий хо - дить до дру - гой

7
1. Ой до - бре до - бре я все це зна - ю, що ми - лий хо - дить до дру - гой.

По небу місяць, по небу ясний
 по небу ясний, голубой.
 Ой добре, добре я це все знаю,
 що милий ходе до другої. – 2

До неї ходє, він її любє,
мені спокою не дає.
Я його люблю, за ним страдаю,
любить заставить не могу. – 2

Ой надоїли ж мені цвіточкы –
то їх сады, то поливай.
Ой проклятї хлопці –
то їх любы, то забувай. – 2

Ой мамо, нащо ізродила,
а щастя-долі не дала?
Ой лучче, лучче б була втопила,
як я маленькою була. – 2

с. Колонтаїв Краснокутського р-ну Харківської області.

Приклад № 5

ЦВІТОЧКИ ВИ, ЦВІТОЧКИ

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase marked 'Одна' (Solo) and ends with a double bar line and repeat sign. The piano accompaniment begins at measure 5, marked 'Двос' (Duet). The lyrics are: '1. Цві - то - чкы, ви цві - то - чкы, ро - маш - ка по - льо - ва, бу - ло ко - лись сер - день - ко те - пер йо - го не - ма.'

Цвіточкы ви, цвіточкы,
ромашка польова.
Колись було серденько,
тепер його нема. – 2

Заходю я в контору,
де ранше бил сільсовет.

Сонце низько, вечір близько,
ще й на серці тяжило.
Якби знала своє щастя,
не влюблялась би в його.

Страшно ж я його любила,
страшно ж він мене любив.
На посліднім растанн'ї
славні речі говорив:

«Ой прощайте, карі глазки,
ще й надіюшка моя.
Сюда більше не приеду,
прошу вас – забудь міня».

Забувай мою ж походку,
забудь теж мого лица.
Не забудь як ми любились
від начала до кінця.

с. Богуславка Борівського р-ну Харківської обл. 1986 р.

Приклад № 7

Я ПОЗНО В САДКУ ГУЛЯЛА

Я позно в садку гуляла
і дощик бризгав на міня. – 2

Та я всім подружкам говорила,
що ви не делайте, як я. – 2

З солдатом позно не гуляйте,
в солдата дома є жона. – 2

З солдатом позно не гуляйте,
бойтесь солдата, як огня. – 2

с. Россоші Великописарівського р-ну Сумської одл. 1992 р.

ТАМ ЩОСЬ З-ЗА ГОРОЧКИ ТЕМНЄЄТ.

Там щось з-за горочки темнєєт.
Наверно, милой мой ідьот. — 2

На ньом рубашка голубая,
вона з ума міня свідьот. — 2

Куплю я ленти три аршина,
вітер крайочки розвива. — 2

Садіцця милой на машину,
кондуктор двері закрива. — 2

Мила сміяться перестала
і горько плакати начала. — 2

с. Павлюківка Краснокутського р-ну Харківської одласті 1986 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Происхождение русского народного творчества, его история, социальная база, связь с бытом // *О народной музыке*. — Л., 1987. — С. 90.
3. Сумцов М. Слобожане: Историко-этнографічна розвідка. — Х., 1918. — С. 232–233.
4. Лемешев С. Полихромия традиционной сельской жилой среды. — М., 1989. — С. 15.
5. J. Januszkiewiczowa. *Struktura i funkcje społeczne kiczu // Polska sztuka ludowa*. — 1966. — №№ 3, 4, 5. — S. 154–155.
6. Иванов В. *Современная деревня*. — Харьков, 1893. — 210 с.
7. Колесса Ф. *Фольклористичні праці*. — К., 1970. — С. 45–64.

НОВИКОВА Л. ЖАНРОВІ НОВОТВОРИ У ФОЛЬКЛОРІ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОРІЧ. Автор досліджує пізні шари Слобожанського пісенного фольклору, які сформувались під впливом

історичних і соціальних чинників в кінці XIX – поч. XX ст. Аналіз функції, структури цих новотворів, а також агогічні параметри виконання приводить до висновків про виникнення окремого жанру в фольклорі Слобідської України.

Ключові слова: Слобідська Україна, жанр, кітч.

НОВИКОВА Л. ЖАНРОВЫЕ НОВООБРАЗОВАНИЯ В ФОЛЬКЛОРЕ СЛОБОДСКОЙ УКРАИНЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX СТОЛЕТИЙ.

Автор исследует поздний пласт Слобожанского песенного фольклора, который сформировался под воздействием исторических и социальных факторов в конце XIX – начале XX столетий. Анализ функции, структуры этих произведений, а также агогических параметров исполнения приводит к выводам о возникновении отдельного жанра в фольклоре Слободской Украины.

Ключевые слова: Слободская Украина, жанр, китч.

NOVIKOVA L. GENRE'S NEW FORMATIONS IN SLOBODIAN UKRAINE'S FOLK IN XIX–XX CENTURIES. The author considers ways to regard “strata” or “layers” of folklore that arose in the twentieth centuries. Her analysis includes considerations of function and structure of both melodies and text of specific genres that became wilder distributed in eastern (Slobodian) Ukrainian regions.

Key words: Slobodian Ukraine, genre, kitch.

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ В ЛУГАНЩИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ



Якимчук Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства (2010), старший викладач кафедри фортепіано Луганської державної академії культури і мистецтв.

Коло наукових інтересів – музична регіоніка, музична педагогіка.

Луганщина є наймолодшим регіоном України. Неможливо уявити історію краю лише з промислової точки зору: тут переплітаються історія культури з історією техніки. Луганщина, як і кожен з регіонів України, посідає вагоме місце у культурно-мистецькому просторі країни. Геополітичне розташування визначило її індустріально-промисловий характер, який надав можливості формування етнокультурної аури краю.

На сучасному етапі питання регіонального самопізнання розглядаються як у політичній, економічній, так і культурній сферах. Музична культура Луганщини як невід’ємна складова музичного мистецтва України поєднує в собі загальнонаціональні та регіональні особливості. Продуктивною стратегією розвитку України уявляється така, що будується на ідеї діалогу її субкультур. Саме такий діалог шляхом регіонального самоусвідомлення дає нашій країні вищий тип єдності – єдності в багатоманітності. Національна ідея містить визначення цінності досвіду усіх регіонів України і прагнення до історичного компромісу східних і західних її територій. Наукової систематизації і оцінки вимагають артефакти не лише загальнонаціонального, а й регіонального значення. Отже, *культура малих батьківщин суттєво збагачує загальний процес культуротворення держави.* Саме з таких історій окремих регіонів складається цілісна картина музично-національного світу України.

Метою статті є висвітлення різноманітності проявів культуротворчих процесів Луганщини першої половини ХХ ст. за основними

напрямами – музична освіта, концертно-виконавська діяльність, музично-театральне життя.

Менталітет краю складався з поліетнічних прошарків культурних угруповань, де відчуються риси сербської, болгарської, російської, української, англійської, єврейської, датської, австро-угорської культур. Специфіка Луганщини полягає не лише у відносно пізньому заселенні Південно-східних територій країни. Справа в тому, що спочатку населення формувалось всередині діаспорних утворень, які будували свої православні церкви та формували перші культурні осередки біля них. Оскільки населення було переважно православного віросповідання, поступово воно асимілювалось в єдину регіональну спільноту.

Історія краю почалась з розвитку промисловості, розбудови вугільних шахт, відкриття ливарного заводу. Саме розвиток вугільної промисловості обумовив подальші кроки розвитку освітянського процесу, скерованого на виховання пролетаріату, формування інтелекту регіону. З Луганщиною пов'язана діяльність видатних гірничих інженерів і археологів – К. Гаскойна, Є. Ковалевського, Л. Лутугіна, А. Мевіуса, філософів, композиторів Густава Гесса де Кальве, Ореста Шумана, військового офіцера К. Кабалевського, освітянки Х. Алчевської, письменників і поетів П. Беспощадного, Б. Грінченка, Б. Горбатова, Т. Рибаса, І. Савича, І. Світличного, В. Сосюри, В. Титова, Г. Тютюнника, М. Упеніка, М. Чернявського. Луганська земля є батьківщиною славнозвісного вченого-філолога В. Даля, композитора М. Матусовського.

Значний внесок у розвиток культурно-мистецького життя регіону зробили режисери М. Боголюбов, О. Здиховський, Г. Свободін, диригенти – Г. Аванесов, О. Єрофеев, О. Ковальський, Р. Могилевич, С. Ратнер, музиканти-просвітяни – С. Васильєв, М. Васильченко, В. Воєводін, М. Кушлін.

Розглядаючи першу половину ХХ ст. як важливий етап художньо-естетичного розвитку промислового регіону, увагу привертає «поліфонічність» його мистецького життя, де яскраво проявилися риси загальнонаціонального розвитку, що створили неповторний колорит на Сході країни. Обраний період обумовлюється його великим значенням в історії культури Луганщини, який позначений накопи-

ченням мистецьких традицій, становленням і розвитком професіоналізму. Ретроспективний аналіз джерельних матеріалів дозволив визначити основні напрями культурних процесів, розглянути їх функціонування на різних площинах – професійній і аматорській, виявити і розкрити певні тенденції, особливості їх розвитку чи занепаду.

Процеси культуротворення Луганщини означеного періоду можна поділити на декілька етапів. **Перший (дореволюційний) етап** характеризується формуванням системи загальної початкової та середньої освіти, а також діяльністю аматорських місцевих і приїжджих колективів. У цей період велика роль належала закладам освіти – народним, початковим, церковно-приходським, школам для дітей робітників, казенним та приватним жіночим гімназіям. Вчителювання видатних просвітян Христини Алчевської і Бориса Грінченка в регіоні наприкінці XIX ст. стало вагомим чинником розвитку загального і художньо-естетичного виховання на початку XX ст.

У вересні 1879 р. Х. Алчевська на власні кошти відкрила єдину на всю округу народну школу для сільських дітей в с. Олексіївка Слов'яносербського повіту Катеринославської губернії (нині с. Олексіївка Перевальського району). У школі, в якій навчали робочим спеціальностям, ефективними складовими виховного процесу стали організація і проведення шкільних свят та невеликі музично-театральні вистави.

Для Б. Грінченка шість років перебування на Луганщині стали досить плідними. Тут він проявив себе як педагог-новатор, досвід якого і до наших днів не втратив своєї актуальності. Із приїздом Бориса Дмитровича в Олексіївську школу прийшла рідна мова, література, етнопедагогіка, народна творчість, народознавство, демократизм і гуманізм у спілкуванні з учнями, їхніми батьками, мешканцями села.

Педагогічна, літературна, наукова та громадська діяльність Б. Грінченка в Олексіївці мала всеукраїнське значення. У 1988 р. в селі засновано перший меморіальний музей Б. Грінченка на Україні.

Позитивним на цьому етапі є те, що елементи мистецької освіти були присутні в усіх ланках навчальних закладів. Блок художньо-естетичного виховання представлений графічними мистецтвами, малюванням, рукоділлям, танцями, гімнастикою. А найбільш поширеними формами музикування стали співи, хор, драмгурток та духовий оркестр.

Музично-театральна діяльність цього етапу позначена виступами музикантів-гастролерів і пересувних театральних колективів, виникненням місцевих культурних осередків – народних аудиторій, формуванням аматорських колективів (Гуртка любителів драматичного мистецтва, музики та співу в Луганську, аматорських театрів у Лисичанську, Старобільську, Лозовій Павлівці, Сватовій Лучці). Гастролі видатних майстрів сцени – М. Кропивницького, М. Заньковецької, П. Саксаганського, І. Паторжинського сприяли підтримці театрального руху в регіоні на початку ХХ ст.

Другий етап культуротворення Луганщини, що охоплює період від початку 20-х років ХХ ст. до Великої Вітчизняної війни, характеризується поступовою професіоналізацією усіх напрямів культурних процесів: заснуванням спеціалізованих музичних закладів освіти – музичного дитячого театру і музичної профшколи, які стали осередками художньо-естетичного виховання дітей; організацією перших професійних драматичного і музичного театрів; пошуканням виконавської діяльності.

За архівними матеріалами дитячий музичний театр М. Кушліна – педагога, виконавця, композитора, музичного діяча – відкрився у Луганську в 1921 р. На відміну від театрів для дітей, які вперше в історії театрального мистецтва виникли на початку 1920-х років у Радянському Союзі, луганський колектив працював за принципом «діти для дітей», де акторами були саме діти з дитячих будинків. Вважаючи головною метою створення «синтетичного театру», М. Кушлін багато уваги приділяв музиці й співу.

Луганська музична профшкола, організована у жовтні 1923 р., за рівнем програм наближалась до ланки середньої освіти. Високоосвічені викладачі колективу отримали вищу музичну освіту в Московській, Петербурзькій, Київській, Одеській, Лейпцизькій, Варшавській консерваторіях. Пріоритетним напрямом роботи музичної профшколи стало комплексне виховання учнів. На той час застосовувались такі форми роботи, як хоровий спів, дитячий оркестр, слухання музики, просвітницька діяльність у школах, медичних закладах, робітничих клубах міста.

Музична профшкола, ідеї виховання якої збігались з ідеями педагогів-просвітителів С. Танєєва, К. Стеценка, Б. Яворського, заклала

підвалини професійної музичної освіти, що отримали свій подальший розвиток у діяльності музичного училища.

З початку 20-х років XX ст. триває інтенсивний процес становлення системи організації музичного життя Луганщини. Концертно-виконавська і музично-театральна діяльність, представлена різними жанрами виконавського мистецтва (піаністи, скрипалі, віолончелісти, вокалісти) і видами мистецтва (опера, балет), дозволила задовольнити різноманітні смаки усіх верств населення. Класична скрипкова, віолончельна, фортепіанна музика звучала у виконанні луганських музикантів Я. Епштейна, В. Ліницького, М. Кушліна, вокальна – у виконанні Д. Ліницької. Виступи столичних колективів репрезентували спадщину українського фольклору й твори українських композиторів і сприяли українізації східного регіону країни, що надавало можливості для взаємодії з іншими регіонами.

З кінця 20-х – початку 30-х років XX ст. на Луганщині поширюється рух художньої самодіяльності. Населення виявляє зацікавленість до музичної та театральної форм розваги. Найбільш популярними стають музичні, драматичні, хорові гуртки та театр української народної творчості. Улюбленою виставою для шанувальників театру стала «Нагалка Полтавка» І. Котляревського. Учасники хорових колективів виявляють інтерес до української народної пісні, до обробок пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького. Традиційними для цього історичного періоду були огляди художньої самодіяльності, семінари для керівників самодіяльних гуртків.

Необхідно зазначити, що хорова культура, традиційно розвинена в інших регіонах України, представлена не так широко, як інструментальне виконавство. Хорове мистецтво Луганщини зазначеного періоду репрезентоване, переважно, великими аматорськими колективами, які залучали до виконавського мистецтва велику кількість музикантів-аматорів. Такі колективи як Хорова капела ПК ім. Леніна, Український жіночий народний хор М. Новохатської, Шахтарський ансамбль пісні й танцю досягли рівня професійного виконавського мистецтва. Активний аматорський рух, поширений протягом 20–30-х років XX ст., сприяв організації, відкриттю професійних театральних колективів.

Яскравою сторінкою в мистецькому житті міста стало відкриття у 1932 р. Донецького оперного театру – показника духовно-інтелекту-

ального рівня регіону і культурного росту населення Донбасу. На посаду художнього керівника запрошено відомого режисера з Одеси М. Боголюбова, головним диригентом було призначено О. Єрофєєва з Полтави, а до складу солістів – співаків із державних академічних театрів Москви, Києва, Харкова, Одеси. З театром співпрацювали досвідчені композитори, диригенти, актори, художники. В архіві збереглися телеграми художнього керівництва колективу до Ю. Кипаренко-Даманського, О. Петрусенко, А. Бучми, Ю. Мейтуса, І. Курочки-Армашевського, І. Злочевського та ін.

Колектив виявляв турботу про постановку як класичних («Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе), так і забутих, або рідко виконуваних творів («Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Лакме» Л. Деліба, «Жидівка» Ф. Галеві). Плідними також стали звернення режисерів до творчості сучасних композиторів на історичний сюжет («Тихий Дон», «Піднята целіна» І. Держинського, «Броненосець Потьомкін» О. Чишка, «Перекоп» Ю. Мейтуса), що було зумовлено культивацією репертуару на революційну тематику.

Українське національне мистецтво було представлено такими виставами: «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Купало» А. Вахняніна, «Кармалюк» В. Костенка. Результатом напруженої роботи колективу, згуртованої праці режисерсько-постановницької групи став різноманітний репертуар із широким спектром жанрів та сценічних форм. Серед них – гранд-опера, камерні балети, оперети, концерти, дитячі вистави, музичні вечори.

Протягом своєї діяльності у Луганську музичний колектив мав багато гастрольних подорожей у Донецькій, Миколаївській, Херсонській, Сумській, Полтавській областях. Гастролі Донецького державного театру опери і балету відіграли велику просвітительську роль у містах, де населення ніколи не бачило оперних вистав.

У 1940 р. управлінням у справах мистецтв при РНК УРСР біло вирішено перевести театр у м. Донецьк. Незважаючи на великий брак коштів для забезпечення необхідними матеріалами, занадто мале приміщення театру, керівництву та артистам трупі вдалося створити той необхідний у регіоні перший культурний осередок, що став вагомим

чинником поширення музичної культури серед трудящих мас промислового регіону й першим дієвим поштовхом до подальшого розвитку культурно-мистецького життя краю.

Третій, післявоєнний етап (що розпочався з жовтня 1943 р. – часу визволення краю), позначений подальшою професіоналізацією музичного життя, суттєвим розширенням мережі освітянських та культурно-мистецьких інституцій. Вагомими культурними подіями в житті Луганщини стало відкриття філармонії у 1943 р. (хоча ця дата є спірною) і симфонічного оркестру в 1945 р., які відіграли значну роль у становленні й розвитку культурно-мистецького життя регіону в повоєнний період.

Історія виникнення Луганського музичного училища припадає на 30-ті роки ХХ ст. 1 вересня 1930 р. в Луганську створено музичний технікум, який проіснував до 15 червня 1935 р., а потім був розформований. Після закінчення Великої Вітчизняної війни, 5 липня 1945 р., згідно з наказом Міністерства культури України, на базі музичної профшколи створюється Луганське музичне училище. Заняття почали проводитись за чотирма спеціальностями: фортепіано, оркестрові інструменти, народні інструменти, хорове диригування. Пізніше була відкрита спеціальність теорія музики.

Луганське музичне училище стало першим центром професійної музичної освіти у повоєнний час. Педагогічний колектив заклав фундамент справжньої школи професійних музикантів. Традиції, започатковані першим педагогічним колективом, знайшли своє продовження у діяльності молодих фахівців наступних поколінь. Студентські творчі колективи стали гарною школою оволодіння професійними навичками ансамблевої гри, авиробнича й педагогічна практики сприяли формуванню виконавської та педагогічної майстерності майбутніх фахівців.

Серед перших випускників Луганського музичного училища – імена заслуженого артиста України, заслуженого діяча мистецтв України Г. Аванесова; народних артистів України, академіків В. Воеводіна, О. Тимошенка; народних артистів України А. Калабухіна, В. Палкіна, В. Реки; народного артиста України і Молдови В. Куріна; народного артиста Росії В. Пермякова заслуженого артиста України П. Полухіна; професора М. Белоконева; заслуженого діяча мистецтв України,

академіка В. Бахарєва; заслуженого вчителя України М. Васильченка; заслужених діячів мистецтв України; членів Спілки композиторів України В. Верменича, М. Полоза.

Самодіяльний колектив оркестр народних інструментів було створено у 1945 р. Біля його джерел стояв молодий енергійний музикант **Аванесов** Георгій Андрійович (1922–1984). Перебуваючи на посаді художнього керівника колективу, він сам грав на багатьох музичних інструментах, робив інструментовки. Регулярно в концертах оркестру брати участь хорова капела, уславлені академічні співаки, солісти обласної філармонії – народні артисти України Ю. Богатиков, В. Куркін, Д. Якубович, заслужений артист України П. Шаповалов.

Багатою є конкурсна та концертно-виконавська діяльність колективу. Однією з яскравих подій стала перемога оркестру у 1957 р. на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві, де він став лауреатом I премії та здобув почесне звання народного самодіяльного колективу

Концертним майданчиком оркестру дуже швидко стали Луганська, Донецька, Харківська області, а також окремі міста України та Росії.

За роки керівництва Г. Аванесовим були перекладені й виконані оркестром складні твори російської та західної класики: Д. Россіні, Ф. Мендельсона, Г. Свиридова, Р. Щедрина. Найулюбленишим твором оркестрантів стала увертюра до опери М. Глінки «Руслан і Людмила».

Значення оркестру народних інструментів під керівництвом Г. Аванесова у становленні виконавської школи гри на народних інструментах важко переоцінити. Уславлений колектив заклав підвалини розвитку професійного виконавського мистецтва на народних інструментах на Луганщині. За роки його керівництва оркестр здобув звання народного самодіяльного колективу, в 1967 р. – звання заслуженого оркестру України, а в 1978 його керівнику присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв України. У 1987 р. оркестру надано ім'я Г. Аванесова. Оркестр виховав таких музикантів-професіоналів, як В. Воєvodін, М. Белоконєв, О. Сушков, М. Мирошников, О. Фарсіков.

Професіоналізації виконавства на народних інструментах сприяла і династія Воєvodіних, родоначальником якої став Василь Івано-

вич Воеводін. З 1946 р. він почав працювати викладачем Луганського музичного училища. Сьогодні три покоління музикантів цієї династії працюють в Україні та за її межами. У Луганську вже традиційним став конкурс виконавців на народних інструментах імені династії Воеводіних.

1943 р. традиційно вважають роком утворення Луганської обласної філармонії, але в архівних матеріалах згадується й 1939 р.

Великою культурною подією для обласного центру стало створення влітку 1945 р. симфонічного оркестру. Перший симфонічний сезон було відкрито 14 жовтня 1945 р. концертом, присвяченим творчості П. Чайковського. Багато зусиль для становлення симфонічного оркестру доклали диригенти С. Ратнер, П. Трофименко, М. Юхновський. Вони втілювали у своїй професійній діяльності традиції Ленінградської та Київської диригентських шкіл. Колектив філармонії активно пропагував творчість місцевих композиторів П. Гавриленка, С. Ратнера, П. Трофименка.

Композитор, піаніст і диригент С. Ратнер, випускник Ленінградської консерваторії відіграв вагомий роль у формуванні композиторської школи в Донбасі. Із появою симфонічного оркестру традиційними стають циклічні концерти як класичної, так і популярної музики. Цікавими подіями для луганчан були концерти симфонічного оркестру за участю видатних диригентів того часу – Н. Рахліна (1947) та К. Симеонова (1948). Співпраця оркестру з видатними диригентами та солістами сприяла творчому й професійному зростанню колективу.

Отже, Луганська обласна філармонія відіграла значну роль у становленні й розвитку культурно-мистецького життя регіону другої третини ХХ ст. Завдяки обласній філармонії луганчани та жителі області мали досвід слухання академічної музики (твори російських, українських, зарубіжних та сучасних композиторів). Різноманітні форми концертної діяльності – симфонічні та камерні концерти, лекторії, декади класичної музики, літні вечори – сприяли залученню до музичної культури широкої слухацької аудиторії, а великий перелік класичних, естрадних, популярних програм задовольняв слухачів різного віку та художнього смаку.

Висновки. Аналіз джерельних матеріалів дав можливість констатувати: перша половина ХХ ст. для Луганщини є етапом накопичення

культурно-мистецьких вражень, формування традицій, що заперечує звикле ставлення до Луганщини лише як до потужного промислового регіону; більш того – дозволяє визначити Луганщину як один із важливих регіонів, який брав участь у процесах національного культу-ротворення.

Як і в більшості регіонів України, музична культура Луганщини розвивалась за головними напрямками – музична освіта, виконавство, музично-театральна діяльність – та була позначена розмаїттям форм і жанрів мистецтва, а також активною художньою самодіяльністю. Розбудова системи освіти здійснюється від загальної початкової до спеціалізованої музичної; рух музичного мистецтва – від аматорства до професіоналізму. Українізація регіону відбувається через поширення творів української класики, репертуару українських композиторів та українського фольклору. Процес професіоналізації відбувається у всіх сферах музичної культури, тому серед основних чинників професіоналізації вирізняємо такі:

– широкий спектр форм виконавства (інструментальне, вокальне, хорове, ансамблеве, оркестрове), видів мистецтва (опера, балет), публіцистики (популяризаторська, аналітична, критична);

– забезпечення робітничого регіону артистами-гастролерами як академічного, так і фольклорного напрямів;

– поява місцевих професійно освічених музикантів – педагогів, виконавців, композиторів, диригентів.

З об'єктивних причин – молодого віку, а відтак невеликої історичної пам'яті, поліетнічного характеру, блокування герметичним «російським кодом» (порівняно з іншими регіонами України) – Луганщина першої половини ХХ ст. не може похвалитися:

- розгалуженою мережею культурно-мистецьких, освітянських та музичних осередків і товариств;

- розвиненою хоровою культурою;

- перевагою українського репертуару;

- вагомими здобутками композиторської школи державного значення.

Залишається ще багато відкритих питань – причина переведення оперного театру до м. Сталіно, дати відкриття обласної філармонії і музичного училища, подальша доля митців та їхньої творчої спад-

щини. Подальші розвідки нададуть можливість збагнути багатство й глибину українського культурного простору, оцінити неосяжність наукових зацікавлень і невичерпність мистецьких відкриттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Годовые отчеты и списки учащихся луганской музпрофшколы 1927 г.* // ГАЛО. Ф. Р-401. Оп. 1. Д. 274.
2. *Договор с филармонией [об аренде помещения оперного театра]* // ГАЛО. Ф. Р-917. Оп. 1. Д. 44. Л. 85.
3. *Донецкий державний театр опери та балету та перспективи його роботи* // ДАЛО. Ф. Р-917. Оп. 1. Спр. 52. Арк. 107.
4. *Загірня М. Децо про Бориса Грінченка [вступ. замітка А. Погрібно-го]* // Прапор. — 1967. — № 10. — С. 102–103.
5. *Историческая справка ГАЛО. История ВМУ* // ГАЛО. Ф. Р-2760. Оп. 1. Спр. 63.
6. *Историческая справка ГАЛО. История ВМУ* // ГАЛО. Ф. Р-2760. Оп. 1. Д. 78.
7. *Историческая справка Донецкого государственного театра оперы и балета* // ГАЛО. Ф. Р-917. Оп. 1. Д. 52. Л. 32–35.
8. *Контингент студентов ВМУ 1947 р.* // ГАЛО. Ф. Р-2760. Оп. 1. Д. 6. Л. 30.
9. *Контингент студентов ВМУ 1948 г.* // ГАЛО. Ф. Р-2760. Оп. 1. Д. 8. Л. 3.
10. *Робота дитячого театру* // *Луганська правда.* — 1928. — 22 трав. — С. 4.
11. *Телеграма А. Бучмі від 31.12.1932 р.* // ДАЛО. Ф. Р-917. Спр. 3. Арк. 15.

ЯКИМЧУК О. КУЛЬТУРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ В ЛУГАНЩИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. Стаття присвячена огляду культуротворчих процесів Луганщини першої половини ХХ ст. Окреслені основні напрями культурних процесів (музична освіта, концертно-виконавська діяльність, музично-театральне життя), особливості їх розвитку чи занепаду.

Ключові слова: Луганщина, регіон, музична освіта, театральне життя, концертна діяльність, музичне мистецтво, культурні осередки

ЯКИМЧУК Е. КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В ЛУГАНЩИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ. В статье освещены культуротворческие процессы Луганщины первой половины XX в., а именно, основные направления (музыкальное образование, концертно-исполнительская деятельность, музыкально-театральная жизнь), особенности их развития или упадка.

Ключевые слова: Луганщина, регион, музыкальное образование, театральная жизнь, концертная деятельность, музыкальное искусство, культурные центры.

YAKYMCHUK OLENA. THE CULTURAL PROCESSES OF LUGANSK REGION AT THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY. The article reviews the cultural processes of Lugansk region at the first half of the twentieth century. The main trends of cultural processes (music education, concerts and performance activities, musical and theatrical life), features their development or decline.

Key words: Lugansk region, music education, theater life, concerts, music, cultural centers.

УДК : 78.071.1 : 785 (477)

Ирина Шумская

**ОБ ОДНОЙ ТЕМЕ ИЗ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ
Б. ЛЯТОШИНСКОГО**

**(к вопросу о преодолении стереотипности мышления
в музыкознании)**



Шумская Ирина Петровна – кандидат искусствоведения (1988), профессор кафедры истории и теории мировой и украинской культуры харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Тема канд. диссертации: «Претворение традиций народного инструментализма в оркестровом письме украинских советских композиторов (на материале инструментально-симфонических жанров)».

Сфера научный интересов – современная украинская музыка.

В музыкознании как в любой другой гуманитарной отрасли знаний велика роль личностного фактора. Сила научного авторитета не редко порождает эффект «гипноза» одной идеи. Однажды опубликованный материал автоматически переходит из работы в работу, формируя систему устойчивых «клише» в оценке отдельных сочинений либо творчества их создателей. Похожей участи не избежала и Симфония № 3 Б. Лятошинского, о которой писали такие известные музыковеды, как И. Бэлза, Н. Гордийчук, Н. Горюхина, Е. Зинкевич, В. Самохвалов, М. Капица и многие другие. Благодаря их творческим усилиям и профессионализму Третья была достаточно изучена и признана одним из лучших образцов драматического симфонизма ушедшего XX столетия.

Однако именно в этих работах рождались и закреплялись устойчивые стереотипы в определении содержания сочинения, в характеристике тематизма и его роли в построении масштабного четырехчастного цикла. Этими определениями успешно пользуется и современное поколение музыковедов. Так, например, за Третьей закрепился семантический статус «военной», хотя сам композитор, как известно, избегал прямых указаний на связь концепции симфонии с событиями Второй мировой войны. Срок написания симфонии через шесть лет после окончания военных действий представляется слишком долгим для реакции художника и человека, прямого свидетеля этих трагических событий.

С военной темой в научной литературе большинство авторов связывает и выбор Лятошинским так называемой «бетховенской» модели драматургии с характерной логикой структурирования инструментальной событийности – «от мрака к свету». Необходимо напомнить, что первая трехчастная редакция Третьей, как и Второй симфонии Лятошинского получила резкую негативную оценку. Не исключено, что новую редакцию Третьей симфонии композитор выполнил под нажимом официозно настроенной и грубой критики. Добавление торжественно-победного финала несколько не повредило гениальному композитору в осуществлении своего философского замысла. В четырехчастном цикле Симфонии № 3 дуальность добра и зла как генеральная концептуальная основа сочинения получили еще более масштабное и убедительное воплощение. Симфонию завершает грандиозная

кода-апофеоз на материале побочной партии из первой части. Именно за этой темой с «легкой руки» Н. Гордийчука, в научной литературе закрепилось определение «народной силы».

В длинном списке работ, посвященных изучению данного произведения исследованиям украинского музыковеда Н. М. Гордийчука по праву принадлежит ключевая роль. Его монография «Украинская советская симфоническая музыка», изданная в 1956 года по сей день является универсальным источником информации не имеющим себе равных по широте охвата проблематики и музыкального материала. Автором данной книги был впервые выполнен комплексный анализ сложной по строению и содержанию партитуры Третьей симфонии. В работе убедительно прозвучала мысль о стратегической роли побочной партии из первой части и прослежен алгоритм ее взаимодействия с другими ключевыми темами в рамках всего цикла. Н. Гордийчук не только дал удачную семантическую характеристики побочной партии, но и доказал ее интонационное родство с жанром древней колядки [5, с. 190].

В 2012 году исполнилось 120 лет со дня рождения Лятошинского, а годом раньше был отмечен 60-летний юбилей его Третьей симфонии. Эти события в научном свете прошли почти незаметно. И хотя мир за столь короткое время столь сильно изменился, как и отношение к искусству советского периода, характеристики сочинений композитора остались практически неизменными. Как и раньше мы слишком мало знаем о сложных трагических сторонах личной и творческой судьбы выдающегося украинского композитора.

Мы проанализировали практически все современные работы, посвященные Третьей симфонии, чтобы обнаружить тенденции к новому взгляду на сложившиеся стереотипы в ее исследовании. Одной из не многих попыток «сломать» привычную оценку побочной партии можно считать статью И. Золотовицкой, напечатанную к 100-летию юбилею Лятошинского. Не отрицая родства с колядкой, автор статьи акцентирует внимание не на сходстве, как это делало большинство ученых, а на различиях между фольклорных и композиторским материалом. С помощью гибкой ладовой окраски и переменному метру, Лятошинский, по словам исследователя «преодолевают квадратность структуры, свойственную колядке и придает побочной партии черты

эпической обобщенности, близкие некоторым богатырским образам русской музыки» [6, с. 108]. Поводом для такой аналогии скорее всего послужила трактовка данной темы в коде финала, где Лятошинский действительно усилил славильный патетический характер темы «в духе хора-гимна А. Бородина “Солнцу красному слава”» [6, с. 108].

Другие попытки изменить смысловой имидж побочной партии нам не известны. Мысль об ее интонационном родстве со знаменным распевом, как основная цель нашего исследования зародилась давно. На пути ее доказательства возник целый ряд субъективных и объективных причин, на которые необходимо указать.

В 70-е годы, когда автор статьи, когда автор только начинал читать курс истории украинской музыки, было естественным использовать авторитетную музыковедческую информацию в педагогической практике. В вузовской системе музыкального образования в тот период ведущими дисциплинами были История коммунистической партии и атеизм. В умах студентов закладывалась идеология неприятия и разрушения генетической духовной преемственности с православной традицией. Более чем восемь веков отечественной христианской культуры и морали были вычеркнуты из истории и из слуховой памяти людей. И если бы у кого-либо и возникла в тот период мысль о контакте тематизма Третьей симфонии с церковными песнопениями, то она могла бы показаться не просто дерзкой, но и недопустимой по отношению к творчеству советского композитора эпохи узаконенного атеизма. Русскую музыку поколения музыкантов до 80-х годов начинало изучать от Глинки, а украинскую – от Лысенко.

Возрождение интереса к средневековому и барочному периоду славянской истории приходится на последнюю четверть двадцатого столетия. Одно за другим стали появляться фундаментальные труды Д. Лихачева, В. Рыбакова, Н. Успенского, В. Протопопова, Ю. Келдыша, С. Скребкова, Н. Герасимовой-Персидской, Н. Серегинной и множества других. Их отличительной особенностью является то, что все они базировались на реальном звуковом материале. Примерно к этому времени церковная музыка, и культовая и духовная, вновь стали частью культурно-общественной жизни людей. Исчезла необходимость скрывать свою личную религиозную принадлежность и интерес к христианской истории.

Постепенно шаг за шагом восстанавливалось утраченное равновесие и в музыкально-образовательных программах. Появились специализированные дисциплины, направленные на изучение истории и теории культовых песнопений и авторских духовных произведений, генетически близких и понятных славянскому православному менталитету. Возможно, новый слуховой опыт в области хорового церковного пения окончательно убедил нас в правомерности новых слуховых ассоциаций в восприятии Симфонии № 3 Лятошинского, для доказательства которых сформировалась серьезная научная методологическая база.

Одним из последних препятствий на пути доказательства правомерности нашей версии оставался вопрос отношения к научной позиции Н. Гордийчука, не доверять которому не было оснований, тем более, что в первых тактах побочной партии действительно легко обнаруживалось внешнее сходство с мелодией колядки, на которую ссылается исследователь. Путь жесткой оппозиции фольклорной колядки и церковного жанра представлялся нам не только не этичным, но и научно не вполне оправданным. Если учесть, что Лятошинский обращался к колядке, как интонационному источнику дважды, то сделанный им выбор трудно назвать случайным. Композитор достаточно редко в своем творчестве прибегал к цитированию фольклорного материала и всегда подвергал его глубокому переосмыслению. Выбор данной жанровой модели в народной музыке имел определенные авторские мотивации.

Древняя колядка – это культовый архаичный жанр, функционально предназначенный для заклинания таинственных сил природы, познание которых, осуществлялось с помощью сложной системы магических обрядовых действий. Акт поклонения языческим богам был примитивной формой проявления мышления славянских народов в период становления и развития до-национального этапа их истории. Это был специфический способ коммуникации в системе Космос и Личность, доступный и понятный для большинства людей первобытного общества и закрепился в их сознании как символ единства в противостоянии многочисленным препятствиям. Можно предположить, что именно такое семантическое наполнение древнего жанра заинтересовало молодого композитора, увлекающегося в 20–30-е годы идеями панславянизма.

Первый раз мелодию колядки Лятошинский использовал в опере «Захар Беркут», написанной по мотивам исторической драмы И. Франко, затрагивающей проблемы языческой древнерусской культуры. Мелодия архаичного жанра стала основой монолога главного героя – Захара Беркута – сильной волевой личности, лидера, объединившего Тухольскую общину на борьбу с татаро-монгольскими завоевателями. Второй раз – в ходе работы над побочной партией Третьей симфонии, которая по замыслу композитора должна была стать ключевым образом-символом противостояния злу в сложной дуальной концепции инструментальной драмы. В обоих случаях жанр древней колядки не противоречил сюжетной линии сочинения и вызывал ассоциации с уже апробированной временем идеей сплочения, единства и мощи народа. Данный фольклорный источник не вызывал противоречий и с существующей в то время научной концепцией национального, корнями связанного с народными традициями. Таким образом, смысловое определение побочной партии как силы народной, широко вошедшее в музыковедческую литературу, было воспринято как самодостаточное и научно обоснованное.

Идеи панславянства, которые горячо и увлеченно обсуждал Лятошинский со своим учителем А. Глиэром, по нашему убеждению, могли носить и более широкий характер, не исключая интереса композитора к культовому пласту древнерусского музыкального искусства. Было ли обращение к церковным традициям осознанным ходом, предпринятым им в момент работы над Третьей симфонией, сказать определенно мы пока не готовы. Но и отрицать такую возможность нельзя. Пережив полосу негативного отношения к своим симфоническим произведениям Лятошинский пошел на своеобразный компромисс с властями, предлагая четырехчастную редакцию Третьей симфонии. Опасаясь очередного гнева цензуры, и, одновременно, стремясь полностью сохранить изначальную антагонистическую концептуальную основу сочинения, композитор с ярким инструментальным дарованием вполне мог мастерски завуалировать истинную духовную природу побочной партии внешним сходством ее отдельных деталей с мелодией фольклорного жанра, уже получившего апробацию в его оперном творчестве.

Нам предстоит подвести научную базу под этот творческий «компромисс» и понять целесообразность не только структурно-интонационной, но и семантической привязки темы к культовому жанру, обладающему имманентной религиозно-этической и философско-мировоззренческой сущностью. Требуется разъяснения и вопрос сходства побочной партии со знаменным распевом и с колядкой. С этой целью мы обратились к хорошо разработанной в музыковедении теории преемственности разновременных этапов эволюции музыкальной культуры. Согласно данной концепции колядка и знаменный распев – два закономерных периода в развитии единой восточнославянской музыкальной традиции и поэтому могут обнаруживать как черты тождества, так и различий. Такой методологический акцент позволяет нам в рамках нашего исследования сконцентрировать внимание на разном между этими двумя жанрами, не отрицая и внутреннего родства между ними.

Одним из первых мысль о генетической связи знаменного распева с народной музыкой восточных славян высказал Б. Асафьев. Поддерживая эту гипотезу несколько позже С. Скребков доказал, что некоторые народы строят свое музыкальное интонирование на строго-определенных звукорядах. «Пентатоника и квартовая диатоника, – по его словам, – характерны для народов Ближнего Востока, античности и Руси, а квинтовая и модальная диатоника чаще встречаются в музыкальной культуре западноевропейского Средневековья и Ренессанса» [10, с. 39] Рассматривая квартовость как фактор сходства разных музыкальных систем, С. Скребков делает вывод о том, что мелодическая природа, ладовое строение и ритмика знаменного распева «почти тождественны старинным народным песням славян и, в тоже время решительно отличаются от мелодики византийских песнопений» [10, с. 101].

Идею преемственности фольклорной и средневековой церковной музыкальной традиции поддерживал и Ю. Холопов. Он доказал, что в знаменном распеве, как более позднем этапе эволюции музыки, квартовая диатоника отражает процесс «слияния линейных и интервальных переменных ладовых функций на основе единого для обеих систем обиходного звукоряда».

Общим для колядки и знаменного распева можно считать и проявление «логики остинатности» (термин С. Скребкова) в экспозици-

онном изложении материала. Это означает, что начальная попевка выполняет в обоих жанрах роль «ядра», вслед за которым «накапливается система развивающих тему построений» [10, с. 31]. Однако в каждом из двух обозначенных жанров этот принцип действует по-разному. В народной традиции, в данном случае в колядке, форма основана на куплетности и процессуальный аспект осуществляется по принципу **тема – вариант**. В знаменном распеве, несмотря на подчинение всех элементов тематического комплекса ядру-попевке, действует, по словам С. Скребкова, совсем другая логика, которую он определяет как **тема-развитие**. Природу этого феномена – непрерывного прорастания на основе исходного ядра-попевки исследует уже не одно поколение ученых, причастных к разработке теории знаменного распева. Обобщая этот опыт мы присоединяемся к заключению о том, что «ключ к разгадке» этой закономерности лежит в «синтетической литературно-музыкальной специфике церковных жанров» [10, с. 125].

Средневековая хоровая монодия основана на «прозаическом пении». Главенство «божественного» текста способствовало тому, что метроритмика основывалась на вокально-речевом просодическом артикулировании. Псалмодирование и является первопричиной отсутствия в знаменном распеве тактового деления и регулярных повторений метрических долей [13, с. 10]. По словам А. Шабалина, «тотальная асимметрия» является одним из генеральных типологических признаков знаменного распева, в основе которого лежит стремление «отделить преисполненное живой духовности монодийное пение от симметричных по своей природе внецерковных жанров» [13, с. 11].

Ощущение непрерывного обновления в музыкальном времени знаменного распева с характерными нерегламентированными остановами обусловлено, по общему мнению исследователей, влиянием на мелодию «фонетико-структурной периодичности текста с опорой не на собственно музыкальное соподчинение, а на формы словесно-музыкальные» [13, с. 12].

Характер взаимодействия музыки и текста постепенно видоизменялся. Сначала это был период превращения речевой интонации культового ритуального чтения в музыкальный жанр псалмодирования. А далее – сложный исторический путь преодоления строгих речитативных форм в сторону все более активного мелодического рас-

пева [13, с. 11]. По мнению специалиста, попевки знаменного распева не имели стабильного мелодического рисунка. Число звуков, ритм и ладовый строй менялись очень гибко, зависимости от прозаического текста. Изменение знаменного распева в сторону мелодизации, которая осуществлялась не без влияния народной песенной культуры славян, способствовали некоторой самостоятельности текста и музыки. Определяющая роль текста, как считает Д. Шабалин, не шла далее общего объема песнопений и числа его строк. «Попевка, – по его словам, – это относительно-законченный оборот, а строка – его устойчивое графическое изображение, соответствующее законченной словесной фразе» [13, с. 10].

В ходе эволюции знаменный распев утвердил и сохранил свой главный типологический признак – специфическую логику структурирования целого на основе свободного непериодического продвижения неповторяющихся попевок с характерной «нецентрализованной сменой опорных тонов» [11, с. 66]. Вопросу «опорных тонов» и «переменности ладовых функций» отводится ключевая роль в теории знаменного распева.

С. Скребков отмечает, что для ранних этапов музыкальной организации была характерна трихордовая основа звукоряда, которая также постепенно эволюционировала. В пентатоническом бесполутоновом ладу трихорд мог состоять из целого тона и малой терции [d-g-e] или [d-f-g] в объеме чистой кварты. В ранних церковных жанрах в трихордовой попевке мог присутствовать полутоном [d-e-f]. И в народных архаичных жанрах и в знаменном распеве смещение переменных устоев чаще осуществлялось на малую терцию. Заключительный устой также часто оказывался на малую терцию ниже начального тона.

Дальнейшая разработка теории знаменного распева позволила сделать важный вывод о том, что критерием различий в форклорной и церковной музыке является не сам факт смены звуковых устоев, а образование между ними разных интервальных отношений, меняющих логику ладовых связей [1, 3, 9]. Для знаменного распева не характерна система ладовых тяготений и опорные тоны не выполняют функции тональных устоев. Образуется специфическая «игра тонами» (по терминологии Н. Серединой), которая определяет ладовую переменность. Ладовая функция опорных тонов – это скорее их свое-

образная «окрашенность», которая, по словам Д. Шабалина, зависит от положения в строе, ритмической, мелодической и исполнительской акцентности. Распределение опорных тонов способствует дифференциации целого на мотивы, фразы и попевок и, одновременно, объединению микроструктур в целостный напев.

Доказательство генетической связи побочной партии с логикой структурирования знаменного распева мы предлагаем начать с независимой слуховой экспертизы, полностью абстрагируясь при этом от обычных мнений. Что же мы слышим?

Сдержанное внутренне сосредоточенное неспешное развертывание музыкальной ткани без резких скачков и без пауз, в удобной для пения «вокальной» тесситуре. Тему отличает сочетание дробности структуры с нетипичной для инструментальных экспозиций продолжительностью звучания более, чем на двадцать тактов. Континуальность интонирования вызывает кратковременную аналогию не с обрядовым «жестко квадратным» профилем мелодии колядки, а, скорее, с народной протяжной песней со свободной не симметричной слогонотой. Однако, эта слуховая иллюзия очень быстро исчезает. Возможно благодаря слишком суровому аскетичному характеру звучания или – специфическому фактурно-тембровому оформлению темы. Вопреки ожидаемому подголосочному складу фактуры, если продолжить поиски ассоциативного ряда с протяжной песней. Лятошинский избирает принцип монофонического исполнения темы духовыми инструментами. Но главное отличие состоит в несвойственной для лирической протяжной песни структурной дискретности музыкальной ткани.

Несмотря на преобладание горизонтальной тенденции в графическом рельефе побочной партии присутствуют не характерные для протяжной песни, да и для колядки, остановки-торможения, которые разъединяют и, одновременно, соединяют каждое последующее «звено» мелодии. Создается впечатление, что «опорные звуки» в каждой новой попевке сознательно удлиняются композитором, чтобы стать началом восхождения к очередному устойчивому тону. Принцип продвижения «шаг за шагом» имеет много общего со знаменным распевом, где целое складывается из попевок, суммарно формирующих дискретную линейность. Чтобы это доказать, обратимся к партитуре Третьей симфонии, к экспозиционному изложению побочной партии из первой части.

Первые такты побочной партии выполняют функцию «ядра», из которого прорастают все последующие звенья мелодии. В структуре попевок преобладает терцово-квартовый диапазон с типичным для знаменного распева секундовым опеванием опорных тонов. В данном случае – это звуки «es» и «ges». Музыкальный материал постоянно обновляется. Общее проявляется на уровне возврата к опорным звукам, которые воспринимаются как заключительные тоны попевок и начало следующей. Как и в знаменном распеве заключительный звук поэтому воспринимается не как устойчивый, завершающий движение, а как преодоление устойчивости на трихордовой основе.

Подобно церковному песнопению, П. П. в своем целостном звучании существует как некий «разомкнутый феномен, ценный в своем звучании в каждый данный момент, и потому не кончающийся», по мысли Н. Серегинной [11, с. 72]. Специфическая дискретность структуры темы Б. Лятошинского заставляет вспомнить о главенстве текста в древних христианских песнопениях. В условиях инструментальных средств выразительности композитор создает особые качества «речевого провозглашения» каждого звука-тона, придающего теме интонационно-смысловую значительность. Эффект просодии вызывает слуховую иллюзию опоры не на собственно музыкальные соподчинения, а на словесно-литературную основу, которая как будто специально временно изъята из партитуры. Подобно «прозаической» текстовой структуре церковных жанров, Б. Лятошинский избегает симметричных последований, регулярных повторений метрических долей тактов и мелодических ходов.

Отсутствие ритмической регулярности в сочетании с переменностью метра дополняет эффект отсутствия в нотах тактового деления. Характер распределения опорных тонов в рамках терцово-секундовой ладовой переменности, нерегулярная метроритмическая организация в каждой новой попевке позволяют говорить о том, что композитор строит П. П. по принципу «тема-развитие», а не «тема-вариант». Подобно знаменному распеву каждая попевка в П. П. – это «нейтральный в своей универсальности материал», выполняющий роль структурной единицы формы. Линеарно-интервальная логика продвижения темы основана на кварто-терцовой диатонике, которая не закрепляется, а преодолевается с помощью постоянных нарушений заданных квартовых

границ исходной попевки-ядра и смены опорных тонов (es-ges-h-ges). Секундовые опевания каждого тона дорисовывают линейную графику мелодии, которая, словно цепочка, сложена из новообразованных интонационно взаимосвязанных и одновременно самостоятельных звеньев. Попевочный принцип, ориентированный на постоянное обновление, ведет к накапливанию кинетической интонационной энергии и образованию эффекта перехода статичного типа движения во внутренне напряженную процессуальность ассиметричного вида.

Сознательно либо нет, но Б. Лятошинский удивительно точно смоделировал главнейшие типологические признаки знаменного распева. Анализ П. П. в экспозиционном проведении показал, что в ее структуре четко прослеживается не просто отдельные свойства культового жанра, а *внутренняя логика организации церковного средневекового песнопения: ядро-попевка, его развитие* (а не варьирование), свободная ассиметричная форма последующих мелодических образований с остановкой на опорных тонах, пошаговое продвижение с секундовым опеванием отдельных звуков, переменный лад и метроритм – все эти признаки напоминают древнюю традицию псалмодирования.

Отметим и тембро-фактурный эффект темы, который можно рассматривать как еще один весомый аргумент в пользу нашей версии. Речь идет о воспроизведении с помощью оркестровых средств исполнительского приема хоровой монодии – средневековой традиции пения в унисон, причем исключительно мужскими голосами. Блестящий мастер инструментовки Б. Лятошинский поручает презентацию П. П. флейте в низком регистре и тяжелой меди (фаготу и контрафаготу в нехарактерной для них высокой вокальной тесситуре). Их унисонное звучание придает теме суровый колорит. Надмирная окраска П. П. подчеркивает ее самодостаточность и значительность как образа, несущего огромную смысловую нагрузку.

Мы подошли к самому сложному вопросу этико-семантической целесообразности апелляции композитора к религиозному жанру. Для ответа на этот вопрос необходимо напомнить, что концептуальная основа Симфонии № 3 базируется на философской идее вечного противостояния мрака и света. Непримируемость добра и зла раскрывается в сложных перепетиях грандиозной четырехчастной драмы. Подлинное «лицо» каждого «персонажа» (тем-образов экспозиций),

их оппозиционная сущность раскрывается в ходе целостной драматургии цикла. Но уже в рамках экспозиции первой части Б. Лятошинский сумел предельно четко обозначить антагонистическую природу основных тем-образов симфонии. С первой темой вступления на слушателей буквально обрушивается шквал негативных эмоций. Это один из уникальных в музыкальной практике примеров воплощения в чисто звуковой форме жутких, идущих как будто из ада ощущений, олицетворяющих зло во всех его возможных проявлениях.

Вторая тема вступления является полной противоположностью первой, что стало поводом рождения обманчивой иллюзии. Большинство исследователей рассматривают ее как образ противостояния злу. Данную тему композитор вводит во вступительный раздел для выражения естественной психологической реакции людей, переживших большое горе. Изломанный рельеф мелодии с характерными начальными ламентациями-«стонами» и последующим хроматически нисходящим движением напоминает плач. Скорбная патетика и сдержанность подчеркивают масштабность трагедии, затронувшей судьбы не одного человека, а многих народов. Качествами, необходимыми для контртемы, по нашему мнению, эта тема не обладает, как и Г. П. первой части, несмотря на ее внешнюю упругость и активность звукового оформления. Дробная синтетическая структура Г. П. – великолепный материал для воссоздания стихии движения, но в эмоционально-образном плане она индифферентна. Конструктивный потенциал этой темы Б. Лятошинский использует для отражения в симфонической форме идеи столкновения добра и зла. «Техническая» роль Г. П. в драматургии цикла подчеркивается и тем, что в отличие от всех других образов экспозиции, она звучит только в первой части.

В четко выверенной композитором иерархии сложного философского сюжета вакантным остается место П. П. Она и принимает на себя семантическую функцию противостояния злу. До ее появления в мощный поток симфонической событийности вовлечен практически весь предыдущий тематический материал, удерживающий зловеще-напряженное звучание. Чтобы усилить оппозиционность П. П., Б. Лятошинский отказывается от связующей темы.

П. П. трудно назвать темой в привычном значении этого термина. Это – масштабный интонационный комплекс, диаметрально противо-

положный по характеру агрессивно-разрушительной энергетике предыдущего музыкального материала. В драматургии симфонии П. П. выполняет роль барьера, который продуманно установлен композитором в правильном месте и времени. Завершив презентацию главных действующих лиц, композитор четко обозначил их антагонистическую природу, в соответствии с генеральной семантической задачей.

Диссонансной природе первой темы вступления противопоставлена сдержанная диатоника П. П. Краткой теме «зла» контрастирует «вокальное провозглашение» церковного песнопения. Его суровый эпический колорит с ярко выраженным коллективным началом полярен образу зла с его откровенно демоническим характером. В силу своего родства со знаменным распевом П. П. обретает качества, позволяющие ей стать серьезной альтернативой разрушительному звучанию первой темы вступления. При явном сходстве с типовыми признаками церковного жанра, Лятошинский концентрирует внимание не столько на культово-религиозной стороне древнерусской певческой традиции, сколько на морально-этической, мировоззренческой.

Хоровая монодия имела в давние времена огромное мировоззренческое значение. Термин «унисон» (unisona) в церковной литературе определялся как одно из главных средств выразительности и как специфическая форма коммуникации между Богом и людьми. «Воспеть едиными усты и единым сердцем», – так священнослужители поясняли смысл песнопения [7]. Со времен Крещения Руси в моменты богослужебного пения (в унисон) возможно и рождалось особое чувство сопричастности, сострадания, единства – главные составляющие славянского менталитета. Эти чувства сплывали людей в моменты жесточайших битв в далеком прошлом, и в войнах, отгремевших в XX ст. В самые отчаянные трагические минуты истории православный народ искал защиты и поддержки у Бога и Церкви.

Выводы. Генетическое родство П. П. со знаменным распевом не просто поднимает ее смысловое значение до уровня «народной силы», но образа-символа народной мудрости и Соборности. В четырех частях захватывающей драмы Б. Лятошинский гениально реализует свою версию понимания и восприятия «ужасной и, одновременно, упоительной полярности бытия», – если говорить словами английского писателя Джона Фаулза [12, с. 183].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бражников М. Новые памятники знаменного распева / М. Бражников. — Вып. 1. — Л., 1974. — 246 с.
2. Бражников М. Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. / М. Бражников. — Л. : Музыка, 1972. — 219 с.
3. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков / М. Бражников. — Л. ; М., 1949. — С. 30–31.
4. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. / Т. Ф. Владышевская. — М. : Знак, 2006. — 488 с.
5. Гордийчук Н. М. Украинская советская симфоническая музыка / Н. М. Гордийчук. — Киев : Музычна Украина. — 1969. — 427 с.
6. Золотовицкая И. Л. Симфонии Лятошинского как отражение «образа мира» художника / И. Л. Золотовицкая // Борис Николаевич Лятошинский / Зб. статей. — К. : Музычна Украина. — 1987. — С. 104–112.
7. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. — Л. : Наука, 1973. — 254 с.
8. Назар Н. Тема подвига советского народа в Великой Отечественной войне в творчестве Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский / Зб. статей. — К. : Музычна Украина. — 1987. — С. 112–117.
9. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. — Изд. 2-е. — М., 1975. — 478 с.
10. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – нач. XVIII веков / С. Скребков. — М., 1969. — 365 с.
11. Серегина Н. С. Древнее в современном. Современные проблемы советской музыки / Н. С. Серегина. — Л., 1983. — 234 с.
12. Фаулз Дж. Волхв / Джон Фаулз. — М. — Изд. АСТ. — 389 с.
13. Шабалин Д. С. Заметки о древнерусской монодии / Д. С. Шабалин // Советская музыка, 1991. — № 5. — С. 10–12.

ШУМСКАЯ И. ОБ ОДНОЙ ТЕМЕ ИЗ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ Б. ЛЯТОШИНСКОГО (к вопросу о преодолении стереотипности мышления в музыкознании). Статья посвящена аргументации новой версии происхождения побочной партии из первой части Симфонии № 3 украинского композитора Б. Лятошинского. Колядке, как интонационному источнику, противопоставляется идея родства данной темы со знаменным распевом.

Ключевые слова: колядка, знаменный распев, ценностная переориентация.

ШУМСЬКА І. ПРО ОДНУ ТЕМУ ІЗ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (до питання подолання стереотипності мислення в музикознавстві). Стаття присвячена аргументації нової версії походження побічної партії із першої частини Симфонії № 3 українського композитора Б. Лятошинського. Колядці, як інтонаційному джерелу протиставлена ідея зв'язку цієї теми із знаменним розпівом.

Ключові слова: колядка, знаменний розпів, ціннісна переорієнтація.

SHUMSKA I. ABOUT ONE MELODY FROM THE THIRD SYMPHONY OF B. LYATOSHINSKY OR THE QUESTION OF OVERCOMING THE STEREOTYPED THINKING IN MUSICOLOGY. This article is devoted to the argumentation of the new version of the side party origin taken from the first section of Symphony № 3 written by ukrainian composer B. Lyatoshinsky. The idea of znamenny chant is taken against carol as the tonal source.

Key words: carol, znamenny chant, reorientation of values.

УДК : 78.03 (477) «1960/1979»

Поліна Рудь

КОНТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 60-х – 70-х РОКІВ ХХ ст.



Рудь Поліна Валентинівна – викладач-методист Харківського училища культури. Координатор Першого Всеукраїнського конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я. С. Степового, який проводився серед колективів ВНЗ культури і мистецтв І р. ак. (2013). Організатор конференції «Минуле і сучасність української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій» в межах конкурсу ім. Я. С. Степового та редактор збірки за матеріалами конференції.

Автор програм з музичної грамоти, світової музичної літератури для ВНЗ І–ІІ р. ак. (спеціальність «Хореографія»).

Актуальність теми. Для розуміння складних процесів сучасної музичної культури необхідно окреслити категоріальний зміст основних понять, що активно застосовуються у мистецтвознавчій та музикознавчій практиці початку XXI ст. По-перше, це стосується поняття «авангард» (з фр. *avantgarde* – передовий загін), що виникло на початку XX ст. і у 20-х роках починає використовуватися в критиці, літературознавчих та мистецтвознавчих роботах. І лише після 1945 року термін «авангард» активно входить в музикознавство. (Звернемо увагу на той факт, що науковці відзначають широту, строкатість, іноді розмитість цього визначення: можливо через те, що самі митці не використовували поняття авангарду по відношенню до своєї творчості і воно з'являється набагато пізніше у естетико-культурологічних працях). По-друге, близькі за значенням авангарду поняття «модернізм» і «постмодернізм» також потребують більш чіткого осмислення у історико-часових і музикознавчих межах. Цікаво, що саме у музикознавстві склалась своя, дещо інша картина існування модернізму, авангарду та постмодернізму порівняно із мистецтвознавством, філософією. Так, беззаперечним є наявність у західноєвропейській музиці двох хвиль авангарду: першої – у 10-х – 20-х роках XX ст., другої – у середині XX ст. При чому період з кінця XIX ст. до 1914 року проходить під знаком модерну (за О. Соколовим), а друга хвиля радикального авангарду тим же дослідником визначена як «антимодерн». Нарешті, ознаки постмодернізму з'являються у вітчизняній музиці у 70-х – 90-х роках і нашаровуються на завершення авангарду.

Порівняймо пояснення цих понять у Новій Філософській Енциклопедії (видання 2000 р.): «...авангард виконав свою функцію в новоевропейській культурі і практично завершив існування в якості некоего глобального феномена, трансформировавшись і академізировавшись після Другої світової війни в модернізм. Сьогодні представляється цілесообразним розуміти під модернізмом те явлення в художественній культурі, які виникли на основі авангарда...» І далі: «То, що в авангарді було революційним і новаторським, в модернізмі стає класикою, а постмодернізм, який виник майже одночасно з модернізмом, уже виступає на позицію іронічного ставлення до цієї “класики”, вільно і на рівних основах співвідноситься і співпадає з нею (також в дусі легкої всеохоплюю-

щей иронії) с класикою других периодов культуры» [3]. У зв'язку з цим, актуальним стає використання терміну «поставангард», що часто вживається паралельно із постмодернізмом (іноді як його взаємозаміна) і таким чином ми і досі не маємо в музикознавстві його належного визначення.

Мета пропонованої статті – виявити деякі специфічні ознаки українського авангарду початку 70-х років на прикладі фортепіанної сонати № 2 В. Годзяцького.

Предмет дослідження – співвідношення традиції та новацій в композиторській творчості, зокрема, на рівні типів музичного висловлювання (мелодична структура, тембр, фактура, вертикаль-горизонталь), формотворення.

Екстраполюючи періодизацію західного авангарду/модерну на українську музику, можна побачити ряд специфічних відмінностей останньої, що обумовлено власне традиційними, національними, духовними, світоглядно-ідеологічними чинниками. До Першої світової війни в музичній культурі України маємо дві тенденції: освоєння традицій пізнього романтизму, що межує із експресіонізмом у творчості С. Людкевича та закріплення академічних засад української класики в музиці молодших сучасників М. Лисенка – М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, на яких достатній вплив справили імпресіонізм, символізм. Загалом, в Україні та Росії ситуація модернізму найяскравіше виявилась не в музиці, а в архітектурі, образотворчому мистецтві та літературі (тоді як представником «музичного модерну» у чистому вигляді можна вважати лише О. Скрибіна). «На цьому етапі, а саме у 1910-х рр. – пише М. Ржевська, – дискурс національної музичної культури вступив в діалог з модерністським дискурсом, і з перетину “взаємного накладання” двох смислових полів врешті-решт народився національний модус модернізму» [4].

20-ті роки – перша хвиля авангарду; його центром і своєрідним символом стає «Баухауз» на чолі із архітектором Вальтером Гропіусом. Девіз нової школи будівництва та архітектури і художнього об'єднання: «Нова єдність мистецтва і технології»; його кредо – художник, ремісник і технолог в одній особі. Програму Баухауза підтримує Ле Корбюзьє – французький архітектор, художник, дизайнер; автор маніфестаційних п'яти принципів нової архітектури. Подібними

авангардними пошуками позначився розвиток українського художнього мистецтва («бойчукісти», Г. Нарбут), скульптури (О. Архипенко), архітектури (раціоналізм, конструктивізм), літератури (символізм, футуризм), театру («Березіль» Л. Курбаса). В українській музиці 20-х років також відбувається ряд змін, пов'язаних із ускладненням музичної мови, опануванням нових жанрів і сучасною тематикою. Проте новаторські пошуки Б. Лятошинського, М. Вериківського, Б. Яновського сприймаються не як авангардні, а у загальному руслі модернізму.

Справедливою є думка М. Ржевської, що 20-ті роки в українській музиці представляють «другу хвилю» модернізму, який при своїй «незавершеності, недостатній структурній чіткості й цілності» мав «природність укорінення» своїх засад «на ґрунті української культури – його система художніх вартостей вписувалась у ментальні засади нації».

1950-й рік був названий К. Штокхаузенем годиною «X», що визначила корінний зворот в еволюції музичного мистецтва. З нього починається друга хвиля західноєвропейського авангарду. Його центром, символом, новою школою стає Дармштадт: тут формується творчість найвидатніших сучасних композиторів, складаються нові напрямки і техніки композиції. Багатьма науковцями, зокрема, О. Соколовим, цей час названий «апогеєм європейського ratio», граничною межею якого став структуралізм. На думку Т. Адорно, прогресуюча раціоналізація усієї історії європейської музики та навмисна абсолютизація деяких принципів і призвела до появи структуралізму. В основі композиторської творчості періоду другого авангарду – мислення окремими музичними параметрами¹.

Принципом структуралізму є не заданість матеріалу, а його створення самим композитором. «Глобальне структурування», тобто організація усіх рівнів форми відповідно вихідним схемам породжує явище «структурованого хаосу»: «Тотальне проведення серійного принципу в кінці кінців скасовує самий принцип <...> тотально детерміноване зрівнюється із тотально недетермінованим» (Д. Лігеті). Це породжує розбіжність між видимим і чутним. Рятівним подолан-

¹ С. Губайдуліна: «Исходя из свойств звука, можно найти и структуру сочинения».

ням «прірви» між слухачем і твором виступає авторський аналіз і коментарі (редакторські ремарки) до музичного твору.

Реакцією на крайнощі структуралізму – своєрідним апогеєм *sensu* – стала поява «вільної алеаторики» Дж. Кейджа та «інтуїтивної музики» К. Штокхаузена; виникло протиставлення принципу випадковості до тотальної регламентації, які парадоксально збігаються. І, якщо до 50-х – 60-х років ХХ ст. лідерами у музичному мистецтві були композитори Заходу, то, починаючи із 70-х – 80-х, набирає нової сили музична культура слов'янського Сходу. Це було надто швидко, навіть блискавичне опанування (тоді ще радянськими українськими) композиторами новітніх (раніше заборонених) композиційних технік². Подібна ситуація призвела до появи нового рівня самобутніх ідей у вітчизняній музиці, доки ще не задіяних західними колегами. Не занурюючись у глибини технологічності і не підіймаючись на вершину структуралізму, наші митці змогли оминати певний застій, кризу постструктуралістського часу. Самодостатність кожного окремого музичного параметру, замкненого на самому собі і від того «неживого», починає переходити у взаємодію із усім звукокомплексом – «проростати» на ґрунті, збагаченому духовністю, національними традиціями. Переосмислюються усі техніки – від методу додекафонії початку ХХ ст. до конкретної музики. Наприклад, можна говорити про східнослов'янський варіант музики нововіденців – напівтональну додекафонію.

Важливим і особливо показовим для української музики був шлях повернення до певних світоглядних ідей та духовної хорової традиції. Відсутність у вітчизняній музиці чітко окресленого періоду другої хвилі авангарду замінюється формуванням ознак постмодернізму; народжується полістилістика, стильовий плюралізм, «нова простота», технологічний універсалізм³.

У деяких дослідників творчості композиторів-шестидесятників знаходимо ідею «плюралістичної концепції постмодерну» та категорії національного, що є «постмодерністичним центром, який заступає суперечку між “лівими” та “правими”» (О. Козаренко). Музикозна-

² В. Сильвестров: «Озираючись назад, бачу, що розвиток у мене відбувався ривками, а на Заході плавно, поступово».

³ П. Булез: «Техніка, піднята на рівень ідеї».

вещ Н. Довгаленко вважає, що «...на генеалогічному дереві стильових розгалужень постмодерн не додає нових варіантів, але виявляється кроною, що обіймає усі існуючі паростки». І далі «...поняття “постмодерну” у відношенні до сучасної української музики, фактично є відкритим», бо «адаптація європейської термінології до вітчизняних реалій ще не здійснилась» [1].

Виникає питання (або проблема № 1): в якому контексті слід розглядати творчі пошуки композиторів, які заявили про себе, починаючи із 60-х, – постмодерну, поставангарду чи «національного» авангарду? Цікаву відповідь знаходимо у О. Козаренка; відомий сучасний львівський композитор, музикознавець пропонує термін «неоавангард»: «Постмодерністичний акцент українського музичного авангарду, що виявляється у його запізнілій появі, компресованому проходженні новітніх європейських напрямів і технік, їх “інтерпретуючій” рецепції вимагає використання префіксу “нео” в загальностилістичному визначенні» [2]. Це перегукується із поняттям «нова музика», яке також застосовують по відношенню до української музичної творчості 60-х – 90-х років ХХ ст.

Молода генерація композиторів в Україні, Росії, що заявили про себе у знаменні часи хрущовської «відлиги» йшли приблизно однаковим шляхом – через засвоєння здобутків західного авангарду. Але не тільки нещодавнього (50-х років) – тотальної серійності та алеаторики, а й абсолютно усього, починаючи від додекафонії А. Шенберга (тобто з того моменту в минулому, коли на наших теренах були зупинені, перервані перші авангардні пошуки). Можливо, у цьому знаходиться ще одне пояснення неглибокого занурення вітчизняними композиторами у нетрі другої хвилі авангарду; такий специфічний осмислено-ретроспективний погляд не просто врятував музикантів, але й надав їм можливість оминати спірні моменти авангарду та обрати найбільш художньо виправдані техніки, стильові і композиційні прийоми.

В певній мірі це і був згадуваний вище шлях до «технічного універсалізму», який дозволив *ідеї піднятися над технікою* в творчості українських композиторів. Але далеко не кожному з них вдалося майстерно підпорядкувати технічні завдання художньо-смысловим. Тут ми наштовхуємось на ряд актуальних проблем сучасної компо-

зиторської творчості, основною з яких (серед невпинних пошуків «індивідуальності», «оригінальності», «універсальності») залишається формування власного стилю (проблема № 2). Для її розуміння слід коротко окреслити творчі пошуки та уподобання найяскравіших українських композиторів, чия діяльність розпочалась у 60-х роках минулого століття.

Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Кирейко, В. Губа, І. Карабиць, О. Кива, В. Загорцев – учні Бориса Лятошинського. Більшість із них разом із відомим диригентом І. Блажковим увійшли до групи *Київський авангард*. На шляху пошуків знаходилися В. Бібік, А. Нікодемівич, М. Скорик, Л. Дичко, В. Губаренко.

«Київський авангард» сміливо можна назвати «український авангард», аналогічно до польського, французького чи італійського авангарду того ж часу. За словами В. Сильвестрова, українська музична школа розвивалася потужно і паралельно до московської. Молоді композитори ретельно вивчали творчість І. Стравінського і Б. Бартока, засвоювали спадщину нововіденців, Е. Вареза, Я. Ксенакіса, К. Штокгаузена, В. Лютославського (і усього польського авангарду). Велику роль відіграло листування Ігоря Блажкова із Стравінським та Штокгаузенем.

«Випробування» авангардом пройшли майже усі композитори 60-х років. Але наслідки цього процесу для кожного з них були не однакові і не однозначні. Такі композитори, як Л. Грабовський, Є. Станкович, М. Скорик, В. Зубицький, Я. Верещагін, Л. Дичко пронесли «крізь авангард» самотність національних ознак. «Нова фольклорна хвиля», представниками якої вони були, за словами О. Козаренка, «...стала тією доцентровою силою, що зберегла і збагатила національний семіоз в умовах українського неоавангарду кількома оригінальними версіями роботи з фольклором» [2].

Справжні авангардисти опанували всі сучасні композиторські техніки, швидко – до 80-х років – розширивши орбіти своїх творчих пошуків. Леонід Грабовський («жива легенда» української сучасної музики) починає засвоєння авангарду з дисонантного контрапункту та асиметричних поліритмічних комбінацій. Пізніше він звертається до афористичної манери поствеберніанців, алеаторних ритмів, часо-

вої нотації Л. Беріо; використовує незвичні тембри. У 70-х роках композитор розробляє теорію «стилістичної модуляції» та започатковує власний творчий метод «алгоритмічної композиції», заснований на теорії множин та використанні комп'ютерних технологій. Проте його музика глибоко духовна. Так, Віталій Годзяцький у 60–70-ті роки захоплюється серіалізмом, сонорикою, електронною конкретною музикою, зато у 80–90-ті – відходить від естетики авангарду; знаходиться в пошуку стильового синтезу, приходячи до неоромантичних засад, ідей гуманізації мистецтва (через театралізацію, програмність).

Іван Карабиць у 80-х роках приходить через додекафонію до синтезу елементів технік у поєднанні із тональною та модальною організацією; до перетину стильових тенденцій, втілення філософської проблематики, концепційності. У його творчості задіяні як жанрово-стильові пласти українського фольклору, так і відчутний зв'язок із національним професійним музичним мистецтвом (знаменний спів, хорова традиція) та європейською класикою.

Безумовно, у цьому ряду композиторів виокремлюється ім'я Валентина Сильвестрова. Разом із А. Пяртом, Г. Канчелі, А. Шнітке, Е. Денисовим, С. Губайдуліною В. Сильвестров залишає ХХ сторіччя, відкриваючи своєю творчістю новий час в музичному мистецтві. Як і інші шістдесятники, Сильвестров починає із швидкого опанування різних технік, зокрема, додекафонії, сонорики, алеаторики. Але, вже у 70-ті роки надмірні складнощі змінюються «новою простотою», тяжінням до медитативності, постлюдійності, «тиші»; створенням «мета-мови».

Розглянемо сонату № 2 для фортепіано В. Годзяцького як характерний приклад опанування основних сучасних технік, зокрема серійного принципу, в традиційному жанрі сонати.

Ця соната, створена у 1973 р., представляє новаторський підхід у трактовці сонатної форми, коли на перший план виступає не наслідування схеми сонатної форми, а драматургія, сама ідея процесуальності, діалектичності: зберігається три вузлові моменти сонатного процесу. Дві частини цього циклу (I – «Порив», II – «Безмовність») не замкнені; на рівні цілого спостерігається тенденція до «стискання» (одночастинності): між частинами *attacca*. Основу інтонаційно-тематичного матеріалу складає серійність у поєднанні із елементами але-

аторики та сонорики. I частина зберігає традиційну пару Г. П. – П. П. Головна партія представлена 12-ти звуковою серією; це нестійка, рухлива тема. Побічна партія – остінатне мелодико-гармонічне утворення, що замикає та відмежовує всі розділи сонатної форми. Ритмічна чіткість цієї теми – «згадка» про колишню жанровість класичних тем. Традиційним залишається насиченість і драматичність розробки та її вплив на проведення теми Г. П. у репризі, де вона вдвічі збільшується (34 такти проти 17 в експозиції) та набуває розвиваючого характеру. II частина за формою наближається до тричастинної із кодою (ABA₁ coda), де третій розділ – інтонаційно і фактурно насичений – ніби стискається у часі; це «квінтесенція» горизонтального розгортання першого розділу (8 тактів проти 35). Його основна тема – 12-ти звукова серія та її проведення у протирусі (по тих же звуках) із поступовим зведенням до вертикального звукокомплексу (сонористичний ефект). Середина (B) – своєрідний діалог двох тем, з основними інтонаціями серії розділу A, проведених у верхньому і нижньому регістрах. Алеаторичне заповнення простору між ними аналогічне традиційному гармонічному заповненню (загальними формами руху). Три шари складають разом 12-ти звуковий комплекс (своєрідна «розсереджена» серія). Coda побудована на матеріалі розділу B; це алеаторичний рух на фоні повтореної великої септими.

Використання серій в якості тем I та II частин (повних 12-ти тонових в початкових розділах, і неповних як при вільній серійності) створює характерну для додекафонії стильову нівельованість і надає схожості обом частинам. Тому контрастними і, відповідно, драматургічно важливими сприймаються теми, де розрахована серійність поступається іншим принципам і виникає вільна серійність (характерно ритмічна П. П. в I ч. та алеаторичні розділи B і coda у II ч.). Можливо тому композитор саме цими темами завершує частини сонати. Серії-теми в перших розділах обох частин стають, за словами Е. Денисова, основою інтонаційною базою, яка необхідна для строгої логічності твору. Але побудувати сонату лише за допомогою додекафонного методу неможливо через його високий ступінь універсалізації, при якому практично зітруться межі тем-партій і розділів сонатної форми (зауважимо, що контраст – фактурний, динамічний, регістровий – якраз можливий, але цей рівень не допоможе втілити ідею сонатності).

Представлена соната В. Годзяцького – один з небагатьох творів цього жанру, в якому традиційні принципи втілені за допомогою нових мовно-інтонаційних засобів. Цікаво, що подібні спроби створення сонатних творів були у 70-ті роки характерними для українських композиторів. Але пізніше до сонатного жанру практично перестають звертатися, що свідчить про тимчасову вичерпаність нових музичних засобів і період переходу до іншого рівня композиторської творчості. Наступна теза В. Сильвестрова може бути віднесена до всього періоду поступового відходу композиторів від авангарду у 70-ті – 80-ті роки: «Авангард займає своє місце, але не може претендувати на універсальність. Коли авангардна потенція виконала свою функцію, вона розчинилась у чомусь іншому. Я, наприклад, вважаю, що можна написати п'єсу в до-мажорі і бути авангардистом» [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довгаленко. Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя / Н. Довгаленко // *Матеріали до українського мистецтвознавства* : Зб. наук. пр. / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Асоц. етнологів ; [Редкол.: Г. Скрипник (відп. ред.) та ін.]. — К. : ІМФЕ, 2002. — Вип. 1. — С. 19–20.
2. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — 36 с.
3. *Новая философская энциклопедия* : в 4 т. / Ин-т философии Российской акад. наук ; Гл. ред. В. С. Степин. — М. : Мысль, 2000–2001. Т. 1: А–Д. — 2000. — 721 с.
4. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Ю. Ржевська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 36 с.
5. Сильвестров Валентин. *Дождатся музики. Лекції-беседи* / Валентин Сильвестров. — К. : Дух і літера, 2010. — С. 41.
6. Соколов А. С. *Введение в музыкальную композицию XX века* / А. С. Соколов. — М. : Владос, 2004. — 231 с.

РУДЬ П. КОНТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 60-х – 70-х РОКІВ ХХ ст. В статті окреслена загальна картина розвитку авангарду в європейській музичній культурі з екстраполяцією її основних рис на українську музику ХХ ст. Розкриті важливі етапи формування українського авангарду та поставлена проблема підпорядкування сучасних композиторських технік художньо-смісловим ідеям. Виявлені окремі специфічні ознаки вітчизняного авангарду початку 70-х років ХХ ст. на прикладі фортепіанної сонати № 2 В. Годзяцького.

Ключові слова: авангард, модернізм, поставангард, постмодернізм, українська музика, техніка, ідея, Київський авангард, соната, серійність, універсалізм.

РУДЬ П. КОНТЕКСТЫ УКРАИНСКОГО АВАНГАРДА 60-х – 70-х ГОДОВ ХХ в. В статье подана общая картина развития западно-европейского музыкального авангарда и экстраполяция его основных особенностей на украинскую музыку ХХ в. Представлены наиболее важные этапы формирования украинского авангарда; поднимается проблема подчинения современных композиторских техник художественно-смысловым идеям. На примере фортепианной сонаты № 2 В. Годзяцкого (представителя Киевского авангарда) выявляются основные специфические черты отечественного авангарда начала 70-х годов ХХ в.

Ключевые слова: авангард, модернизм, поставангард, постмодернизм, украинская музыка, техника, идея, Киевский авангард, соната, серийность, универсализм.

RUD P. CONTEXTS UKRAINIAN AVANT-GARDE 60S – 70S OF THE XXTH CENTURY. The article gives a general view of the West-European music avant-garde and extrapolation of its general characteristics on the Ukrainian music of the XXth century. Are presented most important stages of the Ukrainian avant-garde formation; also is studied the problem of the modern composition techniques subordination to the artistic-thematic ideas. Based on the piano Sonata No. 2 by V. Godzyatsky (representative of the Kiev vanguard) are revealed the main specific features of the national avant-garde of the early 70s of the XXth century.

Key words: avant-garde, modernism, postavangard, postmodernism, Ukrainian music, technology, idea, Kiev vanguard, sonata, seriality, universalism.

ІВАН КАРАБИЦЬ: ЕФЕКТ ПРИСУТНОСТІ
(інтерв'ю з М. Д. Копицею)



Копелюк Олег Олексійович – асистент-стажист кафедри фортепіано (творчий керівник – народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства Веркіна Т. Б.) та викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Закінчив Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас народної артистки, професора Веркіної Т. Б.)

Тема кандидатської дисертації «Композиторське мислення та інтерпретація фортепіанних творів Івана Карабиця» (під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Шаповалової Л. В.).

Лауреат міжнародних конкурсів піаністів, фортепіанних дуетів та камерних ансамблів в Києві, Львові, Москві, Санкт-Петербурзі, Мадриді. Щороку виступає з симфонічним орестром, як соліст та ансамбліст з концертами в Україні, Польщі, Росії, Беларусі, Франції. Учасник багатьох міжнародних музичних фестивалей.

...Я був під магією таланту Івана Федоровича Карабиця.

І скажу вам, що це той випадок, коли підтверджуються слова, що хтось відходить за межу, а справа його живе. Це справжня валютна духовна вартість. Неперехідна, не на один день писана...

Борис Олійник

На сьогоднішній день існує небагато статей, котрі присвячені класику української музики другої половини ХХ століття Івану Федоровичу Карабицю. Найбільш повним зібранням матеріалів про геніального Митця і чудову людину є збірник статей Наукового вісника НМАУ ім. П. І. Чайковського «Vivere memento», присвячений

Івану Федоровичу. Колеги, друзі, вчителі, просто творчі особистості з великим бажанням та відчуттям боргу перед цією надзвичайно талановитою людиною відгукнулися до написання спогадів про нього. Ці спогади писалися очевидцями – людьми, які знали Івана Карабиця і власними очима бачили та атмосферу, що панувала навколо життєтворчих справ Майстра. Однак, на мій погляд, ця збірка не може претендувати на всебічність розкриття того світу, в якому жив Іван Федорович та остаточну визначеність того місця в світі музики, яке він посідав і посідає в музичній українській культурі сьогодення.

Метою запропонованої статті є аналіз особистості митця – народного артиста України Івана Федоровича Карабиця в аспекті впливу на формування його художньої свідомості різних світоглядних чинників (серед яких відокремлюються рід, сім'я, земля, композиторська школа, розуміння своїх професійних обов'язків, патріотичні ідеї, тип мислення).

Матеріалом статті слугує інтерв'ю з доктором мистецтвознавства, професором Національної академії музики ім. П. І. Чайковського, вдовою композитора **Мар'яною Давидівною Копицею-Карабиць**.

Поштовхом для написання статті стало знайомство її автора з одним із кращих фортепіанних опусів митця – Другим фортепіанним концертом, після прем'єри якого виникло бажання дослідити творчість композитора як цілісну художню систему. Відома максима «стиль є людина» (Ж. Бюфон) потребує з'ясування особистісних, світоглядних настановок митця та історико-культурного контексту, який відбиває його творчість.

Молоде покоління виконавців, яке не було живим свідком життєдіяльності видатної людини, українського композитора, має зацікавленість щодо соціокультурних процесів та дружньо-професійної аури, в якій жив Іван Федорович.

– Шановна Мар'яно Давидівно! Дозвольте почати з такого запитання. Яким було кредо композитора Івана Карабиця?

М. Д.: «Він був людиною, яка вважала, що композиторська робота – це така ж сама робота, як будь-яка інша. Композитор має бути і ремісником, і професіоналом у всіх можливих жанрових та стилевих амплуа. В цьому відношенні він поклонявся та дуже шанував Родіона Щедріна, Андрія Ешпая. Казав, що то є композитори, які

в рівній мірі можуть написати і звичайну естрадну пісню, і джазову композицію в будь-якій формі, і симфонію й оперу.

За його життя був інший приклад художника – Валентин Сильвестров. Безумовно, Валентин – надзвичайно визначна та взірцева фігура. У нього є свій власний шлях, тобто він сам обирає ті жанри, в яких хоче творити. Тож є певні жанри, шляхи, які він не сприймає...

Сильвестров був другом Івана зі студентських років. Після смерті Б. Лятошинського учні його класу особливо зблизились. Всі часто збирались на квартирі В. Сильвестрова, де слухали музику, розмислювали над нею, сперечались про шляхи музичних процесів, тощо. Такі елітні розмови могли продовжуватись будь-де. Ніколи не забуду той день, коли в нас було весілля. Сильвестров з дружиною були запрошені, як свідки. Весілля було достатньо скромним – ніяких ресторанів та дорогих весільних атрибутів. Поставили столи літерою П – відсвяткували в нашій квартирі. В закуточку біля правого вікна присіли Іван Федорович та Валентин Васильович. В атмосфері свята, коли небагаточисленні гості розважалися, співали, танцювали, ці двоє весь час розмовляли та обговорювали якісь музичні проблеми.

Дружина Сильвестрова мені каже: «Подивись туди в закуточок... ти вибрала собі дуже тяжку спеціальність – бути дружиною композитора. Це дуже не просто! Ти маєш його розуміти, постійно допомагати. Ти повинна йому пробачати, ніколи не диктувати, не *«лізти в душу»*, створювати для нього необхідну ауру для праці. Це дуже важко! Запам'ятай: таким буде ваше життя – він буде займатися творчістю. Не відволікай його: роби все, живи для нього!».

Я в якійсь мірі боялась, що для цього маю, як то кажуть, «своє життя покласти». І, чесно кажучи, не була готова до цього. Але тут Іван Федорович зіграв свою роль, оскільки не заважав моєму самовизначенню. Він розумів, що не має права бути егоїстом, і віднімати у мене можливість робити те, що я хочу або можу. Я безмежно вдячна Івану Федоровичу за те, що він зумів підставити плече, зумів адекватно відреагувати на те, що мені було потрібно. Бували такі моменти, коли мені потрібно було написати об'ємний текст дисертації, то він забирав маленького сина Кирила, виїжджав до будинку творчості композиторів Ворзеля (тоді в нас не було своєї дачі) та казав: «Я побуду з сином, візьму його на якийсь час у Дім творчості, що у Ворзелі, а ти

спокійно собі пиши». Тож він знаходив час для чогось такого, щоб мені самій якось допомогти. Він з великою повагою відносився до людей». Думаю, без особливої аури домашнього затишку композитор не може повністю реалізуватися. Як важливо бути у себе вдома, вміти увійти в свою якусь стихію, сказати щось важливе у своєму творі...

– *Мар'яно Давидівно, я неодноразово чув, що «Київ-Мюзік-Фест» з кожним роком втрачає своєї значущості та творчої актуальності, а київська публіка й зовсім каже про «вимирання фестивалю». Що Ви можете сказати про дітище Івана Федоровича в умовах сьогоденнішнього дня?*

М. Д.: «Я впевнено можу відзначити, що такої ситуації не було б, якщо б з нами поруч був Іван Федорович».

– *Чи підхопили національну ідею та мету сьогоденішні арт-директори фестивалів «Київ-Мюзік-Фест», «Літні музичні вечори», конкурс піаністів пам'яті В. Горовиця, які створив та заснував саме Карабиць?*

М. Д.: «Дуже важке питання. Декілька років після смерті Івана Федоровича цей фестиваль ще утримував свій статус та тримався на творчій аури минулих Мюзік-Фестів. Кожна людина має паспорт, також і кожний фестиваль має свою емблему, позивну ідею та традиції, що склалися. Була така велика емблема – скрипковий ключ, в якому був закладений весь світ, глобус – котру вони з В. Симоненко замовили. Вони з багатьма художниками шукали цю ідею, яка визначала українську музику в суспільному консенсусі. Ця ідея стала провідною на перших фестивалях, за що його дуже лайали: “Україна надає гроші, а ми повинні виконувати твори американських композиторів? Нехай самі їх у себе і виконують”. Йому коштувало багато зусиль довести те, що, перш за все, слід показати українцям стан розвитку світової музичної культури, щоб потім світ дізнався про Україну.

Пам'ятається момент, коли закінчувався останній концерт Фесту, до Карабиця підходять журналісти та питають: “Коли Ви почнете займатися наступним Фестом?” Він відповів: “Завтра”. Й дійсно, вже наступного дня в нього був полініянний на 7 діб ватман – від суботи до суботи. Для нього це було як партитура. Потрібно було бачити, як він цікаво експериментував з програмами. Одного разу він зробив програму фестивалю “Ультрасучасна та традиційна музика”, стверджуюч

чи, що в кожній сфері є щось цікаве для однієї і іншої сторони. Нехай для себе слухачі це почують, щось зрозуміють... Дивився, яка публіка слухає, реагує.

Він мав унікальний талант організатора, міг побудувати драматургію кожного свого фестивалю. Ось, наприклад, перший фестиваль для всіх нас був просто відкриттям, коли Іван відкрив Україні композиторів українського походження, які живуть закордоном. До нас приїхали Вірко Балей з Америки, Маріан Кузак (французький композитор українського походження), Лариса Кузьменко, Анатолій Мірошник з Австралії та багато інших. Потім ця "хвиля" стала традиційною. І він почав набирати на Фест потужних фігур, скажемо, світового масштабу».

– Які були перші кроки життя конкурсу В. Горовиця?

М. Д. : «Скільки він присвятив часу та зусиль конкурсу піаністів пам'яті В. Горовиця?! Якщо б не він, конкурсу на Україні такого масштабу не було. Юра Зільберман – прекрасний менеджер, але він не зміг би підняти його на перших порах. Іван дав сильний життєвий поштовх конкурсу. Він надав ім'я та славу конкурсу».

– Мар'яно Давидівно, як Ви вважаєте, Іван Федорович в музиці був ліриком, філософом, або драматургом – режисером інструментальної форми?

М. Д.: «На мій погляд, не слід ці поняття розмежовувати: тут все у взаємодії. Якщо композитор не вміє мислити, який же з нього тоді композитор? Бувають такі випадки, коли емоційне начало превалює над раціональною, і навпаки. Навіть у своїх учнях Іван Федорович розвивав, насамперед, відчуття музики, музикальність. Є композитори, які мислять конструктивно, раціонально. Але в їх творах ми, нажаль, не знайдемо душі, рефлексивної демонстрації тематизму. На мою думку, завжди має бути баланс між глибиною емоції та раціональним побудуванням твору».

– Я не помилюсь, якщо скажу, що Іван Федорович був художником об'єктивного типу з багатогранною картиною світу?

М. Д.: «Авжеж, кожна талановита та масштабна людина має свою окрему картину світу... Згадую: був теплий літній київський вечір, наступного дня ми виїжджали відпочивати до Криму. Галина Єрмакова згадує, в цей вечір Іван сказав, що не хоче їхати до Криму. Вона спитала в нього навіщо тоді він діставав путівки? Він якось розчаровано на

неї подивився і сказав лише одне: «Я гадав, ти пам'ятаєш Сковороду. Я колись дарував тобі клавір, прийди додому, подивись третю частину з концерту “Сад Божественних пісень”». Спочатку вона не надала цьому значення, а після Іванової смерті Галина згадала слова з Концерту: «...не хочу красных одеж...городов...чинов...», а одного хочу: «О дубрава! О свобода! В тебе я начал мудреть, моя природа, в тебе хочу и умереть...И умереть...». Ці слова і є свого роду картиною світу Карабиця, це неймовірна любов до життя. Він вже тоді начебто відчував, що йому недовго залишилось на цьому світі.

Якось сидячи за розмовою зі своїм великим другом Віктором Батюком, дипломатом, послом в Канаді, в Швейцарії представником ЮНЕСКО, вони згадували слова Григорія Савича, і на згадку випали такі слова: «Ось був чоловік, і сліда від нього...». Я тоді не придала цим словам значення, але вже тоді в нього були думки про сенс життя, високі матерії, про те, чим живеш, що ти залишиш після себе в цьому світі, які істини по життю стали важливими. Він постійно по-філософськи розмірковував. Композитор не може не мислити по-філософськи, не розмірковувати про Істини життя, не казати в своїй музиці про сенс Буття.

Нещодавно прочитала одну книгу, де знайшла висловлювання одного філософа: «В мистецтві є вічні цінності». Вони вічні. Вони вічні у Шекспіра, вони вічні у Бетховена, вони вічні у Шостаковича, вони будуть вічні і в XXI столітті. У кожному поколінні – це теми “соціум та людина”, “життя – смерть”, естетичне відношення до дійсності, світобачення, credo по відношенню до життя. Це кожний композитор вирішує по-своєму. У Бетховена – «обніміться, мільйони»; зовсім по-іншому показує це Моцарт і Шостакович, тому що кожний живе в своєму соціумі. Змінюється соціум, та ніколи не змінюються цінності та істини життя. Тому, якщо художник не підіймає цих тем, тоді який з нього художник? Тоді він не буде цікавим ні тим людям, які знаходяться коло нього, ні іншим поколінням...

Кожна людина народжується в цьому світі і питає себе “навіщо? Що я залишу?”. Ось людина народжується, спочатку молода, радісно йде по життю, гадає, що їй жити вічно. А життя таке швидкоплинне... І якось вона починає обмірковувати: “Що ж зроблено?” Саме такі питання ставив перед собою Іван Федорович».

– Скажіть, будь-ласка, чи була обумовлена композиторська творчість Карабиця законами історичного часу радянської доби, в якій він жив?

М. Д.: «Абсолютно обумовлена. Патріотизм та любов до землі, матері, батька, дому – неодмінні цінності та істини його естетичного кредо. Живучи в своєму соціумі, він написав такі пісні, як “Комсомол” або “Доля моя”. Але, на жаль, ми жили та виховувались в тому часі та десь навіть вірили. Потім ця віра поступово згасала...

Він завжди вірив людям. Я пам’ятаю, хтось каже: «Іван, ти знаєш, там щось таке кажуть...». А він відповідав: «Нехай кажуть!». Він бачив цілі і йшов до неї. Ніякі зайві розмови такій цілеспрямованій особистості не заважали...

Колеги та друзі кажуть, що Ваня був кристально чистою та наївною в душі людиною... Була історія, коли Олександра Івановича Білаша хтось «накрутив» проти Вані. Один композитор-пісенник (нині вже покійний, ім’я не хочу називати), талановита, але не зовсім адекватна людина, написав «пасквіль» на Карабиця, з такими твердженнями, що Карабиць дуже погано ставиться до Комуністичної партії, буцімто змушує не писати пісні про комсомол та партію.

Але потрібно було знати Ваню, він був дуже коректною людиною від природи; і когось повчати – це не про Карабиця. Це були спроби реанімувати страшні психологічні тортури та ворожбу між колегами-композиторами, що нагадують рецидиви з історії Спілки композиторів 1948 року. Інтелігенцію зіштовхували, сварили її між собою. Івана кликали до керівного кабінету, показали здалеку якусь заяву-скаргу на нього. Ваня запропонував зробити собі ксерокопію, для того, щоб подати до суду, так як це брехня і надруга над особистістю. Після чого неясним чином цей загадковий лист зник безслідно. Таких історій з приниженням особистості у Спільці композиторів було досить багато.

– Я знаю, що Другий концерт для оркестру був висунений на здобуття державної премії. Іван Федорович переживав важкі часи, знаходячись в Спільці композиторів України. Деякі писали, що він неяскрава особистість, в своєму творчому арсеналі не має індивідуальної музичної мови. Мені здається, що цих людей з великою силою поглинала заздрість, чи не так?

М. Д.: «Так, був такий момент в житті Івана. І це дійсно була така собі звичайна «цехова» заздрість. Вона, на жаль, царювала багато років в спілці композиторів. Тоталітарна система була головною в ті часи, навіть коли Сталіна не стало, все одно ці ієрархічні сходинки були. Як це було? Він же не сам себе висунув на державну премію, просто його твір прозвучав на Кемеровському фестивалі. Туди в Кемерово поїхала потужна команда: Голова Спілки композиторів СРСР Т. Хренніков, А. Ешпай, А. Пахмутова, Р. Щедрін. І вони були вражені цим твором, його потужністю. Зібралось там правління спілки композиторів СРСР і висунули цей твір, як кращий на премію.

Коли про це дізнались в Києві, то написали лист, в якому було написано про «сіру особистість» Івана Карабиця. Що він, начебто, «пробивався» через когось. Через кого??? Ешпай? Щедріна? Буде Іван Федорович їх благати про щось? Смішно це все було тоді. Він йшов під номером один, але цей лист зіграв свою роль. І йому не дали тієї премії. Премію отримав інший композитор, якого рекомендувала Україна. Ми дуже важко переживали цю кривду, і не тому що премія не отримана, а за зраду друзів і колег.

– *Що означало для Карабиця бути патріотом в творчості?*

М. Д.: «Патріотизм в творчості Івана Карабиця був абсолютно істинний. Він дійсно свято вірив, що у нього є такі фундаментальні істини в житті, це: моя земля, моє місто, мій дім, моя країна. Він був за національністю наполовину греком, та про цей, так би мовити, грецький ген в його сім'ї ніколи не згадувався, адже греки на теренах Донецької області жорстоко каралися радянською владою, розстрілювались, висилались. Його мама Олександра Іванівна заборонила навіть згадувати, що в них є якісь грецькі корені.

– *Це по лінії матусі Карабиць був греком?*

М. Д.: «Ні, по лінії батька. Матуся його батька (бабуся Івана) познайомилась колись з греком. В селі Ялта і зараз існує грецьке поселення. Там знаходяться греки, які знають прекрасно рідну мову, намагаються підтримувати всі грецькі традиції. У Київській консерваторії до 1995 року на кафедрі сольного співу працювала чудова оперна співачка Елла Акрітова, яка була родом з цього ж селища. Вона також намагалась мовчати про свій рід, бо її батько – грек – був репресований та розстріляний.

– *Карабиць коли-небудь відвідував Грецію?*

М. Д.: «Ніколи. Вже в кінці його життя, Кирило почав стверджувати: «Тату, а що це ти забуваєш своїх предків?» Дійсно, тоді до України прибув посол з Греції, який хотів налагодити культурні відношення і запросив нас на грецьке свято. І Іван Федорович почав думати про налагодження контактів українських митців з грецькими, але важка недуга не дозволила це реалізувати. Я думаю, що у світоспогляданні Івана Федоровича центральним був не стільки момент національного, скільки відчуття землі, одвічності життя, вміння її любити, що знайшло свої вираження в його музиці. Він був в цьому плані патріотичним, але абсолютно не показним. Він ніколи це не показував – це було природньо.

– *Мар'яно Давидівно, я читав Вашу статтю про Івана Федоровича в збірнику «Vivere temento». Ви написали, що Карабиць був закритий та самотній. Чому так?*

М. Д.: «Те, що ми завжди були коло нього, робило його безперечно щасливим. Але... будь-який художник в душі своїй самотній. Я вважаю, що і ти в своїй виконавській творчості сам на сам із собою. Коли залишаєшся наодинці зі своєю творчістю, стає дуже тяжко і здається, що ніхто не може допомогти».

– *Він любляв усамітнюватись?*

М. Д.: «Дуже! він це любляв. Але йому не завжди це вдавалось, тому що він поспішав жити. Розумів, що йому на цій Землі не так багато залишилось. Жив по секундах. Якщо я хотіла, щоб він щось зробив для дому, або пішов кудись, або зустрівся з кимось, у нього на столі завжди лежав довгий папірець. І на папірці він писав все по годинам та хвилинам. Він жив дуже чітко, по-німецьки. Вставав дуже рано – о п'ятій, або пів-на-п'яту. Поки ми спали, він вже 2–3 години щось створював. Писав, не граючи на роялі. Ми могли тільки-но скрізь сон чути декілька тихих звуків. Він чув рояль внутрішнім голосом».

– *Слухаючи музику Карабиця, думаєш, а чи він тяжів до визначеності стилю своєї творчості?*

М. Д.: «Час, в якому жив Іван Федорович, був полістилістичним. Але ніколи я від нього не чула якогось особистого стилістичного тяжіння. Композитори практично не аналізують власний стиль; тим паче не відводять окремо взятий твір до якоїсь стилістичної колонки. Бетховен ніколи не казав: «Я – класик». Або: «Мої останні твори вхо-

дять в епоху романтизму». Слід виходити з універсальності творчої манери композитора».

– *Який жанр був улюблений у митця?*

М. Д.: «Все ж таки оркестрова музика. Він обоюгнував оркестр, умів талановито його почути. Навіть в фортепіанній музиці є оркестрова партитура. Сильною стороною композиторського таланту Івана було те, що він мислив оркестрово. І навіть коли він виконував свій Другий концерт для оркестру в Петербурзі, там відзначили: «Ось як оркестрово треба писати!»

– *Хто був для нього творчим орієнтиром композиторського формування?*

М. Д.: «В основному, його великий вчитель – Борис Миколайович Лятошинський. Хоча він 5 років навчався у Мирослава Скорика (на 4 і 5 курсах консерваторії, ще 3 роки навчання в аспірантурі), я не відчуваю в його творчості “скориковського” методу. Він залишався “вірним” Лятошинському».

– *Як трапилось, що Карабиць продовжив навчання у Мирослава Скорика?*

М. Д.: «...Іван провчився в консерваторії більше, ніж інші, оскільки його забрали в армію, під час Карибської кризи. Якщо б не цей заклик до армії, він би продовжив навчання у Б. Лятошинського... Коли Іван повернувся з армії, через рік у 1968 році Борис Миколайович пішов з життя».

– *Хто з композиторів був для Карабиця творчим орієнтиром?*

М. Д.: «Він обоюгнував Стравінського, Малера, Шостаковича. Вивчив Одинадцятку симфонію Д. Шостаковича: вона для нього стала взірцем побудови масштабних оркестрових циклів, вмінням скористатися оригінальними засобами оркестрового письма, бачити програму, драматургію твору. Я думаю, що на його Першу симфонію “5 пісень про Україну” дуже вплинула саме ця симфонія. В музичний план він вносив знаки, символи... У ранній період творчості Іван дуже любив квартети Б. Бартока, вивчав їх».

– *Ви можете віднести Карабиця до когорти композиторів-шістдесятників?*

М. Д.: «Так. Думаю, його можна в якійсь мірі назвати композитором-молодшим шістдесятником, хоча він був трохи наступним за по-

коління Сильвестрова (якщо Валентин з 1937 р. народження, то Іван – 1945 р.). Все ж таки 8 років – велика різниця.

– *Чи грав Карабиць коли-небудь твори Б. Лятошинського? Чи аналізував його стилістичні впровадження?»*

М. Д.: «Так, Іван любив грати його ранню фортепіанну музику 20-х років. Він казав, що відчуває творчі зв'язки з “Відображеннями”, із Сонатою-баладою і прелюдіями. В роки служби в армії, Б. Лятошинський подарував йому рідкісні на той час ноти за те, що той добрався на якихось попутках, та йшов пішки з Остра (містечко між Черніговом та Києвом) у філармонію на його авторський концерт, присвячений 70-річчю з дня народження маестро. Хлопець відчував, що спізнюється, та пішов прямо через Дніпро. Коли Б. Лятошинський побачив його на концерті, сказав: “Ваня, Ви прийшли до мене на концерт і заслужили нагороду. Підемо до мене додому – я маю для Вас сюрприз”. Він подарував йому квартети Шенберга. Дуже любив і німецьку композиторську школу – Шенберга, Веберна. Але ніколи не був тим композитором, який міг захопитися, наприклад, нововіденською школою або якоюсь іншою. Він шукав лише те, що відповідало його еству. Він шукав себе – Свого слова!»

– *В одній статті М. Бялик пише, що в учнів Мирослава Скорика – Івана Карабиця та Євгена Станковича – в творчості переважає неконфліктний тип симфонізму. Слухаючи оркестрові твори Карабиця, я не можу дотримуватись такого визначення його симфонізму. А що на це скажете Ви?*

М. Д.: «Абсолютно згодна. При всієї моєї любові до М. Бялика як людини та прекрасного музикознавця, проте він мабуть все-таки не вслухався в музику Івана Федоровича (*сміється*). Дійсно, в творах Євгена Станковича та Івана Карабиця діє симфонізм конфліктного типу. Я тобі дарую диск (з трьома концертами для оркестру), записаний Кирило Карабицем (нашим сином) разом з Борнмутським симфонічним оркестром Великобританії. Ти послухаєш, і питання стосовно типу симфонізму, я думаю, не виникне».

– *Який темперамент мав Іван Федорович?*

М. Д.: «Дуже важко таку людину віднести до якоїсь конкретної колони... Іноді він був і ліриком, і філософом; любив розслабитися, але при цьому в житті він дуже мало радів... Часто він знаходився в якісь

думі, завжди були плани, прожекти. Наприклад, Іван Федорович задунав зробити фестиваль – “Київ-Мюзік-Фест” і виконати сто творів ста композиторів – це подвиг! І в нього це чудово вийшло.... Мозок у нього ніколи не відпочивав. Навіть коли я його умовляла поїхати кудись відпочити, це його неймовірно обтяжувало. Іноді мені здається, що якщо б я його хоч трошки не відволікала від постійної роботи, не умовляла поїхати на море, не дивлячись на всі його нехотіння, він ще б менше прожив... Він віддавався своїй роботі повністю. Працював з ранку до ночі, відпочиваючи лише лічені години на добу».

– Скажіть будь-ласка, звідки походить джазова імпровізаційність, яку я відчуваю в музичній драматургії Другого фортепіанного концерту Івана Карабиця?

М. Д.: «Якщо вважати імпровізацію наслідком музичного мислення, то ця сторона його таланту була, скажімо так, від Бога. Батьки в нього були звичайними, небагатими людьми, тому він, навчаючись у консерваторії, працював в ресторані готелю «Україна» (тоді він звався «Москва»). Там збиралися талановиті джазові музиканти. І в цьому колі чудових музикантів він виростав. Джаз був його любов'ю! В його прелюдях можна знайти багато джазових впливів».

– А яким було літературне коло його зацікавлень?

М. Д.: «В нього було багато улюблених письменників та поетів. Дома були зібрані українська, російська та зарубіжна література в окремих шафах. Його можна було побачити і за читанням Оскара Уайльда, і філософських праць. Естетику Гартмана любив. Багато читав Івана Франка, Лесю Українку, Тараса Шевченка. Він любив таку поезію, в якій можна знайти філософське кредо, внутрішнє почуття. Протягом свого життя цитував Григорія Сковороду. Обожнював творчість Павла Тичини, особливо ранню. Створив декілька хорів на слова Тичини, які увійшли до складу ораторії-балету “Київські Фрески”».

– Аналізуючи творчість Івана Федоровича, важливо зазначити, що вся його творчість репрезентує любов до України, до рідної землі. Візьмемо навіть Першу симфонію «П'ять пісень про Україну» Карабиця. А націоналістичні ідеї були задіяні в творчості?

М. Д.: «Ніколи. Він зовсім в крайності не впадав. За знаком зодіаку він – козеріг, що означає – людина землі. Він ніколи не впускався до життєвих авантур. В цьому плані він був неймовірно прагматичною

людиною. Скажу навіть в житті був ratio, а в творчості – emotio. Саме в творчості він міг прислухатись до внутрішнього Я».

– *Це все доказує, що Карабиць був людиною дуже збалансованою.*

М. Д.: «Так. Навіть, коли йому приписували, що він пише про землю, Батьківщину, щоб похизуватись перед вищим начальством, він просто казав: “Щоб я цього більше не чув”. Просто він був так вихований своєю родиною. Він дуже любив свою маму, завжди жалів її. В його сім’ї були трагедії, якісь недомовки. Я думаю і обережності в цьому світі його навчила мама. Дитинство Вані було суворим, мама з села Ялта швидко забрала сім’ю, щоб нікого не арештували та не вбили, перевезла їх до шахтарського містечка Дзержинськ, який налічував 80 000 населення.

Дійсно, його особистість сформували певні соціальні умови. Життя було в Донбасі дуже важким. Навчався Іван Федорович в Артемівському музичному училищі, що нині з гордістю носить його ім’я. Його викладачка була ученицею Ф. Ліста. Як могли в Артемівську бути визначні музиканти? Тому що, з Петербурга намагалися “прибрати” цих людей, ось вони і боялись розстрілу й бігли хто-куди. Це був жахливий час. Ці інтелігентні люди і носії традицій вимушені були шукати собі поселення в маленьких містечках, де ховатися, щоб ще прожити спокійно. Зрозуміло, чому у Вані була дуже гарна фортепіанна школа».

– *Чи був Митець віруючою людиною?*

М. Д.: «Так, він був релігійною людиною, але ніколи цього не показував, не афішував. І коли всі почали “каятися” та писати на релігійну тематику, він говорив: “Так не можна робити! Це не істинний шлях, тому що Бог повинен бути в душі людини”».

– *Спасибі велике, Мар’яно Давидівно, за дуже цікаву бесіду. Я сподіваюся, що це не останнє наше з Вами спілкування.*

Наостанок наведемо думки Івана Федоровича Карабиця про сутність його професії: «Композитор – спеціальність дуже специфічна. Кожний композитор – шукач свого творчого методу... Композитор – це людина, яка повинна вміти робити все – написати музику до кінофільму, мультиплікації і в рівній мірі створити симфонію. З точки зору професійної майстерності і місії композитора, як художника, немає і не може бути такого жанру, котрий був би під заборонаю».

Зміст наведених роздумів І. Карабиця вважаємо не просто актуальним, але й провідницьким – таким, що містить істину на всі часи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. «*Vivere temento*» (Пам'ятай про життя) [упор. М. Д. Копиця] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. — К., 2003. — Вип. 31. — 232 с.

КОПЕЛЮК О. ІВАН КАРАБИЦЬ: ЕФЕКТ ПРИСУТНОСТІ (інтерв'ю з М. Д. Копицею). Стаття присвячена творчій особистості та діяльності видатного українського композитора другої половини ХХ ст. І. Ф. Карабиця. На матеріалі інтерв'ю з М. Д. Копицею, у світлі історичних, педагогічних, естетичних та психологічних поглядів розкриваються творчі принципи та картина світу митця.

Ключові слова: кредо, мислення, сім'я, земля, школа, організатор, художник, композитор.

КОПЕЛЮК О. ІВАН КАРАБИЦЬ: ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ (інтерв'ю з М. Д. Копицей). Стаття посвящена творческой личности и деятельности выдающегося украинского композитора второй половины ХХ ст. И. Ф. Карабица. На материале интервью с М. Д. Копицей, в свете исторических, педагогических, эстетических и психологических взглядов раскрываются творческие принципы и картина мира художника.

Ключевые слова: кредо, мышление, семья, земля, школа, организатор, художник, композитор.

KOPELYUK O. IVAN KARABYTS: THE FEELING OF PRESENCE (interview with M. Kopytsa). Article is devoted to the creative person and work of the outstanding Ukrainian music composer of the second part of the XX century – I. Karabyts. On interviews with M. Kopytsa and in the light of historical, educational, aesthetic and psychological visions disclosed creative principles and world view of the artist.

Key words: credo, thinking, family, land, school, organizer, artist, composer.

**ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНЦЕПТУАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ
В. МУЖЧИЛЯ: СПІВВІДНОШЕННЯ СВІТОГЛЯДУ
ТА ХОРОВОГО ПИСЬМА**



Заверуха Олена Леонідівна – магістр кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського (2010). З 2004–2013 рр. – артистка Академічного хору ХОФ ім. В. Палкіна. З 2010 р. – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики (науковий керівник – доктор мистецтвознавства Л. В. Шаповалова). Тема дисертації «Сучасне хорове письмо: генеза і функціонування (на матеріалі українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть)».

З 2013 року – викладач кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури.

Коло наукових інтересів: хорове виконавство та педагогіка, сучасна композиторська творчість.

Актуальність теми. Світоглядні настанови творчості окремого митця закладено у відповідності до певної хорової школи, професійного оточення, художнього контексту історичної доби. Підвалини хорової творчості митців України кінця ХХ – ХХІ століть є свідомством духовного відродження країни, «енциклопедією» соціокультурного Буття цілого покоління. Справжній митець по відношенню до світу є не спостерігачем, а тою частиною (мікрокосмом), яка своєю творчістю уособлює Світ (макрокосм). Його інтонаційно-означений світогляд безпосередньо увиразнюється через сучасне композиторське письмо в художній концепції творів.

Одним з знакових постатей сучасної хорової музики початку ХХІ століття є композитор Віктор Степанович Мужчиль, заслужений діяч мистецтв України.

Ступінь вивченості творчості В. Мужчиля складають окремі праці в газетах¹, наукових дослідженнях², записи аудіо- та відео матеріалів у електронних джерелах. Ще не існує спеціального музикознавчого дослідження в якому всебічно розкрито специфіку мислення харківського композитора, який репрезентує український постмодерн в хорових жанрах. Тому опорою слугують власні спостереження та інтерв'ю з композитором.

Показовим дослідницьким об'єктом є взаємозв'язок художнього мислення композитора з новітніми принципами хорового письма, їх вплив один на одного, що створює цілісний і унікальний феномен – хорову творчість. Духовно-моральна концепція, що розкриває виміри музично-естетичних координат композитора, знайшла органічне втілення в його творчості, реалізуючись у виборі тематики творів, у побудові драматургічної лінії, в принципах формоутворення, у виборі засобів музичної виразності. У свою чергу, індивідуальність хорових творів композитора відрізняється цілісністю, багатоглядністю і системністю проявів. Самобутність хорового письма містить в собі ідею онтологічності, з надзвичайною художньою силою, що втілено в творах дума для мішаного хору «Вмирала річ-

¹ Шпаковська Т. Песни любви из сердца мужского / Т. Шпаковська // Днепр вечерний. — 1998. — 18 февраля. — С. 4.

Полтавцева Г. Юбилейные возвращения в Alma Mater / Г. Полтавцева // Время. — 2007. — 27 декабря. — С. 4.

² Варавакіна-Тарасова Н. Символи духу у хоровій притчі «Щедрик» В. С. Мужчиля / Н. Варавакіна-Тарасова // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство [Текст]. — Тернопіль ; К. : ТНПУ, 2009. — Вип. 1 (20). — С. 119–125.

Пискун Ю. Современные тенденции в превращении жанра дух. хор. концерта (на примере исполнительского анализа концерта В. С. Мужчиля «Возлюби ближнего Твоего»). Магистерская работа.: (8.02.02.05. – Музыкальное искусство) / Ю. Пискун. — Харьков, 2008. — 60 с.

Полтавцева Г. Звуковые трансгрессии постмодерна: В. Мужчиля «Пятое изменение» // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції викладачів ССМШ. — Харків : ХССМШ, 2005. — С. 107–108.

Полтавцева Г. Інновації звукоформ в фонематическій музиці композитора В. Мужчиля / Г. Полтавцева // Мова і культура. — К. : Видавничий дім Петра Бурого, КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. — Вип. 10. — С. 50–57.

ка», хоровій притчі «Щедрик» та хоровому есе для мішаного хору «П'ятий вимір».

Мета статті – виявити засади композиторської творчості в аспекті філософської концептуалізації його світоглядних настанов.

Предметом дослідження є хорове письмо В. Мужчиля в його взаємодії з філософськими концептами творчості.

Уявлення щодо художніх настанов творчості митця можна сформулювати, спираючись на статті, присвячені композитору, записи теле- і радіовиступів, інтерв'ю для журналів і газет та власного інтерв'ю автора, яке є основою даної статті (березень 2009 року).

Композитор В. Мужчиль належить до числа «пізніх творчих індивідуальностей»³. Незважаючи на це, на ниві творчості викристалізувалась його самобутня стилістика та техніка письма. Протягом творчого шляху склалася власна хорова спадщина композитора, яка на сьогодні є вагомим складовим музичної культури України. Він – мислячий музикант з притаманним почуттям відповідальності за долю мистецтва та духовної культури в цілому. В своїх творах композитор відчуває непереборну потребу пізнати Істину, від якої залежить майбутнє культури та людства. Композитор розуміє, що творчість – це не просто діяльність художника, а найвищий прояв духовності як сенсу людського життя.

В. Мужчиль фундаментально володіє новітніми техніками хорового письма. Композитор підкреслює, що потрібно розуміти «сенса», тому як в стилістиці автора емоційне та технічне нерозривно пов'язані, більш того злиті в єдине і є відображенням світогляду композитора⁴.

³ Наведемо фрагмент інтерв'ю з композитором. На питання як почався професійний шлях музиканта і на якому ґрунті, Віктор Степанович відповів так: *«Я виріс в сім'ї художньої інтелігенції. Моя мама професійна віолончелістка, закінчила Алма-Атинську консерваторію. Згадую, як вона грала сюїту Баха, а потім імпровізувала. Я був від цього далекий і до музики прийшов випадково. У нашій сім'ї не було музикантів, крім мами, тому мене віддали на музичне виховання до Софії Андріївної Люстрицької. Через місяць вона взяла мене в другий клас музичної школи... Потім сім'я переїхала у Новомосковськ (місто під Москвою). Там я закінчив ще один клас музичної школи, і на цьому моя музична освіта в школі закінчилась».*

⁴ Хорова творчість В. Мужчиля належить до жанру музичного заповіту. Духовною тематикою пронизано хоровий концерт «Возлюби ближнього твого», а також і світські твори.

У широкомасштабних полотнах в хоровому мистецтві увиразнюється вся глибина мислення композитора. Загальна ідея творів композитора – втрата людиною почуття гармонійності, глибини і святості. Втрата віри, довіри між людьми слугує головною причиною духовного занепаду. Конфліктність, постійні протиріччя укорінились в пізнанні людей і стали непоборною якістю стилю життя суспільства. Саме ця проблема самопізнання людини, очищення душі та самоусвідомлення духовних цінностей розкривається у таких творах, як дума для мішаного хору «Вмирала річка», хорова притча «Щедрик», звукове есе для мішаного хору «П'ятий вимір». В них музика насичена багатоплановими образними вимірами: вона метафорична, а способи її увиразнення складають стилістику постмодерну в художнє ціле.

Композитор своїми творіннями пробуджує душу та світогляд, навчає бути небайдужими до сенсу буття. Тому для композитора важливим є вираз власної індивідуальності: сприйняття теперішнього часу як Історії та пошуків його майстерного втілення. При цьому В. Мужчіль підпорядковує власну творчість певним канонам, що пов'язані з технологією творчого процесу.

Звук та слово – невід'ємне ціле художнього мислення композитора. В його творчості вагоме вміння викласти свою думку в слові, розкрити словом значення того, що складає істину його творчості. Саме слово сприяє збагненню того чи іншого музичного образу, та спомагає до його втілення. Підводячи підсумок щодо цього, відмітимо, що саме при сприянні звука-думки-слова протікає світ творчості В. Мужчиля. Тому хоровий доробок композитора спрямований на збагнення та осягнення філософії звука, філософії слова та філософії світогляду: прониклива неподільність звука-думки-слова зумовлює своєрідне творче середовище. Філософський світ хорової творчості композитора скерований на відображення його світогляду. Особливо це виражено у темі-творчості «буття людського духу сучасності», тобто філософське осмислення бачення світу і надає цьому баченню досить патетичний рівень: осмислений, відчутим минулим та теперішнім.

Філософська спрямованість творчості В. Мужчиля розширює межі пізнання картини світу через звукові структури музичного буття. Ці якості полягають в поглибленні бачення проблеми, в наслідку якої постає цілісність сприйняття.

Філософські концепти складають зміст картини світу хорових творів В. Мужчиля. Спираючись на визначення «картини світу» І. Романюк («... спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови/логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкту спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики»⁵, спробуємо узагальнити даний аспект через аналіз основних концептів смислоутворення хорової творчості композитора.

В. Мужчиль увиразнив у філософських концептах своїх творів ідею стурбованості про долю українського етносу, його збереженні у вирі процесів глобалізації культури. Для цього знаходить досить оригінальні композиторські прийоми. Йому вдається відтворити народження музичного зерна, яке ототожнює собою появу української культури, що в розвитку призводить до її руйнації і ставить перед слухачем запитання – чи можливо запобігти занепаду національної самосвідомості?

Для В. Мужчиля – філософа від музики – надзвичайно важливою є тема навколишнього середовища, яка є невід'ємною від людини та *екології культури*. Саме ця тема стала основою задуму хорового твору «**Вмирала річка**» (слова Т. Шаповаленко), що увиразнює обе раз *занепадаючої природи*. В творі композитор втілює дві теми: *тема культури*, яка втілена жанром кобзарської лірики – *думи*, що є ознакою національної ментальності, та тема екології, про що вказують віршовані рядки: «*Вмирала річка. Труденько так, Як тітка Настина...*», з яких починається твір, є доказом цього.

Жанр дума втілено притаманними їй функціями: **заплачки, уступів та кінцівки**. Використанням жанрово-стилістичних та ладогармонічних ознак: мовленнєві інтонації, семантика твору основана на секундо-терцієвих інтонаціях; використання речитативно-декламаційного типу викладення протягом твору; взаємозв'язок інтровертності та екстравертності в фольклорному жанрі; використання контрастної поліфонії; використання різноманітних засобів музичної

⁵ Романюк І. Ціннісна семантика національної картини світу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вип.29 : Когнітивне музикознавство. — Харків, 2010. — С. 51–70. — С. 54.

виразності: плагальність, діатонічність мелодики, народно-пісенна основа тематизму.

Основою хорového письма є певний інтонаційний і ладовий комплекс – драматизм та наголошення трагічних аспектів змісту. Стони страждальці-річки звукозображально втілено секундовими інтонаціями б. 2, м. 2, де ритмічний малюнок доповнює емоційний стан; образ чайок, як символ польоту, свободи і життя є атрибутом плачу за долю культури в творі, що втілено у вербальним рядом: *«Били чайки себе в груди, що ж воно тепер буде»*. Характеризується даний виклад: концентрованим тематизмом, що будується на інтервалах секунди і терції, використанням швидкого темпу, який надає драматизацію образу; поступовим вступом хорових партій в октавні унісоми, де в наслідку відбувається фактурне напластування; використанням різноманітних інтервальних ходів на кварту, квінту, сексту, септіму, з поверненням на тон «мі».

У *кінцівці* композитор вдало використав заплачку, концентрація образу якої вводить в образну сферу. На тонічному органному пункті у басів, який пов'язує кульмінацію і репризу, композитор використовує динамічний і теситурний контраст. В соло альтя і сопрано відчувається інтонації стону і плачу. Як і в початковому матеріалі використовується речетативно-декламаційний тип викладення, в хоровій партії, яка закінчує цей твір риторичним запитанням: *«Що ж воно тепер буде, люди?»*

Концепція твору **«П'ятий вимір»** теж нерозривно пов'язана з **екологією культури**: *«У творі я намагався виразити занепокоєність і стурбованість експансією англо-американської ерзац – культури, часто несучи в собі агресію і жорстокість, що через засоби масмедіа (телебачення, комп'ютерні ігри, літературу тощо) проникають в свідомість людей, а особливо підрастаючого покоління, що всмоктуються ніжними душами дітей, що в майбутньому загрожують всьому людству»*⁶. У творі відображаються всі процеси, які відбуваються в наш час, особливо це стосується дітей. Засобом театралізації композитор малює картину безтурботних забав дітей. Коли ж ті знаходять пістолет, починається тотальна руйнація навколишнього середовища.

⁶ З особистого інтерв'ю з автором у березні 2009 р.

Під даним засобом розуміється занепад духовних цінностей людства, що в наслідку відбувається поклик до каяття перед Богом.

Творчий доробок композитора різноманітний за жанрово-стильовими орієнтаціями та техніками хорового письма. Автор тяжіє до перформансу (театралізації) в умовах хорового музикування. Так, зачин твору проходить у вигляді «автошаржу» – пародії на самого себе «*композитор Віктор Мужчиль*» (текст твору), відображений гумористичними *прийомами викладення*. Цікавим є втілення вербального тексту «*Мужчиль*», театралізація якого пронизана *темою природи*: «Му» – зображення рогів; «ж» – розмахування руками, ніби відганяючи комах у певному звуковисотному орієнтирі; «чиль» – імітація птахів (показ рукою), що здійснюється при співі п'яти сопрано соло, у їхньому почерговому напластуванні з певною звуковисотністю звуків.

Загальна ідея творів композитора – втрата людиною почуття гармонійності, глибини і святості. Втрата віри – в Бога, довіри між людьми, віри в ідеали – є головною причиною духовного занепаду. Конфліктність, постійні протиріччя укорінилися в свідомості людей і стали непоборною якістю стилю життя суспільства. Композитор в творі закликає до **духовності** – прояву віри, молитви, покаяння, ви-користавши молитву «Святий Боже» та текст Святого мужа Константина.

Персоніфікація філософських концептів «**П'ятого виміру**» В. Мужчиля, серед яких: сучасна російська абетка (уособлює людину, народ, а саме слабкість та беззахисність людини у світі, те, що в наслідку піддається деформаціям), абетка латинська («вірус» інокультури), абетка кирилиця (непереможне духовне начало) і абетка дитяча (руйнація устоїв дитячої психіки), припускає, що подібна модель онтологічного виміру музичної реальності дозволяє *визначити тип світоспоглядання композитора за допомогою моделювання концептів хорової творчості на підставі узагальнення філософських ідей, що відбивають його власні художні та світоглядні настанови*. Зміст цієї світоглядної моделі отримав назву «філософський концептуалізм» (4).

По-перше, авторська назва «П'ятий вимір» підпорядковує два значення: це духовна категорія та реально-означуване композиторське *Я* – його спосіб висловлювання, міркування, споглядання. По-друге, концептам твору притаманна *антиномічна* форма виразу: висо-

ке-низьке, горне-дольне, добро-зло, деградація суспільства, занепад духовних цінностей, порушення устоїв дитячої психіки, трансцендентність, то музичний логос досягається сучасними засобами хорového письма: прийом «автошарж» (пародія на самого себе), жанр *есе* (літературний жанр) та перформанс (театралізація дійства) на рівні вільної алеаторики.

По-третє, *фонематичність* як принцип організації музичної лексики: протиставлення чотирьох алфавітів – російської, англо-американської (ерзац), кирилиці, дитячої – на рівні як синтаксису, так і цілого.

Персоніфікація концептів та його сприйняття як проблема розуміння авторського задуму та його виконавської інтерпретації вимагає від виконавців зосередженості й пильної уваги. Тільки в цьому випадку можна з усією повнотою розкрити значення, глибину смислу та засобів хорového письма, що використовувались для написання глибоко гуманістичного твору, яким є «П'ятий вимір» В. Мужчиля.

Відмінна риса хорової творчості В. Мужчиля – синтезування попередніх досягнень з новими творчими пошуками, пов'язаними з відтворенням українських національних традицій. Яскравий приклад – хорова притча «Щедрик», яка є переосмисленням символу **національної ментальності**, найкращого зразка духовної культури – це обробка народної пісні «Щедрик» М. Леонтовича. Н. Варавкіна-Тарасова визначає: «...автор трактує українську народну пісню “Щедрик” носителем іспокон вечної славянської духовності, котора в своем историческом развитии, со времён язычества, под влиянием внешних (социокультурных, религиозных) и внутренних (нравственных, эстетических) причин испытывает трансформации, принимающие порой ужасающие деформированные формы, вплоть до полного содержательного разрушения и даже диффузии» [1, с. 119].

Для хорової притчі «Щедрик» характерним є драматургичний контрапункт двох тем, різноманітних за своєю семантикою. Їх значення узагальнено опозицією двох символів: «народження – руйнація». На першому плані – «вічні» теми добра і зла, життя і смерті, які здійснюються у вигляді безперервної взаємодії двох образів: ідеального світу і зруйнованого. Образ зруйнованого світу відіграє фатальну роль (значення), так як теперішній час для композитора – трагічний період історії.

В. Мужчиль розмовляє мовою символів двох культур, побудованих на принципі амбівалентності: добро – зло, любов – ненависть, життя – смерть. Твір «Щедрик» складається з трьох етапів: 1) народження, 2) розвиток, 3) руйнування. Народжується «Щедрик» із окремих звуків фонем і лексем, що складають слово «щедрик». Двопластовість драматургічного рішення твору втілена у варіантно-строфічній формі зі вступом (народження теми з фонем та лексем) і кодою (тема руйнації): тема з варіаціями запозичена з оригінальної обробки М. Леонтовича.

Поява варіаційної форми в творі В. Мужчиля не випадкова. Важливими для композитора є структурні особливості, коріння яких ведуть до Бароко (добро-зло). Закладений у ньому принцип безперервного перебігу двох культур втілює широкий спектр символічних асоціацій: непорозуміння людини зі світом, образи вічності і кінцевості, краси та потворності.

Хорове письмо у творі композитора набуває великого значення у розкритті драматургії. Елементи письма «Щедрика» М. Леонтовича в наслідку піддаються деформації, де слово-логос розпадається спочатку на склади, а у завершенні до фонемного сполучення, асоціюючи розруху та занепад української культури. «Щедрик» М. Леонтовича як образ ідеального світу, ніби проривається через руйнацію, де звучать невеликі за обсягом фрази із оригіналу твору. Закінчення композиційної структури проходить у складі трію, потім в дуеті, в соло. Прикладом є змінений ритмічний малюнок, що має вигляд: ♩ ♩ ♩ – трію, ♩ ♩ ♩ – дует, ♩. ♩. ♩. ♩. – соло. На завершенні звучить цитата – тема «Щедрика» М. Леонтовича як запитання: чи можливе спасіння національної культури?

Висновок. Аналіз хорових творів в аспекті цінностної семантики виявив, що самотністі композиторського мислення В. Мужчиля визначається світоглядними засадами – високими духовними устремліннями. Філософська концепція хорової творчості митця постає з потреби викласти у хоровій творчості, пов'язаній з Божественним Словом-Логосом, оцінку свого призначення, бажання переосмислити віковічні цінності та наповнити їх новим музично-конкретним сенсом, прагнучи знайти шлях до рішення основної проблеми занепаду культури.

Особливістю музичного мислення композитора є переважання, домінування ідеї твору над конкретністю її втілення. У філософії концептуалізму домінує подвійність граней, які несуть в собі відбиток двох філософій, а саме *звук та слова*.

Складові «картини світу» завдяки філософському концептуалізму В. Мужчиля є такими: екологія культури, природа, духовність, національна ментальність. Встановлено нерозривну єдність філософських настанов з виражальними засобами хорового письма та музичної драматургії.

Наведемо фрагмент інтерв'ю з композитором, зміст якого свідчить про об'єктивність зроблених висновків.

– *Серед багатьох жанрів академічної музики Вас приваблює, насамперед, хоровий жанр. Чому так?*

– «Перший твір, який я написав після закінчення консерваторії, був інструментальним – це симфонічна картина “Фарби осені”. Потім з'явилась ораторія “Не будьмо байдужими”. Справа в тому, що виникли труднощі при виконанні цих творів. Тому я вирішив писати для хору. Я думав, що це буде більш зрозумілим, адже слово має велику силу...».

– *Теми «людина та світ», «екологія і культура» є наскрізними у Вашій творчості?*

– «Саме так! Я вважаю, що ми відірвались від природи. Ми не любимо природу, самі її руйнуємо. І через це походить усе зло. У мене є твір з назвою “Назад до природи”... Проблема екології відбиває твір “Вмирала річка” – в цьому “постчорнобильському пасіоні” розкривається вся трагедія людської цивілізації... Я дуже люблю людей, які живуть в сільській місцевості, які ближче до природи. Вони працюють, і в них є доброта. Дивишся на стареньку, яка вся зморщена, руки всі покриті чорними зморшками, мозолями, але яка вона прекрасна!..».

– *Що Ви думаєте про подальший розвиток хорового виконавства?*

– «Я оцінюю процес розвитку хорового виконавства в цілому позитивно і навіть оптимістично. Вважаю, що хорове виконавство на Україні на дуже високому рівні, зокрема, у Харкові. Все залежить від професіоналізму і світогляду диригента і, частково, його естетичних поглядів, наскільки вони є новаторськими і, в не малій мірі, як налаштувати хоровий колектив. Як би побільше таких ентузіастів, як А. Сиротенко, – наше життя б перетворилось на краще. Він є до-

стойним учнем свого вчителя В. Палкіна, якого я глибоко поважаю як першовиконавця моїх творів “Вмирала річка”, “Прощай, ХХ сторіччя”... Україна є освіченою країною. Ще 300 років тому назад гетьман І. Мазепа грав на клавесині і був освіченою людиною, не кажучи вже про теперішній час. Багато чого відбувається і за кордоном. І хотілось би в цьому плані бути на висоті».

– Яким є Ваше творче кредо?

– «Протягом життя моє творче кредо змінювалось. В 20 років за кредо я вважав афоризм “Per aspera ad astra” (“через терні до зірок”). Пізніше в мене з’явилося нове кредо на поезію Т. Шевченка: “*Без не-малейшей укоризны, пройдя мытарства трудной жизни, познав на деле жизнь людей, изведав глубину страстей, прочтя все черные страницы, все незаконные дела и сохранив полет орла и сердце чистой голубицы, се – человек!*”

...Змінюється життя і змінююсь я. Намагаюсь виразити в своїй музиці красу самого життя. Краса – це форма, а її змістом являється любов. Чим більше музичний твір наповнений любов’ю, тим більше він є досконалішим, красивішим. Це ми спостерігаємо і в житті. Коли людина любить іншу людину, то в ній вона бачить тільки краще. Ідея твору, що втілена, але не «запліднена» любов’ю – мертва. Без любові і краси немає мистецтва! Справжнє мистецтво – це завжди нове мистецтво. Всі класики для свого часу були новаторами і відкривали нові шляхи в мистецтві. Вони для мене є провідними зірками».

Із тексту інтерв’ю цілком зрозуміла творча позиція В. Мужчиля і його світоглядні настанови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Варавкіна-Тарасова Н. Символи Духа в хоровій притчє «Щедрик» Віктора Мужчиля / Н. Варавкіна-Тарасова // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство [Текст]. — Тернопіль ; К. : ТНПУ, 2009. — Вип. 1 (20). — С. 119–125.

2. Відеозапис твору «П’ятий вимір» В. Мужчиля у виконанні хору студентів Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського 2007 р. під керівництвом А. Сиротенко. — Електронний ресурс. Точка доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=AIWkIS9PRWo>.

3. Відеозапис твору «Щедрик» В. Мужчиля у виконанні Академічного хору Харківської обласної філармонії на міжнародному хоровому конкурсі ім. Бели Бартока в м. Дебрецен (Венгрія, 2012), художній керівник А. Сиротенко. — Електронний ресурс. Точка доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=LdLSB-K8GeY#t=24>.

4. Шаповалова Л. Творчество как мессианство (заметки о хоровом жанре в украинской музыке конца XX – начала XXI вв.) / Л. Шаповалова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Вип. 84. Композитор і сучасність : зб. ст. — К., 2009. — С. 55–63.

ЗАВЕРУХА О. ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНЦЕПТУАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ В. МУЖЧИЛЯ: СПІВІДНОШЕННЯ СВІТОГЛЯДУ ТА ХОРОВОГО ПИСЬМА. У статті запропоновано аналіз взаємодії світоглядних настанов творчості митця з принципами його композиторського мислення. Розгляд філософських концептів (екологія культури, природа, духовність, національна ментальність) складає зміст картини світу хорових творів В. Мужчиля як представника українського постмодерну.

Ключові слова: композиторське мислення, світогляд, хорове письмо, філософський концептуалізм (духовність, екологія культури, природа, національна ментальність).

ЗАВЕРУХА Е. ФИЛОСОФСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ ТВОРЧЕСТВА В. МУЖЧИЛЯ: СООТНОШЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ХОРОВОГО ПИСЬМА. В статье предложен анализ взаимодействия мировоззренческих установок творчества художника с принципами его композиторского мышления. Рассмотрение философских концептов (духовность, экология культуры, природа, национальная ментальность) составляет содержание картины мира хоровых произведений В. Мужчиля как представителя украинского постмодерна.

Ключевые слова: мышление, мировоззрение, хоровое письмо, философский концептуализм (духовность, экология культуры, природа, национальная ментальность).

ZAVERUKHA E. PHILOSOPHY CONCEPTUALISM OF V. MUZHCHYL'S CREATION: THE CORRELATION OF WORLD VIEW AND CHORAL WRITING. In the article the analysis of the interaction worldview

creative artist with the principles of its composer's thinking. Consideration of philosophical concepts (spirituality, ecology culture, nature, national mentality) is the content worldview choral works of V. Muzhchylyya as representing Ukrainian postmodern.

Key words: thinking, worldview, choral writing, philosophical conceptualism (spirituality, ecology, culture, nature, national mentality).

УДК : 787.6.071 (477.75) “312”

Ірина Куровська

ОЛЕКСІЙ НИРКО – ВИЗНАЧНИЙ ДІЯЧ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА КРИМУ



Куровська Ірина Ростиславівна – кандидат мистецтвознавства, викладач РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м Ялта), старший викладач музичного мистецтва в ЯУВК № 1 «Школа-колегіум», художній керівник Народного ансамблю бандуристок «Чарівний спів» (м. Ялта).

Учениця й послідовниця О. Ф. Нирка (1926–2005), Заслуженого працівника культури України, дослідника кобзарства Криму.

Створила дитячі та юнацькі колективи: ансамбль бандуристів «Веселка» (1992), дитяча капела бандуристів «Срібні дзвіночки» (1993), ансамбль бандуристок «Чарівний спів» (1993), Фольклорно-етнографічний колектив «Кобзарики» (2007). Дисертаційне дослідження присвячене історії кобзарства Криму та сучасним тенденціям його розвитку.

У світлі сучасних поглядів на розвиток української культури посталала необхідність повернення до життя імен діячів та митців минулих часів та сучасної епохи. Їх життєвий та творчий шлях є яскравим зразком для виховання національної свідомості молоді, прикладом патріотизму. Тому створення нової експозиції Музею кобзарства Криму та Кубані імені Олексія Нирка на базі РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта) стало актуальним для сьогодення.

Відкриття нової музейної експозиції слугує, перш за все, всеохоплюючому оцінюванню та фіксації культурологічної, педагогічної, наукової спадщини Заслуженого працівника культури України Олексія Федоровича Нирка (1926–2005) – відомого не тільки в Україні, а й за її межами бандуриста, педагога-виконавця, дослідника кобзарства Криму та Кубані, громадського діяча. Він – продовжувач *козацької кобзарської традиції* на теренах сонячного півострова. Корені його роду заглиблюються в епоху Запорізької Січі, про що свідчить О. Яцків у статті «Кобзар-характерник». І дійсно, козацький дух допоміг О. Нирку подолати незчисленні життєві труднощі та випробування. Все життя у його душі жила козацька музика: марші, думи, історичні пісні про народних героїв та їх безсмертні подвиги.

Грунтовне вивчення питань української культури та кобзарського мистецтва Криму та Кубані з історичних часів і до початку XXI ст. він розпочав у 1964 році, після переїзду до Ялти на постійне проживання. Вийшли у світ його ґрунтовні праці «Ялтинська Українська трупа», численні статті, які лягли у основу книги «Кобзарство Криму та Кубані».

Метою пропонованої статі є аналіз та обґрунтування матеріалів Музею кобзарства Криму та Кубані, створеного визначним діячем української кобзарської традиції в Криму Олексієм Нирком (до відкриття нової експозиції 24 травня 2013 р.)¹.

Інформаційні блоки (розділи) оновленої експозиції Музею кобзарства Криму та Кубані висвітлюють такі напрями: «Діяльність Олексія Нирка в Криму», «Кобзарі та бандуристи Криму», «Кобзарство Кубані», «В. Сухенко – фундатор професійного виконання на бандурі в Криму», «Учениці – послідовниці Олексія Нирка», «Кобзарський фестивальний рух в Криму», «Ялта – науковий центр дослідження

¹ Наводимо історичну довідку створення Ялтинського Музею кобзарства Криму та Кубані, засновником якого був Відмінник народної освіти України (1971), Заслужений працівник культури України (1993), педагог-бандурист О. Ф. Нирко (1926–2005). За його свідченням, метою створення музею було пошук, збереження та дослідження архівних, наукових матеріалів, статистичних даних про представників кобзарського та бандурного мистецтва двох регіонів: Криму та Кубані, вивченням яких він займався упродовж всього життя. Добір експонатів, документів та світлин був розпочатий ним 1964 року.

кобзарства», «Народна капела бандуристок імені С. Руданського: історія та сучасність».

У Музеї кобзарства Криму та Кубані зібрані близько 500 експонатів, зокрема понад 20 бандур кустарного виготовлення другої половини ХІХ–ХХ століть (серед них бандури майстрів Олександра Корнієвського, Кузьми Німченка, Івана Скліяра, Семена Турчинського, Володимира Тузиченка та ін.), а також архівні матеріали про майстрів та виконавців-бандуристів досліджуваних регіонів: світлини, книги, афіші солістів-бандуристів, капел та ансамблів; програми концертів, фестивалів, аудіо касети.

Експозиція містить музичні інструменти кримських кобзарів, бандуристів: Карпа Лудильника, Андрія Цемка, Марка Ковальського, Семена Хутірного, Федора Кобзаря; кубанських бандуристів: Володимира Лазаренка, Михайла Теліги, Іллі Німченка, Івана Гавриша та інших. Повний реєстр бандур був складений О. Нирком та опублікований у виданні НАН України «Народна творчість та етнографія» № 1–2, 2002, С. 70–73.

Інші експонати музею представлені виробами українського прикладного мистецтва: кераміка, у тому числі, чотири роботи ялтинського заслуженого майстра народного мистецтва Миколи Вакуленка; вишиті рушники та серветки різних регіонів України; твори образотворчого мистецтва – портрет С. Руданського художника М. Гаврилюка, «Кобзар» художника Д. Котлинського, портрет-літографія Т. Шевченка художника Ф. Красицького та ін.

Літературне зібрання музею налічує близько 600 примірників: це дослідження з історії кобзарства, історії України, української народної пісні, історії розвитку української культури. Українська художня література представлена творами С. Руданського, Т. Шевченка, Л. Українки, М. Стельмаха, В. Скуратівського, С. Кочерги та ін. Також у фондах музею зберігаються книги та нотні видання періоду кінця ХІХ – початку ХХІ ст.: вокальна та інструментальна музика, хорові твори українських композиторів; твори для солістів, ансамблів та капел бандуристів.

Кожний з розділів експозиції Музею кобзарства Криму та Кубані починається з епіграфу – влучних висловів Олексія Нирка, Володимира Сухенка, Тараса Шевченка. Так Стенд № 1 «Діяльність Олек-

сія Нирка в Криму» розпочинає лаконічна фраза, яка розкриває суть життя педагога-бандуриста: «Моя капела – моя біографія!».

Кобзарська справа Олексія Нирка має великі мистецькі та культуротворчі досягнення: від створення колективів бандуристів до відродження кобзарства на південному березі Криму та на Кубані. Його діяльність у Кримському регіоні простежується у напрямках діяльності: педагогічно-виконавська; науково-дослідницька; організаційно-громадська.

Педагогічно-виконавська діяльність пов'язана, перш за все, з вихованням виконавців-бандуристів у створених ним колективах – ансамблях і капелах, а також солістів-бандуристів. Перші колективи бандуристів були створені ним у Нікополі (1957–1964 рр.), серед яких тріо бандуристок, міська капела бандуристів «Нікопольчанка».

У 1964 р. була заснована капела бандуристок ім. С. Руданського при Ялтинському педагогічному училищі, а у кінці другого тисячоліття, завдяки діяльності Олексія Федоровича, в Криму існувало вже сім колективів бандуристів, які мали почесне звання самодіяльних Народних.

Виховання учнів Олексій Федорович впроваджував на принципах кобзарської традиції: «Кобзарський патріотизм – це любов до бандури, рідної мови, народної пісні й культури; і лежить вона у основі основ кобзарського мистецтва (а не поїздки, матеріальні заохочення, обов'язки). Природа самого кобзарського мистецтва спонукає до його опанування!» – так стверджував О. Нирко. І дійсно, улюбленій справі він був відданий повністю: «З перших днів кобзарювання я строго впроваджував професіоналізацію самодіяльного кобзарського мистецтва як у галузі гри та співу, так у акторській виразності. Мої учні всі грали по нотах, з професійною постановкою рук, дотримувались точної аплікатури; намагались співати за всіма вимогами вокально-хорової техніки; опанували принципи специфічного кобзарського виконавства. Я особливу увагу приділяв розкриттю індивідуальних особливостей виконавського стилю кобзарів В. Кириленка, О. Кіндрачука, В. Котлинського» (з архівних матеріалів Музею кобзарства Криму та Кубані).

З 1980 року О. Нирко розпочав відродження кобзарського та бандурного мистецтва на Кубані: створив тріо бандуристок у станицях Новомінській та Сіверській; доклав великих зусиль до організації ансамблів бандуристів при Краснодарському державному інститу-

ті культури, у станиці Уманській, Краснодарському центрі народної культури Кубані.

«Олексій Федорович Нирко, – за словами кобзарознавця Б. М. Жеплинського, який відзначає багатолітню педагогічну працю побратима, – має величезні заслуги як педагог, який підготував цілу когорту своїх учнів-бандуристів, багато з яких стали продовжувачами справи свого вчителя. Про це свідчать численні колективи, створені його учнями у містах і селищах Криму, Кубані, України, Приморського краю та ін.» [3, с. 149]. «Розлетілись мої учні по Світу, як хмари по небу!» – говорив педагог. Милі його серцю учениці розлетілись усім світом. Вони живуть і працюють у різних містах Криму (Сімферополі, Севастополі, Керчі, Білогорську, Червоногвардійському, Першотравневому); України (Одесі, Дрогобичі), ще далі – на Камчатці, Кушці, у Приморському краю; Наталія Новосьолова – у Німеччині, Ірина Попова – Японії, навіть у Марокко живе одна з учениць педагога-бандуриста. Ученицям – послідовницям справи учителя присвячений комплекс експозиції Музею (стенд № 4).

Сорок два роки свого життя присвятив О. Ф. Нирко викладанню бандури у нашому навчальному закладі. І цілком впевнено можна назвати його патріотом не тільки свого улюбленого інструмента – бандури, а й університету [7, с. 44].

Науково-дослідницька діяльність. Мало кому відомий перший післявоєнний семінар керівників ансамблів та капел бандуристів, який проходив у м. Малин у 1964 р., став поштовхом і початком великої, плідної дослідницької та наукової роботи по відродженню кобзарства в Україні й діаспорі. «...Я вирішив поселитися в Криму і довести, що Крим – це теж Україна, де повинна звучати не тільки українська мова, але й дзвінка невмируща бандура», – говорив Олексій Федорович [3, с. 149]. І ці слова були підкріплені його науковими дослідженнями, творчістю та громадською діяльністю на Кримському півострові.

О. Нирко проводив активну дослідницьку роботу: шукав інформацію про кобзарів та бандуристів Криму та Кубані, сприяв поширенню української мови, виданню української літератури, про що свідчить його стаття «Книгозбірня української громади на південному березі Криму». Зібрані ним матеріали були покладені за основу численних статей та фундаментального видання «Кобзарство Криму та Кубані».

Усвідомлюючи важливість наукового обґрунтування історії і розвитку кобзарства, Олексій Федорович відкрив на базі Кримського гуманітарного університету Музей кобзарства Криму та Кубані (1984), фонди якого дозволяють стверджувати, що таким чином, він створив *науковий центр кобзарського та бандурного мистецтва Криму*, на базі якого у червні 2005 р. зібрав на Першу Міжнародну кобзарську конференцію науковців з п'яти країн світу. Останні місяці свого життя Олексій Федорович наполегливо працював над книгою, яка стала підсумком його науково-дослідницької роботи. Вона вийшла посмертною під назвою «Кобзарство Криму та Кубані».

Організаційно-громадська діяльність. Слід додати, що О. Ф. Нирко був постійним головою кобзарської секції обласного відділення Республіканського музично-хорового товариства, обіймав посаду голови Кримського осередку національної спілки кобзарів України. Результатом його діяльності було створення *Кримської кобзарської школи*. Щорічні кобзарські фестивалі, які започаткував Маєстро, починаючи з 1992 р., висвітлюють творчі успіхи бандуристів Криму, а також гостей з різних регіонів України та діаспори. З 1988 року він – один із організаторів Ялтинського товариства «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка і перший його голова (1988–1991 рр.).

Розуміючи необхідність створення осередків української культури у курортному багатонаціональному місті, у 1967–1991 роках він очолював роботу ініціативної групи зі створення літературно-меморіального музею Лесі Українки в Ялті, встановленню пам'ятника С. Руданському, організації та відкриттю української школи, що сприяло формуванню у людей національної самосвідомості, прилучення їх до джерел української культури. Так, завдяки невтомній громадській діяльності О. Нирка українська громада Ялти отримала можливість відроджувати та розвивати українську культуру, зберегти для нащадків її безцінні скарби.

«Безсмертя народу – в Пісні!» (О. Нирко). Цей вислів відкриває наступний розділ експозиції, присвячений кобзарям та бандуристам Криму.

Видатні діячі української культури досліджували фольклор Тавриди і приділяли велику увагу кобзарям, фіксації та збереженню їх репертуару. У 1908 р. Леся Українка та її чоловік, етномузиколог

Клемент Квітка, запросили до Ялти харківського кобзаря Гната Гончаренка (1835–1917 рр.), який відвідував сина у Севастополі. Вони записали у його виконанні думи, псалми та народні пісні на воскових циліндрах. Цей історичний факт є символічним для Ялти. З того часу минуло більше століття, і ми можемо стверджувати, що кобзарське та бандурне мистецтво Криму розвивається, незважаючи на полікультурність регіону.

Продовжувачем справи Лесі Українки та Клемента Квітки став Олексій Нирко, який відкрив для історії кобзарства імена багатьох кримських бандуристів. Інформаційні та предметні комплекси нової експозиції Музею розкривають історичні імена та постаті сучасників видатного кримського дослідника:

Андрій Павлович Цемко (1887–1956 рр.) – щедро обдарований природою бандурист-бас, скрипаль, оркестровий та хоровий диригент, драматичний актор Ялтинської української театральної трупи, режисер, педагог, громадський діяч.

Володимир Рейнгольдович Шалений-Шуер (1890–1980 рр.) – бандурист-тенор, скрипаль, український актор і режисер, один із засновників і активних учасників українського драматично-хорового гуртка Прокопа Сапая та Ялтинської професійної «Української трупи», пропагандист української культури у Ялті.

Карпо Кобзар-Лудильник (бл. 1870 р. – 1940 р., м. Сімферополь) – відомий у Криму, південній Україні та Кубані; віртуозний виконавець кобзарських дум, народних пісень різних жанрів у своїй інтерпретації; причетний до створення капели бандуристів при Українському клубі м. Сімферополь у 20-х рр. ХХ ст.

Марко Лукич Ковальський (1906–1986 рр.), який створив у м. Джанкої та Сімферопольському районі капелу бандуристів (у Музеї кобзарства знаходиться бандура М. Ковальського за реєстровим номером 9).

Віра Іларіонівна Хелемеля (1935–1983 рр.) – бандуристка з м. Федосія. Все своє життя присвятила вона професійному становленню бандури у цьому місті: 1961 р. відкрила клас бандури при ДМШ № 1; створила капелу бандуристів при міському Будинку культури.

Володимир Данилович Сухенко (1937 р. н., Краснодарський край) – фундатор професійного виконання на бандурі: бандурист-педагог Криму, актор Українського музичного драматичного театру м. Сімфе-

рополь. «Бандура – це моя доля!» (В. Сухенко). Йому присвячений особистий або окремих розділ експозиції (стенд № 4).

Даний комплекс містить анотації до портретних зображень видатних бандуристів, які зробили великий внесок у розвиток кобзарського та бандурного мистецтва Криму та України: Володимира Дяденка, Володимира Сухенка, Івана Кривенка, Євгена Адамцевича, Остапа Кіндрачука, Діонісія Котлинського тощо.

Наступний розділ експозиції «Кобзарство Кубані» починається цитатою з праці О. Нирка «Доля українських кобзарів-бандуристів на Кубані»: «На Кубань розселився цвіт українського народу – запорізьке козацтво. Козацька Республіка акумулювала і викристалізувала незалежний дух української нації, який поширився по всій Україні». Велику увагу приділяв Олексій Нирко найменше дослідженому регіону – Кубані. Відсутність фіксації історії кубанського кобзарського руху XVIII–XIX ст. не давала змоги створити всеохоплюючу картину його існування. «Але й наявні дані доводять стійку і безперервну кобзарську традицію, її підтверджують і такі автори, як І. Попко, Г. Квітка-Основ'яненко, Ю. Миролюбов. Відома одна з кубанських кобзарських династій, яка була занурена у лоно Запорізьких Січей і проіснувала до новітніх часів. Це знамениті Кравченки: Степан (XVIII ст. Запорізька Нова Січ – поч. XIX ст., хутір Новомихайлівський, Кубань); Михайло (кін. XVIII ст., хутір Михайлівський, Запоріжжя – перша пол. XIX ст., хутір Новомихайлівський, Кубань); Тарас (XIX ст., хутір Новомихайлівський – поч. XX ст., Кубань), Василь (XIX ст., хутір Новомихайлівський – ?); Кость (1888, м. Єйськ – 1944, м. Уфа)» [9, с. 153].

О. Нирко відзначає, що кобзарське відродження на Кубані почалося на початку XX ст. і набуло масового характеру. Про це свідчать роботи авторів: К. Кравченка «Ближайшие задачи и мероприятия в области украинского образования в Кубанско-Черноморском крае» (1920 р.), А. Чорний «История бандуры на Кубани»; В. Ємець пише, що на Кубані ще до революції 1917 р. були 2 козаки-бандурники... їх кількість так хутко зростала, що за царя мала їх майже кожна станиця [Там само].

О. Нирко наводить основні фактори, які сприяли цьому процесу: «Це відродження стало можливим завдяки трьом факторам: живучос-

ті кобзарської традиції, гастролям по Кубані прославлених кобзарів з Великої України, організаційно-просвітницькій діяльності “бандурного батька” Богуславського Миколи Олексійовича» [9, с. 155]. Активну концертну та просвітницьку діяльність проводили видатні кобзарі та бандуристи: Іван Кравченко-Крюковський (1820–1885), Михайло Кравченко (1858–1917), Григорій Кожушко (1880–1928), Іван Запорожченко (1872–1932), Гнат Хоткевич (1877–1938). «Під їхнім безпосереднім або опосередкованим впливом артисти Кубанського симфонічного оркестру Конон Безщасний (1884–1967), Зот, Сава та Федір Діброва, Конон Йорж (1898–1963), Степан Жарко (1877–1943), Іван Шеремет стають визначними бандуристами, які вписали не одну яскраву сторінку до історії кобзарства», – пише О. Нирко.

Визначальну роль у процесі розвитку кобзарства Кубані зіграли дві Кубанські кобзарські школи М. О. Богуславського, організовані ним при «Просвіті» м. Катеринодар, у яких навчалосся близько сорока учнів. Першу школу очолив бандурист-віртуоз В. Ємець (1890–1982), другу – Олексій Обабко (1883–1971), який який навчав молодих бандуристів за системою В. Емця. Школи забезпечувалися переважно діатонічними бандурами визначного київського майстра Антонія Паплинського (нар. близько 1870 р.). «Школи підготували цілу плеяду визначних кубанських кобзарів та бандуристів: Адамовича-Глібова, Докію Дарнопих, Івана Семенишина, Настю і Свирида Сотниченко, В. Тищенка, А. Чорного та багато ін. Бандура стала настільки улюбленим інструментом, що дехто з бандуристів, як-от Петро Бугай, Іван Куліш, Федір Діброва, Михайло Теліга, Зенон Конограй та ймовірно й інші, навіть ідучи на фронт не розлучалися з нею. стимулювали масове розповсюдження кобзарського мистецтва на Кубані», – продовжує автор [9, с. 156].

О. Ф. Нирко дослідив, що у цей же період працювали талановиті кубанські майстри бандур: Микола Вереса (1884–1937) з ст. Саратівської, Григорій Гусар та Прокіп Смолка (1887–1947) з ст. Канівської, Павло Кікоть з м. Геленджика, Дмитро Крикун з Краснодару, Кузьма Німченко (1899–1973) та Антон Чорний (1891–1973) з ст. Пашківської, Тихій Строкун (1902–1965) з ст. Новопашківської, Семен Турчинський (1901–1995) з ст. Азовської. Були майстри і в інших станицях та містах краю, зокрема, у станицях Старомінській, Полтавській.

Вони самостійно вирішували проблеми виготовлення інструментів. Наприклад, Г. Гусар уже у 1923 році конструював бандуру з хроматичним звукорядом, вибраним (порожнім) грифом, покритим декою з додатковим резонатором на ньому, С. Турчинський модифікував сучасну фабричну бандуру, поліпшив її акустичні характеристики, зменшив вагу, удосконалив технологію виготовлення тощо.

Бандуристи вирішували й методичні проблеми: З. Діброва написав «Школу гри на бандурі», К. Німченко – «Підручник гри на бандурі», В. Шевченко (1889 – ?) – «Школу для бандури в 5-ти частинах» (три з них видав у Москві на початку ХХ ст.). Ряд бандуристів, які усвідомлювали необхідність створювання репертуару для бандури, обробляли народні пісні, народну інструментальну музику, писали варіації на народні теми та оригінальні твори. Наприклад, К. Німченко у 1953 р. надав у державне видавництво «Мистецтво» твори «Думка», «Легенда», «Ліричний вальс», «Марш», «Пісня без слів», «Романс», «Українська рапсодія». Вони писали пісні на слова українських кубанських поетів: Т. Іващенко (1891–1966), І. Луценка (1886 –?), І. Прийми (1891–1966) та ін. Бандурист Л. Лаврів написав вірш-пісню «Кавказ», а Т. Строкун поклав його на музику і виконував на Краснодарському радіо. Нерідко самі бандуристи створювали поетичні тексти і писали музику до них. К. Безщасний, будучи на засланні у Казахстані, (період війни), написав і з успіхом виконував «Пісню-думу про Україну», та «То не орли, то не сизі» (написано у 1947 р.); С. Жарко – «Легенду про отамана»; К. Німченко – «Думу про Велику Вітчизняну війну» (за *О. Нирком*).

Слід зазначити, що кубанські бандуристи проводили масове навчання гри на бандурі населення Кубані: при Катеринодарській «Прогресиві» у 1917 р. кобзар і педагог Кость Кравченко (1888–1944) працював над організацією Кубанської капели бандуристів. У період непу утворювались гуртки, студії, ансамблі, капели при Краснодарському клубі «Нацмен», крайовому клубі промкооперації, Будинку працівників освіти, Робітфаку. У станицях Ільській, Канівській, Полтавській. Кубанські бандуристи створюють капели й ансамблі, а також за межами Кубанського краю: в Аргентині (А. Чорний), у Владивостоці (П. Шемет), Москві (В. Шевченко), Одесі (К. Німченко) [9, с. 158].

Кобзарський фестивальний рух в Криму та його наукове підґрунтя висвітлені у інформаційних блоках 5 і 6. Починаючи з 1992 р., у Кри-

му (м. Ялта) регулярно відбуваються фестивалі кобзарського та бандурного мистецтва ім. М. Лисенка «Дзвени, бандуро!», організовані Кримським Республіканським центром народної творчості, відділом культури Ялтинського міськвиконкому, а найбільше – завдяки ентузіазму, творчому натхненню Заслуженого працівника культури України, викладача бандури РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» – О. Ф. Нирка та його соратників. З кожним роком все більше учасників фестивалів бандурного мистецтва приймає гостинна, сонячна Ялта, географія мистецького заходу поширюється.

Найяскравішими були XV (2006) та XX (2011) ювілейні фестивалі. Їх окрасою стали наступні колективи: Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківськ (художній керівник та диригент Заслужений працівник культури України М. Шевченко, солістка – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника В. Дутчак), Львівська капела хлопців-бандуристів «Гамалія» (художній керівник – відмінник освіти України Т. Шаленко), ансамбль бандуристок «Конвалія» (м. Харків, художній керівник – кандидат педагогічних наук Н. Роман), Народна капела бандуристок ім. С. Руданського (м. Ялта, художній керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Кримського гуманітарного університету І. Шинтяпіна), дитячий ансамбль бандуристів «Зорепад» (м. Дніпропетровськ, художній керівник – Л. Гончаренко), капела бандуристок «Натхнення» (м. Чернігів, керівники – М. Суворова, О. Пінчук) та ін.

Обов'язковою формою роботи Кримського фестивалю кобзарського та бандурного мистецтва є науково-методична, дослідницька робота, яка має за мету об'єднання виконавської майстерності з науковими розвідками щодо історії та перспектив розвитку кобзарства як унікального явища української культури. Семінари й «круглі столи», до яких запрошуються науковці, діячі громадських організацій та установ, художні керівники колективів бандуристів розглядають складні процеси, які відбуваються в українській культурі. З 2004 по 2007 рр. куратором науково-методичної роботи Кобзарського фестивалю «Дзвени, бандуро!» була доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника **В. Г. Дутчак** (м. Івано-Франківськ).

У 2008 р. під час роботи фестивалю з доповіддю «Розвиток бандурного мистецтва в Україні» та майстер-класом для керівників творчих

колективів виступила Заслужена артистка України, старший викладач музичного училища Г. М. Топоровська (м. Рівне). Наукове підгрунтя фестивалів 2009-го та 2013-го років створила лауреат міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича, мистецтвознавець **І. М. Лісняк**. Надзвичайно цікавим для керівників колективів, учасників кобзарського фестивалю та студентів-бандуристів університету був майстер-клас молодого виконавця, представниці Київської школи. М. В. Євгенєва, викладач інституту мистецтв Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка, Голова правління обласного осередку НСКУ, доповіла про сучасний стан мистецтва бандуристів Тернопільщини.

У червні 2005 р. О. Ф. Нирко започаткував проведення Першої науково-практичної конференції з питань генези мистецтва бандуристів на базі РВНЗ «Кримський гуманітарний університет». Дослідники п'ятьох країн (України, Росії, Польщі, Америки, Канади) зібрались задля обміну досвідом щодо питань термінології, історії, сучасних проблем мистецтва кобзарів та бандуристів: Б. Жеплинський (м. Львів, Україна), А. Горняткевич (м. Едмонтон, Канада), В. Дутчак (м. Івано-Франківськ, Україна), Лаура Семмес (м. Бонн, США), В. Мормель (м. Переяслав-Хмельницький, Україна), Т. Шаленко (м. Львів, Україна), Д. Ковальчук (м. Львів, Україна), Н. Барабаш (м. Кривий Ріг, Україна), С. Зозуля (м. Київ, Україна), Ольга та Богдан Попович (м. Перемишль, Польща) та ін. Міжнародні науково-практичні конференції та семінари з питань розвитку кобзарського та бандурного мистецтва регулярно відбуваються на базі Кримського гуманітарного університету за тематикою: «Кобзарство – в історії, літературі, культурі та народному епосі» (2005); Наукові читання 2006 року, присвячені 80-річчю від дня народження Заслуженого працівника культури України О. Ф. Нирка (1926–2005); «Українське кобзарство – історія та сучасність» (2006, 2007); «Українське кобзарство – історія, сучасність та перспективи» (2009, 2011).

Науково-практичні заходи супроводжують концерти, майстер-класи, лекції-концерти, під час яких свої творчі досягнення представляють солісти, колективи бандуристів та виконавці на старовинних українських інструментах: В. Мішалов, Ю. Китастих, Ю. Фединський, Т. Лазуркевич, В. Дутчак, В. Мороз, квіртет «Львів'янки», ансамбль старовинної музики «Чарівний спів», капела бандуристок

ім. С. Руданського, яка визначає рівень професійності серед колективів бандуристів Криму.

Останній розділ експозиції (стенд № 7) присвячений Народній капелі бандуристок імені С. Руданського: її історії та сучасній діяльності. «Доки серце б'ється! Ми повинні діяти і боротись!» (І. Франко). Цей заклик мобілізував сили художнього керівника колективу для нових творчих досягнень.

Ялтинська Народна самодіяльна капела бандуристок ім. С. Руданського Кримського гуманітарного університету була заснована 26 вересня 1964 р. Нирком Олексієм Федоровичем. Хормейстери капели: Галина Бужкова, Олександр Долинський, Людмила Горбунова, Катерина Гуцаленко, Леонтій Куц, Мирослав Проданюк, Марина Флоріна, Віктор Андрющенко; Анна Комарова-Лаба; концертмейстери колективу: Олена Богинич, Валерія Федоренко, Олена Беляєва, Олександра Семиліт та ін.

Капелу характеризує активна концертна діяльність. Вона є одним з провідних мистецьких самодіяльних колективів України; брала участь у численних міських, республіканських, всеукраїнських оглядах художньої самодіяльності, виступала на міжнародних фольклорних фестивалях-конкурсах: 1979 р. – Ніцца; Марсель, Франція; концертні виступи: 1993 р. – в Угорщині, 1996 р. – у Польщі. Малі групи й солісти капели концертували у Греції, Туреччині, Югославії.

«Капела – це “армія”. Концерти – це бої, які я вигравав або програвав. Довгі, кращі роки життя я жив перемогами, ради перемог!» – писав Олексій Федорович. І дійсно, він дуже відповідально ставився до концертних виступів як своєї капели, так і інших колективів та виконавців. Як колективний член товариства «Україна» бандуристи постійно демонстрували своє мистецтво перед українською та іноземними аудиторіями; виступали на радіо та телебаченні. Київ: 1967 р. – Республіканський огляд художньої самодіяльності педагогічних інститутів та педагогічних училищ, 1983 р. – виступ капели перед учасниками Всесвітнього з'їзду славістів, 1986 р. – концерти на виставці досягнень народного господарства, 1989 р. – Канів–Київ: республіканський конкурс, присвячений 175-й річниці від дня народження Т. Шевченка, 1996 р. – вшанування Незалежності України; у 1989 р. відбулися виступи в Білорусії (Брест); 1993 р. – концерт-

ні виступи у Москві: українське посольство, Кремлівський палац, м. Жуковський. Капела нагороджена 5-ма золотими, однією срібною та декількома пам'ятними медалями; має понад 100 грамот і дипломів. Постановою Президії Української республіканської Ради профспілок від 10.06.1970 р. їй присвоєно почесне звання «Народна».

З 2005 р. художнім курівником та хормейстером (з 2002 р.) капели є кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та методики музичного виховання Кримського гуманітарного університету – І. В. Шинтяпіна. Капела продовжує активну концертну діяльність. Репертуар колективу містить інструментально-хорові та інструментальні твори, серед яких домінує українська народна пісня всіх жанрів: від історичних до жартівливих, в обробці як сучасних композиторів, так і композиторів-класиків, а також твори вітчизняної та світової класики.

Урочистим та хвилюючим було відкриття нової експозиції Музею кобзарства Криму та Кубані 24 травня 2013 р. Під срібний дзвін бандур до Музею завітали гості: члени ректорату Кримського гуманітарного університету, викладачі, студенти, представники громадськості Ялти. Натхненною промовою розпочав цей довгоочікуваний захід ректор РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» професор О. В. Глузман. Із словами вітання та побажання плідної культурно-освітньої, наукової діяльності щодо вивчення та використання спадку О. Ф. Нирка у вихованні молоді виступила доктор філологічних наук С. О. Кочерга, директор Музею Лесі Українки О. Вісич, керівник проекту – Заслужений художник України С. Мілокумов. Стислий огляд експозиції зробила кандидат мистецтвознавства І. Р. Куровська. Лунала українська пісня у виконанні Народної капели бандуристок ім. С. Руданського (художній керівник – кандидат педагогічних наук І. В. Шинтяпіна), українське поетичне слово читали студенти кафедри української філології.

І можна бути впевненими, що пам'ять сучасників збереже цей вічний заповіт для нащадків та митців Криму, незбагнену любов до Батьківщини та української культури, яку проніс через все життя видатний учитель, дослідник та бандурист Олексій Федорович Нирко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників / В. Ємець. — Торонто : друкарня о. Василян, 1961. — 381 с.
2. Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами / Б. Жеплинський. — Львів, 2002. — 278 с.
3. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. Жеплинський. — Львів : Видавництво «Край», 2000. — 195 с.
4. Кіндрачук О. «Бандура моя мальована...». Незвичайна колекція музиканта / О. Кіндрачук // Кримська правда. — 1985. — № 235.
5. Кочерга С. О. Учитель Батьківщини / С. О. Кочерга // Проблеми педагогіки мистецтва. Сер.: Кобзарське мистецтво : зб. ст. — Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. — Вип. 2. — С. 83–87.
6. Куровська І. Р. Роль педагогів-бандуристів Криму у збереженні кобзарської традиції (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) // Проблеми сучасної педагогічної освіти : зб. ст. Сер.: Педагогіка і психологія. — Ялта : РВВ КГУ, 2009. — Вип. 23. — Ч. 2. — С. 132–141.
7. Куровська І. Слово про вчителя // Современные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства : сб. ст. — Ялта : РИО КГУ, 2006. — Вип. 1. — С. 43–47.
8. Куровська І. Р. Сучасний стан виконавства та наукових досліджень кобзарства Криму / І. Р. Куровська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство [зб. наук. статей]. — Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, 2010. — Вип. 19–20. — С. 278–284.
9. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані : навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. ВНЗ [упор., ред., передм. Н. Сулій] / О. Нирко. — К. : Просвіта, 2008. — 480 с., іл.
10. Нирко О. Ф. Ялтинська театральна трупа. Історичний нарис / О. Ф. Нирко. — Ялта : РВВ КГДІ, 2004. — 70 с., іл.
11. Правдюк О. Роменський кобзар Євген Адамцевич / О. Правдюк. — К. : Музична Україна, 1971. — 130 с.
12. Скляр І. Київсько-харківська бандура / І. Скляр. — К. : Муз. Україна. — 116 с., іл.
13. Харківський кобзар І. І. Кучугура-Куреренко (1878–1937): Ювілейна збірка до 130-річчя від дня народження / К. П. Черемський та ін. — Х. : Золоті сторінки, 2008. — 100 с. : 23 іл.

14. Ющенко О. Бандуристи – орли сизі / О. Ющенко. — К. : Просвіта, 2007. — 184 с. : іл.

15. Яросевич Л. В. Леся Українка і музика / Л. В. Ярославич. — К. : Музична Україна, 1978. — 125 с. : іл.

16. Яцків О. Кобзар-характерник / О. Яцків. — 2001. — № 12. — С. 3.

КУРОВСЬКА І. ОЛЕКСІЙ НИРКО – УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІТЬ, ВИЗНАЧНИЙ ДІЯЧ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА КРИМУ. У статті надано аналіз та узагальнення наукової, педагогічної, громадської діяльності, спрямованої на відродження та розвиток української культури регіону.

Ключові слова: музей кобзарства, дослідники, репертуар, кобзар, бандурист, регіон, культура.

КУРОВСКАЯ И. АЛЕКСИЙ НИРКО – УНИВЕРСАЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ, ВЫДАЮЩИЙСЯ ДЕЯТЕЛЬ КОБЗАРСКОГО ИСКУССТВА КРЫМА. В статье анализ и обобщение научной, педагогической, общественной деятельности одного из ярких представителей украинской культуры Крымского региона, направленной на её возрождение и развитие.

Ключевые слова: музей кобзарства, исследователи, репертуар, кобзарь, бандурист, регион, культура.

KUROVSKA I. OLEKSIY NYRKO – UNIVERSAL PERSONALITY, PROMINENT FIGURE OF KOBZA-PLAYER ART OF CRIMEA. The article contains information about the O. Nyrko – prominent figure of kobza-player art of Crimea, also about his creative achievements and activity; the analysis and synthesis of its scientific, educational, social activities aimed at the revival and development of Ukrainian culture in the region.

Key words: kobza-player, researchers, repertoire, kobza-player, bandura-player, region, culture.

Ірина Романюк

**СЛОБОЖАНСЬКА НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ:
ДОСВІД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ**
(на прикладі творчої діяльності фольклорного гурту «Стежка»)



Романюк Ірина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства (2010), завідувач навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, керівник студентського фольклорного гурту «Стежка» (лауреат Всеукраїнського фестивалю молодіжної музики «Червона Рута – 2013»).

Представниця першого року випускників-магістрів кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (2005). Тема кандидатської дисертації – «"Картина світу" в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)» (клас професора, доктора мистецтвознавства Шаповалової Л. В.).

Коло наукових зацікавлень – дослідження духовних цінностей музичної культури України (традиційна та академічна сфери).

Фольклор – він і мова, і мислення, і знання, і мистецтво водночас.

Софія Грица

Початок ХХІ століття характеризується складною кризовою ситуацією в культурі, коли на зміну одній системі цінностей приходить ряд інших. З одного боку, вони будуються на запереченні культурно-естетичного досвіду попередніх поколінь, що призводить до руйнування усталених засад. Наш час пов'язаний із тенденцією набирання обертів глобалізаційних процесів у світі та нівелювання неповторності окремої національної культури з її унікальними віковичними традиціями¹.

¹ «Процеси глобалізації у сучасному світі стосуються не лише науково-технічного прогресу, вони усе більше втручаються у культуру, у глибокий рівень духовного буття людей», – зазначає культуролог О. Павлова [2, с. 398]. Як наслідок, – «“запас” пам'яток культури, “запас” культурної середовища крайнє обмежені в мирі, і він истощается со все прогрессирующей скоростью», констатує академік Д. Лихачов [5].

З іншого боку, поруч із такого штибу кризовими явищами, що в результаті призводять до формування погляду на суспільство як безликої спільноти людей, актуалізується тенденція збереження та утвердження самобутності національного «антропокосмосу» (І. Ляшенко), необхідності *екології культури* (Д. Лихачов).

Йдеться про важливість урахування глибинних засад культури, специфіки національного мислення та досвіду національної самосвідомості культури, втілених у музиці та виконавстві, що становить царину дослідження музичної україністики і зумовлює *актуальність теми* статті.

Мета дослідження полягає в спробі охарактеризувати досвід репрезентації народнопісенної традиції Слобожанщини в сучасному не-традиційному часопросторі (на прикладі творчої діяльності студентського фольклорного гурту «Стежка»).

Об'єктом статті постає українська національна музична культура, а **предметом** – народнопісенна традиція Слобожанщини як її феномен.

О. Потебня вважав народи цілісними «духовними одиницями» з своєрідними духовними особливостями та особливим складом мислення [цит. за: 3, с. 100]. Національний фольклор є складовою культури, що містить її генокод. «Кодування у фольклорі подібне до передачі ДНК у генетиці і є запорукою відтворення етносу, його історичної пам'яті та збереження його культурної цінності» [1, с. 22], що виявляє «...дивовижна стабільність національних музичних архетипів у фольклорі як природного вияву глибинних ментальних настанов» [4, с. 57]. Збереження народної культури – шляхетна місія тих, хто зумів не лише усвідомити її велич, а ще і відгукнутися на поклик у пошуку самоідентичності, зумів відчувти, що фольклор – **це стиль**. Найдивовижнішим є той факт, що народна традиція залишається актуальною завжди, враховуючи її автентичність як чинник якості (від гр. *authentikos* – справжній). «Традицію звично розуміти як щось незмінне. Проте саме на неї орієнтується будь-яка новація» (С. Грица) [1, с. 3].

Чи завжди є місце для звичаю у художньо-культурному просторі сучасної України? У Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського, одному з осередків дбайливого ставлення до традицій, у 2011 року створено студентський фольклорний гурт «Стежка».

Концепція гурту полягає у вивченні та відтворенні слобожанської традиції народного виконавства в її природньому, автентичному вигляді. Така художня практика є результатом попереднього докладного опрацювання музичного матеріалу (від етапу розшифровки до його озвучення), засвоєння особливої виконавської манери, пов'язаної із зануренням у традицію.

Показово, що репертуар «Стежки» виформовано на основі експедиційних аудіо-записів навчальної лабораторії фольклору ХНУМ ім. І. П. Котляревського, що в цілому свідчить про фахову уважність до вибору матеріалу кореневої локальної традиції.

Насьогодні результатом діяльності навчальної лабораторії фольклору став унікальний аудіофонд, який містить експедиційні записи, здійснені студентами у різні роки (перші експедиції датовані 1976 роком). Цінність існуючого аудіо-зібрання зумовлена обраною на той час працівниками кабінету фольклору стратегією зосередження уваги на дослідження окремого топографічного локусу. Йдеться про планомірне обстеження і запис зразків традиційної музичної культури Слобожанщини та прилеглих теренів². Очевидно, що охоплений фольклорними експедиціями історичний відтинок часу і з позиції природного існування фольклору, і у контексті досліджень вітчизняної етномузикології в цілому, є досить вагомим.

Значна увага відводиться і зовнішньому вигляду учасників гурту «Стежка», вбрання яких також підібране у відповідності до типових зразків селянського народного костюму Слобожанщини XIX – поч. XX ст. Це – старовинні сорочки, прикраси та інші елементи одягу, що мають етнографічну цінність.

Доконечною метою учасників студентського гурту «Стежка» є відповідність народним еталонам красивого насиченого звука, що втілюється в оволодінні місцевим музичним діалектом і використанні традиційної музичної стилістики. Ці засади є принциповими та проявляються у ретельному відборі пісень, костюмів, атрибутів, відчутті виконавського стилю та етнографічного стереотипу поведінки, що є непростим завданням у часопросторі XXI сторіччя.

² За час функціонування навчальної лабораторії фольклору було здійснено близько 80 експедицій теренами Східної України (дослідження Харківської, Полтавської, Донецької, Сумської, Білгородської, Воронезької областей).

Учасникам «Стежки» – студентам різних виконавських спеціальностей, композиторам і музикознавцям, – в системі професійної академічної освіти (*de jure* – представникам невідповідних фахових спеціалізацій³, *de facto* – професіоналам-фольклористам) успішно вдається репрезентувати слобожанську народнопісенну традицію.

Підтвердженням професіоналізму слугують високі нагороди та відзнаки, отримані фольклорним гуртом «Стежка» на престижних конкурсах та фестивалях традиційної народної музики обласного та Всеукраїнського рівнів⁴. Так, у 2013 році студентський гурт «Стежка» ХНУМ ім. І. П. Котляревського став Лауреатом **II премії** XIII всеукраїнського Фестивалю «**Червона Рута**» у жанрі «Український автентичний фольклор» за напрямом «Гуртовий спів»⁵ (Київ).

Вважаємо доцільним навести в рамках даної статті основні позиції критеріїв відбору переможців Фестивалю «Червона Рута» у зазначеному жанрі як відповідні засадничим настановам для кожного фольклорного гурта, що рухається у напрямі глибинного вивчення і відтворення народнопісенної традиції.

Основними критеріями відбору були: виконання справжніх традиційних зразків автентичної народної творчості, що побутують у регіоні виконавця, а також максимальна наближеність виконання до носіїв традиційної народної культури.

- Вимоги до конкурсантів полягали у виконанні різножанрових зразків давнього походження (без супроводу), так як вони традиційно виконувалися в народі: в автентичній давній манері співу із дотриманням особливостей звуку, тембру, характерних для традиційного

³ Таких, як, приміром, «Етномузикознавство», «Народний спів» тощо.

⁴ ДИПЛОМ I ступеня Відкритого фестивалю традиційної народної культури «Крокове коло» для дітей та молоді у номінації «Фольклорно-етнографічні програми», студентська група (Харків, 2013);

ДИПЛОМ II ступеня «Крокового кола» у номінації: «Гуртовий спів», (Харків, 2012);

два ДИПЛОМИ III ступеня «Крокового кола» у номінаціях: «Гуртовий спів» та «Солоспів» (солістка «Стежки» – Катерина Комарова) (Харків, 2013).

⁵ На Фестивалі «Червона Рута – 2013» було представлено рекордну кількість фіналістів – переможців відбіркових конкурсів з усіх областей України. У номінації українського автентичного фольклору загалом взяло участь понад **650 осіб**, а напрям автентичного гуртового співу був представлений **15 гуртами-фіналістами**.

виконавства (відкритий звук, «гукання», нетемперований ладовий стрій) саме того етнографічного регіону, який представляє конкурсант. (Характерно, що до участі, за умовами Фестивалю, не допускались колективи, що належать до галузі народно-академічної культури і художньої самодіяльності.)

Виконання мало бути відповідним особливостям регіональної традиції. Не допускалось виконання пісень в академічній чи естрадній манері співу, із штучним додаванням голосів, використанням засобів гармонізації народних мелодій, в авторській обробці тощо.

- Крім відповідності звуковому еталону, властивого автентичному виконавству, зверталась увага і на зовнішній вигляд та сценічну поведінку. Одяг учасників мав відповідати селянському одягу того регіону, який представляє конкурсант. Бажано було, аби це був автентичний давній народний одяг (не сучасний, стилізований чи фабричний).

- Стереотип поведінки також мав бути відповідним – без зайвих надуманих рухів і естрадної поведінкової манери, «зберігаючи стриманість, гідність, властиві справжнім носіям автентичного фольклору»⁶.

Перелічені позиції увиразнюють основні ціннісні орієнтири підходу до дослідження, збереження і репрезентації традиційних форм української музичної культури студентами – учасниками харківської «Стежки» в системі професійної академічної освіти.

– «Поняття «консерваторія» є академічним, – зазначила Лариса Новикова⁷, знаний дослідник і збирач музичного фольклору Слобожанщини у виступі на концерті «Стежки»⁸. – Беззаперечною перевагою є той факт, що в Харківському національному університеті мистецтв викристалізовується народний автентичний напрям. Чудово, що студенти, учасники гурту «Стежка», продовжують цю лінію спадкоєм-

⁶ Дані критерії відбору взято з Витягу «Положень про XIII Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики “Червона рута”», надісланого усім учасникам.

⁷ Новикова Л. І. – етномузиколог, доцент кафедри історії та теорії української та світової музичної культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського; автор фольклорних збірочок серії «Пісні Слобідської України».

⁸ Йдеться про концерт традиційної музики «Ізійшов же Сам Господь із неба», присвячений жанру народної псалми, що відбувся у ХНУМ ім. І. П. Котляревського (грудень, 2012 рік).

ності, «озвучуючи» перлини слобожанської народнопісенної традиції. Це є тим більш цінним, враховуючи факт, що народні виконавці, носії унікальних пісенних та обрядових зразків – бабусі, яких ми привозили виступати на концерти в консерваторію в 1990-х роках, – багато хто не в змозі, а багатьох уже і немає. Однак завдяки діяльності навчальної лабораторії фольклору вдалося «задокументувати» багато цінних зразків і сьогодні записи рідкісних, що не мають аналогів, народних пісень стали золотим фондом нашого раритетного зібрання. Талановита молодь, яка уособлює фольклорний гурт «Стежка», своїм співом засвідчує неповторність української народнопісенної культури!».

Вельми розмаїтою є концертно-виконавська діяльність «Стежки», представлена виступами на мистецьких заходах Харкова та України різного формату (презентації, концерти, фестивалі тощо). Побіжно і стисло окреслимо перелік заходів, на яких можна почути старовинну слобожанську пісню у виконанні студентського гурту ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Так, уже традицією, якою пишаються учасники гурту, стали виступи у фольклорних вітальнях Харківського організаційно-методичного центру культури і мистецтва, на щорічних Православних хорових фестивалях «Різдвяночки» та «Хорова Пасхалія» (Успенський Собор Харкова) та фестивалі народної культури «Крокове коло» (ХНАТОБ ім. М. Лисенка).



Цінним і цікавим досвідом стали виступи: у прямому ефірі **на телебаченні** – передача «Харків-ОНЛАЙН» із студентським фольклор-

ним гуртом «Стежка» (ОТБ, жовтень 2012), у межах мистецької акції «Ніч музеїв» у Харківському художньому музеї (травень 2013, 2014) та презентацій перевидань знакових праць початку ХХ ст. «Ліра і її мотиви» П. Демуцького та «Музичні інструменти українського народу» Г. Хоткевича (ХНУМ ім. І. П. Котляревського, листопад 2012), а також фундаментального тому «Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура» із серії новітнього колективного видання «Народна культура українців»⁹ у Книгарні «Є» (Харків, листопад 2013).

Крім того, зусиллями учасників «Стежки» у стінах *alma-mater* було організовано і проведено концерт-лекцію традиційної музики «Народна псалма в музичній культурі України» за участю представників Харківського кобзарського цеху, а також гуртів «Муравський шлях» і «Стежка» (грудень 2012).

Знаковими у творчій долі молодого гурту стали виступи на відкритті Міжнародного фестивалю традиційної народної культури «ПОКУТЬ+» (ХНАТОБ ім. М. Лисенка, травень 2012), у Фіналі та Гала-концерті переможців XIII Всеукраїнського фестивалю «**ЧЕРВОНА РУТА**» (Київ, вересень 2013), у концерті-зустрічі фольклорних колективів України та Росії в межах святкування 30-ліття фольклорного гурту «Муравський Шлях» (ХНАТОБ ім. М. Лисенка, листопад 2013).



⁹ Міжнародний проєкт національного науково-дослідного інституту українознавства та всесвітньої історії разом із Архівом українського фольклору Б. Медвідського (Університет Альберти, Канада).

Узагальнюючи все вищезазначене, можна дійти висновку, що загалом творчі зусилля молодіжного гурту «Стежка» спрямовані на маркування «точок перетину» давнини і сучасності. Підтвердженням виняткової ролі спадкоємності культури стають висловлювання академіка Д. Лихачова з приводу того, що достеменно нова культурна цінність може виникнути виключно в культурному середовищі традиції¹⁰.

Важлива і далекосяжна стратегія формування смаків творчої молоді на засадах зв'язку поколінь є пріоритетним ціннісним орієнтиром для керівника гурту «Стежка».

За фаховий підхід до справи збереження національної культури керівника студентського фольклорного гурту «Стежка» як фахівця в галузі слобожанської народнопісенної традиції відзначено Дирекцією XIII Всеукраїнського фестивалю **«ЧЕРВОНА РУТА»** включенням до складу спеціального журі фінальних заходів фестивалю у Києві (2013).

Як стало відомо, Комітетом із призначення щорічних премій та іменних стипендій Харківської облдержадміністрації та обласної ради в галузі культури і мистецтва (що були впроваджені з 2012 року як «засвідчення визначних особистих досягнень та за високий професіоналізм представників творчої молоді з метою стимулювання їх творчої праці») кандидатуру керівника студентського фольклорного гурту «Стежка» ХНУМ ім. І. П. Котляревського представлено на здобуття іменної стипендії імені Гната Хоткевича у номінації *«нематеріальна культурна спадщина»*.

Замість **ВИСНОВКІВ**. Традиційна культурна спадщина завжди залишається на сторожі збереження генетичної пам'яті національної культури. Не можна не наголосити на тому, наскільки цінним у добу глобалізації культури стає збереження і дослідження багатовікової національної традиції, особливо представниками молодішої генерації.

Діяльність талановитого студентства гурту «Стежка», що втілена у відповідному виконавському досвіді та результативних творчих здобутках, покликана репрезентувати селянську пісню як феномен української музичної культури і зберігати таким чином природне звучання слобожанської народнопісенної традиції. В цілому, спільна справа

¹⁰ «Подлинно новая культурная ценность возникает в старой культурной среде. <...> Нового самого по себе, как самодовлеющего явления, не существует» [5, с. 174].

учасників фольклорного гурту «Стежка» є одним із можливих шляхів збереження національної самоідентичності в молодіжному культурному просторі сьогодення. За словами С. Грици, пізнання внутрішньої природи фольклору можливе тільки через його живе сприйняття і вживання в його сенс, через інтонацію та оволодіння ним як мовою [1, с. 29]. Ця настанова як дороговказ торує напрям руху молодого фольклорного гурту *стежкою* української духовної традиції.

POST SCRIPTUM



Віра Ібрямова-Сиворакиша (композитор):
«Для кожної людини важливо усвідомити напрям і мету на життєвому шляху, аби знати куди йти. А як знати куди йти, як шукати мету, якщо не знаєш звідки вийшов? Автентика, яку ми впустили в своє життя, допомагає знайти відповіді на вічні питання. Максимальне наближення до народної філософії надає внутрішньої сили. Під час співу виникає відчуття причетності до глибинної традиції, пробуджується в душі шляхетність.

Українська народна культура неймовірно красива. Коли одягаєш старовинний народний одяг, який звеличує (а від цього, незалежно від нашого бажання, – потребує відповідної поведінки), починаєш розуміти, наскільки кожен елемент строю є символічно-важливим. Найдрібніші деталі нашої культури вибудовуються в розкішно багате єдине Ціле – народний Всесвіт!

Життєві дороги – непередбачувані. І стежка, якою ми йдемо гуртом, є нашим символом шляху. Шляху до своїх традицій, своєї пісні, своєї душі».



Антоніна Чирська (флейта):
«Для мене “Стежка” – як ковток чистого повітря. Навіть просто слухаючи автентичний спів починаєш дивитись на світ по-іншому, а коли сам долучаєшся до виконання – це неймовірні відчуття.

Наша народна музична культура, багата і розмаїта, сповнена сакральним смислом. Україні необхідно знати, берегти і відроджувати свою давню культуру та традиції, тому що без цього немає майбутнього».



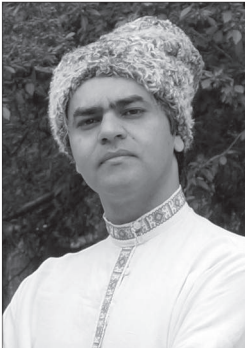
Оксана Тадеуш (композитор): «Українська автентична музика – то є сила нашого народу, досвід тисячоліть, мудрість, що дає відповіді на найрізноманітніші запитання, виховує, бентежить, навчає. Повірте, що і в XXI столітті є особистості, які мислять і живуть категоріями народної автентики.

Сама назва «Стежка», з одного боку, має безпосередній зв'язок з фольклорним гуртом «Муравський шлях». З іншого – це стежка до себе та свого коріння, до відкриттів та розгадок засад світобачення наших предків».



Катерина Комарова (фортепіано): «Для мене фольклор – це стиль життя. Незважаючи на неповторні відмінності і нюанси культури кожного народу, вони мають спільну праоснову, що відтворюється у закладеній глибоко-вкоріненій символічності усіх її елементів (чи то в етнографічних традиціях, чи в одязі, а чи в звучанні пісні).

Співаючи у гурті, відчуваю себе причетною до глибинної живої традиції, і це для мене велика честь».



Ехсан Тавакколь (композитор, Іран): «В традиційній культурі закладено той показатель долголетия и жизнестойчивости народа, который определяет его роль и место в контексте всей мировой истории и культуры.

Народная музыка для меня, как композитора, является близкой, поскольку она рождается из сердца, она – душа народа, его сокровенная философия.

Мне дорога персидская культура, в которой сохранились следы древности. И как вдохновляет открывать для себя красоту другой – украинской культурной традиции, наблюдая и отмечая в ней черты схожести и даже родственности со своей культурой».



Лілія Єрехова (музикознавець): «Виконуючи народні пісні своєї землі, я, що народилася на славній своїми давніми пісенними традиціями Полтавщині, відчуваю зв'язок із чимось величним – із вічною мудрістю українського народу. Беззаперечно, фольклор є скарбом нашого народу та яскравим відображенням його неповторної краси, якою не можна не замилюватися».



Аліна Костюкова (музикознавець): «Народна культура є феноменом неймовірним, навіть позаземним, що відкриває ту глибинну сутність, яку не можна описати, і без якої людина не є людиною в усій повноті.

Елітарність традиційної культури зобов'язує з пошаною ставитись і оберігати її як справжню коштовність свого народу.

Наша «Стежка» і є нашим шляхом традиції, і від нас залежить, яким багатим на відкриття він стане».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. — Київ–Тернопіль : Астон, 2002. — 236 с.
2. Історія української культури : навч. посібник / О. Ю. Павлова, Т. Ф. Мельничук, І. В. Грищенко ; за ред. О. Ю. Павлової. — К. : Центр учбової літератури, 2012. — 412 с.
3. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Р. Кісь. — Львів : Літопис, 2002. — 304 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів, 2000. — 286 с.
5. Лихачев Д. С. Экология культуры / Д. С. Лихачев // Москва. — 1979. — № 7. — С. 173–179.

РОМАНЮК І. СЛОБОЖАНСЬКА НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ: ДОСВІД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ (на прикладі творчої діяльності фольклорного гурту «Стежка»). У статті розглядається специфіка репрезентації слобожанської народнопісенної традиції в сучасних умовах. На прикладі виконавської діяльності фольклорного гурту «Стежка» охарактеризовано досвід виховання творчої молоді на засадах зв'язку поколінь як запоруки збереження історичної пам'яті національної культури.

Ключові слова: фольклорний гурт, народнопісенна традиція, Слобожанщина.

РОМАНЮК И. СЛОБОЖАНСКАЯ НАРОДНОПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ: ОПЫТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ (на примере творческой деятельности фольклорного коллектива «Стежка»). В статье рассматривается специфика репрезентации слобожанской народнопесенной традиции в современных условиях. На примере исполнительской деятельности фольклорного коллектива «Стежка» охарактеризован опыт воспитания творческой молодежи на принципах связи поколений как залога сохранения исторической памяти национальной культуры.

Ключевые слова: фольклорный коллектив, народнопесенная традиция, Слобожанщина.

ROMANYUK I. THE FOLK-SONG TRADITION OF SLOBOZHANSCHYNA: THE EXPERIENCE OF REPRESENTATION (on the example of performance activity the student's folk group «The Path»). The article deals with the specific of representation the Slobozhanschyna musical folk tradition in the XXI century. On the example of performance activity of student's folk group «The Path» described the experience of education creative youth on the principles connection generations transferring the historical memory of national culture.

Key words: folk group, the folk-song tradition, Slobozhanschyna.

Виктория Зинченко

**ОСОБЕННОСТИ ФИТНЫХ РАСПЕВОВ ОКТОИХА
В СОСТАВЕ УКРАИНСКИХ НОТОЛИНЕЙНЫХ ИРМОЛОВ
КОНЦА XVI – 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВВ.**



Зинченко Виктория Александровна – кандидат искусствоведения (2014), преподаватель-методист музыкально-теоретических дисциплин Харьковского училища культуры; лаборант научного отдела ХНУИ им. И. П. Котляревского.

Тема кандидатской диссертации «Фиты Октоиха в украинском церковно-моноподийном пении конца XVI – первой половины XVIII веков» (научный рук. – канд. искусствоведения, доцент Е. Ю. Шевчук).

Круг научных интересов: музыкальная медиевистика, украинская церковно-моноподийная певческая традиция.

В отечественной науке сложилась надежная источниковедческая основа для разработки проблематики церковно-моноподийного пения – почти полувековое успешное исследование украино-белорусского нотоподийного Ирмоля, сборника смешанного состава, который с конца XVI до середины XIX веков был единственным, предназначенным для записи монодии. Центральный раздел Ирмоля – Осмогласник – стал средоточием музыкально-стилевых признаков знаменного столпового пения. Структурную основу песнопений Октоиха составляет центон-комбинация формул различных видов: *попевок, фит, лиц* и, в меньшей степени, формул других видов.

Актуальность темы, посвященной всестороннему рассмотрению текстов Ирмолов, объясняется тем, что линейная запись позволяет безошибочно определить музыкальное содержание мелодий, начиная с конца XVI в., в отличие от российских знаменных текстов *беспометного периода*, который продолжался до середины XVII в. Мелодии фит, широко представленные в украинских певческих сборниках, оставались неизученными.

Фита заключает в себе разное по продолжительности и сложности мелизматическое построение и является одним из трех основных структурных элементов знаменного распева. В знаменном распеве фиты обозначались группой знаков с буквой «ФИТА» и исследовались медиевистами московской и петербургской школ. Специфика фит состоит в отсутствии в фитах словесного текста и самостоятельном значении мелодического начала.

Объектом статьи являются фитные распевы нотоплинейных Ирмологионов Украины (частично, Беларуси конца XVI – 1-й половины XVIII веков); **предметом** – корпус фит Октоиха в составе Ирмолоев Украины и Беларуси указанного времени.

Цель исследования – комплексное изучение особенностей корпуса фитных распевов Октоиха в составе украинских нотоплинейных Ирмолоев.

В исследовании украинских нотных Ирмолоев XVII в. (и более поздних) поставлена задача *дифференциации* структурных элементов мелодической линии песнопений, поскольку в линейной нотации (в отличие от формульной крюковой) их границы не отражены. Необходимо было атрибутировать каждую формулу, определить ареал ее распространения (украино-белорусский или весь восточнославянский), вербально-музыкальные признаки. Благодаря разнообразному содержанию Ирмолоев можно получить представление о том, какие жанры песнопений и элементов стилистики подлежали фиксации, как представлены монастырские, соборные и приходские традиции, какова динамика исторических преобразований мелодики и принципов ее фиксации.

Хронологические границы исследуемого материала: нижняя, конец XVI в., обусловленная расцветом фитного пения во время перехода в Украине и Беларуси от знаменной к линейной нотации, а верхняя – 1-я половина XVIII в., время стабилизации традиции фитного пения на позднем этапе развития монодии. База источников представлена более 70 рукописных и двух старопечатных Ирмолоев конца XVI – XVIII вв. из собраний восьми ведущих библиотек Украины. С целью сравнительного анализа привлечены украинский певческий знаменный сборник 1540-х гг., Соловецкий Октоих-двознаменник нач. XVIII в. (факсимиле), изданные *фитники* и *каталоги* знаменного распева российской традиции.

Теоретической базой исследования стали научные труды в областях: 1) литургики, литургического музыкознания, теории певческого жанра; 2) музыкальной византистики и славистики; 3) историко-теоретических проблем гимнографии восточных славян; 4) украинского музыкального источниковедения, кодикологии и кодикографии, палеографии, текстологии.

В выборе методов исследования украинского Октоиха опираемся на достижения **киевской школы медиевистики** (НМАУ им. П. И. Чайковского), ориентированной на сравнительные исследования (И. Чижик и О. Прилепы – комплексное исследование попевочного состава [4]; Е. Шевчук – изучение звуковысотности и квантитивной ритмики монодийных напевов [5]).

Отметим роль российских ученых XX в. как фундаторов в деле изучения фитного пения. Так, особое место среди научных разработок заняли каталог фит и их фундаментальное исследование М. Бражникова [1] – ценное пособие для изучения и сравнительного анализа фит и *лиц*. Разработанная ученым методология анализа фит, определила направление дальнейших поисков медиевистов. Во 2-й пол. XX в. методы комплексного анализа знаменного пения были развиты в работах ученых Санкт-Петербургской и Московской школ (Б. Карастоянов [3], З. Гусейнова [2] и др.). Значение опубликованных источников знаменного распева российской традиции состоит в том, что в них представлены как региональные варианты, так и общие восточнославянские версии фит, которые можно выявить в процессе сравнительного анализа.

До середины XVI в., когда начали составлять *фитники*, краткие списки фитных формул с названиями размещали в *азбуках-перечислениях* – первых восточнославянских музыкально-теоретических руководствах с перечнем крюковых знаков и некоторых формул. Важно, что сохранилось два украинских списка *азбук* XVI в., где содержатся те же названия фитных формул, что имеются и в российских источниках, вследствие чего считаем названия фит общими восточнославянскими. В российских знаменных списках их продолжали задействовать в XVII в. и позже, то есть тогда, когда в украинских Ирмологиях эта информация не была сохранена. Отмеченное обстоятельство имеет принципиальное значение для осуществления атрибуции фит.

Исследование показало, что на самом же деле фитные комплексы отдельных певческих книг были «разомкнутыми». Это означает, что фиты каждой певческой книги не представляли отдельного, замкнутого цикла мелодических формул, изолированного от других книг. Поэтому определяем найденные нами украинские фиты Октоиха как *корпус* – то есть такую совокупность явлений, которая, с одной стороны, объединена общностью применения и частично проявляет признаки *цикличности*, а с другой – обнаруживает общность с другими жанровыми книгами Минеи и Триоди. Размещение одних и тех же фит в текстах разных жанров и годовых кругов свидетельствует о широкой амплитуде их семантического наполнения, универсальной музыкальной стилистике, преодолевающей границы жанровых циклов. Можно высказать предположение о литургических причинах применения фит и *лиц* в догматиках.

В результате атрибуции фит были сделаны характеристики их записи. Отправным пунктом текстологического рассмотрения послужили выдающиеся певческие памятники, прежде всего *монастырские* Ирмолой: *белорусские* Супрасльский 1596–1601 гг., Жировицкий 2-й четв. XVII в., Киево-Печерской лавры 1629 г., Киево-Межигорский 1640-х гг., а также ранний Львовский (волинский) кон. XVI – нач. XVII в., западноволынский Турыйский 2-й четв. XVII в. По результатам поиска текстов было выявлено такие сборники, в описании которых в Каталоге Ю. Ясиновского знак Θ не указан. Вводим в научный оборот 16 Ирмолов XVII–XIX вв. со знаком Θ , из которых 2 со словами «*Оума*», «*Оу[ма]*» и 3 Ирмолая, отсутствующие в Каталоге Ю. Ясиновского и в более поздних дополнениях к нему.

В песнопениях с фитными распевками в украинских Ирмолаях знак Θ найден преимущественно в наиболее крупных разделах сборника – Октоихе и Минее с Триодью. Большинство песнопений со знаками Θ – это Страстные антифоны (Триодь) и стихиры. Поскольку степень полноты состава сборников является различной, наличие полного корпуса песнопений этих жанров обуславливает значительное количество знаков Θ в тексте. (Так, в Лаврском Ирмолове 1629 г. – 99 знаков Θ в 62 песнопениях, в Межигорском – 81 Θ в 66 песнопениях). Мы выяснили, что в 55 песнопениях Осмогласника, представляющих

4 жанровых цикла, размещено 18 фит и 5 лиц. Распределение фит по гласам оказалось неравномерным, а именно: в догматиках 3–5 и 8 гл., богородичных на стиховне 1–4 и 6–7 гл., степенных антифонах четных и 7 гл., ирмосов 2–8 гл. Три межгласовых фиты объединяют гласы как одной группы (2 и 6), так и различных групп (1 и 7; 3-й и 4-й с 8-м).

Важным жанровым «ответвлением» песнопений с фитами являются задостойники – ирмосы 9-х песней канонов Дванадцатых Праздников, Лазаревой субботы, Великого Четверга и Великой Субботы. Кроме того, фиты есть и в тропарях тех праздничных канонов, которые пели полностью, исполняя тропари по образцу соответствующих ирмосов.

Вопрос о размещении фит в песнопениях определенных гласов и жанров требует осуществления дополнительных историко-литургических исследований. Сегодня возможно лишь гипотетически определить причину размещения фит и лиц в шести догматиках: 2-го (лицо-попевка), 3, 4, 5 и 8 гласов. Причина может заключаться в том, что, согласно византийской традиции, догматики 2–6 и 8 гласов исполняют (кроме цикла «столпа») по очереди в службах великой вечерни Светлой Седмицы – с вечера воскресенья Пасхи до вечера пятницы. Как наиболее торжественные из богородичных, звучащие в праздник «торжества торжеств», они украшены фитами (кроме догматика 6 гл., исполнение которого приходится на пятницу: в календаре христиан – это день скорби, воспоминаний о Крестных муках, покаяние). Обратим внимание, что в догматиках 1 и 7 гласов, которые не исполняются в Светлую седмицу, фиты отсутствуют.

На отбор фит в песнопениях повлияли литургические, семантические и стилистические особенности гимнографических текстов, в которых воплощено понимание догматов вероучения, молитвенные стремления верующих. Остановка в распевании текста в момент начала фиты позволяет соотнести фитное пение с высшим духовным подъемом человека – состоянием безмолвной молитвы.

В соответствии с поставленной целью определим 3 основных способа фиксации фит:

- 1) размещение знак Θ при отсутствии распева в тексте;
- 2) распев фиты при отсутствии буквы Θ ;
- 3) наличие и знака, и мелодии.

Что касается атрибуции фитных мелодий украинской традиции, то это одна из сложных проблем отечественной медиевистики. Внешним признаком фиты в линейной записи является продолжительный внутрислоговой распев на один (реже два) слога. Однако по линейной записи невозможно определить вид мелодической синтагмы, так как в знаменных мелодиях применяли и попевки, и нефитные «блоки». Необходима точная атрибуция синтагм. Например, деление на фиты и лица выявляем в процессе сравнительного анализа, исходя из наличия / отсутствия знака Θ в крюковых формулах.

Выводы. С целью идентификации украино-белорусские версии фит были сопоставлены с российскими (в частности, из двознаменника Соловецкого Октоиха нач. XVIII в.). Обнаружено как частичное совпадение, так и различия между образцами.

I. Определим основные группы украинских фит в компаративном аспекте:

1) 6 фит, совпадающих с российскими аналогами и «перенимающих» их названия: «*образная*» 2 гл., «*двоечельная*» 3, 4 и 8 гл., «*высокая*» 3 гл., «*мрачная*» 4 гл., «*пятогласная*» 5 гл., «*троичная с челюсткой*» 8 гл.;

2) 5 мелодий, которые можно считать вариантами «*кудрявой*» 1-й 7 гл., «*чудесной*» 2-й 6 гл., «*обычной*» 4 гл., «*тихой*» 6 гл. и «*высокогласной*» 7 гл.;

3) 5 фит – близкие или отдаленные редакции таких прототипов: «*зилотная*», «*затвор*» и «*перевяска*» 6 гл., «*двоестрельная*» 7 гл., «*подчашная*» 8 гл.;

4) 2 украинские фиты, которые не обнаруживают аналогов в российских источниках. В рабочем порядке обозначаем их собственными стилизованными названиями: «*седмогласная богородичная*» (в богородичном 7 гл.) и украинская версия межгласовой фиты (в догматике 8 гл. и ирмосах Страстной Седмицы 6 гл.);

5) 5 формул – это фитные лица (два – в степенных антифонах 4 гл.; синтезированная форма лица с попевкой «*мережа нижняя*» – в богородичном и степенных 7 гл.). К группе лиц причисляем украинскую редакцию попевки «*кокиза*», записанной лицевым знаменем в догматике 2-го гл. (двознаменный Октоих).

3-я и 4-я группы фит и лица представляют **украинскую** певческую традицию как относительно самостоятельную, сформировавшую **самобытные** мелодические формы.

II. Семантическое поле фит определяется воплощением образов Небесной сферы, о чем свидетельствуют слова, избранные для фитной мелодизации. Выяснена прямая связь между названием фиты и распеваемым словом, регистром (так, «чудесная» в богородичном 2-го гл. распевается на слово «чудо»/«чудесе», фита «образная» в степенном антифоне 2.2 того же 2-го гл. – на слово «образом», название фиты «мрачной» соотносено с ее высотной позицией в 4 гл. в *простом* и *мрачном* согласях).

- Несмотря на изменение *литургической редакции* текстов, произошедшее в XVII в., в вербальном словаре украинских фит Октоиха изменения не отмечены (слова, которые распевают фиты как носители ключевых идей, не были изменены), что говорит об их устойчивом семантическом значении в раскрытии смысла текстов.

- *Музыкальные признаки* фитных мелодий являются носителями стилистики церковно-моноподийного пения во время перехода от его расцвета (кон. XVI – 1-й пол. XVII в.) к позднему этапу существования.

- *Звуковысотная фиксация* песнопений и фит – как дифференцированная (по гласам и жанрам), так и недифференцированная – обусловлена временем составления певческих книг и выявляет самобытность украинской традиции в историческом становлении восточнославянской церковно-певческой культуры.

Сравнение фит Октоиха позволяет ставить вопрос о *национальных особенностях* фитного мелоса. Часть российских и украинско-белорусских версий фит кон. XVI – XVIII веков совпадает; часть представляет варианты/редакции общих прототипов, тогда как 2 украинских фиты – оригинальны и не пока находят аналогов в знаменных источниках.

Варианты, редакции, разные версии фитных мелодий свидетельствуют об определенной автономности каждой восточнославянской традиции.

В завершении отметим, что рассмотрение фит очень важно в практическом ключе – для современного возрождения традиций знаменного пения (пробуждение исполнительного интереса к духовной

музыке). Таким образом, представленная в статье проблематика востребована не только в разных историко-теоретических дискурсах, но и в современной исполнительской практике (в том числе церковной).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бражников М. В. *Лица и фиты знаменного распева : исследование* / М. В. Бражников. — Л. : Музыка, 1984. — 304 с.
2. Гусейнова З. М. *Фитник Федора Крестьянина* / З. М. Гусейнова. — СПб. : СПбГК, 2001. — 188 с.
3. Карастоянов Б. П. *Мелодические формулы знаменного распева в фитнике Федора Крестьянина : (рукопись 60-х гг. XVII в., РНБ, Собрание Погодина 1925 г., лл. 183–194 об.)* / Б. П. Карастоянов [ред. Н. Ноккерт]. — Wien, 2005. — 439 с.
4. Чижик І. Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному Октоїху / Ірина Чижик // *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. — К., 2006. — Вип. 41 : *Старовинна музика: сучасний погляд*. — Кн. 2. — С. 80–86.
5. Шевчук Е. Ю. *Киевская нотация конца XVI–XVIII веков в зеркале современных данных* / Е. Ю. Шевчук // *Звуковое пространство православной культуры : сб. тр.* / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 2008. — Вып. 173. — С. 111–151.
6. Ясіновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : каталог і кодиколог.-палеограф. дослідження* / Юрій Ясіновський. — Львів : Місіонер, 1996. — 621 с.

ЗИНЧЕНКО В. ОСОБЛИВОСТІ ФІТНИХ РОЗСПІВІВ ОКТОЇХА У СКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОЇВ КІНЦЯ XVI – 1-Ї ПОЛОВИНИ XVIII СТ. У статті розкрита самобутність мелодичних форм фітного співу в українській (частково білоруській) церковно-співацькій культурі. Виконано атрибуцію корпусу фіт українського Октоїха в компаративному аспекті, яка введена в науковий обіг вперше. Обґрунтована музично-літургійна семантика фітного мелоса української традиції, що свідчить не лише про єдину кореневу систему, але і про певну автономність кожної східнослов'янської традиції.

Ключові слова: фіта, фітна мелодія, церковно-співацька традиція, Октоїх, український нотолінійний Ірмолої.

ЗИНЧЕНКО В. ОСОБЕННОСТИ ФИТНЫХ РАСПЕВОВ ОКТОИХА В СОСТАВЕ УКРАИНСКИХ НОТОЛИНЕЙНЫХ ИРМОЛОВ КОНЦА XVI – 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВВ. В статье раскрыта самобытность мелодических форм фитного пения в украинской (частично белорусской) церковно-певческой культуре. Произведена атрибуция корпуса фит украинского Октоиха в компаративном аспекте, которая введена в научный обиход впервые. Обоснована музыкально-лiturгическая семантика фитного мелоса украинской традиции, что свидетельствует не только о единой корневой системе, но и об определенной автономности каждой восточнославянской традиции.

Ключевые слова: фита, фитная мелодия, церковно-певческая традиция, Октоих, украинский нотолинейный Ирмолой.

ZINCHENKO V. THE FEATURES THĒTAS MELODIES OF OCTOĒCHOS IN THE UKRAINIAN STAFF-NOTATED HEIRMOLOGION OF THE LATE 16TH – THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURIES. The article disclosed identify of melodies forms of Thētas singing in the Ukrainian (and partially Byelorussian) ecclesiastic singing culture. Attribution of set of Ukrainian Octoēchos was conducted in comparative aspect. It was defined the first time. Musical-liturgical semantics of Thētas Ukrainian tradition was proved. It is indicated only common root system, but autonomous every east Slavic tradition.

Key words: Thēta, Thēta melodies, ecclesiastic-singing tradition, Octoēchos, Ukrainian Staff-notated Heirmologion.



РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

В НАУКОВОМУ КЛАСІ

Полусмяк Ірини Михайлівни

...Вона по'єднує здобутки харківського (історична лінія спадкоємності «Михайло Тиц – Ольга Гусарова») і київського музикознавства. Випускниця наукового класу О. В. Гусарової (1976), кандидатську дисертацію захистила під керівництвом знаного фахівця і вченого, нині професора НМАУ імені П. І. Чайковського, доктора мистецтвознавства В. Г. Москаленка (1989) – засновника єдиного в Україні «Товариства аналізу музики», який на той момент ще *не* займався проблемами музичної інтерпретації. Тема її дослідження «Теоретичні та методичні основи музикознавчої інтерпретації».

(З творчої біографії «Pro Domo Mea. Нариси : до 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського» // X., 2007. — С. 205).

За 10 років у складі кафедри під керівництвом І. М. Полусмяк захистилося більше 20 магістрів, 1 кандидат мистецтвознавства (Г. Й. Хуторська), готується до захисту ще п'ять здобувачів.

Науковий «профіль» І. М. Полусмяк в інтерпретології – теоретичні засади мистецтва джазу, аналіз музичних творів у системі підготовки студентів-композиторів, теорія жанрів, виконавство на дерев'яних духових інструментах, порівняльний аналіз, музика в кіно.



УДК : 784 : 792.028

Анна Хуторская

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ГРАНИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ



Хуторская Анна Иосифовна (1982 г. р.) – кандидат искусствоведения (2010 г.), зав. отделом сольного пения ДМШ № 10 г. Харькова, старший преподаватель кафедры сценической речи ХНУИ им. И. П. Котляревского (2013 г.). Представительница исполнительской когорты исследователей вокального искусства, вокалистка (кл. сольного пения – канд. искусствовед, профессора Т. П. Мадышевой, кл. концертно-камерного пения – доцента Д. А. Гендельман). Под руководством кандидата искусствоведения, доцента кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ им. И. П. Котляревского И. М. Полусмяк подготовила магистерское исследование (2006 г.) и защитила кандидатскую диссертацию по теме: «Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на примере камерно-вокальной музыки)» (2009 г.). Сфера научных интересов: интерпретология; взаимодействие искусств в вокальном произведении в процессе создания и условиях его сценической реализации; теоретическое обоснование специфики вокальной интерпретации в различных направлениях (академическое, эстрадное, актерское пение).

В современном музыковедении вопросы исполнительского круга постепенно начинают завоевывать лидирующие позиции. Именно в деятельности исполнителя находят отражение характерные тенденции развития художественной культуры эпохи, проявляются черты индивидуальных стилей, осуществляется взаимодействие с публикой.

Еще К. Станиславский писал: «Научиться культуре слова без пения и музыки нельзя» [цит. по: 4, с. 248], однако вокально-исполнительская деятельность актера и по сей день является своеобразной «terra incognita» для теоретического музыкознания, что не соответствует практике. И на театральной сцене, и на эстраде сложились свои традиции актерского пения, которое имеет специфические особенности относительно по сравнению с исполнительской деятельности вокалистов разных жанров.

Кроме того, сложное строение и функционирование певческого «инструмента» – голоса повлияло и на внутренний методологический перекос, который мы можем наблюдать в вокальной методической литературе. Так, количество работ, посвященных методике формирования и развития голосового аппарата певца-актера, преодолению определенных технических трудностей и устранению дефектов, малочисленно – это исследования В. Богатырева, В. Дорошенко, Т. Розен, С. Сгибневой, Л. Стуловой и некоторые другие. Все без исключения авторы указывают на огромную важность развития выразительных средств певческого голоса у драматических актеров, однако только у В. Дорошенко и Л. Стуловой приведены некоторые методы воспитания тембровой выразительности. Эту тенденцию можно объяснить тем, что в отличие от академических вокалистов, постановка голоса у актеров ведется практически «с нуля» и последующие стадии формирования остаются за пределами процесса обучения. Поскольку на начальной стадии актеру очень важно правильно «построить» свой вокальный инструмент, чтобы в дальнейшем овладеть мастерством «игры на нем». Необходимо отметить, что идет дискуссия и относительно самих принципов обучения, а также правомерности использования традиционных вокальных методик для певческого воспитания актеров¹.

Не вдаваясь в техническую специфику актерского пения, мы постараемся взглянуть на проблему выбора парадигмы обучения с другой стороны, сопоставив «права» и «обязанности» актеров и академических певцов в их исполнительской деятельности.

¹ Интересно, что если в теории принято дифференцировать принципы обучения певцов и актеров на основании недопустимости изменения в характере звучания на сцене певческого и речевого голоса актера (Л. Стулова [10]), то на практике приходится констатировать значительные отклонения от данного постулата.

Цель данной статьи – привлечь внимание к такому важному для любого вокалиста вопросу как собственные возможности и соответствующие задачи в интерпретации музыкально-поэтического произведения.

Объектом статьи является интерпретация вокальной музыки в актерском творчестве, а в качестве **предмета** научного рассмотрения избрана грани исполнительской свободы, позволяющие провести дифференциацию между певцами и актерами.

Для начала отметим, что и актер, и музыкант, а, в частности, и певец действуют в расчете на перцепцию зрителя-слушателя в соответствии с общими эстетическими законами. Исследователь С. Саврук отмечает сходство внутренних психологических характеристик, лежащих в основе их специфических «инструментов творчества», таких, как эмоциональная возбудимость и пластичность эмоциональных реакций, экстраверсия, способность к сочувствию и психологической саморегуляции и т. д. (см. [9]). Однако следует отметить, что если «качественные» характеристики и совпадают, то «количественные» (мера и глубина проявления) будут, на наш взгляд, различаться².

Отличия коренятся в сфере *визуальных средств выразительности, вопросах исполнительской воли, мере интерпретационности*, а также, на наш взгляд, самое важное – в *морфологическом векторе предпочтения* либо вербального, либо музыкального компонентов в синтетическом музыкально-поэтическом произведении. Ведь вокальное произведение – это всегда синтез не только двух координат – поэтической и композиторской составляющей, но и третьей координаты – драматической, которая у академических певцов присутствует зачастую в меньшей степени, но является доминирующей в пении актеров.

Что касается свободы **визуальных средств выразительности**, то на первом месте тут стоит жанровая специфика. Как писал Г. Тов-

² В данном случае, мы намерены согласиться с В. Богатыревым, который предлагает классификацию психологических качеств актеров на основе типологии акцентуированных личностей К. Леонгарда. В частности, интересен его подход к внутренней дифференциации студентов-актеров на «певцов» – чья психика устойчива в момент пения и собственно «актеров» – которые напротив, эмотивны и экзальтированы [1, с. 110–111].

стоногов: «Именно жанр пьесы диктует способ отбора предлагаемых обстоятельств» [11, с. 53], а, следовательно, и путь поиска характеров, принципы сценической импровизации, определение способа существования актера в роли. Применительно к вокальному актерскому исполнительству следует отметить, что для него важно органично объединить пластическую, сценическую и музыкальную образность, в то время как камерный певец (в соответствии с концертными традициями) обходится без мизансцен и сценического действия, используя лишь мимику и некоторую жестикуляцию. Естественно потенциально широкие возможности актера возлагают на него и ответственность за выбор тех или иных средств, уместность которых должна быть художественно оправдана. «Она не только поет, а играет, представляя действие, заключенное в тексте романса, прибегая к условным деталям костюма, к реквизиту – шпаге, кубку, перчатке», писала о выдающейся актрисе и певице Л. Орловой кинокритик Р. Юренев [цит. по: 3, с. 5]. Следует уточнить, что Л. Орлова являет собой идеальный пример того, как исполнительница, имея академическое музыкальное образование и большую практику работы в оперетте, в своей интерпретации подчеркивает психологически оправданный характер героинь актерскими средствами³.

В то же время, в камерно-вокальном жанре, академический певец, располагая меньшим набором средств визуального воздействия, вынужден искать свою силу в богатстве палитры звуковых красок, нюансировке, позволяющей четко передать психологическое состояние героя. Подобный вынужденный «аскетизм» делает вокалиста более находчивым, изощренным, заставляет его воображение и голос непрестанно работать.

В вопросе **исполнительской воли** также наблюдается жанровое различие: камерный певец (как и актер на эстраде) сам является автором собственной музыкально-сценической интерпретации в от-

³ Актеров, органично сочетающих в себе вокальные и драматические способности, принято называть мастерами синтетического профиля, однако необходимо отметить, что, как правило, какой-либо из компонентов в их творчестве все же преобладает. Среди них можно назвать М. Дитрих, Ф. Астера, Л. Гурченко, А. Миронова, А. Фрейндлих, Н. Караченцева, Б. Стрейзанд, Л. Минелли, И. Муравьеву, О. Анофриева, Е. Дятлова и др.

личии оперных певцов и актеров, задействованных в спектакле, так как в музыкально-драматических жанрах иная расстановка акцентов. К. Станиславский метко подчеркнул отличие оперного жанра от камерного: «Чтобы петь арии, надо быть *актером-певцом*, чтобы петь романсы и камерный репертуар, надо быть *режиссером и певцом*» [цит. по 12, с. 37].

В опере у певца имеется определенный арсенал театральных аксессуаров, которые помогают в процессе создания сценического образа (костюм, грим, декорации, мизансцены, освещение). Однако все это подразумевает и подчиненное состояние певца, поскольку ему необходимо учитывать режиссерский замысел, сценографическое оформление спектакля, действия партнеров и, конечно же, художественную позицию дирижера, который в своем видении целого может подчинить его своей воле. В драматическом спектакле актерская свобода также обусловлена художественной позицией режиссера.

Следующий пункт нашего сравнения – это **мера возможной интерпретационности**.

Известно, что работу певца над произведением можно охарактеризовать как исполнение, интерпретацию, а также импровизацию (см. [2]). В основе такой дифференциации находятся качественные и количественные изменения, которые исполнитель привносит в оригинальное произведение, то есть – глубина и направление интерпретации. В отличие от композитора, который может и не идентифицировать себя с героем своего произведения, исполнитель (и вокалист, и актер) во время выступления непременно становится таким героем. Поэтому на создание образа очень влияют *природные* характеристики голоса – тип, тембр, а также *возраст* певца и «возраст» голоса – ведь это уже характеристики героя, от которых невозможно абстрагироваться.

Композитор в своем видении тоже рассчитывает на определенный тип голоса и старается выписать это в нотном тексте либо прямо, либо косвенно (при помощи обращения к характерной тесситуре, диапазону и др.). Так, высокие голоса часто ассоциируются с молодостью героя и т. д., ярче всего это проявляется в сохранившемся с давних времен голосовом амплуа в оперной драматургии, где лирический герой, например из оперы Дж. Верди «Аида», Радамес – навсегда тенор,

а Аида – сопрано. Отметим, что голосовые амплуа, практически последний форпост уважения творческого замысла создателя артефакта и давних исполнительских традиций⁴, неподвластных нормам современного, так называемого, режиссерского театра.

В отношении к композиторскому тексту как объекту исполнительской интерпретации кроется значительное отличие между актерами и певцами. В большинстве своем академический вокалист не станет петь произведение, не подходящее ему по голосу. Если в камерном жанре еще возможны изменения тональности, хотя это и не приветствуется, то в оперном – подобное попросту неприемлемо, поскольку голос является персонажным олицетворением, кроме того, тональный план отдельной арии соотносится с общей драматургией сочинения. Театральные же традиции дают возможность актеру избирать удобную для него тональность, поскольку здесь важнее правдивая и красочная интонация как проявление психологической жизни героя, в то время как качество звучания голоса не самоценно. Таким образом, мера интерпретационности в актерском пении всегда выше.

Кроме того, необходимо упомянуть и такой компонент вокального произведения как аккомпанемент, который расширяет интерпретационные возможности из-за того, что прочно установленные авторские темброво-фактурные качества сопровождения (фортепиано, ансамбль, оркестр) в актерском пении очень часто не соблюдаются. И на эстраде, и на театральных подмостках можно наблюдать трансформацию жанров, так как один из наиболее распространенных инструментов «в руках» актера – это гитара, что само по себе ведет в сферу камерности и, например, ариозо уже звучит как городской романс.

ВЫВОДЫ. Вокальное произведение обладает множеством возможностей для исполнительской интерпретации. В условиях современного камерного музицирования академические вокалисты все чаще идут по пути **театрализации** жанра. Этому обстоятельству не в последнюю очередь способствовал накопленный актерами опыт,

⁴ Естественно, из любого правила бывают исключения. И наиболее показательна в этом плане партия Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, которую с равным успехом исполняют как меццо-сопрано: Т. Берганса, Ф. Коссото, Е. Образцова, И. Архипова, А. Бальса и др., так и сопрано: А. Патти, Р. Понсель, В. Ле Лос Анхелес, М. Каллас, А. Моффо, А. Георгиу и др.

который перенимали певцы как оперного, так и камерного профиля. Точное, правдивое и художественно обоснованное соединение технического и эстетического начал в вокальном исполнительстве с середины XIX века считалось эталоном профессионализма и отличало выдающихся мастеров сцены, таких как Ф. Шаляпин, М. Каллас, П. Доминго, З. Долуханова, Д. Фишер-Дискау и многих других. Поиск новых красок, новых смыслов, подтекстов, оборачивается углублением образно-смысловой основы **поэтического** первоисточника, что сказывается и на мере интерпретационности. Однако кроме намерений собственно вокалиста, большую роль в музицировании имеют традиции исполнения. Задачей певца является нахождение баланса между традицией и собственной интерпретацией.

Вместе с тем, поскольку поэтический текст существует параллельно с мелодическим его воплощением, то, интонируя слова, придавая им различную окраску, певец (и актер-вокалист) может подчеркнуть те грани образа, которые остались за пределами внимания композитора, и являются исполнительской интерпретацией смысла поэтического первоисточника. Однако академический певец, в отличие от актера, не выйдет за рамки интерпретационных традиций, не погрузится в сферу импровизационности в своем видении, потому что его задачей является нахождение адекватной композиторскому тексту версии. Поэтому и все вносимые им изменения будут проистекать в поле исполнительского уровня текста (звуковая эмиссия, агогика, динамическая и ритмическая нюансировка, тембральная окраска), а также смешанного **композиторско-исполнительского уровня** (темп, словесные обозначения, интонирование поэтического текста). В данном случае показательно высказывание Е. Нестеренко: *«Если я исполняю произведение как чтец, то сталкиваюсь с тем, что композитор проинтонировал его, дал определенное настроение, темпо-ритм, создал образ, который я, как певец, должен интерпретировать, – уже не просто слова, а словесно-музыкальное произведение»* [6, с. 15].

В свою очередь актер-певец находится в иной ситуации, поскольку исполнение вокального произведения для него вполне может являться не самоцелью, а лишь средством для конкретизации некоего образа. Характерные интонационные элементы тех или иных жанров, мелодические построения, музыкальные образы, все это становит-

ся для актера строительным материалом роли. Е. Ольхович, говоря о музыкальной одаренности актера С. Юрского, приводит в пример эпизод из фильма «Республика Шкид», где его герой, зовя повари-ху Марту, переходит весьма естественно на мелодию известной арии из одноименной оперы Ф. Флотова «*Марта, Марта, где ты скры-лась...*». Таким образом, констатируется, что «степень музыкальной образованности артиста, словно лакмусовая бумага, тут же выявляет и уровень его общей культуры» [7, с. 53]. В связи с этим вспоминается требование К. Станиславского к актерам взойти на композиторский уровень, где «слово – *что*, а музыка – *как*» [8, с. 386].

Таким образом, часто встречаемое к актерской среде внесение изменений на композиторском уровне текста (фактура, артикуляция, штрихи, формообразующая динамика, метроритмический рисунок, звуковысотность) может привести к искажению образно-эмоциональной составляющей вокального произведения и относится к импровизации. Все вышеназванные черты отличия ведут к осознанию **морфологической многовекторности** в исполнении музыкально-поэтического произведения. У *певцов* академической традиции прева-лирует *музыкальный компонент*, а у *актеров* – *вербальный*, что имеет большое количество эмпирических подтверждений. Используя в качестве критерия дифференциации выбор актером морфологического вектора предпочтения и отобразив тем самым его отношение к голо-совой специфике вокального произведения, можно предложить хотя и весьма условную, но показательную, на наш взгляд, классифика-цию⁵.

Одно из крайних проявлений – явное пренебрежение голосом в вокальном произведении – **нивелирование вокального компонен-та**, что, однако, может являться сильным средством художественного воздействия. Например, в фильме Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром» песня М. Таривердиева на стихи М. Львовского «На Тихорецкую состав отправится» звучит в исполнении ансамбля:

⁵ В качестве материала для сравнения мы избрали вокальные фрагменты из кинофильмов в виду их многочисленности и показательности в избранном аспекте. Видеозаписей спектаклей или эстрадных концертов, а также встреч с актерами, где вокальное искусство последних было бы представлено «вживую», к сожалению, значи-тельно меньше.

на «переднем плане» лиричное пение А. Пугачевой, и на контрасте – фоном, идут голоса В. Талызиной и Л. Ахеджаковой, которые намеренно поют весьма фальшиво. Наиболее распространенное явление – это **выбор вербального компонента** в вокальном произведении, примеров тому, как мы выше говорили, много, приведем лишь несколько: дуэт С. Фарады и А. Абдулова из фильма М. Захарова «Формула любви» – знаменитая песенка на псевдоитальянском языке «Уно моменто» (автор Г. Гладков); произведения в исполнении А. Миронова (например, «Женюсь, женюсь...» – музыка И. Шварца на стихи Б. Окуджавы из фильма Л. Квинихидзе «Соломенная шляпка»); песенка «Если б я был султан» (музыка А. Зацепина, стихи Л. Дербенева) из фильма Л. Гайдая «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика» в исполнении С. Никулина и многие другие. Иное крайнее проявление – **главенство вокального компонента**, обычно подобные явления также имеют под собой определенные художественные задачи, которые могут нести как комический, так и лирический «заряд». Яркий пример – пение Фроси Бурлаковой из фильма Е. Ташкова «Приходите завтра...», где героиня Е. Савиной исполняет каватину Розины из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», «Серенаду» Ф. Шуберта, а также русскую народную песню «Вдоль по Питерской». Безусловно, определяющим фактором здесь стали незаурядные вокальные данные актрисы Е. Савиной и идея фильма, сюжет которого повествует о жизненных перипетиях самобытного певческого дарования из сибирской глубинки.

И в заключении приведем высказывание Е. Либермана, которое хотя и обращено к пианистам, но вполне справедливо и по отношению к поющему актеру: **«На творческую работу с авторским текстом надо иметь право – право таланта, право культуры, право художественной искренности»** [5, с. 231].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богатырев В. Ю. Индивидуальность студента в процессе обучения пению / В. Ю. Богатырев // *Театрон / Санкт-Петербургская академия театрального искусства*. — СПб., 2010. — № 2 (6). — С. 103–113.
2. Киквадзе С. С. Вокальное исполнительство как творческий процесс : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – муз. искусство / Кик-

вадзе Семен Семенович ; Грузин. гос. театр. ин-т им. Шота Руставели. — Тбилиси, 1987. — 24 с.

3. Колесникова Н. Любовь Орлова / Н. Колесникова // Труд актера. Вып. XXII. — М. : Сов. Россия, 1975. — С. 3–17.

4. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1952. — 282 с.

5. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 236 с.

6. Нестеренко Е. Е. Размышление о профессии / Евгений Нестеренко. — М. : Искусство, 1985. — 184 с.

7. Ольхович Е. Музыкальный актер / Е. Ольхович // Сов. музыка. — 1969. — № 12. — С. 50–55.

8. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. — Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1954. — 515 с.

9. Саврук С. Театральність і афектація в системі понять теорії музичного виконавства / Соломія Саврук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. — Вип. 17–18. — С. 316–321.

10. Стулова Л. Вопросы вокального воспитания актера драматического театра : уч. метод. пособие / Л. Стулова. — М. : Гос. ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1974. — 100 с.

11. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 кн. Кн. 2. Статьи, записи репетиций / Г. А. Товстоногов ; [сост. Ю. С. Рыбаков]. — 2-е изд. доп. и испр. — М. : Искусство, 1984. — 367 с.

12. Яковенко С. Б. Театр одного певца: о камерно-вокальном исполнительстве / С. Б. Яковенко. — М. : Знание, 1982. — 56 с. — (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Искусство». — № 6).

ХУТОРСКАЯ А. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ГРАНИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ. Статья посвящена исполнительской интерпретации вокальной музыки в актерском творчестве. Сравняются аспекты творческой свободы певца и актера при выборе визуальных средств выразительности, в вопросах исполнительской воли, мере интерпретационности. Констатируется превалирование вербального компонента при выборе актерами морфологического вектора предпочтения в интерпретации вокальной музыки.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, вокальная музыка в актерском творчестве, мера интерпретационности, исполнительская воля.

ХУТОРСЬКА А. ВОКАЛЬНА МУЗИКА В АКТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: ГРАНІ ВИКОНАВСЬКОЇ СВОБОДИ. Статтю присвячено виконавській інтерпретації вокальної музики в акторській творчості. Порівнюються аспекти творчої свободи співака та актора у виборі візуальних засобів виразності, у питаннях виконавської волі, мірі інтерпретаційності. Констатується превалювання вербального компоненту при виборі акторами морфологічного вектора першості в інтерпретації вокальної музики.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, вокальна музыка в акторській творчості, міра інтерпретаційності, виконавська воля.

KHUTORSKA A. VOCAL MUSIC IN THE ACTOR'S CREATIVITY: THE VERGE OF PERFORMING FREEDOM. The article is dedicated to performing interpretation of vocal music in the actor's work. Are compared aspects of creative freedom between singer and actor in selecting visual means of expression, in matters of the performing volition. Is ascertained the prevalence of verbal component when choosing actors morphological vector preferences of interpretation of vocal music.

Key words: performing interpretation, vocal music in the actor's art, interpretive measure, performing volition.

Сергей Давыдов

СПЕЦИФИКА ПИАНИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ БРЭДА МЕЛДАУ: ОПЫТ АНАЛИЗА ИСКУССТВА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ



Давыдов Сергей Петрович – доцент харьковского национального университета искусств, лауреат международных джазовых фестивалей; лауреат творческой премии им. Б. Гмыри (2013) и региональной премии «Народное признание» (2013).

Эволюция фортепианного джазового искусства представляет собой сложный, неоднородный диалектический процесс.

В этой сфере творчества одновременно с усовершенствованием эксклюзивной музыкальной речи, экспериментальными поисками необычных выразительных средств и новаторских решений, наблюдается закономерная тенденция, направленная на постижение и «впитывание» бесценного художественно-технического опыта, накопленного исторически более «зрелой» академической культурой.

Известная преемственность фактурно-гармонической организации звукового текста обнаружила себя ещё с самых первых шагов джазового пианизма (мы подразумеваем, прежде всего, фактурные формулы стиля страйд-пиано)¹. В дальнейшем, невзирая на собственные оригинальные особенности и уникальные творческие находки, фортепианный джаз постоянно, в той или иной степени обращался к профессиональным достижениям европейской композиторской музыки. Эта естественная онтологическая связь продолжается и поныне, подогреваемая тем, что в последние десятилетия всё чаще джазовым творчеством занимаются универсальные профессионалы, обладаю-

¹ Специфика фактурной организации страйд-пиано подробнее рассматривается в статье «Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности» [4].

щие основательной академической подготовкой. К музыкантам такого рода мы можем отнести Брэда Мелдау – выдающегося представителя современного джазового фортепианного искусства. Особая ценность *новаторских концепций* этого творца как раз и заключается в том, что *его художественные интересы* вплотную соприкасаются не только с *завоеваниями джазового искусства*, но и со многими *тенденциями, лежащими в основе традиций европейской профессиональной музыки – от барокко до наших дней*.

Талант Б. Мелдау отличается многовекторностью, основанной на синкретизме музыкального бытия в системе: «композитор – импровизатор – исполнитель». Каждая из трёх его ипостасей находится на высоком уровне профессионального развития: если композиторская восхищает поэтическим обаянием и отточенностью деталей, то импровизаторская удивляет изобретательностью и логикой, а исполнительская впечатляет блестящим пианистическим мастерством.

Цель предлагаемой статьи – выявить интонационно-фактурную специфику творческого стиля Брэда Мелдау – обусловлена *предметом* исследования, каковым является *искусство джазовой сольной фортепианной импровизации*, которое мы трактуем как *самодостаточный текст импровизационно-исполнительской культуры* (см. об этом: [5]).

Стиль Б. Мелдау находится в постоянном развитии. Уже с самого начала его творчество заметно отличается самобытной музыкальной эстетикой, базирующейся на диалектической взаимосвязи таких оппозиций, как «конструктивизм – свобода фантазии»; «философская сосредоточенность – импровизационная стихийность»; «пасторальная лирика – драматическая экспрессия»; «медитация – действенность».

В *корреляции* музыкально-образных воплощений сущностных характеристик этих разноплановых категорий важную роль играет *художественно-конструктивная логика*, связанная с самой главной отличительной особенностью стиля Б. Мелдау – *уникальном симбиозе академического и джазового принципов музыкального мышления*.

Основную часть информации о творчестве Брэда Мелдау составляют краткие биографические очерки, аннотации к дискам, рецензии, обзоры и интервью, размещённые в различных печатных изданиях и на электронных страницах интернета. Некоторое представление о художественных приоритетах импровизатора можно получить и из

его собственных статей, в которых он проявляет себя как философ и аналитик [15]. Доступный нам список серьёзных источников по изучению специфики творчества этого музыканта невелик: «Реконструкция тональных принципов в музыке Брэда Мелдау» Д. Артура [12], «Статья о Брэде Мелдау» К. Маккензи [13], статья Н. Широковой «Постмодернистский текст в джазе» (хотя отдельные положения этой работы представляются нам достаточно спорными [11]).

Д. Артурс изучает мелодико-гармонические явления в творчестве Брэда Мелдау сквозь призму теории Г. Шенкера [3; 10]. Основываясь на гипотезе о центральной роли трезвучия при разрешении диссонансов, автор приходит к выводу, что композиторские и импровизаторские методы Б. Мелдау опираются на традиционные тональные нормы, принятые в предшествующих столетиях. К. Маккензи заинтересован поисками условных соответствий некоторых мелодических оборотов в пьесах Б. Мелдау *Ron's Place*, *Sehnsucht*, *Young Werther* (посредством их анализа в импровизаторском тексте) с ладогармонической структурой фраз в произведениях И. С. Баха и И. Брамса². Таким образом, эта работа сосредоточена на узкоспециализированных аспектах музыкального языка и не касается вопросов пианистического мастерства.

Несколько разочаровывают размышления Н. Широковой, поскольку автор не только опрометчиво соотносит современное джазовое искусство с «языком массовой культуры», но и объединяет на этой почве джаз и рок-музыку [11, с. 264]. Дальнейшие рассуждения сводятся к манипулированию различными понятиями так, чтобы творчество Брэда Мелдау выглядело едва ли не эталоном постмодернизма. В итоге мы видим, что статья написана не для изучения стилевых особенностей искусства Б. Мелдау, а ради торжества постмодернистской теории посредством привлечения фигуры этого музыканта в качестве мнимого «носителя» и «актуализатора» постмодернистских идей.

² Мы догадываемся, как не просто было исследователю подбирать соответствующие примеры, поскольку Б. Мелдау, хоть и любит «вникать» в творчество данных композиторов, но не стремится копировать их интонации в своих импровизациях. Тем не менее, автор статьи всё-таки находит в небольшом фрагменте пьесы Б. Мелдау «Юный Вертер» черты интонационного сходства с одним из мотивов «Каприччио» И. Брамса оп. 76. № 1.

Н. Широкова обращается к категории звукового текста не как к явлению музыкальной данности, а как к текстуальности, представленной, с одной стороны, конструктивистскими моделями, с другой – «раскованно-игровой», «открытой» незавершённой формой. Другими словами, разговор о тексте идёт сугубо с постмодернистских позиций. Мы же рассматриваем понятие музыкального текста в более широком смысле.

Брэд Мелдау, как известно, прежде чем серьёзно увлечься джазом, получил качественную профессиональную подготовку академического музыканта. Специфику джазовой импровизации он осваивал сначала в знаменитой школе Беркли, а затем в нью-йоркской Новой школе джазовой и современной музыки, где его наставниками были такие замечательные пианисты, как Джуниор Манс, Кенни Вернер и Фред Херш.

Будучи студентом, Б. Мелдау уже выступал с различными коллективами в США и странах Европы. Уже тогда он привлёк к себе внимание слушателей и критиков оригинальностью музыкального мышления. А с 1995 года, помимо участия в концертных выступлениях, он начал регулярно записывать собственные альбомы. К созданию своих программ для концертов и студийной работы этот творец всегда подходит очень серьёзно и скрупулёзно. Для этого он не только продуктивно готовится как композитор и импровизатор-исполнитель, но и всегда всесторонне продумывает эстетико-музыкальные концепции, лежащие затем в основу предстоящего творческого события.

В годы обучения импровизационному мастерству Б. Мелдау проникся идеей, которая впоследствии наложила яркий отпечаток на всё его творчество. Она заключалась в интегрировании принципов интонационно-фактурной организации произведений европейских композиторов-пианистов в формообразующую логику джазовых импровизаций. Появление такой тенденции связано, во-первых, с тем, что благодаря предыдущим этапам творческого развития Б. Мелдау музыкальная речь академических профессионалов глубоко проникла в художественное сознание молодого таланта и вызвала огромный интерес пианиста к достижениям европейских композиторов. Во-вторых, определённое влияние оказали традиции джазовых музыкантов – представителей стилей кул и прогрессив, а также их последователей,

ставших на путь корреляции двух противопоставленных систем музыкального искусства. Наконец, ещё одним стимулом явилось то, что во время учёбы Б. Мелдау в Нью-Йорке его кураторами были К. Вернер и Ф. Херш – прекрасные, разносторонне образованные пианисты, вполне сознательно синтезирующие в своём творчестве академическую и джазовую эстетику. Влияние отмеченных выше факторов сказалось в том, что Б. Мелдау благодаря своему уникальному таланту начал мастерски использовать фактурообразующие методы организации музыкальной речи европейской композиторской традиции в своих сочинениях и импровизациях. В конечном итоге, *синтез джазовой интонационно-ритмической идиоматики с конструктивной и творчески изобретательной корреляцией фактурно-композиционных приёмов академического пианизма стал основой музыкального мышления Б. Мелдау.*

Композиторская деятельность Б. Мелдау распространяется не только на сочинение тем для последующей импровизационной разработки, но и на создание музыки для кинофильмов³. Круг художественных образов этого композитора достаточно широк, однако особенным очарованием обладают миниатюры лирического плана. Характер таких сочинений созвучен поэтическому настроению кантиленных пьес европейских композиторов XIX в. Мелос Б. Мелдау обладает пластичностью и выразительной напевностью. Гармония в этих опусах наполнена притягательной красотой. Фактурная организация и многие гармонические обороты близки концепциям романтиков. В этом плане особое значение приобретает аккордика. Б. Мелдау предпочитает использовать не только традиционные для джазовой музыки последних 50 лет сложные гармонические созвучия с большим количеством тоновых надстроек, но и малоупотребимые в этом роде импровизационного искусства обращения септаккордов, а также привычные для европейской классической гармонии, но редко встречающиеся в джазе – трезвучия, секстаккорды и квартсекстаккорды (правда, часто с наличием неаккордовых звуков). Причём, он применяет их и в функциональном значении проходящих аккордов, и в качестве опорных компонентов гармонической последователь-

³ На сегодняшний день Б. Мелдау написал саундтреки к 5-ти кинофильмам.

ности. Безусловно, обращение к таким гармоническим «раритетам», обычно не свойственным устоявшейся классической джазовой практике, не является прерогативой только Б. Мелдау. Некоторые современные джазисты тоже выходят в своём творчестве за рамки апробированных гармонических идиом, иногда и за счёт использования аккордовых «первооснов». Однако у Б. Мелдау этот подход становится одним из основных признаков, определяющих его художественную индивидуальность.

Общая логика гармонического развития композиторских произведений пианиста основана на классических тонально-функциональных соотношениях, но изобилует отклонениями и модуляциями, свойственными современному музыкальному мышлению. В этом контексте обратим внимание ещё и на то, что Б. Мелдау нередко ориентируется на гармонические перемещения аккордов в мелодическом положении терцовых и квинтовых тонов. Вместе с тем, он паритетно пользуется и гармонической системой, принятой в джазе (с аккордами многоуровневого строения, вмещающих в себя практически всю структуру лада, соответствующего этим массивным созвучиям). В опорных звуках мелодии, сопровождаемой такими аккордами, могут оказаться любые тона подразумеваемого звукоряда, но с очень «аккуратным» употреблением 4-й ступени в мажоре и 6-й натуральной в миноре (джазовые музыканты используют их чаще с альтерацией на полтона вверх, что, конечно же, несколько видоизменяет ладовую конфигурацию, однако позволяет избежать интервальной «резкости» малых нон в середине аккордовых комплексов и малых секунд в самой верхней части гармонических созвучий). Здесь проявляется ещё одно свойство самобытности Б. Мелдау: он иногда применяет колорит диссонантного звучания аккордов с указанными выше тонами, сознательно подчёркивая своеобразие и терпкость образовавшейся сонорности, ориентируя слушателя либо на иллюзию блюзовой нетемперированности, либо предлагая гармонические решения образно-драматургических концепций именно такого плана. В целом, Б. Мелдау не злоупотребляет, но и не «брезгает» практикой внедрения диссонирующих тонов в аккорды для достижения нестандартного фонического эффекта. Показательными примерами для характеристики *композиторского таланта* Б. Мелдау являются такие

темы-пьесы, как «*Number 19*», «*Bard*», «*Resignation*» и «*Unrequited*». Правда, изучать их художественно-структурные параметры в аспекте осмысления именно композиторского творчества мы можем только по *первому* исполнению, поскольку в последующих авторских интерпретациях изначальный текст, как правило, подвергается самым разнообразным трансформациям.

«*Number 19*» характеризуется очаровательной лирико-декламационной мелодией, проводящейся сначала в нижнем регистре. Аккомпанемент в это время располагается в верхних слоях фактуры. Он состоит в основном из септаккордов и их обращений, «пульсирующих» восьмыми длительностями. При повторении темы мелодия и сопровождение меняются местами. Своим эмоциональным тоном и интонационным строем этот опус приближается к эстетике некоторых песен Ф. Шуберта и Р. Шумана.

«*Bard*» впечатляет мелодической поэтикой и оригинальностью гармонических решений, создающих не только звуковую красочность, но и особую изысканность благодаря чередованию секвенционных отклонений, приводящих в итоге к непредсказуемому заключительному кадансу с модуляцией в минорную доминанту. Во время начального проведения темы «*Bard*» слышна четко выраженная трёхслойная дифференциация фактуры, где кантиленная мелодия поддерживается поступательным движением аккордовых созвучий, возникающих на каждую вторую восьмую в четырёхдольном размере, а бас строго несёт свою опорную долговзвучную функцию, вплоть до каждой следующей гармонической смены. Слуховое восприятие фактуры в сочетании с гармоническим колоритом создаёт двоякое впечатление. С одной стороны, за счёт строгого соблюдения темпо-ритмической константы аккомпанемента и его сопоставления с триольными фрагментами мелодического рисунка, выявляется джазовая эстетика. С другой – в сознании возникают аналогии с лирическими миниатюрами композиторов-романтиков, поскольку к этим ассоциациям подталкивают и сходство с фактурным строением произведений подобного плана, и логика секвенционного построения мелодической линии, и гармоническая специфика, напоминающая эффект «тесных» последовательных аккордовых перемещений в ми-минорной прелюдии Ф. Шопена ор. 28. Отсутствие привычного для джаза ритмиче-

ского дисбаланса мелодии по отношению к метру и общий характер звучания, при котором интонационно-смысловые центры всех фраз совпадают с сильными долями тактов, также указывают на тождественность с эстетикой европейской традиции. Повторное проведение анализируемой темы появляется уже с другим типом аккомпанемента, основанного на фигурациях, представляющих собой моноритмическое линейное изложение аккордовых тонов. Такое сопровождение вызывает ассоциации то с интонациями Прелюдии e-moll (I том ХТК) И. С. Баха, то с аккордовой горизонтальностью фортепианных опусов Бетховена.

Произведение Б. Мелдау под названием «*Resignation*» (запись 1999) основано на таком же принципе фактурной организации аккомпанемента, только стилистическая «гибридность» этого сопровождения обогащается ещё и фигурациями, унаследованными от романтиков (в частности, Ф. Шопена). Аккомпанемент такого типа несёт уже явную тематическую нагрузку. (Кстати, своеобразие этой пьесы заключается ещё и в том, что она написана в размере семь четвертей).

Ярким примером новаторства в сфере джазового пианизма может служить более поздняя версия фактурной аранжировки этой пьесы, прозвучавшая в 2011 г. В ней появляется совершенно новый для джазового пианизма аккомпанемент с очень сложным принципом структурной организации, который только отдалённо напоминает специфику горизонтального изложения аккордов. Он основан на полифоническом сочетании двух мелодических линий, захватывающих в своём интонационном движении не только диатонические, но и проходящие хроматические тона. Такой контрапункт функционирует как в разновекторном, так и в параллельном направлении, образуя по вертикали различные двухголосные созвучия, в которых преобладают секунды, терции, кварты и сексты. Этот способ фактурного оформления аккомпанемента нивелирует сонорную целостность подразумеваемых аккордов и благодаря линейному потоку перемещений интервалов создаёт *полифонический эффект пространственно-временного движения внутри самой гармонии*. Ритмически однородная организация такого сопровождения часто прерывается паузами, способствуя обозначению чередования разных по длитель-

ности фразировочных фрагментов, придающих музыкальной речи особую взволнованность.

Как и в рассмотренном случае с «*Resignation*», интонационно-фактурная организация других опусов Б. Мелдау меняется с каждой новой импровизационно-исполнительской интерпретацией. Также происходит и с пьесой «*Unrequited*». Изложение мелодии темы в одних случаях связано с линейным типом гармонического сопровождения, в других – опирается на ритмизированные аккордовые вертикали или на синтез этих двух перечисленных вариантов структурного оформления звукового текста. Неизменной остаётся только гармоническая логика, выраженная в последовательных, но разнотипных модуляциях (следующих по малым терциям и попадающих через три «шага» снова в первоначальную тональность), что создаёт эффект «зацикленности» общего гармонического движения по принципу «ленты Мёбиуса».

В своём творчестве Брэд Мелдау использует в качестве исходного материала для последующей импровизационной разработки не только *собственную авторскую музыку*, но и *джазовые стандарты*, а также темы из репертуара *рок-групп* (*Nirvana, Radiohead, The Beatles, Soundgarden* и *солистов-вокалистов, выступающих в подобных жанрах*, таких как *Paul Simon, Nick Drake*). В каждом случае, когда Б. Мелдау обращается к заимствованному у рок-музыкантов музыкальному тексту, он находит уникальные способы для трактовки этих тем, учитывающие как специфику звучания первоисточника, так и собственные художественные идеи. А «толкования» непосредственно *джазовых стандартов* удивляют самобытностью, новизной и яркой индивидуальностью «прочтения».

Переходя к рассмотрению специфики **сольного импровизаторского мастерства** Б. Мелдау, начнём с констатации того, что его творческое кредо содержит три важных пункта: 1) приверженность к *синтезу джазовых и академических традиций*; 2) стремление к *плодотворному развитию внутренних резервов исходного тематического материала* (вместо выстраивания импровизации только в форме развёртывания одnogолосной мелодической линии, находящейся в свободном «полёте» над аккомпанементом, ориентированном исключительно на показ смены гармонии); 3) тяготение к *полифонизации фактурного изложения* звучащего текста.

Прежде всего, Б. Мелдау интересуется *мотивная разработка темы-мелодии*. Этот вопрос пианист решает по-импровизаторски фантазийно и творчески, но в то же время по-композиторски скрупулёзно. Он хорошо осознаёт, что с профессиональной точки зрения для воплощения своих художественно-образных идей ему необходимо основывать их на внутренних ресурсах мелодических интонаций исходного музыкального текста, тесно связанных к тому же ещё и с гармонической логикой.

В джазовом искусстве, безусловно, уже давно накоплен определённый опыт такого вариантно-вариационного способа развития импровизационной линии, прежде всего, в эпоху господства свинга; однако его апологеты пользовались подобным методом хоть и изобретательно, но, по большому счёту, интуитивно. В том и состоит отличие творческого метода Б. Мелдау, что он решает вопросы мелодического варьирования системно. Этому способствуют не столько обращение к практическим достижениям джазовых музыкантов, сколько приверженность к традициям разработки интонационного потенциала исходного тематизма европейскими композиторами.

Важным фактом является и то, что у Б. Мелдау чрезвычайно развито аналитическое мышление, «материализация» которого выражена как в звуковом воплощении, так и в его теоретических работах. С этой точки зрения показательной является его статья, в которой он достаточно подробно исследует особенности формы первой части сонаты фа-минор ор. 2 для фортепиано Л. ван Бетховена (на примере трансформации тематического комплекса главной партии) [14]. Мотивная разработка для Б. Мелдау – не просто какое-либо переинтонирование мелодических оборотов, а сознательное архитектурное оформление драматургии импровизационного действия. Ему важен не раскрепощённый сплошной поток музыкально-эмоциональных высказываний, а композиционно выстроенный звуковой процесс. И в нём он создаёт логику, основанную, прежде всего, на развитии разных сторон интонационного «резерва» исходной темы. Для такого художественного «строительства» Б. Мелдау применяет интервальные и ритмические трансформации тематических сегментов, их производные обновления посредством изменения протяжённости за счёт разрастаний и сокращений, вычленения и перестановки отдель-

ных мотивов, инверсионных оборотов, секвенционных транспозиций и принципов артикуляционно-динамического варьирования.

Творческое, по-композиторски внимательное и рачительное отношение импровизатора к значимым фрагментам тематических моделей в некоторой степени сопоставимо с одной из граней специфики разработки тематического материала в произведениях Л. ван Бетховена, которую В. Медушевский характеризовал так: «...стиль Бетховена мы выделяем на фоне стиля венского классицизма по <...> крайне экономному интонационному развитию» [9, с. 33]. Действия подобного рода определяют у Б. Мелдау основные этапы импровизационно-мелодического развития, которое в кульминационные моменты «перерастает» в длинные пассажные линии, но потом вновь возвращается к «препарированию» и «смешиванию» интонационных сегментов. В некоторых сольных импровизациях пианист практически постоянно придерживается структурной схемы, при которой явственно вырисовываются гармонические комплексы и их перемещения в пределах тактовых ориентиров. Во многих других случаях он «размывает» колористическую «однозначность» аккордов и границы их смен за счет введения *последовательностей мелодико-гармонических фигураций*, составленных из выборочных тонов подразумеваемой аккордовой вертикали.

Творческая работа Б. Мелдау как с мелодическим, так и с гармоническим потенциалом импровизации всегда находится в прямой связи с *фактурной организацией*. Пианист пользуется разнообразными методами интонационной структуризации, но отдаёт предпочтение *линейным принципам* оформления *звукового текста*, которые, помимо всего прочего, приводят к имитационной, респонсорной и стреттной технике. Конечно, примеры строгого контрапункта встречаются у него нечасто, но соединения отдельных голосов и различных фактурных пластов практически всегда находятся в *паритетном сопоставлении*: такое соотношение мелодических линий и фактурных слоёв, при котором они образуют единый звуковой конгломерат, но не «растворяются» в обобщённо-фоновом колорите, а насыщают сонорику за счёт совмещения индивидуализированных, интонационно-значимых компонентов фактуры). Подобное впечатление господствует даже тогда, когда музыкальная структура явно имеет гомофонно-гармонический склад.

Помимо того, что в импровизациях Б. Мелдау с основной мелодической линией всегда либо «соперничает», либо выступает в роли подголоска ещё одна интонационная канва, общая фактурная зона аккомпанемента часто обменивается местами с партией верхнего голоса. И тогда верхние «этажи» фактурного комплекса берут на себя роль сопровождения для мелодических разработок в средних и нижних пластах. В такие моменты отчётливо проявляет себя *полифонический эффект попеременной «передачи»* главного тематического материала *из одного голоса в другой*, что влечёт за собой ещё и смену регистрового колорита фортепиано. И структура аккомпанемента уже не расматривается как незыблемая устоявшаяся форма, зафиксированная в одних и тех же рамках.

Контрапунктические сопоставления голосов нередко «окутываются» линейно разложенными аккордовыми фигурациями, которые в любое время могут превращаться в имитационные или подголосочные партии. Иногда эти мелодизированные гармонические комплексы уступают место аккордовым или интервальным созвучиям (и наоборот). В процессе импровизационного развития Б. Мелдау обращается к различным способам интонационного заполнения фактурного пространства. Кроме полифонических приёмов, у него есть и другие, часто практикуемые методы насыщения звуковой ткани, осуществляемые за счёт постепенного «наращивания» в аккомпанирующем слое (невзирая на его месторасположение) как «раскачивающихся» интервальных фигураций, так и аккордовых комплексов, «пульсирующих» в моноритмическом репетиционном режиме. Уплотнение и значительное расширение фактуры выразительными средствами подобного рода усиливает в кульминационных точках эффект напряженности и эмоциональной взволнованности (что, правда, не всегда приводит к резким «взрывным» драматургическим конфликтам). В целом, импровизационное действие развивается последовательно и разнопланово, обнаруживая романтически «заряженный» характер, но с интеллектуализацией чувств.

Для подтверждения наших умозаключений, мы обратимся к частному примеру оформления музыкального текста в одном из недавних вариантов сольной импровизации на тему «*Unrequited*» (концерт в Марсиаке 2012 г.). В данной интерпретации всё начинается не с де-

монстрации темы, а с токкатно-моторного прелюдирования на основе её гармонии в духе клавировистов периода барокко, посредством соединения двух паритетных мелодических линий, которые, переключаясь между собой в контрапунктирующем сопоставлении, сразу же вовлекают слушателя в мир импровизационной фантазии.

Беспедальная клавирность и полифоническая линейность подчёркиваются соответствующей артикуляцией. Музыкальная речь сначала основывается на свободной разработке ладово-гармонического потенциала исходного материала, вне контакта с интонационно-ритмическим рисунком его мелодического комплекса. Однако постепенно в общий поток звуковой «вязи» начинают «вплетаться» отдельные сегменты тематических интонаций. И в дальнейшем различные мелодические компоненты темы в их всевозможных вариационных преобразованиях (равно как и в оригинальном виде) становятся постоянными участниками творческого действия, обретая статус важных «строительных» элементов процесса. Причём, их интонационное воплощение всегда «перебрасывается» из голоса в голос и, соответственно, из одного слоя фактуры в другой. С момента введения в фактуру третьего голоса начинают появляться выразительные цепочки секвенций (на материале восходящих мотивов темы, или на изобретательном соединении её восходящих и нисходящих интонаций).

Поступательное движение вариационных трансформаций тематических элементов (совместно с другими значимыми мелодическими оборотами, рождающимися непосредственно в импровизационном процессе, а также сопутствующими музыкальными фигурациями, связанными с поддержкой общей моторики) приводит к расширению фактурного пространства за счёт увеличения диапазона интонационного наполнения, выраженного в полифонических сопоставлениях горизонтально-вертикальных образований и имитационных «переключках» в удалённых друг от друга регистрах.

Дальнейшее музыкальное развитие временно переводится в сферу гомофонно-гармонической фактуры, в связи с возникновением репетиционных аккордовых комплексов, берущих на себя роль аккомпанемента для первого «выпуклого» экспонирования мелодии, которое, тем не менее, остаётся незаконченным, поскольку фактура вскоре приобретает полифонические черты, а наличие аккордов становится

не только компонентом сопровождения, но и индивидуализированным элементом выразительного комплекса, перемещаясь по разным фактурным «этажам».

Полифоническое взаимодействие аккордовых созвучий и мелодических оборотов создаёт яркую кульминацию токкатного типа. Последняя внезапно переходит в краткий эпизод, ассоциирующийся с традициями боп-стиля, когда на фоне редких аккордов аккомпанемента разворачивается одnogолосная импровизационная канва. Итоговое гротескно-скерцозное проведение темы возвещает о возвращении токкатности. И уже буквально в последних тактах импровизации, интенсивность музыкального движения резко спадает, приводя к лаконичной лирической коде.

На примере анализа отдельно взятого *импровизационного текста*, мы приходим к выводу, что *одними из основных принципов его организации* являются: на жанровом уровне – *токкатность*, а на структурном – *полифонизация фактуры*. Причём, если с точки зрения пианизма в начале произведения выявляется аналогия с клавирным токкатным искусством «добаховского» и «баховского» периодов, то дальнейшее развитие импровизационной пьесы ассоциируется с токкатами Р. Шумана и С. Прокофьева. Мы не проводим прямых параллелей, а лишь констатируем определённую преемственность. В том и заключается талант Б. Мелдау, что он не копирует конкретные произведения или музыкальную речь академических композиторов, а творчески использует *опыт интонационно-фактурной «комплектации» и развития звукового материала мастеров классического искусства, «пропуская» его сквозь своё сознание джазового импровизатора*. В целом, спектр применения различных пианистических приёмов у этого импровизатора достаточно широк. В одних импровизационных произведениях он обращается к токкатным и линейно-полифоническим средствам, в других – ориентируется исключительно на аккордовую сонорность, вплоть до декламационно-риторических или импрессионистических эффектов («*River Men*», «*Teardrop*», «*Bittersweet Symphonу*»). В остальных же совмещает и те, и другие способы оформления и развития текста. В некоторых случаях концептуально придерживается джазовых идиом фактурного строения, в частности, специфики страйд-пиано (например, в импровизации на стандартную джазовую

тему «*Secret Love*»). Однако, невзирая на превалирование какого-либо фортепианного метода интонационно-фактурной организации звуковой ткани, всё отмечено печатью **уникального синтеза джазовых и академических традиций**.

Используя принципы *мануальной беспедальной клавирной техники* (сюда же относится полифонизация фактуры в условиях стилизации барочных форм), Мелдау комбинирует их с *темброво-колористической педальной практикой*. В этом отношении, мы считаем возможным экстраполировать выводы Л. Гаккеля, связанные с оценкой творчества Б. Бартока, С. Прокофьева, П. Хиндемита, на специфику творчества Б. Мелдау-пианиста: «...достигнута диалектическая связь реально-беспедальной и иллюзорно-педальной манер» [6, с. 19]. С этой точки зрения можно утверждать, что в творческом сознании Б. Мелдау джазовые импровизационные концепции сочетаются с барочными, классицистскими, романтическими и современными традициями.

Выводы. 1. Инновационность творчества Б. Мелдау непосредственно проявляется в импровизационном процессе. Речь идёт об изобретательной, скрупулёзной, последовательной *вариационной разработке интонационного потенциала исходной темы*, а также о *полифонизации музыкальной структуры* (контрапунктического соотношения отдельных голосов, паритета разных пластов фактуры). Первостепенное значение приобретает *линейное развитие мотивных и аккордовых фигураций в их полифоническом «переплетении» и регистрово-тембровом соотношении*. Такой подход к оформлению импровизационного текста нередко приводит к имитационным и стреттным построениям. Художник-импровизатор достаточно рационально и экономно использует тематический материал, коррелируя эмоциональную экспрессию и творческую фантазию с концептуализмом и интеллектуализацией музыкальной речи. Безусловно, в процессе импровизационного действия он не ограничивается только обработкой основного исходного музыкального арсенала, но творит и *новые интонационные смыслы* (вплоть до развёрнутых пассажей и широких гармонических «разветвлений»). Подобное «*прорастание*» *импровизационного движения через все слои фактурного пространства*, волевающее в творческий процесс весь спектр структурно-звукового

многообразия, разительно отличается от традиционной для многих джазовых направлений практики, связанной с преимущественным развитием единой (часто одноголосной) импровизационной линии на фоне статичности относительно фиксированного аккомпанемента.

2. Помимо полифонических приёмов Б. Мелдау нередко пользуется «услугами» *гомофонно-гармонического стиля* и в экспонировании многих тем, и в последующих их импровизационных разработках. При этом в качестве аккомпанирующих элементов у него участвуют гармонические структуры различных типов: всевозможные варианты горизонтального мелодизированного изложения аккордов; синкопированные аккорды с малой плотностью звучания; репетиционные моноритмические четырех- и пятиголосные аккорды; аккорды, состоящие из сочетания секунд, соединённых с интервалами больше терции. В тех случаях, когда Б. Мелдау применяет гомофонно-гармонический тип фактуры (с вертикальным расположением аккордовых созвучий) на длительный период времени или до самого конца произведения, он постепенно уплотняет аккордовые комплексы и расширяет регистровый диапазон их действия, доводя развитие импровизации до кульминаций, отличающихся масштабным разнотембровым педализированным полнозвучием.

3. Б. Мелдау не только свободно владеет *многоплановостью джазовых средств выразительности и приёмов формообразования*, но подчиняет их *собственному стилю* и творческим интересам, ориентированным на плодотворный *синтез с академической эстетикой и современными музыкальными веяниями*. Его джазовость, с одной стороны, полистилична в контексте объёмности тезауруса, с другой – детерминирована личностной импровизаторской инициативностью. Даже когда он целенаправленно использует фактурные принципы, к примеру, страйда или бопа, интонационные решения воспроизведения звукового текста обязательно отражают стилевую специфику яркой личности музыканта. Изучение и усвоение фактурно-технологических композиционных принципов, нашедших применение в академическом пианистическом искусстве, привело к их переосмысленному художественному воплощению и в композиторском, и в импровизаторском творчестве этого мастера. Многие темы-пьесы, сочинённые Б. Мелдау, органично сочетают в себе

и джазовую специфику, и в равной мере эстетику музыкального романтизма XIX века.

4. В импровизационном процессе Б. Мелдау *по-джазовому строго соблюдает темповую стабильность*; вместе с этим, на фоне соразмеренной поступательной «текучести» внутридолевой пульсации, создаёт ритмическую поливариантность. В этом смысле он обладает поразительно развитым чувством ориентации в перипетиях музыкального времени, что позволяет ему создавать всевозможные ритмические комбинации, подсознательно учитывая строгий график основного метрического пульса даже в сложносоставных нечётных размерах и любых полиметрических ситуациях. К использованию традиционной техники свинга импровизатор относится по-современному избирательно, соотнося его появление, прежде всего, с моментами стилизации, либо как фрагмент общей ритмоинтонационной конструкции. Свинг в его общепринятом значении не является для Б. Мелдау (как, впрочем, и для многих других джазистов нашего времени) обязательным и необходимым компонентом импровизационного исполнительства.

Фактор свинговости в его творчестве не сконцентрирован только в триольной «раскачке» каждой пары мелких длительностей. Скорее, он направлен на интервально-ритмическое «звукосопряжение» (термин Б. Асафьева) [2] синкоп в более протяжённых фразах, на сочетание диспропорциональных по отношению друг к другу интонационных оборотов (в плане широкого ритмического «дыхания», соответствующего взаимодействию музыкального и тактово- долевого времени). С этих позиций не будет ошибочным предположение о присутствии в импровизациях Б. Мелдау *особого свинга масштабного порядка*. Одна из сторон его специфики является выражением сопоставления импровизационно-джазовой, акцентно-ритмической свободы звукотворчества с темпо-метрической устойчивостью. Другая – становится своего рода эквивалентом процессуально-динамического формосозидающего мышления, представленного в лучших образцах академического искусства. Имеется в виду логика музыкального процесса, заложенная в функциональной обусловленности и непрерывности интонационно-артикуляционной взаимосвязи всех компонентов и этапов звукового движения. Высшим проявлением этой логики

является принцип симфонизма – «диалектическое развёртывание мысли» (Б. Асафьев) [7, с. 44] как последовательное, процессуальное развитие целостного комплекса музыкально-художественных идей, как «поступательное “горизонтальное” развитие звукового материала при внутренней смысловой “сцепленности”, взаимообусловленности его элементов...» [8, с. 10]. Речь идёт ещё и о мастерском ощущении укрупнённой периодизации макроритмических импульсов, распространяющихся на рассредоточенные во времени интонационные построения.

Мы не случайно обратились к общеизвестной идее Б. Асафьева. Дело в том, что высочайший дар исполнителя передать *во времени* все тонкости музыкально-драматургической пластики выдающихся творений композиторов, мы берём на себя смелость рассматривать как *особого рода академическое «свингование» широкомасштабного и многоуровневого характера*. Для Б. Мелдау, помимо имманентно джазовых приёмов, такой способ использования перспектив усложнённой расширенной пульсации, основанной на «звукоарочных связях» играет важную роль. Этот творец целенаправленно стремится подчинять изобретательную сущность импровизационного действия художественно-конструктивным особенностям композиционного мышления. В этом контексте *импровизация обретает сходство с исполнением заранее сочинённого произведения*, но не за счёт ограничения свободы творческой фантазии, а посредством «углубления» *внедрения в импровизационный процесс композиторски обусловленной разработки музыкального материала*.

5. Важно понимать, что Б. Мелдау не имитирует какие-либо произведения или конкретные приёмы академических композиторов: традиции европейских мастеров прошлых столетий, связанные с композиционной разработкой музыкального материала, являются неотъемлемой составляющей художественной логики его импровизационного мышления. С этих позиций он не занят поиском умозрительных парадоксальных форм и не стремится к уходу от реалистических тенденций. Безусловно, он демонстрирует *оригинальный музыкальный стиль*, однако строит его не только на особенностях современного музыкального мышления, но и на *обогащении выразительных средств художественной речи классико-романтической и джазовой музыки*.

Концептуальность искусства импровизации Брэда Мелдау находится в русле эволюции джазового пианизма. Своим обращением к опыту интонационно-фактурного формообразования величайших мастеров европейской академической музыки он доказывает состоятельность современного джазового мышления, его способность к усвоению сложных художественно-технологических приёмов композиторского арсенала для творчески-изобретательного их применения в драматургии импровизационного процесса. И смысл такого подхода к творческой деятельности связан не с тенденциями схоластически надуманного «склеивания» двух различных эстетик, а с историческими и профессионально обоснованными условиями сущностного Бытия фортепианного джазового искусства конца XX – начала XXI веков.

В заключение приведем знаменательное высказывание И. Стравинского: «Как нам не хватает во всей так называемой музыке пост-веберновского периода тех грандиозных эмоциональных рычагов, которые были у Бетховена, не говоря уже о чувстве гармонии и прочем <... > новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей даёт старейшее и испытаннейшее» [цит. по: 1, с. 31]. Добавим к сказанному мысль В. Григорьева: «... в истинном художественном произведении всегда остаётся, ощущается, может быть выявлена связь с предшествующей культурой, её средствами и формами» [1, с. 9]. Хотя эти высказывания относятся к композиторскому творчеству, мы полагаем, что их в полной мере можно адресовать и уникальному искусству Брэда Мелдау-импровизатора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. *Зарубежная музыка XX века.* / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание. (Нар. ун-т. фак. литературы и искусства), 1986. — 192 с.
2. Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс. Интонация* / Б. В. Асафьев // *Избранные труды.* — Т. 5. — М., 1957. — 325 с.
3. Власова Н. О. *Генрих Шенкер и его аналитическая теория.* — [Электронный ресурс]. — <http://sias.ru/upload/iblock/104/vlasova.pdf>.
4. Давыдов С. П. *Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности* / С. П. Давыдов // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искус-*

ствоєдєне. *Вопросы теории и практики*. — Тамбов : Грамота, № 10 (36), 2013. Часть II. — С. 57–63.

5. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке. / С. П. Давыдов // *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київське держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра. — К., 2001. — Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. — С. 180–191.

6. Гаккель Л. Е. *Фортепианная музыка XX века: Очерки*. — 2-е изд., доп. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.

7. Глебов И. (Асафьев Б. В.) *Сонаты Мясковского* // *Современная музыка. Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук* [ред. В. М. Беляева, Л. Л. Сабанеева и В. В. Яковлева]. Год третий, № 12. — М., 1926. — С. 37–47.

8. *Малинковская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б. В. Асафьева* / А. В. Малинковская // *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. — Вып. 11 [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона]. — М. : Музыка, 1983. — 303 с.

9. *Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 255 с.

10. Шенкер Генрих. *Новые музыкальные теории и фантазии*. Перевод Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. — http://music.rulitru.ru/docs/1/645/conv_1/file1.pdf. — [Электронный ресурс].

11. Широкова Н. А. *Постмодернистский текст в джазе (вторая половина XX – начало XXI вв.)* / Н. А. Широкова // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. — 2011. — № 12. — С. 263–268.

12. *Arthurs, Daniel J. Reconstructing tonal principles in the music of Brad Mehldau* / D. J. Arthurs // Ph. D., Indiana university, 2011. — 234 p. ; <http://udini.proquest.com/view/reconstructing-tonal-principles-in-pq-id:2378883961/>. — [Electronic resource].

13. *Mackenzie, Kirsten. Article on Brad Mehldau*. / K. Mackenzie // <http://www.bradmehldau.com/content/music/pdf/mackenzie.pdf>. — [Electronic resource].

14. *Mehldau, Brad. Creativity in Beethoven and Coltrane. Installment 2. — Who Needs A Good Melody Anyways?* / B. Mehldau // http://www.bradmehldau.com/writing/papers/november_2010.html. — [Electronic resource].

15. *Mehldau, Brad. Writing*. / B. Mehldau // <http://www.bradmehldau.com/writing/index.html>. — [Electronic resource].

ДАВЫДОВ С. СПЕЦИФИКА ПИАНИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ БРЭДА МЕЛДАУ: ОПЫТ АНАЛИЗА ИСКУССТВА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. Исследуется композиторское и импровизационное творчество Б. Мелдау. Посредством анализа особенностей интонационно-фактурной организации раскрывается стилевая специфика художественного мышления выдающегося представителя современного фортепианного джазового искусства.

Ключевые слова: академическая музыка, джаз, фортепиано, импровизация, импровизационно-исполнительский текст, фактура, интонация.

ДАВИДОВ С. СПЕЦИФИКА ПІАНИСТИЧНОГО СТИЛЮ БРЕДА МЕЛДАУ: ДОСВІД АНАЛІЗУ МИСТЕЦТВА ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ. Досліджується композиторська та імпровізаційна творчість Б. Мелдау. За допомогою аналізу особливостей інтонаційно-фактурної організації розкривається стильова специфіка художнього мислення видатного представника сучасного фортепіанного джазового мистецтва.

Ключові слова: академічна музика, джаз, фортепіано, імпровізація, імпровізаційно-виконавський текст, фактура, інтонація.

DAVYDOV S. SPECIFICS OF PIANISTIC STYLE OF BRAD MEHLDAU: ANALYSIS EXPERIENCE IN THE ART OF JAZZ IMPROVISATION. This article examines compositional and improvisational nature of the creativity of B. Mehldau. The stylistic specifics of artistic thinking of this outstanding representative of modern jazz piano art are revealed through the analysis of the organization of intonation and textural features.

Key words: academic music, jazz, piano, improvisation, improvisational-performing text, texture, intonation.

Богдан Стецюк

КОМПОЗИЦІЯ «BUD POWELL» ЧИК КОРІА КАК «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» МАСТЕРУ БИБОПА



Стецюк Богдан Олександрович – аспірант ХНУМ імені І. П. Котляревського. Тема дисертації «Творчість Ч. Корія в еволюції джазового піанізму» (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Полусмяк І. М.).

Учасник таких конкурсів та фестивалів: 10-й міжнародний фестиваль «Jazz Bez» (м. Харків, 2010); XXIII традиційний міжнародний джазовий фестиваль «Черкаські джазові дні» (м. Черкаси, 2011) – диплом лауреата I ступеня; XVIII міжнародний джазовий фестиваль-конкурс «ORGANUM 2011» (м. Суми, 2011) – лауреат I ступеня; 5-й міжнародний джазовий фестиваль «KHARKIV ZAJAZZ FEST» (м. Харків, 2011); всеукраїнський джазовий фестиваль «ДЖАЗ-ФЕСТ-ПОДІЛЛЯ, 2011» (м. Хмельницький, 2011) – диплом лауреата; VII міжнародний конкурс молодих джазових виконавців присвячений 75-літтю з дня народження Кіма Назаретова (РОСІЯ, Ростов-на-Дону, 2011) – диплом; II всеукраїнський фестиваль інструментальної музики «Сонячні кларнети» (м. Житомир, 2011); фестиваль «Міжнародний день джазу» (м. Запоріжжя, 2012) – диплом I ступеня; III всеукраїнський фестиваль «Сонячні кларнети» (м. Житомир, 2012); XIX міжнародний фестиваль «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ – протилежності злу мистецтвом» (м. Харків, 2012); 12-й міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Bez» (м. Харків, 2012).

Фортепиано в джазе пройшло стремительную еволюцію, в отличие от академической музики, где процесс становления пианизма длился более трех веков. От освоения инструмента и выработки различных приемов игры до полного ощущения красочной палитры, глубинных возможностей «короля инструментов» джазу понадобилось менее 100 лет. Столь краткая, но насыщенная событиями история джазового пианизма еще не получила должного научного отражения. Вот почему исследование тенденций современного

джазового фортепианного творчества является безусловно **актуальным**.

Одним из важнейших аспектов, связанных со спецификой джазового музицирования, является вопрос «стилевой совместимости». В отличие от академической музыки, где стиль исполнителя и стилистика исполняемого произведения могут быть достаточно дистанцированы, в джазе, как правило, синхронизированы несколько стиливых систем: одна из них относится к **объекту** импровизации – стандарту, а вторая – к личности **импровизатора**.

Еще один фактор **актуальности** темы данной статьи – особый жанр, встречающийся как в академическом, так и в джазовом музицировании – «музыкальное приношение»¹. В джазе этот жанр демонстрирует реализацию стиливого совмещения, поскольку объектом становится *импровизатор* с присущими его творчеству стиливыми признаками либо его конкретное музыкальное *произведение*. От будущего интерпретатора-джазиста, презентующего свое «музыкальное приношение», зависит, растворится ли его импровизация в стиле «объекта», либо музыкант добьется «полифонического» сочетания различных стиливых систем.

Цель статьи – на основе рассмотрения композиции, посвященной Баду Пауэллу, обнаружить пианистические модели этого корифея би-бопа в стилистике представителя постбоповского времени Чика Кория. **Объектом** исследования является трактовка фортепиано в джазе, а **предметом** – отражение индивидуального пианистического стиля Бада Пауэлла в интерпретации Чика Кория.

«Музыкальное приношение» является как для композиторов, так и для музыкантов-импровизаторов одним из способов выразить уважение кому-либо великому. В академической системе оно связано с различными «первоисточниками»: от *тем-монограмм* (BACH, DSCH), *фамилии* «реципиента», вынесенной в заголовок (пьеса «Шопен» из «Карнавала» Р. Шумана), *посвященный* под заголовком

¹ У И. С. Баха целый цикл полифонических пьес для ансамбля инструментов, посвященный прусскому королю Фридриху Великому, назван «Музыкальным приношением». К числу таких сочинений можно отнести «Рапсодию на тему Паганини», С. В. Рахманинова, Концерт-Каприччио на тему Н. Паганини для саксофона с оркестром Г. М. Калинковича, шесть концертных этюдов на темы Паганини Ф. Листа и др.

произведения и *цитат* (коллажа, аллюзий) – до собственных *вариаций*. В джазе присутствует подобная практика, например, композиция Ю. Чугунова «Памяти Билла Эванса», джазовый стандарт «*I Remember Clifford*» Бенни Голсона, посвященный памяти великого трубача Клиффорда Брауна. В джазе есть также возможность, сохранив гармоническую последовательность стандарта, импровизировать на ее основе новую мелодию. Примером такого «музыкального приношения» является композиция Фредди Хаббарда «*Dear John*», посвященная Джону Колтрейну и опирающаяся на его стандарт «*Giant Steps*». В нашей статье таким *объектом* «музыкального приношения» является Бад Пауэлл – выдающийся пианист боповской эры.

Следует кратко остановиться на вопросах эволюции фортепианного искусства в джазе, поскольку, как отмечалось, эволюция здесь проходила в сжатые сроки и часто стилевые границы накладывались друг на друга: предыдущие этапы сохранялись еще на некоторое время, влияя на будущее мышление. В период зарождения джаза фортепиано развивалось обособленно, затем совершенствовалось в жанре **рэгтайма**².

Следующим этапом становления джазового пианизма стала гарлемская школа **страйд-пиано**³, сформировавшая гарлемский фортепианный стиль. Этот стиль продолжал развитие рэгтаймовой игры в соединении с опытом **баррел-хауз**⁴. Поскольку первые пианисты

² **Регтайм** (Ragtime – англ. «разорванное время»), т. е. синкопированный ритм) – самобытный американский фортепианный жанр, сложившийся в последней четверти XIX в. в сфере фольклорного музицирования под влиянием некоторых архаических разновидностей негритянской инструментальной музыки, а также менестрельных песен (*кун – сонг*) и танцев (*кейкуок*) [3, с. 370].

³ **Страйд-пиано** (*stride piano*) – способ игры на фортепиано, при котором в левой руке поочередно исполняется бас в октаву или дециму на сильных долях и соответствующий ему аккорд в более высоком регистре на слабых долях такта. Страйд пришел в джаз из рэгтайма и типичен для пианистов гарлемского джаза 30-х годов, представителями которого являются Джеймс Пит Джонсон Уилли Смитт, Томас Фетс Уоллер, Эрл Хайнс и др. [5, с. 81].

⁴ **Баррел-хауз** (англ. *Barrelhouse* – трактир, пивная) – архаический стиль негритянского фортепианного джаза, возникший во второй половине XIX в. и получивший распространение к XX в. Музыка в стиле баррел-хауз исполнялась на фортепиано в синкопированной, ударной манере, без педали, с четким разделением функций правой и левой руки пианиста. Стиль баррел-хауз практиковался и в небольших ансамблях,

джаза не были профессиональными музыкантами, наиболее привлекательной музыкальной сферой для них был жанр **буги-вуги**⁵, где традиционная техника академического фортепиано практически не была задействована. Искусство джазовых пианистов в эпоху **свинга** находилось под сильным воздействием развивающихся биг-бэндов. Импровизационная свобода, «*блуждающий бас*»⁶, наделение фортепиано паритетными функциями с другими инструментами – характерные черты этого периода.

Особая роль принадлежит более поздним потомкам **гарлемской школы**, стиль одного из лидеров которой *Н. «Кинг» Коула* связан с использованием блок-аккордовой фактуры с обогащенными мелодическими возможностями. Следует отметить также **Арта Тейтума**, уровень пианизма которого сравнивали с достижениями лучших мастеров фортепиано академической сферы (см. об этом [2]).

С появлением нового стиля «бибоп» в самом конце 30-х годов XX века манера игры на рояле в корне изменилась. Пионерами этого стиля в области фортепиано стали **Телониус Монк и Бад Пауэлл**. В этот период началось формирование новой функции пианиста в ансамбле, где его мышление было направлено на паритет участников с учетом всех вытекающих из этого обстоятельств, а именно: *ритмическая* функция, характеризующая этот стиль, и *гармоническая*, которая может создавать свою вертикально-горизонтальную независимую линию. Каждый инструмент в таком ансамбле выпол-

в состав которых, кроме фортепиано, могли входить банджо, гитара, губная гармоника, бас и ударные, а также примитивные фольклорные инструменты (казу, джэг, «поющая пила», шошбоэрд, гребешок с папиросной бумагой и т. п.) [3, с. 358].

⁵ **Буги-вуги** (англ. *Boogie woogie* – звукоподражание) – фортепианный блюзовый стиль, одна из более ранних разновидностей негритянского инструментального *блюза* (наряду с архаическим гитарным блюзом, баррел-хаус-блюзом и др.). Предположительно является результатом перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на банджо и гитаре, использовавшейся при сопровождении блюзового пения [3, с. 360].

⁶ **Блуждающий бас** (*walkingbass*) – непрерывное ритмически равномерное ведение линии баса, преимущественно поступенно, с использованием аккордовых и проходящих звуков. Блуждающий бас впервые применил контрабасист Уолтер Пейдж в 30-е гг. Этот способ игры широко распространен в современном джазе и, кроме контрабаса, характерен для бас-гитары, фортепиано и органа [5, с. 18].

нял свою фактурную функцию и вместе они составляли сложную музыкальную ткань.

Известно, что Бад Пауэлл являлся одной из ключевых фигур, превосходившей по виртуозной пианистической технике всех своих современников. Его уникальный стиль сформировался в синтезе традиций, заложенных многими пианистами, но в первую очередь Эрлом Хайнсом и Артом Тейтумом. На этой основе Бад Пауэлл, совместно с Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи, закладывали основы нового музыкального явления под названием «би-боп».

Чик Кория⁷ (Chick Corea), начавший играть с 60-х годов XX в., относится к музыкантам так называемой пост-боповской эры, поэтому естественно появление в его репертуаре своеобразного «музыкального приношения» лидеру и корифею предыдущей эпохи. В связи с творчеством Чик Кория следует указать, что он – один из наиболее лидеров джаза, до наших дней характеризуется в литературе как универсал, поскольку в его творчестве можно обнаружить влияние самых разных джазовых стилей. Пианист неоднократно менял стилевые и жанровые предпочтения, делая это не всегда последовательно, а зачастую и параллельно. Однако его творчество не только не разрушает основы джаза, но и подчеркивает его универсальную природу.

Периодизация творчества Чик Кория укладывается в своеобразную периодизацию его стилевых предпочтений и творческих поисков. В начале творческого пути, благодаря влиянию Майлза Дэвиса (не случайно его причисляли к так называемой «школе» Майлза Дэвиса) в ряду молодых музыкантов-ровесников, среди которых были Херби Хенкок, Джон Маклафлин, Уэйн Шортер, Джек де Джонетт, он увлекся **джаз-роком**. Позднее внимание Ч. Кория привлекло течение **фри-джаза**, в котором он реализовал свои поиски в составе с британским басистом Дейвом Холландом (работавшим у М. Дэвиса), удар-

⁷ Армандо Энтони «Чик» Кория (англ. Armando Anthony “Chic” Corea, 12 июня 1941, Челси, Массачусетс) – американский джазовый музыкант (фортепиано, клавишные, ударные) и композитор. Многократный обладатель премии «Грэмми». Родители музыканта – итальянского происхождения. Его отец также был джазовым музыкантом и начал учить сына музыке, когда тому было всего четыре года. Профессиональную карьеру Чик Кория начал в 1962–1963 годах, играя на рояле в группах, исполняющих музыку в латиноамериканском стиле [1].

ником Барри Альтшулем, и саксофонистом Энтони Брэкстоном. Вскоре пианист вернулся к **традиционным основам** джаза. Так появился альбом с названием «*Crystal Silence*» («Хрустальная тишина»), основанный на типичной для джаза гармонической и ритмической логике. Этот альбом положил начало многолетнему, длящемуся до сих пор творческому сотрудничеству с замечательным вибрафонистом Гэри Бертоном.

Стилевые поиски Ч. Кория соответствуют его девизу, ставшему названием альбома и группы «*Return To Forever*». Это название подчеркивает многовекторность, как в плане поиска стилей, стиливых новаций, так и в инструментальных опытах и поисках Ч. Кория. Опора на традиционные основы, на слои джазовых возможных трансформаций не остановила его поиски новых направлений, в частности 90-х годов XX в. с **Бобби Макферрином** обращались к академической музыке «*The Mozart Sessions*».

Композиция «*Bud Powell*» является ярким примером стилового совмещения – обозначенная в названии ориентация на бибоп с традициями 70-х годов XX века. Это своеобразное «музыкальное приношение» Баду Пауэллу⁸. Известно не одно исполнение композиции «*Bud Powell*», но мы выбрали то, которое состоялось в г. Токио в 1979 г. на акустическом концерте Чик Кория и Гэрри Бертона, посвященном памяти Бада Пауэлла – «*Tribute Bud Powell*» («Дань Баду Пауэллу»). Как отмечалось, посвящение это не случайно, поскольку Чик Кория вырос на музыке пионеров бибопа, и творчество Бада Пауэлла оказало довольно сильное влияние на становление фортепианного стиля Ч. Кория⁹. Вместе с тем, композиция, избранная нами для анализа, представляется и отражением поисков новых звучаний с выдающим-

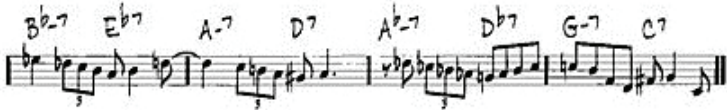
⁸ **Бад Пауэлл** (англ. *Bud Powell*, 29 сентября 1924 – 31 июля 1966) – американский джазовый пианист, один из пионеров бибопа. Он был одной из главных фигур бибопа и повлиял, прямо и косвенно, практически на всех джазовых пианистов пятидесятых годов [6, с. 428].

⁹ Следует указать, что это не единственное «посвящение» выдающемуся пианисту. Так, еще в 50-х годах Телониус Монк написал для Бада Пауэлла его своеобразный портрет «*In Walked Bud*» (пер. «И входит Бад»). С другой стороны сам Бад Пауэлл, в 50-х годах, создал свое «музыкальное приношение» выдающейся королеве блюза Бейси Смит – пьеса «*Blues for Bessie*» [4].

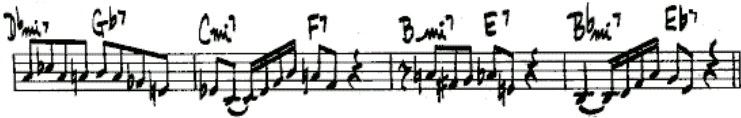
ся *вибрафонистом Гэрри Бертоном*¹⁰. Эта композиция демонстрирует с одной стороны, приверженность традициям, с другой – поиски, которые проявились в некоторых коррекциях структуры темы, тембровых сочетаниях.

Рассматриваемая композиция принадлежит перу самого Чик Кория. Широкодиапазонная тема звучит легко, подвижно и мелодично. Ощущение изящности и филигранности придают триоли шестнадцатыми длительностями, звучащие как мелизмы и многочисленные опевания, которые также очень украшают тему композиции. Ей присущая логика «вопроса» и «ответа». Например, в 5 и 6 тактах раздела *A* – «вопрос», в 7 и 8 тактах «ответ», а также в разделе *B* первых 4 такта «вопрос», следующие 4 такта «ответ». Такая же логика построения используется в стандарте «*Budo*» Бада Пауэлла, где 4 такта раздела *A* звучат как «вопрос», а следующие 4 такта как «ответ». Все мотивы в теме «*Bud Powell*», начинаются и заканчиваются на слабые доли. Также есть идентичная гармоническая логика, как например последние 4 такта раздела *C* темы «*Bud Powell*» (пр. 1) построены на нисходящей секвенции, основанной на II7 и V7, как и последних 4-и такта раздела *B* темы «*Budo*» (пр. 2).

Пример 1, пьеса «*Bud Powell*»:



Пример 2, пьеса «*Budo*»:



¹⁰ **Гэри Бёртон** (англ. *Gary Burton*) — джазовый вибрафонист, композитор, аранжировщик. Родился 23 января 1943 года в г. Андерсон, США. С 1970-х гг. и по ныне активно сотрудничает с Чиком Кория. Первым среди джазовых вибрафонистов стал использовать при игре четыре палочки, что позволило ему играть на вибратоне как на гармоническом инструменте [6, с. 56].

Все перечисленные средства выразительности характеризуют логику музыкального построения свингового и боповского направлений, в частности, творчество Бада Пауэлла, которые Чик Кория тщательно изучал.

Схематически форму темы можно изложить следующим образом:

A	A1	B	C	A2
12	12	8	10	12
тактов	тактов	тактов	тактов	тактов

Разделы **A**, **A₁** и **A₂** – это традиционно экспозиционные части темы, имеющие одинаковую гармоническую сетку, раздел **B** – традиционный бридж¹¹. Интересно, что разделы **A** построены на блюзовой схеме, что выражается как в гармонической последовательности, так и в количестве тактов (12 в каждом разделе **A**), а бридж традиционно состоит из 8 тактов и выполняет роль среднего раздела. В современном джазе встречаются стандарты, экспозиционные разделы которых также основываются на 12-тактовой блюзовой форме¹². Но стандарт “*Bud Powell*” отличается наличием дополнительного внутреннего 10-тактового построения (**C**). Первые 6 тактов раздела **C** представляют собой последовательность аккордов на остинатном басу (си), и не имеют мелодии-темы¹³, в последующих 4-х тактах мы наблюдаем чередование главных и побочных септаккордов в нисходящем движении по полутонам (эллиптические обороты).

Общее композиционное строение, избранное музыкантами, довольно простое и традиционное, характерное для музицирования в манере бибоп: Чик Кория и Гэрри Бертон играют пять импровизаци-

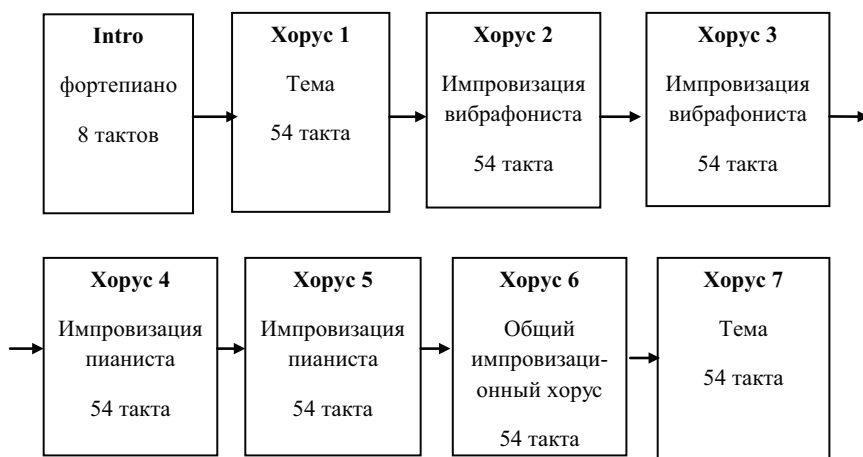
¹¹ **Бридж** / Bridge (англ. мост, переход) – промежуточный раздел в структуре джазовой темы, предшествующий заключительному репризному разделу (например, третий восьмитакт В в стандартной тридцатидвухтактовой строфе ААВА). Содержит элементы тематического развития или контраста, которые служат дополнительными стимулами для импровизации [3, с. 360].

¹² Например, «*Unit Seven*» Сэма Джонса (Sam Jones), а также «*Sister Sadie*» Хораса Сильвера (Horace Silver).

¹³ Данный прием также встречается в джазовой музыке, к примеру, в стандартах «*Oleo*» Сонни Роллинза, «*Cotton Tail*» Дюка Эллингтона и «*Bud's Buble*» Бада Пауэлла.

онных хорусов (по два у каждого музыканта-солиста и один совместный), обрамленных экспозиционным и репризным проведениями темы. В начале композиции, перед экспозицией темы звучит восьмитактовое фортепианное вступление. Таким образом, общая форма пьесы может быть определена как вариационная с репризным обрамлением.

Общая схема композиционного строения пьесы «Bud Powell»



Всю композицию Ч. Кориа и Г. Бертон исполняют в свинговой манере. Исключение составляют лишь первые 6 тактов раздела **C**: этот эпизод на протяжении всех хорусов почти всегда звучит в стиле латинского джаза, чему способствует как гармоническая схема эпизода, так и его ритмо-фактурное изложение. Последующие 4 такта этого раздела снова звучат в свинге.

Экспозиционное проведение темы. Тему-мелодию Ч. Кориа и Г. Бертон исполняют в унисон. Тема сопровождается фортепианным аккомпанементом в свинговой манере: аккордовая поддержка исполняется в левой, а иногда и в правой руке.

Сольная импровизация вибафониста, согласно приведенной схеме, длится два хоруса. Здесь прослеживается бибоповское мышление музыканта, поскольку Г. Бертон использует множество альтерированных ладов, демонстрируя разнообразную исполнительскую

технику. По своему музыкальному языку он ближе к стилю Бада Пауэлла, чем Ч. Кория. Импровизация начинается с коротких, но достаточно подвижных фраз. С середины раздела A Г. Бертон использует гаммообразные пассажи, которые связываются с короткими секвенционно-выстроенными опеваниями ступеней применяемых им ладов. Все импровизационные построения разнятся по своей ритмической структуре (квартольные, триольные) и иногда создают метроритмические сдвиги. Нередко фразы начинаются и заканчиваются акцентом на слабую долю.

В этих разделах **фортепианный аккомпанемент** Ч. Кория в целом выдержан в манере *stride piano* и звучит отрывисто, синкопировано: используется чередование баса на сильную долю в левой руке и соответствующего аккорда на слабую долю в правой. Однако страйд-манера иногда сменяется другими джазовыми пианистическими приемами оформления аккомпанемента:

- используются последовательности из нескольких аккордов, ритмически оформленных в половинные и целые длительности;
- иногда Ч. Кория коротко играет один аккорд на целый такт, а вибрафонист, в свою очередь, ритмически свободно заполняет разными пассажами то временное музыкальное пространство, которое ему освободил пианист.
- В разделе A_2 (в обоих импровизационных хорусах) использован прием блуждающего баса в левой руке в сочетании с короткими по длительности аккордами в правой руке. Аккорды сыграны коротко, сухо, превосходно подчеркивая импровизационную мысль солиста.
- Во втором хорусе в разделе A_1 аккомпанемент содержит продуманный, четырежды повторенный двухтактовый бекграунд (аранжированная вставка) в виде последовательности децим.

Сольная импровизация пианиста также длится два хоруса. Остановимся на приемах, используемых Ч. Кория в своем соло.

Первый импровизационный хорус. Разделы A и A_1 сыграны достаточно традиционно, здесь использована фразировка и ритмическое оформление, характерные для свинговой музыки. Импровизационные фразы состоят из цепочек восьмых длительностей удваивающие

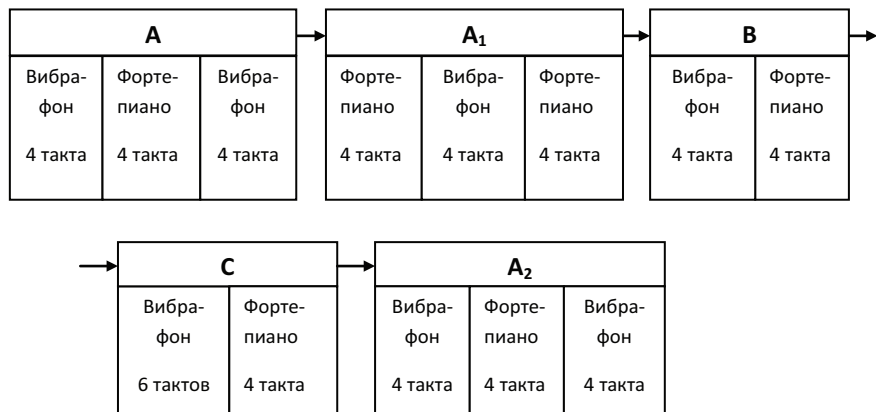
тому, где нередко «проглатывается» вторая восьмая. Здесь звучат интервальные проведения, где один из голосов периодически украшается мелизмами. В разделе **В** Ч. Кория демонстрирует превосходную пассажную технику: сперва звучит длинный пассаж, переходящий из левой руки в правую, затем пассаж из триольных восьмых в правой руке. В первые шесть тактов раздела **С** в левой руке звучит аккомпанемент, ритмическое оформление которого напоминает латинскую музыку. На фоне аккордов, безбасовых по своей структуре, Ч. Кория исполняет октавное остинато на звуке «фа диез». Затем аккомпанемент плавно переходит в страйд-пиано с аккордовой поддержкой то в сильную долю, то в офф-бит.

Соло в начале раздела **А**₂ построено по респонсорному принципу: в правой руке «вопрос», в левой – «ответ». Затем следует стремительный широкодиапазонный пассаж, переходящий из одной руки в другую, после чего импровизатор возвращает аккомпанементу свинговую манеру.

Второй импровизационный хорус. В разделе **А** манера импровизации аналогична исполнению первого импровизационного хоруса. Раздел **А**₁ почти весь исполняется шестнадцатыми длительностями с ритмическими акцентами, смещающими ощущения границ тактов. На протяжении раздела **В** Ч. Кория ритмически циклизирует одну фразу, постоянно изменяя ее тональные центры. Далее в разделе **С** аккомпанемент снова приобретает свинговую окраску. В последних 4-х тактах этого раздела в аккомпанементе и мелодии звучат четвертные триоли, что (совместно с особенностями фактурного изложения) придаёт музыке черты джазового вальса. Раздел **А**₂ начинается с триольного пассажа, а после снова возвращается свинговая манера, в которой пианист и заканчивает свой сольный импровизационный эпизод.

Сольные импровизации Ч. Кория и Г. Бартона продолжаются *совместным импровизационным хорусом*.

Схема общего импровизационного хора



Здесь музыканты используют все те же приемы и технику, которую демонстрировали в предыдущих хорах, но уже в новых версиях, комбинациях и последовательностях.

Завершает композицию **репризное проведение темы**. Оно сыграно подобно экспозиционному и завершается каденционными пассажами обоих исполнителей.

Интересно, что композиция «*Bud Powell*» – это оно из немногих произведений, исполненных Чик Кория с применением свинговой манеры. Хотя и здесь музыкант не ограничивается лишь традиционным изложением музыкального материала, соединяя элементы современного джазового языка и своего индивидуального стиля. Возможно, что такое построение композиции связано, прежде всего, с ее темой – посвящение памяти одному из величайших пианистов, творившего на стыке джазовых эпох.

ВЫВОДЫ. Фортепиано было неотъемлемой частью джазового музыкального искусства – от его истоков до современности – и внесло значительный вклад в расцвет джаза. Роль фортепиано в джазе значительна и многогранна; на формирование специфического джазового языка в целом оказали существенное влияние **фортепианные** жанры предджазовой эпохи. Нарботки пианистов раннего джаза, таких, как Арт Тейтум, Бад Пауэлл, нашли свое применение не только в разви-

тии пианизма, но и до наших дней широко используется различными музыкантами. Великий пианист би-бопа Бад Пауэлл, называемый «Чарли Паркером фортепиано» [цит. по: 6, с. 428]), вдохновил лидера новой джазовой эпохи – универсального пианиста Чик Кория – на создание своеобразного музыкального приношения, каким является пьеса «*Bud Powell*».

Традиция «музыкального приношения», связана с одной стороны, с выражением уважения творчеству «реципиента», а с другой – с демонстрацией собственного мастерства композитора или джазового импровизатора. В джазе такой тип «взаимоотношений» музыкантов разных стилей и различных исторических периодов встречается чаще, чем в академической музыке, поскольку стандарт уже является своеобразной формой хранения музыкальной информации и предоставляет импровизатору выразить свое отношение к этому стандарту (или его автору). Не менее часто в джазе исходным моментом интерпретации становится стиль. Композиция Ч. Кория свидетельствует о глубине изучения и понимания пианистом как стиля би-боп, так и творчества Бада Пауэлла в целом.

Творчество Чик Кория является примером универсализма фортепианного искусства, поскольку его деятельность охватывала различные направления (мейнстрим, хард-боп, фьюжн), он увлекался также академической музыкой и фольклором. Не случайно Ч. Кория получил признание как джазовый энциклопедист. Поэтому влияние его на современный джазовый пианизм бесценно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аускерт Л. Джазовый энциклопедист Чик Кория / Л. Аускерт // *Jazz-квадрат*. — № 8. — 2007. — С. 10–13.
2. Давыдов С. Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. — Тамбов : Грамота, 2013. № 10. Ч. 2. — К., 2001. — Вып. 7. — С. 57–63.
3. Коллиер Дж. Л. Становления джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер [пер. и общ. ред. А. Медведева]. — М., 1984. — 390 с.

4. Савицкий Д. Его зовут Бад Пауэлл и ему посвящено «Время Джаза» на этой неделе [эл. ресурс] / Д. Савицкий. — Режим доступа : <http://www.svoboda.org/content/transcript/24717919.html>.

5. Симоненко В. Лексикон джаза / В. Симоненко. — К. : Музична Україна, 1981. — 111 с.

6. Фейертаг В. Б. Джаз. Энциклопедический справочник / В. Б. Фейертаг. — 2-е изд. — СПб. : Скифия, 2008. — 696 с.

СТЕЦЮК Б. КОМПОЗИЦИЯ «BUD POWELL» Ч. КОРИА КАК «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» МАСТЕРУ БИБОПА. Рассмотрены аспекты стилевых взаимодействий в джазовом музицировании на примере композиции Ч. Кориа «Bud Powell».

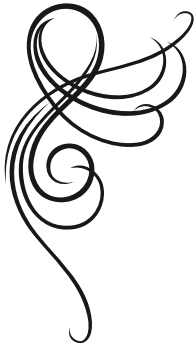
Ключевые слова: джазовый пианизм, Б. Пауэлл, Ч. Кориа, «музыкальное приношение», импровизация, стиль бибоп.

СТЕЦЮК Б. КОМПОЗИЦІЯ «BUD POWELL» Ч. КОРІА ЯК «МУЗИЧНЕ ПРИНОШЕННЯ» МАЙСТРУ БІБОПА. Розглянуто аспекти стильової взаємодії у джазовому музикуванні на прикладі композиції Ч. Коріа «Bud Powell».

Ключові слова: джазовий піанізм, Б. Пауелл, Ч. Коріа, «музичне приношення», імпровізація, стиль бібоп.

STETSIIUK BOGDAN. «BUD POWELL» COMPOSITION BY CHICK COREA AS A MUSICAL OFFERING FOR THE BEBOP MASTER. The main aspects of the style interaction in jazz playing are discussed by the example of «Bud Powell» composition by Chic Corea.

Key words: jazz pianism, Bud Powell, Chick Corea, musical offering, improvisation, bebop.



*В НАУКОВОМУ КЛАСІ
Цурқаненко Ірини Володимирівни*





УДК : [78.071.2 : 784.3] : 159.922.1

Виктория Гиголаева-Юрченко

**ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ
ВОКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РОМАНСА
П. И. ЧАЙКОВСКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ»**



Гиголаева-Юрченко Виктория Александровна – певица (сопрано), ведущая солистка Харьковской областной Филармонии (с 2009 г.).

С отличием окончила Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского по классу академического вокала у народной артистки Украины, профессора В. Ф. Аркановой. В 2007 году с отличием защитила магистерскую работу (научный рук. – кандидат искусствоведения, доцент И. В. Цурканенко), которая переросла в тему кандидатского исследования. С 2007 по 2011 гг. – аспирантка кафедры сольного пения (зав. професор, засл. деятель искусств Украины Л. Г. Цуркан).

Тема кандидатской диссертации «Гендерная идентификация как фактор формирования музыкально-исполнительского процесса».

Имеет ряд публикаций в области музыковедения и музыкальной интерпретологии. Участница многочисленных всеукраинских конференций.

Вокально-исполнительское творчество является одной из актуальных тем музыкальной науки, заставляющей исследователей размышлять о природе исполнительской деятельности, ее истории, закономерностях и специфике. Вопросами исполнительской интерпретации вокальной музыки занимается теперь не только традиционное историко-теоретическое, но и исполнительское музыкознание, а также представители других смежных научных направлений – культурологии, социологии, психологии, физики и даже медицины. Многие на-

уки представлены в этих межнаучных связях новыми направлениями, также синтетическими по своей природе. Взгляд на традиционные явления одной области знания сквозь призму другой часто даёт очень яркий результат, высвечивая те закономерности, которые до этого момента не получали достаточного осмысления и освещения. К таким перспективным направлениям относится и гендерная психология.

И психология, и социология имеют очень важное значение для понимания многих закономерностей развития человеческого общества, культуры, искусства. С самого рождения человек с его индивидуальным социально-поведенческим восприятием испытывает, среди прочего, сильное влияние гендерного воспитания и образования, корректирующее его личность. В дальнейшем это влияние отражается во всех сферах его деятельности, в том числе и в музыкальном искусстве. Не обращать внимание на данную сторону человеческого восприятия окружающего мира было бы ошибкой. Отсюда **цель** статьи – обосновать гендерно-исполнительскую методику анализа вокальных произведений для введения в музыковедческий обиход её терминологии и закрепления результативных параметров стиливого осмысления вокального творчества.

Для того, что наглядно показать всю суть работы и результативность гендерно-исполнительского анализа, мы избрали камерно-вокальную лирику П. Чайковского, так как считаем ее наиболее показательной с точки зрения исполнительской практики благодаря универсальной образно-гендерной направленности музыкального материала. Как один из наиболее ярких примеров гендерной амбивалентности представлен романс «Нет, только тот, кто знал».

Объектом статьи является камерно-вокальная лирика П. Чайковского, **предмет** – специфика её гендерно-исполнительского анализа.

Материалом исследования избраны исполнительские версии романса П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» ор. 6 № 6 *Д. Хворостовского* (баритон), *Е. Нестеренко* (бас), *М. Ланца* (тенор), *Т. Синявской* (контральто), *Е. Образцовой* (меццо-сопрано) и *Г. Вишневецкой* (сопрано).

Актуальность темы несомненна, так как интерпретация художественных образов исполнителями-вокалистами, мужчинами или женщинами, всегда в той или иной мере опирается на психологический или

гендерный подход, связанный с воплощением мужских и женских образов. В связи с такой психологической и гендерной спецификой исполнительской драматургии вокальная интерпретация (прямо связанная с внемузыкальными факторами) требует не только музыковедческого, но и гендерно-музыкального (гендерно-исполнительского) анализа.

Согласно определениям учёных, занимающихся проблемами гендерной психологии, гендер¹ – это комплекс стереотипов, которые приводят к формированию типично женской или типично мужской модели поведения (обусловленной исторически и культурно). Вместе с типичной моделью поведения мужчины и женщины приобретают те характеристики, которые биологически не имеют прямого отношения к полу и могут быть изменены (например, женская повышенная эмоциональность или мужская жёсткость и агрессивность) [1; 2; 6]. С учётом данных гендерной психологии и особенностей традиционной методики музыкально-исполнительского анализа предлагается авторская модель гендерно-исполнительского анализа, который уже показал свою эффективность [5]. Значение данной модели важно, в первую очередь, для исполнительской практики, где одной из важнейших задач является формирование творчески яркой индивидуальности певца-интерпретатора.

Гендерно-исполнительский анализ – это эвристическая модель, созданная в соответствии с особенностями гендерного влияния (маскулинного, феминного, андрогинного) на вокально-исполнительский процесс, обусловленный функциональностью певческой психофизиологии (певческого голоса) в сочетании с актерской подачей и ансамблевой спецификой камерно-вокального сотворчества певца и концертмейстера. Другими словами, гендерно-исполнительский анализ раскрывает сущность исполнительских интерпретаций в аспекте гендерного подхода.

Для обоснования предлагаемой гендерно-исполнительской методики необходимо обсудить её терминологию с последующим введением в музыковедческий обиход.

¹ Слово «гендер» (*gender*) пришло из английского языка и, в отличие от слова *sex*, которое описывает биологический пол человека, характеризует так называемый социальный пол [6].

Гендерно-исполнительская типология содержит основные термины и понятия гендерной психологии, а также их музыковедческие аналоги. В рамках данной методики предлагается следующая обобщённая классификация гендерных типов исполнения:

– **маскулинный** – тип исполнительской интерпретации с *чертами маскулинности*: интеллект, рациональность, независимость, активность, сила (как физическая, так и психологическая, сила характера), авторитарность, агрессивность, сдержанность в эмоциональных проявлениях, склонность к риску, способность к достижению цели;

– **маскулинный тип исполнения с чертами феминности** – это тип исполнительской интерпретации, в которой в большей степени проявляются *маскулинные черты*, а в меньшей степени – *феминные черты*;

– **феминный** – тип исполнительской интерпретации с *чертами феминности*: эмоциональность, мягкость, слабость, заботливость, практичность, консервативность, интуитивность, реалистичность, коммуникативность;

– **феминный тип исполнения с чертами маскулинности** – тип исполнительской интерпретации, в которой в большей степени проявляются *феминные черты*, а в меньшей – *маскулинные черты*;

– **андрогинный** – тип исполнительской интерпретации с *чертами и феминности и маскулинности* в равной степени.

Для каждого из предложенных гендерных типов исполнения характерна своя **гендерно-исполнительская драматургия**, влияющая на целостность и убедительность образа. Так, гендерно-исполнительская драматургия вмещает в себя следующие образно-гендерные «преобразования»:

– **образно-гендерная модуляция**, опирающаяся на определенные (предполагаемые или внезапные) изменения образа, его эмоциональной окраски, поведения;

– **темброво-гендерная специфика** музыкальной драматургии отражает особенности композиторского и исполнительского мышления, влияя на закономерности слушательского восприятия;

– **гендерная интонация**, которая обуславливает взаимосвязь между определенной сюжетной линией и стилистикой произведения,

а впоследствии и исполнителем, согласно *гендерной акцентуации* их личности;

– *гендерная семантика* – соотношение гендерного поведения и эмоционального портрета персонажей;

– *гендерная стабильность* как некая символическая устойчивость и *гендерная мобильность* – динамическая эволюция гендерной самоидентификации.

Обратившись к истории создания литературного и музыкального текста романса П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал», мы выявили следующие интересные факты, подтверждающие сознательность воплощенного композитором взаимодействия «мужской» и «женской» поэзии и универсального по природе (андрогинного) исполнительства.

Романс «Нет, только тот, кто знал» для голоса с фортепиано из ор. 6, № 6 был написан между 15 ноября и 17 декабря 1869 года и посвящен композитором певице-контральто Александре (Алине) Александровне Хвостовой [8]. Данный факт говорит о том, что в момент написания романса П. И. Чайковский в первую очередь ориентировался на темброво-гендерную специфику, гендерную интонацию, гендерную семантику и гендерную акцентуацию конкретной исполнительницы, выстраивая таким образом определенную гендерно-исполнительскую драматургию.

Текстовой основой романса послужило стихотворение «Песнь арфиста», представленное поэтом Л. А. Меер в виде вольного перевода песни Миньоны² из романа И. В. Гете. «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (книга 4, глава 11), в котором, заметим, Л. А. Мей, в отличие от оригинала, сделал субъектом стихотворения мужчину, опираясь на свою гендерно-исполнительскую драматургию.

Разрабатывая композицию романса, П. И. Чайковский внес в текст-перевод Л. А. Мея свои изменения:

² **Миньон** (фр. *minion* – миленький, славный, крошечный) – персонаж романа Иоганна Вольфганга Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795), замкнутая девочка-подросток [8].

Л. А. Мей

Нет, только тот, кто знал,
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.
Гляжу я вдаль... нет сил,
Тускнеет око...
Ах, кто меня любил
И знал – далеко!
Вся грудь горит. Кто знал...
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду.

П. И. Чайковский

(I) Нет, только тот, кто знал, свиданья жажду
Поймет, как я страдал и как я стражду
(II) Гляжу я вдаль... нет сил, тускнеет око...
Ах, кто меня любил и знал – далеко!
(III) Ах, только тот, кто знал, свиданья жажду,
Поймет, как я страдал и как я стражду(2 раза)
Вся грудь горит. Кто знал... свиданья жажду
Поймет, как я страдал и как я стражду.

По мнению В. А. Васиной-Гроссман [3], композитор создал весьма своеобразную музыкальную форму: III раздел (две строки которого добавлены и повторены дважды), почти равен по длительности сумме I и II разделов: I = 16 тактам, II = 13 тактам, а III = 25 тактам. Но, если принять во внимание заключительную фермату и значительное *ritenuto* на словах «*Вся грудь горит*»), то получается, что III раздел больше. В данном случае такое взаимоотношение пропорций разделов (I + II = III) не является простой симметрией трехчастной формы, III раздел выступает здесь как синтезирующий результат в развитии первых двух разделов. Стоит отметить, что такое строение формы встречается в романах П. Чайковского впервые.

Что касается кульминации, то в литературном тексте Л. А. Мей она приходится на слова в III разделе: «*Поймет, как я страдал и как я стражду*», когда они звучат во второй раз. У П. Чайковского, напротив, мы наблюдаем образно-гендерную модуляцию: в противопоставление начальной сдержанности данный эпизод звучит наиболее страстно и эмоционально. Композитор предписывает здесь *fortissimo* не с традиционным для кульминаций *ritenuto* а с *stringendo* (итал. – ускоряя).

В результате анализа гендерно-исполнительской драматургии поэтического источника романа П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» мы получили три версии образно-гендерной модуляции: феминную версию – у И. В. Гете в оригинале субъектом стихотворения является женщина; маскулинную версию – у поэта Л. А. Мей – муж-

чина; в андрогинной версии П. Чайковского субъект стихотворения – это женщина, поющая от мужского лица.

Перейдем непосредственно к гендерно-исполнительскому анализу романса «Нет, только тот, кто знал».

Композиторская версия П. И. Чайковского – андрогинный тип исполнения. Тональность романса «Нет, только тот, кто знал» *Des-dur*, темп – *andante non tanto*. Произведение представляет собой период из двух предложений: первое предложение длится 8 тактов, но его отличает наличие расширенного дополнения, которое в другой ситуации могло приобрести значение самостоятельного раздела. Дополнение имеет развивающий характер: секвенционность, ряд отклонений в *es-moll, f-moll, b-moll*, после чего следует возвращение в тональность *f-moll* и происходит остановка на доминанте секундакорда – так композитор приходит к половинному кадансу (доминанты *Des-Dur*). Момент остановки совпадает с началом второго предложения.

Второе предложение звучит совсем по-иному: оно логически продолжает основную линию развития предыдущего, что приводит к кульминации. Этот небольшой раздел воспринимается как расширение предложения, но мы назовем его еще и дополнением, по аналогии с первым предложением. Остановка на VI ступени, после которой начинается кода, построенная на контрапункте основной темы, звучит в партии фортепиано и в свободно развивающейся мелодии в вокальной партии. Звучание темы вторым планом является свидетельством того, что эмоциональный тонус снижается, ритмическое движение в аккомпанементе равномерно (несколько оживлено только благодаря синкопам и плавной распевной мелодии, которые придают музыке повествовательный характер). Начальные скачки, с одной стороны, «имитируют» глубокие вздохи (*феминная черта*), а с другой – эта фраза звучит наиболее значимо (*маскулинная черта*) и обращает на себя внимание слушателя, создавая образ серьезной и глубоко чувствующей личности (*маскулинные и феминные черты*).

Далее мелодия двигается равными длительностями, постепенно (*маскулинная черта*), не содержит никаких ярко характерных интонаций и уравнивает выразительность (*феминная черта*) первоначальных скачков. Характер мелодии меланхолический (*феминная и маскулинная черты*), но с определенной долей драматизма (*фемин-*

ная и маскулинные черты). Герой погружается в воспоминания о своем свидании, старается восстановить пережитые ощущения и поделиться впечатлениями. Но любовь эта не была взаимной, поэтому за воспоминаниями скрывается не радость, а большая сердечная боль (душевная трагедия).

В этом романсе П. Чайковский сознательно в достаточно равной степени вкладывает в созданный им образ героя и *маскулинные и феминные черты, наделяя его андрогинной природой*. Поэтому мы называем данный тип композиторской версии *андрогинным типом исполнения*

Исполнительская версия Д. Хворостовского в сопровождении фортепиано – **маскулинный тип исполнения с чертами феминности**. Тональность *Des-dur*. С точки зрения гендерно-исполнительской драматургии романс исполнен певцом страстно, насыщенно драматично в умеренно живом темпе *allegretto moderato*, что в отличие от композиторского варианта, равно ♩ 88–104 ударам по метроному, продолжительностью звучания – 3 мин. 03 сек.

Герой Д. Хворостовского взволнован, возбужден, излишне эмоционален (*феминная черта*) и почти теряет самообладание перед нахлынувшими воспоминаниями. Проникновенное начало романса сменяет образно-гендерная модуляция экспрессивной «взрывной» темы среднего раздела – на фразе «*Ах, кто меня любил и знал*» звучит первая кульминация (не «заявленная» композитором), за которой следует резкий динамический спад (на слове «*далеко*») – так реализуется гендерная акцентуация. После чего страсти в душе героя вскипают с новой силой, и мы слышим уже авторскую кульминацию на фразе «*Поймет, как я страдал*», которую сменяет почти обреченный финал романса на словах «*И как я страдаю*».

В данном исполнении выявлено две кульминационные зоны: первая исполнительская – на слове «*любил*» и вторая композиторская – на слове «*поймет*». С учетом темброво-гендерной специфики (певец – лирико-драматический баритон) в данной исполнительской версии преобладают *маскулинные черты*: интеллект, активность, сила (физическая и психологическая, агрессивность), склонность к риску, способность к достижению цели, из *феминных черт* отмечена только сильная эмоциональность. Под влиянием образно-гендерной модуляции формируется маскулинный тип исполнения с чертами феминности.

Исполнительская версия Е. Нестеренко – маскулинный тип исполнения. Тональность *H-dur*. Романс исполнен в сопровождении фортепиано в темпе *andante con troppo* (не спешным шагом), отличного от композиторского и равного ♩ 66–80 ударам по метроному и продолжительностью звучания – 3 мин. 06 сек. В этой версии преобладает гендерная стабильность: степенное, почти монотонное звучание скорбного характера, чеканное произношение текста, нейтральная динамика (композиторские указания, кроме кульминации, практически не соблюдаются) и отсутствие явных темповых колебаний. Это подчеркивает *маскулинные черты* исполнения – интеллект, силу (физическую, психологическую) героя.

Густое грудное звучание на фразах «*Нет, только тот, кто знал, свиданья жажду*» сменяет высветленное «*Поймет, как я страдал и как я стражду*», характеризую обреченное состояние героя, вызванное воспоминаниями. Пред нами – одинокий пожилой человек (в исполнении четко ощущается временная дистанция), в жизни у которого случилось «роковое» свидание, сломившее его дух и волю. В предложенном исполнении тембровая специфика басового звучания выражена *только маскулиными* чертами, а под влиянием образно-гендерной модуляции формируется маскулинный тип исполнения.

Исполнительская версия М. Ланца – андрогинный тип исполнения. «None, but the lonely heart» – английская версия романса «Нет, только тот, кто знал» исполнена знаменитым американским актером итальянского происхождения Марио Ланца, лирико-драматическим тенором в сопровождении симфонического оркестра. Тональность *F-dur*. Темп – *moderato assai* не совпадает с композиторской версией и равен ♩ 76–92 ударам по метроному; продолжительность звучания – 3 мин. 07 секунд.

Узнать в данной интерпретации творение П. И. Чайковского достаточно сложно. Во-первых, романс исполняется певцом не на языке оригинала, а на английском языке, что влечет за собой определенные фонетические задачи и отражается на текстовой драматургии произведения. Во-вторых, манера исполнения М. Ланца близка к вокализации: певец передает переживания через звук, а не через слово, поэтому гендерная интонация достаточно размыта. В исполнении отсутствуют какие-либо явные *феминные или маскулинные доминанты*.

Можно предположить, что певец наделяет своего героя в равной степени *маскулинными и феминными чертами (черты андрогинности)* как у П. И. Чайковского) – эмоциональной мягкостью и физической силой, заботливостью и независимостью, интуитивностью и склонностью к риску, реалистичностью и способностью к достижению цели. Это подчеркивает и достаточно специфичная для данного романса оркестровая аранжировка в эстрадном стиле «love song», упрощая и приземляя композиторскую задачу в динамическом и темповом решении.

В отношении стиля складывается впечатление, что певец намеренно исполнил романс как песню. Песню о любви, в которой скорее печальный конец, нежели трагический. Все драматические моменты максимально сглажены, между частями романса отсутствует яркая контрастность, присущая русским версиям в сопровождении фортепиано. Под влиянием образно-гендерной модуляции здесь формируется андрогинный тип исполнения.

Исполнительская версия Т. Синявской – феминный тип исполнения. Тональность *Des-dur*. Романс звучит в сопровождении симфонического оркестра. Певица – контральто (темброво-гендерная специфика) исполняет его не в авторском темпе, а в темпе *andantino* (немного быстрее, чем *andante*), равном ♩ 72–88 ударов по метроному, продолжительностью звучания – 3 мин. 28 сек. В данной исполнительской версии певица и оркестр звучат сбалансировано и абсолютно не разрушают атмосферу романсовой камерности.

Мягкая вокальная манера певицы, соблюдение динамических и темповых нюансов автора внесли в романс особую краску интеллигентности и деликатности. Очень интимно рассказывает герой Т. Синявской о своей любви, о пережитых страстях, о боли разлуки с любимой. Мягкая голосовая подача, ламентозные интонации мало-секундовых окончаний фраз как элементы стонов, близких к плачу (проявление слабости – *феминная черта*), постепенно подготавливают мощный эмоциональный взрыв (*феминная черта*) на кульминации «*Поймет как я страдал...*».

Отметим, что Т. Синявская единственная из всех исполнителей выполнила темповое указание композитора: ярким контрастом после кульминации, как из пропасти, звучит фраза «*Вся грудь горит...*»

в условиях *molto ritenuto* (очень замедляя). Злой рок – вот главная причина страданий ее героя: «Кто знал свиданья жажду, поймет, как я страдал и как я стражду!». Так под влиянием образно-гендерной модуляции формируется феминный тип исполнения.

Исполнительская версия Е. Образцовой – маскулинный тип исполнения с чертами феминности. Романс звучит в сопровождении фортепиано, тональность *Des-dur*. Темп – не авторский, а *andantino* (немного быстрее, чем *andante*), ♩ 72–88 ударов по метроному, продолжительность звучания – 3 мин. 01 сек. В данной трактовке присутствует явный элемент театральности, связанный с утрированной, почти чеканной текстовой подачей и достаточно форсированным «не камерным», а скорее оперным звуком. Романс спет крупным штрихом, подобно оперному монологу. При этом очень ярко проявляется особенности темброво-гендерной специфики (певица – меццо-сопрано). По-мужски агрессивно и напористо (*маскулинные черты*) открывают начало романса мощные грудные обертоны певицы: «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду. Поймет, как я страдал и как я стражду...».

Для героя Е. Образцовой характерными являются физическая и психологическая активность (*маскулинные черты*), стихийное переживание с его бурным кипением страстей (излишняя эмоциональность – *феминная черта*), вызванные воспоминаниями [7]. Когда-то он в буквальном смысле бросил вызов всем нормам и правилам ради любви: «Ах, кто меня любил и знал.... далеко». И не смог смириться с потерей: «Поймет, как я страдал и как я стражду!» Под влиянием образно-гендерной модуляции формируется маскулинный тип исполнения с чертами феминности.

Исполнительская версия Г. Вишневской – феминный тип исполнения. Романс звучит в сопровождении фортепиано, тональность *Des-dur*, в темпе *andantino* (а не в авторском *andante*), что равно ♩ 72–88 ударам по метроному, продолжительность звучания – 3 мин. 13 сек.

Певица с самого начала сознательно утрирует каждое слово, максимально растягивая каждую фразу. Создается впечатление, что ее герой настолько погрузился в состояние страдания, что не в состоянии вернуться к действительности [4]. Незначительное движение средней

части романса на фразах «*Ах, только тот, кто знал свиданья жажду. Поймет, как я страдал и как я стражду*» сменяет достаточно истеричная кульминация «*Поймет, как я страдал и как я стражду!*». После чего герой полностью впадает в психологически коматозное состояние. Таким образом, у Вишневецкой мы отмечаем образно-гендерную модуляцию в сторону феминного типа исполнения. Певица вкладывает в мужской текст *феминные* знаки женских страданий – вздохи, резкие спады настроения, контрастная динамика, излишняя эмоциональность. Этому способствует и тембр её лирико-драматического сопрано как стабильная характеристика темброво-гендерной специфики исполнения.

Выводы. В результате гендерно-исполнительского анализа романса П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» выявлена специфика психических состояний мужчины и женщины (как героя романса, от лица которого говорит автор, так и от лица исполнителей). На этой основе разработана классификация гендерных типов.

Схема

№	Интерпретационные версии	Тональность, темп	Гендерная типология интерпретационных версий
1	2	3	4
1.	композиторская версия П. И. Чайковского (композитор)	<i>Des-dur; andante non tanto</i>	<i>андрогинный тип исполнения:</i> отмечены и феминные и маскулинные черты в равной степени
2.	исполнительская версия Д. Хворостовского (лирико-драматический баритон)	<i>Des-dur; allegretto moderato</i>	<i>маскулинный тип исполнения с чертами феминности:</i> преобладают маскулинные черты – интеллект, активность, сила (физическая и психологическая, агрессивность), склонность к риску, способность к достижению цели, из феминных – только эмоциональность

Продолжение схемы

1	2	3	4
3.	исполнительская версия Е. Нестеренко (бас)	<i>H-dur;</i> <i>andante con</i> <i>troppo</i>	<i>маскулинный тип исполнения:</i> только маскулинные черты – интеллект, сила (физическая и психологическая), агрессивность
4.	исполнительская версия М. Ланца (лирико-драматический тенор)	<i>F-dur;</i> <i>moderato assai</i>	<i>андрогинный тип исполнения:</i> феминные и маскулинные черты в равной степени – эмоциональная мягкость и физическая сила, заботливость и независимость, интуитивность и склонность к риску, реалистичность и способность к достижению цели.
5.	исполнительская версия Т. Синявской (контральто)	<i>Des-dur;</i> <i>andantino</i>	<i>феминный тип исполнения:</i> только феминные черты – мягкость, слабость, заботливость, интуитивность, эмоциональность
6.	исполнительская версия Е. Образцовой (меццо-сопрано)	<i>Des-dur;</i> <i>andantino</i>	<i>маскулинный тип исполнения с чертами феминности:</i> преобладают маскулинные черты – независимость, физическая и психологическая активность, агрессивность из феминных – эмоциональность
7.	исполнительская версия Г. Вишневской (сопрано)	<i>Des-dur;</i> <i>andantino</i>	<i>феминный тип исполнения:</i> исключительно феминные черты исполнения – усиленная эмоциональность и слабость

Стало понятным, что феминные черты свойственны не только певицам, маскулинные – не только певцам, а андрогинные могут быть присущи и тем, и другим. Причиной тому служит отличная от авторской индивидуализированная гендерно-исполнительская драматургия

вокальных перевоплощений конкретных певцов и певиц, представленная индивидуальной темброво-гендерной спецификой – типом голоса (в данном анализе представлены все типы голосов), вокальной школой, национальной принадлежностью (М. Ланца – американский тенор – представитель итальянской школы), образно-гендерной интонацией, гендерной семантикой и гендерной акцентуацией.

Благодаря проведённому гендерно-исполнительскому анализу удалось рассмотреть сквозь призму гендера исполнительские процессы, сопряженные с важными процессами формирования исполнительской драматургии. Эти процессы, являясь результатом взаимодействия композиторского замысла, реализованного в музыкальном произведении и исполнительской интерпретации, способны серьёзно повлиять на характер персонажа (шире – образный мир вокального сочинения).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Антология гендерной теории [пер., сост. коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой]. — Минск : Пропилен, 2000. — 384 с.*
2. *Бендас Т. В. Гендерная психология : учеб. пособие / Т. В. Бендас. — СПб. : Питер, 2006. — 431 с. — (Серия «Учебное пособие»).*
3. *Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. — Ч. 2. Интонация. — Ч. 3. Композиция / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — 366 с.*
4. *Вишневская Г. Галина. История жизни / Г. Вишневская. — Минск : Аурика, 1997. — 636 с.*
5. *Гиголаева-Юрченко В. Гендерно-исполнительский анализ романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи» (И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою (Б. Христов)» / В. Гиголаева-Юрченко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2012. — Вип. 34. — С. 293–302.*
6. *Словарь гендерных терминов : словарь [ред. А. А. Денисова]. — М. : Информация-XXI век, 2002. — 378 с.*
7. *Шейко Р. Елена Образцова. Заметки в пути. Диалоги / Рена Шейко. — М. : Искусство, 1987. — 359 с.*
8. *Чайковский П. И. Дневники / П. И. Чайковский [предисл. Чемоданова ; прим. М. Жегина]. — М. ; Петроград : Муз. сектор, 1923. — 294 с.*

ГИГОЛАЕВА-ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РОМАНСА П. ЧАЙКОВСКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ». Изложен опыт гендерно-исполнительского анализа, включающий в себя основные термины гендерной психологии и их музыковедческие аналоги. Разработана гендерная типология интерпретационных версий избранного романса.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, гендер, гендерно-исполнительский анализ, маскулинный тип исполнения, феминный тип исполнения, андрогинный тип исполнения, темброво-гендерная специфика, образно-гендерная модуляция, гендерно-исполнительская драматургия, гендерная интонация, гендерная семантика, гендерная стабильность, гендерная мобильность, гендерная акцентуация.

ГИГОЛАЄВА-ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОКАЛЬНИХ ІНТЕПРЕТАЦІЙ РОМАНСУ П. ЧАЙКОВСЬКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ». Викладено досвід гендерно-виконавського аналізу, що містить основні терміни гендерної психології та їхні музикознавчі аналоги. Розроблено гендерну типологію інтерпретаційних версій обраного романсу.

Ключові слова: вокальне виконавство, гендер, гендерно-виконавський аналіз, маскулінний тип виконання, фемінний тип виконання, андрогінний тип виконання, темброво-гендерна специфіка, образно-гендерна модуляція, гендерно-виконавська драматургія, гендерна інтонація, гендерна семантика, гендерна стабільність, гендерна мобільність, гендерна акцентуація

GIGOLAEVA-YURCHENKO V. GENDER AND PERFORMING ANALYSIS VOCAL INTERPRETATIONS ROMANCE P. TCHAIKOVSKY'S «NONE, BUT THE LONELY HEART». The experience of performing gender analysis, which includes the basic terms of gender psychology and musicological counterparts. Developed a typology of gender interpretive versions favorite romance.

Key words: vocal performance, gender, gender and performing analysis, masculine type of performance, feminine type of performance, androgynous type of performance, timbre and gender-sensitive, image-modulated gender, gender performance in the drama, gender intonation, gender semantics, gender stability, gender mobility, gender accentuation.

Виктория Ткаченко

**УНИВЕРСАЛИЗМ ГИТАРНОГО СТИЛЯ Р. ДЬЕНСА
(на примере сюиты «Hommage Villa-Lobos»)**



Виктория Николаевна Ткаченко закончила Харьковское музыкальное училище им. Б. Н. Лятошинского (1988–1992 гг., класс гитары В. Петрова), Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского (1992–1997 гг., класс профессора В. Доценко) а также ассистентуру-стажировку при ХГУИ им. И. П. Котляревского (2000–2003 гг., класс профессора В. Доценко).

Стипендиат Харьковского городского головы («Обдарованість», 1997 г.); лауреат гитарного конкурса – третья премия г. Белгород, Россия, 1990 г.; лауреат международного конкурса гитаристов «Крымские струны-95» – третья премия, г. Симферополь, Украина, 1995 г.; дипломант международного гитарного конкурса-фестиваля, г. Сегед, Венгрия, 2003 г.

Выступала как с сольными концертами, так и в ансамблях (гитарный дуэт с В. Доценко, гитарный квартет Харьковской филармонии, муниципальный струнный квартет «Слобожанский».

С 2000 г. Виктория Ткаченко является старшим преподавателем по классу гитары в Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котляревского. Среди ее учеников есть лауреаты международных конкурсов: Т. Дмитриева (лауреат I премии, Болгария), Ю. Новиков (лауреат III премии, г. Луганск), А. Уразовский (лауреат I премии, «Дніпровськісузір'я», г. Киев; лауреат I премии – «Ренессанс гитары», г. Гомель, Белорусь; лауреат III премии, г. Санок, Польша; гран-при «Биенале», г. Харьков и др.).

С 2004 г. является участницей гитарного дуэта «Фиеста» в составе с Амалией Мартемьяновой. Ансамбль принимал участие в международных фестивалях: «Дніпровські сузір'я» (г. Киев, Украинка), «Гитас» (г. Киев), «Срібний дзвін» (г. Ужгород), «Серебряные струны» (г. Донецк), «Поліська рапсодія» (г. Шостка), Международный фестиваль гитарной музыки (г. Чернигов), «Ренессанс гитары» (г. Гомель), «Гитара в России» (г. Воронеж), «Мир гитары» (г. Калуга), «Tabula rassa» (г. Волгоград), Между-

народный конкурс исполнителей на классической гитаре (г. Белгород), «Fortissimo» (г. Харьков), «Музыка наш общий дом» (г. Харьков) а также в концертах в Украине, России, Белоруси, Польши, Венгрии, Германии и др.

Имеются фондовые записи гитарного дуэта «Фиеста» на областном радио и телевидении.

В 2014 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880–1990 годов».

В гитарной музыке, тяготеющей к камерно-лирической сфере, сюитный принцип является определяющим. Его истоки восходят к так называемым андалусским жанрам, сформировавшимся еще в позднем Ренессансе. Эту традицию Р. Дьенс как гитарный композитор претворяет, исходя из новой интонационной ситуации, ориентируясь на творчество Э. Вила-Лобоса, для которого, в свою очередь, гитара была символом соединения бразильского фольклора с традициями европейского инструментализма, идущими от того интегрированного типа культуры, олицетворением которого был И. С. Бах («Бразильские Бахианы»).

Обращаясь к мемориальной тематике, Р. Дьенс мыслит первоисточники свозь призму собственного стиля и гитарного письма. Более того, он стремится найти созвучие собственного видения «образа гитары» тому мироощущению, которое запечатлено в стилизуемом материале. Метод стилизации-аранжировки демонстрирует сюитный цикл с общим названием «Homage a Villa-Lobos». Французская по духу «контролируемая импровизация» оказывается для Р. Дьенса близкой латино-американскому (бразильскому) стилю, представленному в классическом варианте Э. Вила-Лобосом. Сюита «Homage a Villa-Lobos» (точный перевод – «Дань памяти Вила-Лобоса») представляет собой типичный для гитарной музыки сюитный четырехчастный цикл. Господствующая в сюите «драматургия игры» (термин М. Арановского [1]) предполагает наличие контраста частей, в первую очередь, темпового, а также «круговую» логику в построении циклического произведения.

Целью предлагаемой статьи является характеристика универсального гитарного стиля Р. Дьенса – композитора-гитариста, в твор-

честве которого воплощены черты современной французской гитарной школы, вышедшей на уровень мирового признания.

Достаточно проанализировать названия частей сюиты, данные автором:

1-я ч. «Climazonie» (дословно – конгломерат слов «климат» и «Амазония», что типично для Р. Дьенса, тяготеющего к новому словотворчеству) – ввод в интонационную атмосферу творчества Э. Вилла-Лобоса, связанную с синтезом традиционных европейских приемов звукописи с национальным музизицированием;

2-я ч. «Danse caracterielle et Bachianinha» («Танец в характере бахианы») – своеобразная стилевая цитата на Арию из 5-й *Bachiana* Э. Вилла-Лобоса, но переработанную во французском танцевальном духе, в которой баховская интонация, в свою очередь, разрабатывается в стилистике латино-американского джаза;

3-я ч. «Andantinostalgie» («ностальгическое андантино») – снова сплав двух слов: «андантино» и «ностальгия») – наиболее «французская» из частей сюиты, где Р. Дьенс берет за основу шансон и комплекс интонаций, связанных с французской маршево-танцевальной ритмикой, окрашивая их блюзовой стилистикой;

4-я ч. «Tuhu» (танец-токатта) – возвращение к исходному латино-американскому интонационному прообразу; музыкальный портрет Э. Вилла-Лобоса, которого в детстве из-за живости его характера называли «*tuhu*» – наиболее точный русский перевод этого слова – «маленький огонек».

Сюитная логика основывается на свойственном мышлению Р. Дьенса свободном соединении самых различных интонационных источников («музыкальных идиом», по Ш. Биверсу [6, с. 23]), объединяемых в целостную композицию «под эгидой» гитары. Сюитный цикл для автора – повод продемонстрировать комплекс выразительно-технических возможностей гитары-соло при создании крупномасштабной многочастной композиции, в которой сюитность тяготеет к композиционной слитности и приближается к сонатной цикличности. Сюитный и сонатный циклы имеют больше общего, чем различного. Отсюда и те средства циклизации, которые приближают «*Hommage a Villa-Lobos*» к программной сольной сонате (образец – его «*Libra Sonatine*»).

Р. Дьенс принадлежит к тем стилевым направлениям в современном музыкальном искусстве, которые определяется терминами с приставкой «нео». При этом четкая принадлежность его «нео-стиля» к какой-либо конкретной модели стилевой ориентаций композитора четко не выявлена¹. В его творчестве проявляются черты неоромантизма, неофольклоризма, необарокко, но ни один из этих стилей не преобладает, что идет от французской традиции (К. Дебюсси), где используются «многие элементы, жанры искусства далеких эпох», тот же «тип старинной сюиты, танцевальные и нетанцевальные жанры эпохи классицизма: сарабанды, менуэты, паспье, жиги, токкаты, прелюдии», «старинные формы, хотя и в преображенном виде, такие как ригурнельные, барочные – типа развертывания» [3, с. 17]. Как отмечает И. Барсова, «...музыкальная лексика, даже в периоды стилистических переломов, изменяясь медленнее, чем ладово-гармонические структуры, вселяет нам надежду понять недавнее прошлое через далекое прошлое, а далекое прошлое через прошлое недавнее, насколько это возможно» [2, с. 217]. Для Р. Дьенса «далекое» и «недавнее» прошлое не содержат «демаркационных линий» (Ш. Биверс), что означает соединение, причем, естественное, риторического и нериторического типов высказывания. К первым относятся фигуры музыкальной речи, сохраняемые по моделям европейской классики, в первую очередь, французской ее линии; ко вторым – фольклор, джаз, другие музыкально-творческие виды XX века (В. Конен [4]). Образцом такого соединения является анализируемый цикл Р. Дьенса, в частности, № 1 «Climazonie»².

После небольшого вступления-каденции (тт. 1–4), повторяемого в неизменном виде в конце цикла («арка»-обрамление), где осуществляется показ основных ладо-интонационных ячеек тематизма сюиты (расширенный 12-тоновый монодический лад с тоникой «ля»), начинается экспозицией фантазийной двухчастной формы. Её можно определить как настройку на восприятие определенного звукового об-

¹ Укажем на иную точку зрения: так, Ш. Биверс характеризует стиль Р. Дьенса термином «оригинальность и эклектика» [6]).

² Здесь и далее ссылки даны по нотному изданию: Roland Dyens Hommage a Villa-Lobos, Copyright 1987 by Editions Henri Lemoine 17 Rue Pigalle, 7500 Paris.

раза-картины: фигура октавного тремоло от опорного звука а, повторяемого, с одной стороны, в духе риторической фигуры «Tromell bas» («барабанный бас»); а с другой – гитара здесь имитирует звучание древнего инструмента в виде пластинки, прикладываемой к зубам, к которой присоединен вибратор, позволяющий извлекать октавный обертоном из основного звука. Р. Дьенс использует пятую открытую струну «ля» и две закрытых струны – шестую для извлечения унисона и четвертую для взятия верхней октавы от него. В равномерном «застывшем» движении на монотонно звучащем звуке обнаруживается тембровый контраст струн, смещение ритмических акцентов (синкопы), а затем начинают постепенно внедряться краткие мелодические обороты, возникающие как будто из звучащего природной среды: секунда «b-a» (т. 10), тритон «a-es» (т. 13), трихорд «e-gis-a» (т. 17), которые с этого момента объединяются.

Во втором разделе формы (с т. 29) изложение строится на основе регистрово-широкоохватных пассажей, в которых выделяются скрытые голоса. В основу пассажных фигураций положены ранее прозвучавшие микро-попевки, которые мелькают в разных тесситурах, но так и не объединяются в развернутую мелодию. Пространственная, оркестровая по колориту звучность достигается с помощью микро-глиссанди, которые связывают выделяемые из фона интонации секунд, чередуемые при повторах с обычными лигами. В гитарной технике Р. Дьенса, демонстрируемой в первой части цикла, можно обнаружить и прямые аналогии с приемами гитарного письма Э. Вилла-Лобоса: например, в использовании большого пальца «р» правой руки для удара по двум или трем басовым струнам одновременно, что применяет Э. Вилла-Лобос в этюдах и прелюдиях для гитары соло. Особую трудность для исполнителя представляет в «Climazonie» выразительность интонирования прихотливо изменяющейся метроритмики и акцентности, что и является, наряду с пространственно-регистровым балансом, главным средством динамизации фактуры в этой фантазийно-импровизационном по духу песне.

В нотном тексте прописаны многочисленные авторские ремарки, которые Р. Дьенс как французский композитор применяет для того, чтобы направить воображение исполнителя на воссоздание соответствующего образного эффекта (например, *n'accentuez gue les notes*

indigues et effleurez les autres – «воспроизводя эффект жужжания в звучании неакцентированных нот» в начале экспонирования ости-натного фона; *menacant* – «грозно, угрожая» – в начале репризы).

Монотонная, но полная внутреннего напряжения токкатность «Climazonie» в № 2 сюиты «**Danse caracterielle et Bachianinna**» tempo di baião) сменяется стилизованной ритуальностью: это танец в духе французской клавесинной куранты, идущая от И. С. Баха, инвенция-импровизация, жанровые «вставки» музыки «третьего пласта» – танго и джаза. Основное внимание Р. Дьенса в «танце-бахиане» направлено на воссоздание универсального «образа гитары» как инструмента, пригодного для воплощения разнообразных идиом. Движение умеренное по темпу (четверть = 92). Форма простая трехчастная, где крайние разделы – танцы-инвенции полифонического типа, а средний раздел, обозначенный как собственно *Bachianinha*, представляет собой стилизацию на лобосовскую тему (Ария из 5-ой Бахианы). Для придания сквозного характера общей композиции сюиты Р. Дьенс использует перед «Бахианой» реминисценцию ости-нато из экспозиции.

Пьеса построена по принципу двухфазной динамической волны, соответствующей структурно двум предложениям периода, из которых первое (тт. 1–9) является экспозиционным, а второе (тт. 10–24), переходящее в связку на материале «фона» из «*Климазонии*», – развивающим. Изложение тематически значимых фраз и фактурных ячеек в виде полифонно-диалогических формул и прерывающих их джазовых аккордов (тт. 5, 13) постепенно уплотняется, а контрастные элементы синтезируются, объединяются по вертикали с достижением кульминации на доминантовом нонаккорде основной тональности *d* (минор и мажор) (т. 21).

«Бахиана» с ее характерной интонацией «тангового» пунктира (восьмая с точкой – шестнадцатая) на нисходящей секунде вырастает из материала реминисценции-фона из первой части. Фактура танца-инвенции первого раздела в «Бахиане» уходит в фон-контрапункт, сопровождающий изложение мелодического пласта в верхнем голосе фактуры. По структуре средний раздел «Танца-бахианы» аналогичен первому: это – период вариантно-импровизационного типа, построенный из двух предложений (первое предложение – тт. 35–48; вто-

рое – тт. 49–65). Средний раздел не заканчивается, а словно «повисает в воздухе», на этот раз на субдоминанте – большом нонаккорде второй степени тональности **D**, которая сохранялась и в «Бахиане», где дана неполная реприза первого раздела, переходящая в микро-каденцию и далее *attacca* в следующую часть цикла «*Andantino* *allegro*».

В этой композиции Р. Дьенса принцип сохранения тональности с ладовыми сопоставлениями обусловлен тягой к неоклассицизму. Тональности меняются только в крупных масштабах, являясь при этом родственными, образующими «стержень» своеобразной тональной структуры цикла. Обе средние, умеренные по темпу части даны в тональности **D** (меняются только ладовые наклонения). Крайние части даны в доминантовой тональности **A** (также минор и мажор). Такое соотношение тональностей придает сюите Р. Дьенса своеобразную открытость, а также способствует концентрации гитарных выразительных средств на основе базовых и удобных для исполнителя открытых струн – 4-ой («ре») и 5-ой («ля»). В сочетании с ними легко берутся секунды, играющие в мелодическом тематизме и аккордике сюиты Р. Дьенса ведущую роль.

Стиль Р. Дьенса-композитора неотделим от его стиля как гитариста-исполнителя, что и составляет основу претворяемых им интонационных моделей. С необходимой «поправкой» на «образ инструмента» схема мышления Р. Дьенса в данной сюите укладывается в предлагаемую В. Москаленко триаду «интонационная модель – интонирование – интонация» [5, с. 49]. Взятые Р. Дьенсом за основу интонационные модели окрашены гитарно: это не просто «токатата», а «гитарная токатата», не просто «танец», а «танец под гитару» или «танец на гитаре» и т. д. Этому способствует и претворяемый в данной сюите жанр *метогу*, поскольку стилизация предполагала и претворение гитарного компонента, существенного для стиля Э. Вила-Лобоса как классика бразильской музыки.

Следует указать и на технологическую сторону, заключающуюся в исключительно удобной адаптации фактурных формул – знаков разных жанровых стилей – к специфике гитарного исполнения. Это относится не только к уже упоминавшемуся выбору типичных гитарных тональностей (тональностей открытых басовых струн), но и к удобному для гитариста выбору аппликатурных позиций. Напри-

мер, внешне регистрово разобщенные реплики диагональной фактуры первой темы части (тт. 1–5, до аккордов) сочетаются позиционно так, что каждая новая из них, несмотря на регистровую удаленность, оказывается рядом на другой струне и в соседней позиции. Так, секунда «gis-a» во втором такте не только дана с открытой струной, но и берется в соседней (четвертой) позиции по отношению к верхней одноголосной мелодической фразе, содержащей первую открытую струну «ми» и данную в пятой позиции. Открытые струны и далее помогают быстро менять позиции: появляющееся в т. 2 арпеджио на третью и четвертую доли автор дает также после открытой второй струны «си», что позволяет легко переместить левую руку во вторую позицию и подготовить прижатие нот следующих далее гармонических фигураций, исполняемых правой рукой в быстром темпе на разных струнах.

Наличие в каждой фактурной ячейке открытых струн придает изложению и дополнительные педализированные призвуки, сообщающие мелодическому двухголосию данной темы черты глубинной стереофоничности, что свойственно в целом резонансной природе гитары как инструмента, на котором полифоническое многоголосие реализуется за счет диагональности. Одноголосные реплики регистрово различны и чередуются во времени по принципу цепной связи, как бы накладываясь друг на друга по диагонали. Более монолитная фактура среднего раздела «Бахианы», где стилизуется ария с аккомпанементом, – «гитарно» строится также по принципу скрытого многоголосия, на этот раз вертикального типа. Этому опять же способствует широкое внедрение композитором открытых струн в рамках компактных гитарно-аппликатурных позиций, что придает повторяющейся фактурной ячейке особую текучесть и кантабельность.

Третья часть «*Andantino*» (D-dur, четверть = 76) является продолжением предыдущей части, что подчеркнуто не только переходом аттаса, но и общностью интонаций первого раздела этой части с «Бахианой»: это – продолжение арии, но решенное в духе французского «шансон». В отличие от стилизаций под Э. Вила-Лобоса в трех других частях, «Ностальгическое андантино» акцентирует образ самого автора, ведущего диалог с лобосовской традицией, которая и внутри себя содержит синтез бразильского с европейским.

«Ностальгическое андантино» образует своеобразный мостик между «бразильским» и «европейским», что является одной из важных стилизованных примет драматургии мемориальной сюиты Р. Дьенса.

На пересечении двух жанрово-стилевых моделей с «третьепластовыми» истоками – лобосовских и собственных – построена и композиция «Ностальгического андантино», представляющего собой контрастно-составную форму с небольшими каденциями-связками внутри, где первый раздел – лирический «шансон» с многократными повторами темы, а второй – стилизованный марш-песня, по фактуре близкий бетховенским и моцартовским образцам («троммель-бас» на звуке «ля», дающий аллюзии на средний раздел Рондо *Alla turca* из фортепианной сонаты № 11 A-dur В. А. Моцарта).

«Андантино» в связи с новой интонационностью, идущей от синтеза музыкальных пластов, отличается и использованием типично дьенсовских средств гитарного письма. К их числу относятся т. н. французские лиги (в записи это – нота с лигой, соединяемая не прямо, а на расстоянии с другой нотой), идущие от клавирной фактуры и применяемые на гитаре по аналогии с ней. Такие лиги используются в «Андантино» для продления звучания басов, способствуя созданию эффекта pedalности и колористической красочности в гитарном многоголосии. Применяются они в сочетании с педалями открытых струн – как с самого начала (тт. 1–2), так и в развивающем втором периоде в экспозиции, где в басах появляются тематические реплики (т. 11 с авторской ремаркой *«frappez les notes basses avec la main gauche seule»*).

В артикуляции фигурационных фонов с целью придания им мелодического качества и «шансонной» декламационности в «Андантино» использован прием форшлага-скачка к открытой струне, выполняемый посредством нисходящей технической лиги (см.: тт. 7, 15). Во втором разделе «*Andantinostalgie*» (где появляется в прямом виде жанровая цитата из бытовой песни-марша и впервые использована синхронно-ритмическая аккордовая фактура с сопровождающим «барабанным» басом на открытой струне «ля») применены электрогитарные эффекты так называемого «*slap*» – оттягивания большим пальцем «р» басовой струны таким образом, чтобы она ударялась о порожек грифа гитары, благодаря чему получаемый звук приобре-

тает своеобразную металлическую окраску (тт. 32–33). Второй раздел «Andantinostalgie» – преддыкт к финальной части «Tuhu», которая представляет собой подлинный апофеоз в развитии программного замысла сюиты. Эта часть отражает совокупное представление Р. Дьенса о стихии музыки Э. Вила-Лобоса, ее жизненной силе и современности. По жанру «Туху» (или «Туу») – токката, как и первая часть «Климатония». Однако, если программой первой части для Р. Дьенса было воссоздание «топоса», то в финале предстояло сделать обобщение – создать музыкальный портрет бразильского композитора, соединив через собственный стиль все компоненты оригинала.

Анализируемая пьеса может быть определена как аллюзия на «шорос-токкату» в видении (слышании) французского композитора-гитариста. Известно, что Э. Вила-Лобос в начале своего творческого пути находился под сильным влиянием французской традиции (К. Дебюсси и М. Равеля), что и воспроизводит Р. Дьенс, соединяя свой французский стиль со стилем Э. Вила-Лобоса, но оставаясь при этом «самим собой». Согласно Ш. Биверсу, дьенсовский образ Вила-Лобоса рефлексировается разными путями, но в них не используются музыкальные цитаты, и музыка остается собственностью Дьенса (*«Dyens' homages to Villa-Lobos reflect Villa-Lobos' style in subtle ways, but they do not use musical quotation and remain clearly the property of Dyens»*) [6, с. 41].

В финале образы предыдущих частей сюиты подытожены не только стилистически, но и композиционно. «Арочно» возвращен жанр токкаты, проведены последовательно звучавшие ранее остинато открытых струн «Ре», «Ми», «Ля», создающие подобие полного гармонического каданса, обобщены через гитарное письмо, через «образ» инструмента типовые знаки лобосовских жанров «бахианы» и «шоро», в полном объеме представлены авторские дьенсовские гитарные композиторско-исполнительские средства. Все это позволяет на примере «Туху» выявить универсализм мышления Р. Дьенса, охватывающего широкий круг стилистики и техники, интонационных и технологических истоков, преломленных как бы сквозь призму мемориальной тематики, связанной с творчеством Э. Вила-Лобоса – одного из самых «универсальных» композиторов конца XX века, не ограничивавшегося локально-языковой стилистикой, а вобравшего

в свой «бразильский» стиль широкий спектр фольклорных латиноамериканских и европейских традиций.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
2. Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения) / И. А. Барсова // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. [сост. Е. С. Зинькевич]. — К., 1999. — Вып. 6 : *Musicae ars et scientia* : Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. — С. 202–218.
3. Кокорева Л. Клод Дебюсси : исследование / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 495 с.
4. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века // *Этюды о зарубежной музыке* / В. Д. Конен. — М. : Музыка, 1975. — С. 427–468.
5. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // *Українське музикознавство*. — К., 1998. — Вып. 28. — С. 48–53.
6. Beavers S. *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens* / Sean Beavers. — *The Florida : State Univ. College of music, cop.* 2006. — 109 p.

ТКАЧЕНКО В. УНИВЕРСАЛИЗМ ГИТАРНОГО СТИЛЯ Р. ДЬЕНСА (на примере сюиты «Homage a Villa-Lobos»). В статье рассмотрены черты стиля главы современной французской гитарной школы Р. Дьенса, систематизированы жанрово-стилевые и технологические истоки этого стиля, репрезентируемые мемориальной сюитой для гитары соло «Homage a Villa-Lobos» (1997). Произведение проанализировано впервые. Акцентируются проблемы, касающиеся «смешанного» композиторско-исполнительского стиля, что составляет аспект научной новизны разрабатываемой автором темы.

Ключевые слова: универсализм, гитарный стиль, композиторско-исполнительский стиль, жанрово-стилевая модель, жанр memoгу.

ТКАЧЕНКО В. УНІВЕРСАЛІЗМ ГИТАРНОГО СТИЛЮ Р. ДЬЕНСА (на прикладі сюїти «Homage a Villa-Lobos»). У статті розглянуто риси стилю голови сучасної французької гитарної школи Р. Дьенса. Систематизо-

вані жанрово-стильові та технологічні витоки його стилю, який репрезентує меморіальна сюїта для гитари соло «Homage a Villa-Lobos» (1997). Твір аналізується вперше. Акцентуються проблеми «мішаного» композиторсько-виконавського стилю, що складає аспект наукової новизни теми, що розробляє авторка.

Ключові слова: універсализм, гітарний стиль, композиторсько-виконавський стиль, жанрово-стильова модель, жанр меморі.

TKACHENKO V. UNIVERSALITY THE GUITAR STYLE OF R. DYENS (for example suite «Homage a Villa-Lobos»). In this article we can find the features of the modern French style guitar school by R.Dyens, the technological and stylistic origins of this style are also systematized, they are represented by memorial software suite for solo guitar «Homage a Villa-Lobos» (1997). Artwork is analyzed for the first time. In this cycle, which is analyzed for the first time, the accent is made on the problems regarding «mixed», performing style of the author, which is the aspect of scientific novelty of the proposed article.

Key words: universality the guitar style of composing, performing style, genre and stylistic model, genre memory.

УДК : 78.071.2 : 787.61 (460)

Александр Крыгин

«ИСПАНСКИЙ» РЕПЕРТУАР А. СЕГОВИИ: АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА



Крыгин Александр Иванович – преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя КЗ «Харьковская гуманитарно-педагогическая академия»; соискатель кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ им. И. П. Котляревского.

Окончил Харьковский государственный институт искусств им. И. П. Котляревского с отличием (2001) по специальности «классическая гитара» (класс проф., заслуженного артиста Украины В. И. Доценко). Тема кандидатской диссертации:

«Універсализм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи» (научный руководитель – канд. искусствоведения, доцент И. В. Цурканенко).

Сфера научных интересов: гитарное исполнительство и школы XX ст.

Актуальность темы. Как известно, коммуникативная триада функционирования искусства концентрируется вокруг личности художника – носителя культурных достижений, создателя и одновременно исполнителя художественной жизнедеятельности. Именно поэтому одним из ведущих аспектов данного исследования выступает фигура и феномен личности, которая аккумулирует и генерирует те или иные художественные процессы, а значит и гитарное искусство своего времени, воздействуя на его динамику, структуру и содержание.

Таковыми фигурами являются неординарные художники, которые способны выступать в качестве проводников глубинных художественных процессов, синтезируя их в собственном творчестве. Центром нашего внимания стала фигура одного из ведущих художников своего времени, который определил ключевые художественные позиции современного гитарного наследия и обнаружил огромное влияние на всю европейскую музыкально-художественную мысль XX века. В условиях динамичного пути эволюции академической гитары в конце XIX – начале XX веков такой личностью представляется Андрес Сеговия. Уникальность его творческой индивидуальности предстает в масштабе, охватывающем транскрипторскую, концертно-исполнительскую, педагогическую, организаторскую и просветительскую деятельность.

Глобальная проблема, которую А. Сеговия поставил перед собой на самых ранних этапах своей долгой 70-летней творческой жизни – вывод классической гитары на уровень других сольных инструментов – не могла быть решена без наличия широкого диапазона академического гитарного репертуара.

Своей исполнительской концертной практикой лучших произведений И. Альбениса, Э. Гранадоса, Х. Туина, Х. Родриго, созданных на основе традиций национального фольклора, он раздвинул границы коммуникационной среды для презентации национальной культуры за пределами Испании.

Однако великий испанский гитарист не был сторонником национальной ограниченности и провинциализма, а боролся за утверждение универсальных, общезначимых ценностей, являясь одним из самых вдохновенных сторонников идеи «культуротворной энергии и благоговения перед жизнью» выдающегося мыслителя XX ст. А. Швейцера (в 1974 г. А. Сеговии была присуждена одна из самых высоких музыкальных премий мира имени Альберта Швейцера).

Наконец, еще одним направлением исследования становится обогащение мировой культуры национальным опытом ее ярких представителей, среди которых значительный творческий вклад принадлежит испанскому музыканту А. Сеговии. В данном аспекте поднят вопрос национальных и наднациональных характеристик наследия выдающегося мастера, анализ его репертуара.

Если внимательно посмотреть на концертные программы А. Сеговии, можно сделать однозначный вывод: во время каждого выступления наряду с произведениями великих композиторов эпох ренессанса, барокко, классицизма, романтизма, А. Сеговия обязательно включает в программу выступления (как правило, в его финале) произведения испанских композиторов: М. де Фальи, Э. Гранадоса, И. Альбениса, Х. Турины, Ф. Морено-Торробы, каждое из которых своеобразными, индивидуальными художественными музыкальными средствами бережно подчеркивает красоту народного мелоса.

Отметим, что маэстро исполнял произведения вышеупомянутых и других испанских авторов на протяжении всей своей творческой карьеры. Так, на концерте 20 января 1980 г., проходившем в г. Сизтл (США), А. Сеговия исполнил «Алую башню» И. Альбениса, «Сонатину» Ф. Морено-Торробы, «Фандангильо» Х. Турины. В августе 1982 г. во время концерта в Японии, А. Сеговия заключительной пьесой выступления выбрал «Испанский танец» Соль-мажор Э. Гранадоса. И, наконец, на своем последнем концерте в Стокгольме (Швеция) 9 ноября 1984 г. в завершении своего выступления А. Сеговия исполнил «Сонатину» Ф. Морено-Торробы.

Таким образом, **цель исследования** – выявить исполнительские и транскрипторские видения А. Сеговии в контексте «испанского» репертуара.

Объект исследования – исполнительское и транскрипторское творчество выдающегося музыканта XX ст. А. Сеговии; его **предмет** – произведения испанских композиторов М. де Фальи, Э. Гранадоса и И. Альбениса, являющиеся «ядром» репертуарной политики А. Сеговии и собственно их анализ в аспекте его значимости в гитарном искусстве XX столетия.

Особое место в «испанском» репертуаре Андреса Сеговии занимает единственная пьеса «**Дань почтения Клоду Дебюсси**» («Homenaje a Claude Debussy»), созданная в 1920 г. известным испанским композитором Мануэлем де Фальей, которого считали «императивной совестью» нации и активным сторонником движения за национальное возрождение «Renasimiento».

Пьеса посвящена выдающемуся французскому композитору, которого М. де Фальей высоко ценил за его музыкальный талант и созданные сочинения. Одной из причин написания Мануэлем де Фальей пьесы «Дань почтения Клоду Дебюсси» была просьба выдающегося испанского гитариста М. Льобета (современника и соратника А. Сеговии) [5, с. 100].

Как известно, К. Дебюсси с большой симпатией относился к творчеству М. Льобета, неоднократно посещая выступления испанского гитариста во время Всемирной Парижской выставки. Однако впервые упомянутая пьеса была исполнена другим популярным испанским гитаристом и соотечественником – Эмилио Пуходем.

М. де Фальей, никогда прежде не сочинявший для гитары, в процессе создания изучал различные школы игры на гитаре и сумел отразить не только глубокую скорбь по отношению к смерти друга, но и показать выразительные стороны гитары.

А. Сеговия впервые исполнил пьесу в концерте в мадридском зале «La Comedia» 4 апреля 1922 [2]. Позже произведение М. де Фальи надолго стало почти обязательным атрибутом концертных программ А. Сеговии. С большим успехом пьеса была исполнена во время московских гастролей А. Сеговии в 1926–1927 гг., о чем писал П. Агафшин.

А. Сеговия своей интерпретацией реализует основной смысл размышлений великого музыканта, используя широкие природно-конструктивные интонационные возможности классической гитары.

Начальный материал пьесы, в основе которого лежит обычная секундовая интонация (f-e) в «ми-фригийском» ладу, А. Сеговия исполняет возле подставки с минимальным использованием подушечек пальцев правой руки, в тоже время показывая квартовую основу аккордов, вследствие чего мотив приобретает скорбный оттенок.

Во второй фразе, которая изложена в «ля-лидийском» ладу, исполнитель мастерски оттеняет задержание на ноте «ре» с помощью вибрато и «ритенуто», а также искусно вызвучивает интервалы, характерные для лидийского лада.

В последующих эпизодах, когда звучит материал, построенный либо на «арпеджио», либо на «пассаже-пунтеадо» или «тремолируемых аккордах», А. Сеговия как бы напоминает о возможностях «андалузской гитары».

Далее следует короткая цитата из произведения М. де Фальи «Вечера в Гранаде» в самом конце пьесы с завершающей ее нисходящей секундой: «Все идет в тишину печального размышления, из которого возникла музыка ... » [5, с. 100–101].

Таким образом, А. Сеговия с принадлежащим только ему тонким чувством национального колорита, своими своеобразно-неповторимыми художественно-исполнительскими возможностями продемонстрировал выразительность интонационно-исполнительской культуры. Не случайно Ф. Г. Лорка и М. де Фалья дали высокую оценку исполнения А. Сеговии.

Испанский мастер с трепетом и любовью относится к произведениям И. Альбениса, Э. Гранадоса и других представителей испанской национальной музыкальной культуры, в основе которых лежат народные музыкальные традиции, перевоплощенные на высоком академическом уровне.

Факт обращения А. Сеговии к творчеству выдающихся классиков испанской национальной музыкальной культуры Исаака Альбениса и Энрике Гранадоса имеет под собой целый ряд объективных причин. Несмотря на то, что в своем исполнительском творчестве А. Сеговия известен как сторонник народных истоков и последователь движения национального возрождения «Renasimento», в репертуарном списке за длительный период концертной деятельности гитариста мы не найдем фольклорных произведений в первоизданном, аутентичном виде

с их характерными напевами, многократными повторами упрощенных музыкальных оборотов и т. д.

А. Сеговия, по его собственному утверждению, является представителем абсолютно классического направления в сфере гитарного искусства, который никак не претендует и не вмешивается в другие направления, не считая себя компетентным специалистом в других направлениях [4, с. 45]. Кроме того, в одном из своих интервью он откровенно поведал о своей репертуарной концепции: «моей целью было изменить отношение к гитаре как части громких гуляний и дать ей серьезный репертуар» [5].

Несмотря на то, что Э. Гранадос никогда не писал для гитары, многие его произведения транскрибированы для игры на гитаре. Достойное место среди них занимают «Испанские танцы» («Danzas Espanolas») – цикл произведений, связанных близостью ритмов, гармонии, мелоса. Интересно, что интонационный строй некоторых из этих танцев максимально приближен к музыкальному фольклору Андалусии и других южных провинций Испании, что особенно побудило А. Сеговию к использованию их в своем репертуаре.

Впервые «Испанские танцы» №№ 5, 10 Э. Гранадоса прозвучали в переложении и исполнении другого знаменитого испанского гитариста М. Любета. В настоящее время существует большое количество транскрипций «Испанских танцев» Э. Гранадоса как для сольного исполнения, так и для дуэта гитар, однако транскрипции и исполнение А. Сеговии по праву заняли одно из ведущих мест в гитарном искусстве.

Из всех двенадцати «Испанских танцев» Э. Гранадоса А. Сеговия, обычно исполняет: Танец № 2 (Andante, e-moll); Танец № 5 (Andantino quasi, Allegretto, e-moll); Танец № 10 (Allegretto, G-dur). Причина данной закономерности заключается в определенной особенности структурирования автором этих произведений. Все двенадцать танцев группируются в четыре триады, имеющие периодически повторяющиеся характерные черты. Так, первый и третий танец каждой триады воспроизводят жанры и стили Каталонии и Галисии – северных провинций Испании, с их пентатонными и мажорными ладами, а танцы внутри триады и последней (танцы № 10, 11, 12) отражают скорее жанры и черты южноиспанского фламенко. Заметим, что «Испанский

танец» № 2 исполнялся А. Сеговией только в самом начале концертной карьеры и не был записан.

Таким образом, выбор А. Сеговией «Испанских танцев» № 2, № 5, № 10 не был случайным, но был вызван их особенностями жанрово-регионального и эмоционально-выразительного контраста, присущих андалузскому фламенко.

Особенно необходимо отметить, что пятый испанский танец Э. Гранадоса (*Andantino quasi, Allegretto, e-moll*) является самым популярным и наиболее тепло воспринимается слушателями в любом варианте исполнения: как в исполнении А. Сеговии, так и в фортепианной интерпретации автора или виолончельной Пабло Казальса [2, с. 20]. Однако гитарная интерпретация А. Сеговии Испанского танца № 5 представляется для многих слушателей шедевром, что подтверждается дискографией фирмы «Десса», которая осуществила неоднократную запись «Испанских танцев» Э. Гранадоса №№ 5, 10 в исполнении А. Сеговии, начиная с 1956 г.

Теперь обратим внимание на то, что особенного ввел А. Сеговия в транскрипцию и интерпретацию пьесы. **Испанский танец № 5** исполняется А. Сеговией в тональности оригинала (*e-moll*), что дает возможность использовать открытые струны и воспроизводить более яркий колорит пьесы. В отличие от транскрипции других испанских танцев Э. Гранадоса, большинство эпизодов изложено в тех же октавах, что и в оригинале, поэтому мелодическая линия пьесы звучит очень проникновенно.

Первый мотив мелодии А. Сеговия выполняет на 2 струне, которая имеет более мягкий оттенок, чем 1-я, что придает пьесе большей кантиленности, чем в фортепианной версии. Обращает внимание на себя, что в 3 фразе Э. Гранадос использует последовательность I-VII-VI-V, которая согласно терминологии фламенко называется «андалузская каденция», что доказывает связь танца с испанским фольклором. А. Сеговия при исполнении эпизода применяет специальное «туше» и вызвучивает фактуру более ярко, чем это можно сделать на фортепиано.

II часть по замыслу композитора должна звучать медленнее, как бы оттеняя крайние части. А. Сеговия исполняет 2-ю фразу искусственными флажолетами, что придает музыке всей части таинственности, а фразам – контрастности.

А. Сеговия не случайно так бережно и трепетно-уважительно относится к творческому наследию одного из лидеров, реформатора испанского музыкального искусства конца XIX в. И. Альбениса, последователями которого являются М. де Фалья, Э. Гранадос, Х. Турина, а позже и Х. Родриго. По словам А. Сеговии, «... музыка Альбениса вобрала в себя сущность испанской певческой души! Он, Турина и Фалья – классики нашего искусства. Путем, намеченным Альбенисом идут выдающиеся мастера – Хоакин Родриго и Федерико Морено Торроба ... » [2, с. 98].

«Испанская сюита» И. Альбениса, созданная в наиболее благоприятные для плодотворного творчества 80-е годы XIX в., состоит из нескольких самостоятельных пьес, связанных единой сюжетной линией, и будто воплощает характерные черты разных провинций Испании с помощью фольклорных средств. Это произведение выступило предметом гитарной транскрипции и исполнительского мастерства А. Сеговии, реализованных на высоком профессиональном уровне [3, с. 121].

Впервые отдельные пьесы «Испанской сюиты» («Гранаду», «Севилью», «Кадис», «Испанскую рапсодию») исполнял в собственном переложении Ф. Таррега. Чаще всего в репертуаре А. Сеговии из произведений И. Альбениса можно заметить: «Прелюдию» (Легенда), «Севилью», «Кадикс», «Гранаду», «Алую башню», для которых характерны импровизация, сочетание энергичного ритма с яркой мелодической линией, создающие атмосферу насыщения музыкой и танцем и поэтому пользующиеся неизменной поддержкой и вниманием слушателей. Одни только названия этих музыкальных произведений отражают исторические названия провинций, областей и других исторических мест Испании. И. Альбенис стремился показать контрастность различных видов фольклора на территориях испанских провинций, которые изучил во время путешествий. Характерно, что пьесы «Испанской сюиты», исполняемые А. Сеговией, созданы автором для фортепианного исполнения. Однако, как отмечают ведущие музыковеды [2; 5], И. Альбенис, будучи виртуозным пианистом, очень умело и профессионально имитирует картину гитарного сопровождения в отдельных фрагментах своих произведений. Композитор находит драгоценные качества народного музыкального искусства и своими

своеобразными высокопрофессиональными композиторскими средствами воплощает образ гитарного звучания.

А. Сеговия, в свою очередь выполняя транскрипции, а затем исполняя произведения И. Альбениса, воспроизводит в широком спектре все мельчайшие исполнительские детали, присущие испанскому музыкальному фольклору транскрипторскими и исполнительскими средствами.

«Прелюдия» И. Альбениса в фортепианной версии автора, получившая в гитарной транскрипции А. Сеговии название «Легенда», является наиболее популярной испанской пьесой среди слушателей. До А. Сеговии гитаристы исполняли «Легенду» в переложении Северино Гарсии (ученика и друга Ф. Тарреги) под названием «Испанская прелюдия». Воспроизводя характер андалузского музыкального фольклора, А. Сеговия в «Легенде» пытается осветить всю красочность гитарного тембра в эпизодах музыкального произведения, напоминающих гитарную импровизацию стиля фламенко.

По сравнению с фортепианной редакцией, А. Сеговия меняет тональность с g-moll на e-moll. При смене тональности не ощущается, что большая часть эпизодов звучит ниже, чем в фортепианной версии, благодаря звучанию открытых струн и, следовательно, подключению дополнительных обертонов.

К новаторствам А. Сеговии при транскрипции следует отнести и добавление с 20-такта первой части «Легенды» триолей. Если композитор в этих эпизодах ввел октавное удвоение, чтобы добиться плотности фактуры и показать развитие, то А. Сеговия имитирует характерные для народного музицирования «тремолируемые» аккорды, исполнение которых столь изысканно и красочно. Также обращает на себя использование А. Сеговией приема «Rasgado» (расгеадо), который берет начало из мавританского фольклора Андалусии, и достигает минимального разрыва между последним звуком аккорда и приемом. При этом А. Сеговия для обеспечения сильного акцента применяет восходящее «Rasgado» (расгеадо) (от 6 до 1-й струны), а для слабого акцента – нисходящее «Rasgado» (от 1-й до 6-й струны). Кроме того, он использует прием «Pulgar» (пульгар) – мягкий удар по струнам одним пальцем «р» от нижней струны к верхней.

Характер среднего раздела «Легенды» также обусловлен песенной структурой «Канте Хондо», с его повторами и вариантами интонационных оттенков в версии А. Сеговии, благодаря чему пьеса звучит не только красочно, но и органично с точки зрения фольклорных влияний.

«Алая башня» И. Альбениса посвящена одному из знаковых древних сооружений XIX века в Гранаде и выполнена в жанре серенады, лирического произведения, связанного с образами любви. Характерно, что «Алая башня», как, впрочем, и другие фортепианные пьесы И. Альбениса в транскрипции А. Сеговии многими музыкантами и слушателями естественно и органично воспринимается как истинно авторский вариант.

В «Алой башне» особенно ярко отображается искусство звукоизвлечения А. Сеговии приемами «тирандо» (извлечение звука одним ногтем, что создает контрастный звук) и приемом «апояндо» – использование одновременно ногтя и подушечки фаланги пальца, что дает более объемный, насыщенный звук. Все это в целом обеспечивает изысканную и богатую интонационную ткань художественного образа.

ВЫВОДЫ. Э. Гранадос и И. Альбенис, зная о ведущей роли гитары в музыкальном фольклоре Андалусии и Каталонии, высокопрофессионально украсили академическую форму произведений ювелирной огранкой музыкального фольклора.

А. Сеговия же в процессе транскрипции, а затем и исполнения гитарной версии «Испанских танцев» и «Испанской сюиты» всеми исполнительскими средствами (выбором позиции для левой и правой руки, «флажолетами», «вibrато», «расгеадо», «рубато», «портаменто») поднял гитару на постамент высокого академического искусства, в то же время максимально способствуя отражению подлинности национального мелоса.

Именно благодаря творчеству Андреса Сеговии, гитарная музыка как составная испанского национального искусства, вышла на мировую профессиональную сцену.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агафошин П. С. Новое о гитаре. Гитара и ее деятели по новейшим данным [Текст] / П. С. Агафошин. — Москва : Гос. изд. — 1928. — 60 с.*

2. Вайсборд М. А. *Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества [Текст]* / М. А. Вайсборд. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с.

3. Жерздев А. В. *Специфика гитарной версии фактуры фортепианного цикла И. Альбениса – М. Баруэко «Испанская сюита» / А. Жерздев // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти [Текст]. Вип. 31 : Лео Брауер та гітарне мистецтво XX ст. : зб. наук. пр. [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. — Харків : ХДУМ, 2011. — С. 119–129.*

4. Клинтон Д. *Признание / Джордж Клинтон [пер. с англ.]* — Лондон, 1977. — 69 с.

5. Мартынов И. И. *Мануэль де Фалья [Текст] / И. И. Мартынов // Советский композитор. — 1986. — № 2. — С. 191.*

6. Риоха Э. *Андрес Сеговия: его отношения с искусством фламенко [Электронный ресурс] / Риоха Эусебио. — Режим доступа : <http://www.demure.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=11>.*

КРЫГИН А. «ИСПАНСКИЙ» РЕПЕРТУАР А. СЕГОВИИ: АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА. Рассматриваются особенности интерпретации и транскрипции произведений испанских композиторов М. де Фалья, И. Альбениса и Э. Гранадоса как составная творчества величайшего музыканта XX ст. А. Сеговии.

Ключевые слова: «испанский» репертуар, транскрипция, интерпретация.

КРИГІН О. «ІСПАНСЬКИЙ» РЕПЕРТУАР А. СЕГОВІЇ: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ. Розглядаються особливості інтерпретації і транскрипції творів іспанських композиторів М. де Фальї, І. Альбеніса та Е. Гранадоса як складова творчості найвидатнішого музиканта XX ст. А. Сеговії.

Ключові слова: «іспанський» репертуар, транскрипція, інтерпретація.

KRYGIN ALEXANDER. «SPANISH» REPERTOIRE A. SEGOVIA: ASPECTS OF PERFORMING ANALYSIS. The features of the interpretation and transcription of Spanish composers artwork M. Falla, I. Albeniz and E. Granados, as part in the works of the greatest musician of the twentieth century A. Segovia.

Key words: «spanish» repertoire, transcription, interpretation.

Ирина Цурканенко

«ГОРИЗОНТ СОБЫТИЙ» КАК МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ



Цурканенко Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения (1998), доцент (2003). Ведущий специалист кафедры интерпретологии и её бессменный секретарь (разработчик программ всех базовых курсов). В её научном классе защищены 37 магистерских работ; 1 кандидатская диссертация (В. Ткаченко), подготовлено еще 2 кандидатских диссертации (В. Гиголаевой-Юрченко и А. Крыгина). Автор 30 публикаций.

Круг научных интересов: музыкальный язык XX века, гендерная психология, история искусств, музыкальная феноменология.

В современном музыковедении мы можем наблюдать ряд новых интересных процессов, которые двигаются в своём развитии по когнитивным направляющим и «освящены» идеей коммуникативных связей на разных уровнях. Думается, среди причин, которые объясняют такое положение вещей, одной из важнейших является ощущение и осознание многомерности нашей действительности, в том числе и музыкальной.

XX век был отмечен перерождением многих устоев музыкального искусства, что выглядело поначалу как некоторый «кризис» академической музыки – с «упадком» классико-романтической функциональной ладогармонической системы и последующим реформатированием связей внутри и между элементами и компонентами музыкального языка – средствами выразительности, параметрами формы, драматургическими факторами и жанровыми показателями. Однако, несмотря на общее ускорение социокультурных процессов, принципиальное увеличение темпа освоения музыкального опыта прошлого и настоящего со свёртыванием его в богатую интертекстуальную семантическую базу, вопреки многим ожиданиям музыкаль-

ное искусство к XXI веку не предложило новую, более-менее единую, универсальную систему музыкальной коммуникации, которая бы стала неким понятным алгоритмом творчества и восприятия музыкального искусства различных жанрово-стилевых направлений, культурных парадигм и т. д. Напротив, музыкальное искусство закрепило в качестве статус-кво максимальный плюрализм на всех уровнях – от индивидуальной стилистики до жанрово-стилевых направлений, от формообразования до авторских концепций, от средств выразительности до семантических рядов, от канонов-матриц до синергичных феноменов.

Музыкальное искусство вдруг (или не вдруг?) превратилось из знакомой вселенной во множественную, мульти-вселенную, где ускорение её освоения во всех направлениях дало эффект одновременного равноправного существования различных вариантов составляющих этой музыкальной вселенной с конкретными проявлениями на всех уровнях. В связи с этим резко актуализировалась необходимость восстановления/создания новых коммуникативных связей, позволяющих осваивать миры музыкальных произведений в иных системах координат, устанавливать между ними содержательные токи, позволяющие осваивать различные миры различных музыкальных произведений как новый вид проекции – не знакомых форм и жанров с их содержательным ядром, а эмоционально-энергетических идей-импульсов, которые могут быть «расшифрованы» композитором, исполнителем, слушателем с помощью *средств как музыки прошлого, так и с помощью любой степени индивидуализированности музыкального языка* (курсив мой. – И. Ц.) [1, с. 47]. Не случайным выглядит обострившийся интерес к процессам музыкальной интерпретации любой природы, интертекстуальным связям, переводам с языка одного вида искусства на другой: в музыкальной мульти-вселенной первоочередной задачей становится стремление удержать в поле понимания те закономерности, которые позволяют ориентироваться в любой из многих и часто очень отличающихся друг от друга систем координат, в любом из музыкальных миров, который может быть презентованным даже единственным произведением, вне привычной множественной закреплённости в определённую систему, но от этого не менее интересным и содержательным, а в силу уникальности может быть и особо цен-

ным, соответственно традициям современного искусства (своего рода «Hand-made»).

Поскольку речь идёт о музыкальных мирах, то нужно вспомнить, что их облик имеет несколько параметров – и не только содержательно-драматургический, формообразующий, жанровый, но и собственно пространственно-временной. Музыка, как временной вид искусства, реализуется в пространственно-временном континууме как объективном, так и субъективном, собственном художественном, но в любом случае эти временные процессы имеют свои законы измерения. Напомним, что время понимается и характеризуется современной наукой как форма протекания физических и психических процессов, и оно есть условие возможности изменения. Время – не только одно из основных понятий философии и физики, но одна из координат пространства-времени – как физического, так и психического. В количественном (метрологическом) смысле понятие времени имеет три аспекта: координаты события на временной оси (время, определяемое какой-либо системой исчисления (шкалой) времени); относительное время, временной интервал между двумя событиями; субъективный параметр при сравнении нескольких разночастотных процессов.

Таким образом, для ощущения, понимания и исчисления времени, в частности, времени относительного (к которому, несомненно, принадлежит художественное время), необходимо учитывать такое понятие и явление, как событие, поскольку оно и есть тем периодическим проявлением, которое в силу своей периодичности уже само по себе создаёт временную шкалу, а с учётом качества и количества событий время (и вся пространственно-временная система координат) может менять свои характеристики. Конечно, это в полной мере касается и музыкального времени как вида времени художественного.

Философ Х. Гумбрехт придаёт «событию» общекультурное и даже цивилизационное значение, говоря о «событийной культуре» как о новой форме энергетически непосредственного, и потому более достоверного и творчески-эвристического восприятия и переживания событий действительности, недооценённой пока на фоне привычки к восприятию времени как «историцистского» хронотопа [2, с. 54–57]. Музыковеды уже обратили своё пристальное внимание на данную проблематику в самых разных аспектах – от исследо-

вания специфики природы художественного времени в музыке [3; 7] до понимания его смысло- и формообразующей организации-реализации в разнообразных уникальных условиях музыкальных произведений [3]. Так, в своей диссертации А. Ивко определяет событие как универсальную категорию, «...которая конкретизирует процесс протекания онтологического времени и опредмечивает его как таковое. Эмансипация звуковых параметров музыки приводит к резкому росту их роли в построении композиционного плана; при этом конкретная функция того или иного параметра находится в прямой связи с его событийной активностью» [3, с. 1]. Автор понимает событие как то явление, которое конкретизирует процесс протекания онтологического времени и опредмечивает его в плане формообразования и смыслообразования.

Итак, «событие» в современной гуманитарной науке – это концепт, связанный с пространственно-временной организацией действительности, в частности, действительности музыкальной, художественной. Эмансипация звуковых параметров музыки приводит к росту их роли не только в выстраивании композиционного плана, но и к наполнению их определённой значимостью в прямой связи с событийной активностью.

Важно обратить внимание на сам термин, который представляет собой «со»+«бытие», что отсылает нас к пониманию события не просто как к какому-то происходящему явлению, а к определённому рода встрече в едином художественном пространстве-времени и сосуществовании и взаимодействии на каком-то участке этого пространства-времени нескольких явлений. В том числе, в определённой проекции участником данного со-бытия может быть и реципиент, который при этом реализовывает (эмоционально-энергетически, драматургически) свои экспектации – ожидания выполнения участниками общения-коммуникации определённых ролей-функций [4, с. 445]. В современной коммуникативной среде иногда такие образно-драматургические экспектации могут функционально приближаться к аффирмациям – установкам, которые при многократном их повторении могут и должны воплотиться в жизнь [5]. Собственно, многократно повторенные композитором события также способны выполнять функции эмоционально-образных и жанрово-драматургических аф-

фирмаций, корректируя в том числе ход исполнительской и слушательской интерпретации.

Ещё один концепт, связанный с событием, существует в области физики и космологии, однако сейчас существенно обогатил своё содержание в контексте других наук, тем более, что связан он с законами существования пространства-времени. Речь идёт о **«горизонте событий»** – изначально означающем воображаемую границу в пространстве-времени, «разделяющую те события (точки пространства-времени), которые можно соединить с событиями на светоподобной (изотропной) бесконечности светоподобными геодезическими линиями (траекториями световых лучей), и те события, которые так соединить нельзя. Так как обычно светоподобных бесконечностей у данного пространства-времени две: относящаяся к прошлому и будущему, то и горизонтов событий может быть два: горизонт событий прошлого и горизонт событий будущего» [6]. Проще говоря, горизонт событий прошлого разделяет события на те, на которые можно повлиять с бесконечности, и на которые нельзя; а горизонт событий будущего отделяет события, о которых можно что-либо узнать, хотя бы в бесконечно отдалённой перспективе, от событий, о которых узнать ничего нельзя. При этом существует также понятие горизонта событий отдельного наблюдателя. Он в процессе восприятия (опираясь на своё видение, на своё интерпретацию) разделяет между собой события, которые можно «оставить» за горизонтом событий прошлого или будущего, а какие нельзя.

Таким образом, каждый наблюдатель имеет свои горизонты прошлого и будущего. Особенно важно отметить, что «горизонт событий» в физике отсылает нас к акустике, где также существует конечная скорость распространения взаимодействия – скорость звука, в силу чего математический аппарат и физические следствия акустики и теории относительности становятся аналогичными, и возникают аналоги горизонтов событий – акустические горизонты.

Кроме того, «горизонт событий» нашёл свою аналогию в сфере этики: «...моральный горизонт событий – это, по аналогии, поступок, после которого человека всё равно что нет. То есть, он продолжает ходить, говорить, дышать и весьма активно действовать, но с точки зрения других он уже не человек, а полное чудовище. Как не может

свет вырваться из-за горизонта событий, так и наш злодей уже никак не может оправдаться: даже если он тысячу собак погладит, это будет выглядеть фальшиво и нелепо. Он может только идти дальше по пути зла, пока не упадет в точку и не придет к самоуничтожению. ... Если коротко, то падение за моральный горизонт событий – поступок, после которого злодей уже не может считаться человеком»¹.

Мы видим, что «горизонт событий» понимается как некая одновременно общая и индивидуальная система меры, которая определяет актуальность и важность явлений/событий для наблюдателя во всей системе координат пространства-времени – как в сторону прошлого, так и в сторону будущего. Без сомнения, этот концепт прекрасно «ложится» на проблематику музыковедения в аспекте событийности музыкального искусства. Не случайно А. Ивко, исследуя событийность в музыке и говоря о новой стратегии познания, говорит, что «для изучения процессов, протекающих в системах самоорганизующихся синергетика вводит такие универсальные понятия, как неравновесность, нелинейность, аттрактор, флуктуация, бифуркация. Ключевой позицией синергетики становится признание презумпции необратимости времени как атрибутивной свойства системы, обуславливает принципиальную недетерминированность, индивидуальность множества разнообразных систем» [3, с. 5]. Отметим здесь два момента. Первый – понятие бифуркации (как возникновения нового качества, часто связанного с точкой «невозвращения»), которое в определённом смысле является синонимом «горизонта событий», но не может его полноценно заменить, так как, выполняя задачу определения функциональной значимости событий, бифуркация не выводит их за рамки определённого временного этапа развития пространства-времени. Таким образом, горизонт событий здесь представляется понятием с определённой оценочной функцией, связанной с организацией конкретного пространства-времени (в музыке – формо- и смыслообразованием).

¹ Моральный горизонт событий [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://posmotre.li/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D1%82_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D1%8B%D1%82%D0%B8%D0%B9. — Загл. с экрана.

Второй – это признание необратимости времени, в то же время как автор утверждает, что «музыкальное время имеет атрибутивные свойства, характеризующие его как типологическую разновидность времени художественного: скорость, векторность, специфическое соотношение возвратности и необратимости, принципиальная многомерность» [3, с. 8]. Концепт «горизонта событий», как мы знаем, работает одинаково как с событиями будущего, так и с событиями прошлого, поскольку рассматривает координату времени в тесной связи с координатой пространства, которые пересекаемо в любом направлении (создавая, таким образом, полноценный мир в своём измерении), и это также укрепляет его возможности и перспективы применения в области музыковедения, где музыкальное время не линейно и не однонаправлено.

В исследовании А. Ивко обращает на себя внимание такая характеристика как «векторность», которая, по мнению автора, на уровне перцепции отражает интенсивность тяготений (силу музыкальной гравитации) и характеризует направленность музыкального времени, организуя синтагматические связи музыкального процесса: «...на концептуальном уровне векторность рассматривается как принцип, точнее, один из принципов связи элементов парадигматической системы произведения. Связи этого уровня теряют причинно-следственную заданность, а их векторность обеспечивается неравновесностью, функциональной асимметрией элементов одного порядка» [3, с. 9]. В отличие от такого подхода, сквозь призму горизонта событий, его оценочно-классификационной, идентификационной (и самоидентификационной) функции, причинно-следственная связь просматривается как между событиями в художественном мире одного произведения, так и между событиями разных художественных («параллельных») миров и их измерений.

Широчайший спектр музыкальных событий самой разной природы (языковой, жанровой, драматургической) даёт возможность в каждом конкретном музыкальном мире (музыкального произведения, жанра, авторского (национального, эпохального) стиля и т. д.) говорить не только об определённых закономерностях развёртывания музыкального материала, но и о тех его этапах, которые определяют горизонты событий, выявляя события, несущие в себе энергетический

и эмоциональный «свет» (по аналогии с событиями на светоподобной (изотропной) бесконечности, соединёнными светоподобными геодезическими линиями (траекториями световых лучей)), импульс для развития, связанные со стабильными элементами системы, и оставляя за горизонтом те события, которые являются лишь вспомогательными, преодоленными либо чужеродными, связанными с мобильными элементами системы.

Выводы. Опыт современной науки говорит нам, что благодаря своей универсальной природе категория события является актуальной в процессе описания любых явлений, функционирование которых связано с временной (шире – пространственно-временной) координатой.

«Горизонт событий» как концепт актуализируется в музыкознании своими оценочными пространственно-временными, энергетико-драматургическими характеристиками, предлагая нам (в любом качестве нашего контактирования в сфере музыкального искусства – композиторском, исполнительском, слушательском, музыковедческом) новую универсальную, направленную одновременно в прошлое и будущее призму изучения художественной природы музыкального искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березовчук Л. Н. Самоучитель элементарной теории музыки / Лариса Николаевна Березовчук. — СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2008. — 400 с., ил., нот.

2. Гумбрехт Х. У. Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманитаристике. Доклад в рамках круглого стола «Что такое современная культурная политика?» / Ханс Ульрих Гумбрехт // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Харків–Київ : Діх і Літера, 2011. — Вип. 950 : Койнонія. Філософія іншого та богослов'я спілкування. Спецвипуск № 2. — С. 51–57.

3. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Анна Валеріївна Івко ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — 20 с.

4. Кондратьев М. Ю., Ильин В. А. Азбука социального психолога-практика / М. Ю. Кондратьев, В. А. Ильин. — М. : ПЕР СЭ, 2007. — 464 с.

5. Малкина-Пых И. Г. *Психосоматика* / И. Г. Малкина-Пых. — М. : Эксмо, 2005. — 992 с.

6. Попов С. *Экстравагантные консерваторы и консервативные эксцентрики* / Сергей Попов // *Троицкий Вариант : газета*. — 27 октября 2009. — В. 21 (40 N). — С. 6–7.

7. Суханцева В. К. *Категория времени в музыкальной культуре* / В. К. Суханцева. — К. : Лыбидь, 1990. — 184 с.

ЦУРКАНЕНКО І. «ОБРІЙ ПОДІЙ» ЯК МУЗИКОЗНАВЧИЙ КОНЦЕПТ. У статті розглядається поняття музичної події як багатофункціонального чинника музичного часопростору. Пропонується осмислення «обрію подій» як концепту музичної драматургії.

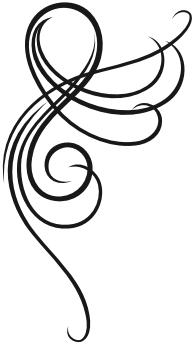
Ключові слова: подія, «обрій подій», музичний часопростір.

ЦУРКАНЕНКО И. «ГОРИЗОНТ СОБЫТИЙ» КАК МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ. В статье рассматривается понятие музыкального события как многофункционального фактора музыкального пространства-времени. Предлагается осмысление «горизонта событий» как концепта музыкальной драматургии.

Ключевые слова: событие, «горизонт событий», музыкальное пространство-время.

TSURKANENKO IRINA. «EVENT HORIZON» AS MUSICOLOGICAL CONCEPTS. The article discusses the concept of a musical event as a multifunctional factor of Musical spacetime. Offered comprehension «event horizon» as the concept of the musical dramaturgy.

Key words: event, «event horizon», the musical space-time.



*В НАУКОВОМУ КЛАСІ
Ніколаєвській Юлії Вікторівни*



УДК : 792.5 : 78.03 «19»

Наталья Михайлова

НОВЫЕ ГРАНИ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ В ТЕАТРЕ XXI ВЕКА



Михайлова Наталья Николаевна – педагог-хормейстер. Выпускница кафедры хорового дирижирования и ассистентуры-стажировки (класс заслуженного деятеля искусств Украины, профессора С. Н. Прокопова). Будучи соискателем кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского, защитила диссертацию на тему «Трансформация ролевой функции хора в музыкальном спектакле (на примере театральной практики последней трети XX – начала XXI веков)» (науч. руководитель – канд. искусствоведения, доцент Ю. В. Николаевская). В настоящее время – доцент кафедры сценической речи театрального факультета ХНУИ им. И. П. Котляревского. Работала над музыкальными спектаклями, многие из которых получили признание и высокие награды не только в Украине, но и за рубежом.

Современный театр – искусство непосредственного живого общения, открытое не только широким зрительским массам, но и способное обращаться к тем относительно малым группам, которые по тем или иным причинам оказываются за границами массовой аудитории, или, во всяком случае, не входят в ее активную часть. Динамика настроений и ориентаций публики, смена стереотипов и навыков восприятия аудитории в большей степени определяет популярность одних спектаклей и непопулярность других, что в свою очередь требует основательного осмысления. Эти обстоятельства театральной и социальной реальности предполагают изучение новых тенденций

в развитии театра сегодняшнего, что является *целью* данной статьи. *Материалом* для исследования стали спектакли, в которых особую роль играет хоровой компонент, чья функциональность в свою очередь необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора.

Бесспорно, существует значительная часть театров с давно сложившимся репертуаром, большинство режиссеров в которых работают в русле привычного для них психологического театра – так, как их научили в вузе. Как правило, обновление форм в таких случаях происходит, в первую очередь, за счет новых текстов, которые ставят перед режиссерами задачи поиска нового театрального языка.

Другое направление театрального эксперимента связано с движением в сторону синтетических жанров, пытающихся уйти от диктата текста, важнейшего атрибута психологического театра. Энергично ведется поиск синтеза драматического и кукольного театров, театра музыкального. Появляются новые формы уличного театра, которым присущ характер авангардного или концептуального искусства: перформанс¹, хеппенинг², флеш-моб³. Осваиваются новые пространства: environment-театр, представления которого играют в индустриальных помещениях, на природе, лестницах и так далее.

Активно развиваются высокие технологии XXI века, проникая буквально во все сферы жизни человека, в том числе и в искусство. Безусловно, этот опыт нам дает европейский театр, информационный и технический потенциал которого значительно опережают возможности театров постсоветского пространства. Именно поэтому синтез современного театра с мультимедийными технологиями или даже

¹ Перформанс – или перформанс арт, – выражение, которое по-французски может быть переведено как «театр музыкальных искусств» [4, с. 258].

² Хеппенинг – форма театральной деятельности, при которой не используется текст или заранее заданная программа (самое большое сценарий или «метод»), предлагающие нечто именуемое событием (Брехт), или действием (Бей), или процедурой, или движением, или выступлением (перформанс) [9, с. 475].

³ Флеш-моб – (от англ. flash mob – flash – вспышка; миг, мгновение; mob – толпа; переводится как «мгновенная толпа») – заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей появляется в общественном месте, выполняет заранее оговоренные действия (сценарий) и затем расходится [8].

с мультимедийным искусством⁴ представляет особый интерес и открывает большой простор для творчества. Различные языковые объекты могут не просто сосуществовать рядом, но и взаимодействовать, усиливая выразительность произведения, открывая новые грани в его эстетике. В пространство сценографии включается видеоряд, компьютерные проекции и трехмерная компьютерная графика. Все это составляет единую структуру, в которой вышеуказанные технологии воспринимаются не просто как средство для создания объектов искусства, а как самоценный инструмент со своей собственной эстетикой.

Столь богатый и разнообразный «инструментарий» дает возможность современной режиссуре воплотить в жизнь не только самые смелые творческие идеи и замыслы, но и переосмыслить и наполнить новым содержанием жанры уже ставшие традиционными. И в большинстве случаев музыкальная сторона спектакля играет существенную, если не главенствующую роль, активно внедряясь в театральную жизнь наряду с современной хореографией. Обращение же режиссеров к хоровой звучности как к новому, мало востребованному на сцене драматического театра, средству художественной выразительности, несомненно, способствует возникновению неординарных режиссерско-постановочных решений необыкновенно привлекательных как для публики, так и для самих исполнителей.

Отметим, что драматургия хоровых номеров претерпевала изменения в ходе эволюции их сценического воплощения в различных жанрах музыкального театра. Изменялись и трансформировались и функции этого компонента музыкального спектакля – от комментирующей и фоновой до действенной, эмоционально-выразительной и пластически-изобразительной.

Хоровому компоненту в современных музыкальных постановках свойственны не только драматургическое развитие разной степени интенсивности и силы выражения, но и длительное пребывание в одном эмоционально-образном состоянии, имеющем множество психологических оттенков. Они могут быть глубоко содержательными и неизменно интересными благодаря применению, помимо противо-

⁴ В него входят net art, видео арт, цифровое изображение, мультимедийные перформансы и многие другие виды, связанные с высокими технологиями.

положных по выразительности средств и образных соответствий, более глубоких и тонких характеристик с богатой гаммой эмоционально-психологических красок.

Драматургию хоровых сцен можно разделить на два вида: первый – драматургия, основанная на сопоставлениях и контрасте, и, второй – драматургия, связанная с музыкальным повествованием, которое строится на последовательной трансформации образности или освещении все новых ее граней. В драматургических решениях, связанных с контрастом и сопоставлением, как правило, участвуют разнообразные средства с противоположными свойствами: контраст динамики и статики, чередование solo и tutti хора, монтаж красочных эффектов, музыкально-сценический контрапункт, где сталкиваются два драматургических пласта.

Второй тип драматургического развития осуществляется посредством постепенных структурно-семантических преобразований многоголосия через изменения каких-то отдельных его сторон: интонационно-ритмических, структурно-метрических, ладогармонических.

Особая драматургическая роль отведена хоровому компоненту в современных театрално-музыкальных постановках. Именно он, зачастую, может повлиять на разграничение статусов музыкального спектакля и спектакля с музыкой или стать основой музыкальной драматургии в режиссерско-постановочных решениях. Выразительные возможности хоровой звучности, способность хора к трансформации (изменениям, как структуры самого хорового компонента, так и структуры постановки), расширению функциональной сферы создают условия свободного сценического воплощения поэтического текста и интерпретирования музыкального материала. Примером тому служит спектакль «*Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання*» Киевского национального академического театра оперетты.

Со слов режиссера-постановщика Б. Струтинского, в основе идеи – создание глубинного хорового спектакля. Однако в процессе работы над постановкой художественный замысел вышел за рамки сугубо хорового действия. Возникла необходимость в современной хореографии, новой сценографии, привлечении высоких технологий и соответствующей им техники, что способствовало насыщенности и динамизации действия.

В жанре романтического мюзикла разворачивается история любви двух молодых людей – парижанки и киевлянина, познакомившихся в необъятных просторах интернета. Юноша приглашает свою возлюбленную в Киев. Знакомство с Украиной навсегда соединяет их сердца в любви не только друг к другу, но и к теперь уже их общей Родине.

Б. Струтинский стремится максимально «осовременить» спектакль. Режиссером предложена новая форма ведения сценического диалога – общение главных героев в чате, выведенное на экран (имитация компьютерного монитора). Современная Украина представлена как страна с самобытной культурой и многовековыми традициями, нашедшими отражение в хоровом пении и танце. Хоровые и хореографические номера, перемежаясь, дополняют друг друга. Именно в них сконцентрирована драматургическая линия действия. Сочетание украинской народной, симфонической, джазовой, эстрадной музыки с оригинальными произведениями украинских композиторов (Н. Леонтович, Е. Станкович, И. Поклад, Л. Колодуб и др.) позволяет ощутить вневременную связь современности с традициями своих предков. Модерново-аутентичный стиль хореографии представлен с учетом различных направлений искусства танца – контемпорари, джаз-модерна, стилизованного фолка. Украшение постановки – модная коллекция сценических костюмов в этно стиле.

Экспериментирование с хоровой звучностью в современном театре стало результатом не только обновления системы средств музыкального выражения, но и появления созвучной времени новой театральной стилистики и разнообразия театральных форм⁵.

В 1996 году состоялся премьерный показ музыкально-драматического зрелища «Плач Иеремии» в театре А. Васильева «Школа драма-

⁵ Несомненно, следует упомянуть и рождение нового революционного для своего времени жанра – «оперита». Именно так назван вокально-танцевальный жанр, в котором создано произведение Á. Piazzolla «María de Buenos Aires» (либретто аргентинского поэта-авангардиста Horacio Ferrer), дебютировавшее на сцене Sala Planeta в Buenos Aires в мае 1968 года. В оперите шестнадцать вокально-хореографических номеров, сменяющихся друг друга. Вокальное исполнение дополнено хоровой декламацией и перемежается с повествованием чтеца. Основа хореографии – танец танго, музыка которого наполнена интернациональными ритмами обитателей Buenos Aires.

тического искусства». Религиозное театральное действо построено на литургии В. Мартынова. Главное действующее лицо спектакля – хор, исполняющий на старославянском языке ветхозаветную книгу пророка Иеремии, которому грезится разрушение Иерусалима за грехи его жителей и возведение нового вечного города. «Плач Иеремии», театральное произведение, нашедшее тонкую грань художественного и сакрального, переживаемое одновременно и как явление искусства, и как молитвословие – в этом его уникальность.

«Книга “Плач Иеремии”, положенная на пение» – так обозначают жанр опуса его создатели. Все элементы этой художественной инсталляции (белая стена с проемами дверей и окон, дающих причудливую игру теней и света, шелест крыльев и воркование белых голубей, треск и запах восковых свечей, шелест монашеских одеяний во время движения фигур в хоре, в результате чего всякий раз меняется тон хорового пророческого голоса.) позволяют ощутить причастность к некоему сакральному глубоко личному и в то же время всеобщему чувству. Режиссура А. Васильева содействовала возникновению стойкого интереса к хоровой звучности как к новому необычайно универсальному средству художественной выразительности, способному стать основой музыкальной драматургии спектакля.

В рамках театрального фестиваля «Дом Химер» (Киев, 2011) был представлен спектакль «*Chór Kobiet*» – инновационный проект театрального института им. З. Рашевского (Варшава, Польша); автор идеи, дирижер и режиссер М. Górnicka. В основе замысла – протест против стереотипного взгляда на роль женщины в обществе. Посредством хоровой мелодекламации звучат отрывки литературных текстов, рекламных роликов, кулинарных рецептов, цитаты из художественных фильмов – всего того, из чего, по мнению автора, состоит жизнь современной женщины.

М. Górnicka трактует женский хор в спектакле как трагический хор, склонный к проявлению всего спектра эмоций, чувств и звуков на которые способна женщина, не сдерживающая себя ни в чем. Актрисы разного возраста, не только поют, но также хрипят, кричат, шепчут. Передвигаясь и заполняя сценическое пространство, хор образует различного рода геометрические фигуры, как бы играя с физической природой звука, его возникновением, распространением, восприяти-

ем и воздействием на зрителя-слушателя. Хор – главное действующее лицо этого театрального перформанса, разрушает сценические клише в отношении традиционного использования хоровой звучности в спектакле, слово трактуется как музыка, а речь превращается в голос – голос спектакля.

Музыкальный спектакль «Старинная сказка» в исполнении хора «Скворушка» детской хоровой студии «Веснянка» (художественный руководитель и дирижер Н. Минина, Москва, 2010) демонстрирует возможности детской аудитории в поиске новых сценических форм театрально-музыкальной постановки. В основе музыкальной партитуры спектакля – фрагменты произведений композиторов XVII–XVIII вв. Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена. Аудиозаписи оркестрового звучания чередуются с живым исполнением хора в сопровождении рояля. Юные артисты, участники хора не только поют, но и танцуют на сцене.

Хореография танцевальных номеров как впрочем, и сценические движения актеров насыщены элементами старинных французских танцев. Каждый участник хора в процессе постановки перевоплощается в тот или иной персонаж спектакля, получая пластическую характеристику или меняя театральный наряд. Насыщенная цветовая гамма, разнообразие фасонов костюмов, бесспорно, добавляет зрелищности постановке. В художественном оформлении спектакля, помимо декораций использованы и световые спецэффекты, и элементы светоживописи.

В основе сюжета – старинная французская сказка о драконе принцессе и храбром принце. Музыка французских композиторов, хоровое звучание, хореография, художественное оформление спектакля окунает зрителя в атмосферу старинной сказочной Франции. Интересно решение режиссерского рисунка ряда мизансцен в постановке. В течение всего действия актеры свободно перемещаются на сцене, однако к началу каждого вокально-хорового номера выстраиваются как на авансцене, так и перед ней, используя небольшую часть прилегающего к сцене зрительного зала. Такая расстановка хора позволяет задействовать разноуровневую высоту сцены и зрительного зала, что в свою очередь способствует созданию лучших акустических условий для хорового звучания. В течение всего спектакля участники хора

выступают еще в одном амплуа – музыкантов, играющих на различных инструментах.

Именно театрально-музыкальная постановка стала наиболее удачной формой закрепления и проявления всех знаний умений и навыков, приобретаемых учащимися детской хоровой студии в процессе обучения.

Открытость современного театра навстречу новациям в области сценического многоголосия, возможности высоких технологий, коммерциализация творческих проектов способствовали появлению еще одного направления в театральном искусстве – «вокального театра»⁶. Высокий профессионализм и владение всеми приемами вокальной техники каждым участником коллектива, многократно усиленное современными техническими средствами, позволяет сократить количество певцов хора до вокального ансамбля, без потери звуковой палитры многоголосия. Такой коллектив, бесспорно, мобилен и свободен в выборе музыкального репертуара, однако напрямую зависим от технической оснащённости сцены и физического состояния каждого из его участников.

Таким образом, обширный конгломерат жанров и стилистических моделей современного театра обнаруживает актуальность такого вида синтеза как театрально-хоровой. Для режиссера хор – универсальный многотембровый «инструмент». Именно с его помощью часто создается неповторимая, необходимая атмосфера сцены, ее ритм, образность. Хор – активный, многоликий персонаж, неисчерпаемо разный, незаменимый в решении центральной задачи – воплощении музыкальной драматургии.

Театр сегодня с одной стороны соединил в себе различные стили и направления, способствующие расслоению театральной музыки, с другой – выявил способность к синтезу во всех его проявлениях и на всех уровнях музыкально-театрального искусства.

Театр будущего сочетает в себе красочность и зрелищность дорогих шоу и тонкий, искренний контакт со зрителем камерного театра.

⁶ Шоу-группа вокальный театр «VOCA PEOPLE» – представляет современный театральный перформанс, соединяющий пение а cappella с бит-боксом, имитирующим звучание эстрадно-симфонического оркестра.

Это, несомненно, баланс творческих и технических возможностей, смешение разных актерских колоритов, многообразие идей и возможностей. Театр будущего – это театр компромиссов!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Захава Б. *О специфике театрального искусства* / Б. Захава // *Театр*. — М., 1953. — № 5. — С. 49–59.
2. Зись А. *Теоретические предпосылки синтеза искусств* / А. Зись // *Взаимодействие и синтез искусств* : [сборник / ред. кол.: Д. Д. Благой и др.]. — Л., 1978. — С. 5–20.
3. Михайлова Н. М. *Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный мальш Гулливер»)* / Н. М. Михайлова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 25. — С. 257–263.
4. *Перфоманс* // Павис П. *Словарь театра* ; под ред. ред. Л. Баженовой ; пер. с фр. Л. Баженова [и др.]. — М. : Гитис, 2003. — С. 258–259.
5. *Сахновский В. Г. Работа режисера* / В. Г. Сахновский ; ред. Н. Зограф. — М. ; Л. : Искусство, 1937. — 286 с.
6. *Станиславский К. С. Театр* / К. С. Станиславский. // *Театр*. — М., 1953. — № 1. — С. 52–72.
7. *Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі* / Ю. О. Станішевський ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; ред. Л. І. Козленко. — К. : Наукова думка, 1982. — 279 с.
8. *Флэш-моб* // *Википедия [Электронный ресурс]* / *Википедия* — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Флешмоб> 27.11.20102. — Загл. с экрана, свободный.
9. *Хеппинг* // Павис П. *Словарь театра* ; под ред. ред. Л. Баженовой ; пер. с фр. Л. Баженова [и др.]. — М. : Гитис, 2003. — С. 475–476.

МИХАЙЛОВА Н. НОВЫЕ ГРАНИ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ В ТЕАТРЕ XXI ВЕКА. Статья посвящена изучению новых тенденций в развитии современного театра. Анализируются новые режиссерские подходы к созданию неординарных режиссерско-постановочных решений

спектаклей, в которых особую роль играет хоровой компонент. Выявляются особенности хоровой звучности как нового необычайно универсального средства художественной выразительности, способного стать основой музыкальной драматургии спектакля.

Ключевые слова: музыкальный спектакль, функции хора в структуре музыкального спектакля, режиссерская интерпретация.

МИХАЙЛОВА Н. НОВІ ГРАНІ МУЗИЧНОЇ ВИСТАВИ У ТЕАТРИ XXI ст. Статтю присвячено вивченню нових тенденцій у розвитку сучасного театру. Аналізуються нові режисерські підходи до створення неординарних режисерсько-постановочних рішень вистав, в яких особливу роль відіграє хорової компонент. Виявляються особливості хорової звучності як нового надзвичайно універсального засобу художньої виразності, здатного стати основою музичної драматургії вистави.

Ключові слова: музична вистава, функції хору в структурі музичної вистави, режисерська інтерпретація.

MIHAYLOVA N. NEW EDGE MUSIC THEATRE PERFORMANCE XXI CENTURY. The article is devoted to the new trends in the development of modern theater. Analyzes new directorial approaches to creating extraordinary directorial decision-staged performances in which the special role played by the choral component. Reveals features as the new choral sonority unusually universal means of artistic expression that can form the basis of the musical drama performance.

Key words: musical performance, features the choir in the structure of musical performance, directing interpretation.

МНОГООБРАЗИЕ ТРАНСДУКЦИОННЫХ ПРОЯВЛЕНИЙ В РОК-МУЗЫКЕ



Палий Ирина Олеговна – артистка оркестра Харьковского национального академического театра оперы и балета имени Н. Лысенко, кандидат искусствоведения (2012). Тема кандидатской диссертации «Трансдукция как явление музыкальной культуры: на примере творчества рок-групп “King Crimson” и “Pink Floyd”» (научный руководитель – канд. искусствоведения, доцент Ю. В. Николаевская).

Область научных интересов – формы и жанры неакадемического музыкального искусства, творчество рок-коллективов.

Сформировавшееся в XX веке направление, получившее название «третий пласт», к которому относятся такие типы музыкального искусства, как джаз и рок, отражает процессы, происходящие на протяжении этого столетия. Характерной для XX века стала тенденция изменения коммуникационных принципов.

Одним из первых на коммуникационный аспект развития «нового общества» обратил внимание канадский философ и социолог Маршалл Маклюэн. По его концепции «глобальной деревни» средства связи являются не просто передатчиками информации, а независимо от передаваемой информации — средством структурирования реальности.

Формирование новых средств общения, связи и информации, считает Маклюэн, создает новый стиль мышления, картину мира и иные принципы социальной организации. Благодаря скорости передачи информации при помощи новых технологий, стала возможна коммуникация между различными цивилизациями, несмотря на огромные расстояния (как в пространстве, так и во времени). В музыкальной культуре наглядно демонстрирует этапы развития и принципы мышления общества классификация музыкальных пластов В. Конен (первый пласт – фольклор, этническая музыка, второй – музыка за-

падноевропейской классической традиции (академическая) и третий пласт – джаз, рок, эстрада, музыка неакадемическая). Удобство коммуникации дало возможность представителям разных цивилизаций ознакомиться с музыкальными языками других этносов и впоследствии применять элементы этих языков в индивидуальном композиторском творчестве. Это дало почву как для возникновения «третьего пласта», в котором происходит взаимодействие европейской и африканской музыки (джаз и рок), так и для такого явления, как межпластовое взаимодействие, при котором происходит перекодирование языковых элементов из одной системы музыкального мышления в другую. Мы называем это явление трандукцией в музыке, которая позиционируется нами как ***разновидность перевода, при котором задействованы все уровни организации музыкального произведения (и его версий) и достигается новое качество текста и звучания.***

Понятие «перевод» прочно закреплено в сфере лингвистики и связано с ее категориями, но поскольку музыка – невербальная сфера искусства, перевод, идентичный переводу в литературе в подобных сферах в принципе невозможен. Поясним это следующим образом: в любом сообщении вербальной природы есть денотат и сигнификат. Денотат – это то, о чем говорится (план содержания), сигнификат – то, как это говорится (план выражения).

Существующее в лингвистике понятие трандукции связано именно с денотативным переводом: план содержания остается тем же, в то время как план выражения претерпевает значительные изменения. В музыке система языковых элементов имеет иной вид, в ней нет вышеуказанных понятий, не важны денотативные смыслы, вследствие чего трандукция в музыке не может быть эквивалентной трандукции лингвистической. Таким образом, музыкальная трандукция – это «перевод» особого рода, не денотативный, а скорее модальный, поскольку большое значение в музыке приобретают чувства, ощущения, отношение воспринимающего субъекта к содержанию полученной информации.

Термин «трандукция» используется и в других науках; в большинстве случаев связан с перемещением (как физическим, так и виртуальным). Так, например, у Ж. Пиаже [6] трандукция – ключевой элемент детской логики – резкая смена плоскостей, «перепрыгива-

ние» от частного к частному, признак фрагментарного мышления. Своеобразная семантическая телепортация, перемещение, но особого рода – скачкообразное. Согласно В. Библеру, трансдукция – точка пересечения разных логик, т. е., понятие, имеющее фиксированную, статичную природу [1]. Это отличает библеровскую трансдукцию от иных ее определений, которые связаны с процессуальностью, движением, перемещением. Музыкальная трансдукция ввиду особой природы музыкального языка является «суперпозицией состояний» – это и преобразование (процесс, изменение состояния), в то же время это и точка, в которой «сходятся» разные «логосы» – музыкальные пласты.

Трансдукция проявляется в двух измерениях: *жанровом* и *стилевым*. Жанровое измерение связано с академической музыкальной сферой; стилевое измерение трансдукции можно наблюдать при взаимодействии музыки второго и третьего пластов (академической и неакадемической музыки). Степень смешивания элементов музыкального языка определяется трансдукционными уровнями (интонационный, тембровый, композиционный и драматургический).

В рок-музыке трансдукция – весьма распространенное явление, несмотря на то, что данное музыкальное направление имеет свою устоявшуюся структуру, набор правил организации элементов музыкального языка, тембровые амплуа электроинструментов. Наличие трансдукционных уровней (как всех четырех, так и выборочно – одного или двух) можно обнаружить как в композициях групп направления «арт- и – прогрессивный рок», так и в творчестве рок-групп, относящихся к иным направлениям. Все четыре уровня трансдукции представлены, например, в композициях групп King Crimson и Pink Floyd, в которых происходит перекодирование элементов языка академической и рок-музыки.

Наконец, необходимо отметить, что речь о трансдукции может идти не только в случае взаимодействия второго и третьего пластов. Трансдукция также может проявляться при взаимодействии третьего пласта с первым (музыка различных этнических групп). Рок-музыка насчитывает большое количество примеров обращения исполнителей к этническим музыкальным истокам. В результате такого межпластового взаимодействия, при котором элементы языка этнической музы-

ки ассимилируются в «почве» рок-музыки, композиции приобретают новое качество звучания, не характерное ни для одного из пластов в отдельности.

Для того, чтобы продемонстрировать многообразие и широту сферы распространения такого вида трансдукции, мы представляем анализ рок-композиций, в которых можно наблюдать яркое проявление трансдукционных уровней при взаимодействии с этнической музыкальной средой. Материалом исследования данной статьи стали композиции: Beatles «Love You To» и «The Inner Light» (рок и индийская музыка), Рой Харпер «China Girl» (рок и китайская музыка), «Sophisticated Beggar» (рок и индийская музыка), Doors «Spanish Caravan» (рок и испанская музыка), Cream «Crossroads» (рок и блюз), Blind Fate «Do What You Like» (рок и африканская музыка), David Bowie «Yassassin» (рок и турецкая музыка).

Перейдем к анализу. В композиции «The Inner Light» (Beatles) ярко выражены элементы южно-индийской музыки (направление Карнатак). Здесь используются инструменты, характерные для данного направления: сарод (безладовый щипковый инструмент семейства люгневых), пакхавадж (двухмембранный барабан), шахнай (духовой инструмент с двойной тростью семейства гобоя) наряду со стандартными для рок-музыки электроинструментами и флейтой. Песня открывается вступлением в ми-бемоль мажоре, где I ступень выполняет функцию опорного звука, создающего статичный бурдонный звук, присущий индийской музыке. После инструментального вступления на сараде, шахнае и пакхавадже проводится вокальная партия под аккомпанемент флейты с восточными пентатоническими интонациями и сарода. В композиции присутствует гармоническая тритоновая последовательность G – B – Des, миксолидийский лад, уменьшенные трезвучия, аккорды с модифицированным басом (последние весьма распространены в рок-музыке).

Композиция Beatles «Love You To» демонстрирует иной – северо-индийский колорит. Следует отметить исторический факт разделения индийской музыки в XIV веке на два направления – Хиндустани (север) и Карнатак (юг). Поскольку в то время Северная Индия подчинялась мусульманским правителям, ее музыка подверглась ближневосточным влияниям, в то время, как музыка южной Индии в большей

степени сохранила традиции, уходящие корнями в древнеиндийскую ведическую культуру.

В музыке Хиндустани характерно присутствие таких инструментов, как ситар, табла и тампура. Автор композиции «Love You To» Джордж Харрисон также обращается к тембрам этих инструментов и структурирует композицию в соответствии с жанром Кхял – основным в северо-индийской музыке. Как и в «The Inner Light», в «Love You To» взят ключевой элемент индийской музыки – бурдонный звук основного тона. В этой композиции присутствует имитация структуры индийской раги: в начале происходит «поглаживание» резонирующих струн на ситаре, что характерно для алапа – вступительной части раги. В этой части происходит предэкспозиция, предварение и образование мелодии, но без ярко выраженной ритмической структуры. Далее возникает короткий двухтактовый мотив, сопровождающий слушателя на протяжении всей композиции. На его фоне звучит партия вокала, содержащая характерное для жанра Кхял опевание звука (в виде мордента).

В среднем разделе (композиция написана в трехчастной форме) звучит импровизация на ситаре, после чего следует реприза, переходящая в код с ускорением темпа, в котором композиция завершается. Данный прием также распространен в рагах. Примечательна также ритмическая линия композиции: основная тема вместе с вокальной партией образуют длинную фразу из пятнадцати четвертей, в которой чередуются двудольный и трехдольный размеры. По такому же принципу построен кхяльский ритм (тала) Дхамар. Таким образом, об элементах языка собственно рок-музыки в «Love You To» можно судить только благодаря присутствию в композиции электроинструментов, то есть, трансдукция осуществляется здесь только на тембровом уровне.

Следующий пример – композиция группы Doors «Spanish Caravan» представляет испанскую этническую традицию. В этой композиции участники группы Doors создают имитацию андалусского традиционного танца фламенко, объединяя его с академической музыкой и пользуясь при этом рок-инструментарием. Открывается «Spanish Caravan» виртуозным вступлением на акустической гитаре в стиле фламенко, затем вступает другой гитарный голос. Вместе они прово-

дят тему, имеющую сходство с фугой (возникает аллюзия фуги Баха ре минор), она длится всего 22 такта, причем уже на этом этапе возникает характерное для музыки фламенко «противостояние» размеров 3/4 и 6/8 (первые 8 тактов написаны в размере 3/4, затем следует 6/8). Далее звучит вокальная партия в ми миноре с сохранением чередования размеров 3/4 и 6/8. Исполняется куплет, припев, а далее снова звучит fuga, но уже ее проводят электроинструменты, и еще один куплет с припевом.

Таким образом, форму композиции можно обозначить как двойную трехчастную: ABCA`B`C`. В «Spanish Caravan» трансдукция проявляется дважды: при взаимодействии третьего пласта со вторым (интонационный и композиционный уровни трансдукции в фуге) и при взаимодействии третьего пласта с первым (характерные черты испанского народного танца фламенко).

Интерес к этнической музыкальной культуре проявлял гитарист, поэт и композитор Рой Харпер. Рассмотрим две его композиции – «China Girl», созданную по принципам китайского музицирования и «Sophisticated Beggar» – трансдукцию индийской музыки. Основная тема «China Girl» построена по пентатоническому звукоряду, а самообытный стиль исполнения на акустической гитаре делает звучание гитары похожим на *цинь* (двух- или семиструнный музыкальный инструмент, распространенный в Китае). Как отмечает исследователь различных музыкальных культур Е. Васильченко, «...игра на цине – это и пример единства основных форм экспрессивной апелляции: погружение в себя, обращение к стихиям Вселенной, растворение во всеобщем и, наряду с этим, острое ощущение собственной индивидуальности» [2, с. 213]. Примечательно, что Рой Харпер придерживается звукодинамических стереотипов, которые Е. Васильченко считает характерными для музыкального искусства Китая: 1) тоны, удвоенные в октаву, квинту или сексту, как правило, акцентированные;

2) тоны с резкой, интенсивной атакой; 3) тоны, динамически проваливающиеся в фазе звучания (как бы провисающие).

Помимо основной темы в песне присутствуют еще две темы, в натуральном миноре и мажоре, ритмическая организация и интонации которых соответствуют «правилам» рок-музыки. В этих темах сопутствующим элементом является звук акустической гитары, про-

крученный в обратную сторону. Такой прием привносит характер звуковысотной неустойчивости, присущий музыке восточных народов, а также образует так называемое «наслоение эпох» – этнической музыки Китая и современного мира электронных технологий.

В композиции «Sophisticated Beggar» гитарное мастерство Роя Харпера осуществляет характер музыки Хиндустани. Здесь имитируется игра на ситаре при помощи наложения партий акустической и электрогитары. Акустическая гитара выполняет аккомпанирующую функцию, электрогитара ведет сольную партию с использованием микроинтервалов. Вокальная партия соответствует жанру Кхаял – это мелодия с поступенным нисхождением и сложными фиоритурными последовательностями: зигзагообразным опеванием каждой последующей ступени. В этой композиции также наблюдается распространенный в рок-музыке остигатный ритм восьмыми длительностями и продолжительные фразы.

Следующий пример «этнической» трандукции – композиция «Do What You Like» группы Blind Fate. В ней использованы лексемы африканской музыки: высоко развит уровень полиритмии, композиция основана исключительно на ритмическом варьировании. У каждого исполнителя в ансамбле индивидуальная ритмическая партия, причем совпадения ритмических акцентов с партиями других инструментов не допускаются а, наоборот, наблюдается тяготение к эффекту перекрестных ударений. В данной композиции выбран типичный лад для африканской музыки – пентатоника.

Несмотря на ведущую роль ритма, в «Do What You Like», как и в африканской музыке, ярко выражено мелодическое начало. Так как гармонический строй не присущ африканской музыке, в композиции доминирует гетерофония (с параллельным голосоведением в кварту). Инструментальный состав здесь представлен шире, чем предусмотрено в стандартной рок-группе: электроинструменты – гитара, клавишные и бас и ударные; акустические – саксофон, флейта. Важной деталью в композиции является наличие нескольких женских голосов (не относящихся к участникам группы), ведущих фоновое многоголосие. Вокальная партия (основная тема) исполняется по принципам рок-музыки – в высоком регистре и с сильным напряжением голосовых связей.

Куплетно-припевная структура с импровизационным средним разделом, где участники группы солируют в такой последовательности: соло электрооргана, не противоречащее правилам рок-музыки, в натуральном миноре; соло электрогитары, в основе которого блюзовая гамма; соло бас-гитары и продолжительное и яркое соло ударных, которое демонстрирует разнообразные африканские ритмы. Из этого можно заключить, что в «Do What You Like» поддерживается традиция джазового музицирования: сначала проходит экспозиция основной темы, далее следуют по очереди сольные импровизации всех участников ансамбля. После чего возвращается основная тема с вокалом, припев которой не доводится до конца, а «распадается» на отдельные шумовые элементы.

Отдельно следует отметить композицию «Crossroads» группы Cream, несколько выделяющуюся из выбранного нами материала. Эта композиция не является собственным сочинением группы, а представляет собой рок-интерпретацию песни американского блюзового исполнителя Роберта Джонсона. Песня Cross Road Blues была написана в 1936 году. По структуре она отличается от традиционно 12-тактового блюза: количество тактов в ней может варьироваться (14 либо 15), а темп может избираться свободно. В отличие от типичных блюзов, в песне Cross Road Blues не используются основные аккорды IV и V ступеней. Рок-интерпретация гитариста группы Cream Эрика Клэптона содержит существенные изменения оригинала: сильно ускорен темп, добавлен пульсирующий рифф восьмыми длительностями, создающий характерный для рок-музыки монотонный и прямолинейный характер. Партии бас-гитары и барабанов отличаются по-африкански синкопированными ритмами, не согласованными между собой. Virtuозное гитарное соло-импровизация Эрика Клэптона не вписывается в «рамки» традиционного блюзового исполнения, в котором нет «технической» стороны. Трудноисполнимые пассажи на гитаре в быстром темпе – обязательный элемент рок-музыки.

Выполненный нами анализ композиции «Crossroads» позволяет сделать **вывод**, что в ней воплотились африканские принципы музицирования, преломленные сквозь призму рок-музыки. Обращение к музыкальной лексике различных этносов можно наблюдать и в творчестве представителя направления Глэм-рок Дэвида Боуи.

Так, его композиция «Yassassin» связана со сферой турецкой музыки. Однако язык турецкой музыки не является здесь единственным: во вступлении композиции звучит ритм рэгги, к которому затем присоединяется барабанная партия, подражающая игре на турецких ударных инструментах. Основная тема, звучащая на клавишном синтезаторе, построена по принципу «тон-полутон-тон-полутон». Этим звукорядом образована нисходящая секвенция, обладающая восточным звучанием. В соответствии с распределением в турецкой народной музыке на длинномотивную (*узун-хава*) и короткомотивную (*кырык-хава*), данную тему можно отнести ко второй группе.

Одновременно с основной темой исполняется вокальная партия. Ее строение основано на опорных звуках из основной темы. В «Yassassin» присутствуют также скрипки, которым во втором куплете поручена роль звуковой орнаментики, причем орнаментирование исполняется в соответствии с приемами турецкой народной музыки (опевание I, IV, и V ступеней). Этот прием усиливает восприятие восточных интонаций в совокупности с проведением основного звукоряда композиции. Примечательно, что «Yassassin» написана в форме рондо, широко распространенной в турецкой музыке (*фасиль*).

ВЫВОДЫ. Исходя из поставленной цели и проведенных аналитических эссе, можно отметить следующую тенденцию. В **первой** группе композиций трансдукция проявляется на трех уровнях (кроме драматургического), в других же задействован только тембровый уровень, который проявляется в наличии электроинструментов. Так, первую группу представляют композиции, где отмечены три уровня трансдукции – это «China Girl», «Sophisticated Beggar», «Do What You Like», «Crossroads».

Во **второй** группе композиций присутствует только один уровень трансдукции – *тембровый* («Love You To», «The Inner Light», «Spanish Caravan», «Yassassin»). *Интонационный* уровень проявляется в наличии данных в композициях звукорядов, характерных для различных этнических музыкальных языков: звуковые последовательности раг, пентатоника, принципы голосоведения, ритмическая организация, микроинтервалика (особенно ярко в вокальных партиях). Тембровый уровень создается посредством тембров этнических инструментов разных стран («Love You To», «The Inner Light»), либо эти тембры

имитируются при игре на привычных для рок-музыки инструментах. О композиционном уровне свидетельствует совмещение типичной для рок-музыки куплетной формы с формами, характерными для этнического музыкального материала (структура композиций в музыке Карнатак, Хиндустани, турецкий фасиль).

Поскольку межпластовое взаимодействие – явление широко распространенное, сфера действия трансдукции столь же обширна. Представленным в данной статье материалом не исчерпывается тема взаимодействия рок-музыки с музыкой «первого пласта». Множество рок-композиций, не вошедших в материал данной статьи, являются, тем не менее, яркими примерами трансдукционных проявлений (как в сочетании с «первым пластом», так и со «вторым»). Нельзя не отметить такие яркие работы, как «Kashmir» группы Led Zeppelin, «Street Fighting Man» группы Rolling Stones, «Oye Como Va» гитариста Карлоса Сантаны. Благодаря проявлению трансдукции и наличию ее уровней можно наблюдать многообразие сочетаний языковых элементов рок-музыки с академической и этнической сферами музицирования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Библер В. *На гранях логики культуры. Книга избранных очерков* / В. Библер. — М. : Русское феноменологическое общество, 1997. — 440 с.
2. Васильченко Е. *Музыкальные культуры мира*. / Е. Васильченко. — М. : 2001. — 385 с.
3. Ельмслев Л. *Пролегомены к теории языка. (Лингвистическое наследие XX века)* [пер. с англ. ; сост. В. Д. Мазо. — М. : Ком. Книга, 2006. — 248 с.
4. Маклюэн М. *Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего* / Пер. И. О. Тюриной. — Изд. 2-е. / М. Маклюэн. — М. : Академический проект ; Гаудеамус, 2013. — 496 с.
5. Морозова Т. *Рага в музыке Хиндустани. Современный период*. / Т. Морозова. — М. : Издательство ИКАР, 2003. — 444 с.
6. Пиаже Ж., Инельдер Б. *Генезис элементарных логических структур. Классификация и сериация*. / Ж. Пиаже, Б. Инельдер. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — 416 с.

ПАЛИЙ И. МНОГООБРАЗИЕ ТРАНСДУКЦИОННЫХ ПРОЯВЛЕНИЙ В РОК-МУЗЫКЕ. Уточняется определение понятия «трансдук-

ция» в музыкальной сфере. Анализируются различные формы данного явления.

Ключевые слова: трансдукция, межпластовое взаимодействие, рок-музыка, этническая музыка.

ПАЛІЙ І. РІЗНОМАНІТНІСТЬ ТРАНСДУКЦІЙНИХ ПРОЯВІВ У РОК-МУЗИЦІ. Уточнюється визначення терміну «трансдукція» в музичній сфері. Аналізуються різні форми даного явища.

Ключові слова: трансдукція, міжпластова взаємодія, рок-музика, етнічна музика.

PALIY I. THE DIVERSIFICATION OF THE TRANSDUCTIONS' DISPLAYS IN ROCK MUSIC. The term 'transduction' is defined more exactly concerning to the field of music. Different forms of transductions' manifestations are analyzed.

Key words: transduction, interlayer interaction, rock music, ethnic music.

УДК 78.01 : 78.071.1

Дарья Ружинская

**СПЕЦИФИКА ПРОЯВЛЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**



Ружинская Дарья Александровна. Окончила магистратуру ХНУИ имени И. П. Котляревского по классу специального фортепиано (2011). Концертмейстер на кафедре сольного пения в классах доц. Д. А. Гендельман и ст. преподавателя Ж. В. Нименской (2010–2013). Соискатель кафедры интерпретологии и анализа музыки (науч. рук. – канд. иск-я, доц. Ю. В. Николаевская). В настоящее время – концертмейстер оперной труппы Харьковского национального академического театра оперы и балеты им. Н. Лысенко.

Сфера интересов – оперное искусство, изучение иностранных языков, драматический театр.

Постмодернизм – сложный культурный феномен конца XX начала XXI века, некий общий культурный знаменатель второй половины XX века, уникальный период, в основе которого лежит специфическая парадигмальная установка на восприятие мира в качестве хаоса – «постмодернистская чувствительность». В культурологическом аспекте, вслед за Н. Маньковской, Т. Терновой, мы так же рассматриваем постмодернизм как культурно-исторический диалог «транскультурный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразие духовной жизни человечества» [14]. Связь эпох, открытость, «сквозное развитие», незамкнутость на одном историческом эпохальном пласте, на одной идее является одной из самых характерных особенностей постмодернизма. Как отмечает Т. Терновая, «...разрывая, казалось бы, незыблемые границы, постмодернизм создает свои временные рамки, глобализирует “ситуацию равноправного диалога культурно-исторических форм прошлого и будущего, обнажает природу своей диалогической сущности”» [14].

Постмодернизму посвящены колоссальные объемы исследований в эстетике и философии постмодерна, однако такая тема, как постмодернизм в музыкальной культуре открыта для исследовательского познания.

Объектом исследования является **музыкальный постмодернизм** и его проявления в музыкальной культуре.

Цель данной статьи – выявить индивидуальную специфику проявления постмодернизма в музыке, определить стабильные и мобильные элементы, присущи такому феномену, как постмодернизм в музыке.

Говорить о музыкальном постмодернизме, пожалуй, еще сложнее, чем о самом понятии «постмодерн» и о его проявлении в различных видах искусства, философской мысли, литературе. Эта сложность связана с рядом причин, среди которых:

- отсутствие визуализации (в отличие от изобразительного искусства);
- отсутствие вербального текста (кроме отдельных жанров), а значит и интертекстуальность постмодерна должна, по-видимому, специфически проявляться.

Первоисточником постмодернизма в музыке правомерно считать аналогичные проявления в философии и эстетике. Постмодернизм первоначально зародился в философии, в трудах таких философов как У. Эко, Ж. Делёз, Ж. Бодрийяр, М. Фуко, Ж. Деррида и др. В философии постмодернизма отмечается сближение её не с наукой, а с искусством. В философской мысли сформировались основные позиции, которые распространяются на все виды искусства, в том числе и музыкальное. Это: индивидуалистический хаос концепций, типов рефлексии, концепции множественности и плюральности, «смерти автора», отрицание возможности достоверности и объективности, как следствие – появление симулякра, позиции отчуждения. В философии, так же как и в культуре в целом, действуют механизмы деконструкции, ведущие к распаду философской системности. Декларируется «новая философия», которая, по словам В. Руднева, «...в принципе отрицает возможность достоверности и объективности..., такие понятия как “справедливость” или “правота” утрачивают свое значение...»¹.

Особое значение для музыкальной культуры имеет эстетика постмодернизма. Концепции музыкального *пост*искусства, прежде всего, черпает свои идеи и концептуальные позиции из эстетической области знания. Среди крупных исследователей в этой области следует назвать имена Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриды, Ч. Дженкса, Р. Рорти, Ж. Бодрийяра, Дж. Ваттимо, К. Метца, Б. Маньковской, Ю. Кристевой, И. Хассана, У. Эко, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, отчасти Р. Барта.

Принципами эстетики постмодернизма, которые распространяются и на музыкальное творчество, является творческая установка на отказ от каких-либо глобальных авторских амбиций, принципиального авторства, осознанной демонстрации «усталости» от культуры и иронического отношения к ней в целом и к творческой деятельности в частности, ирония над самим фактом существования культуры в «наши дни».

Н. Гуляницкая указывает на множество нерешенных на сегодняшний день проблем в области исследования постмодернизма, которые образуют комплекс «незнания» в области музыковедения, а так же выделяет проблемные пласты в вопросах музыкального

¹ Руднев В. Словарь культуры XX века <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>.

постмодерна² [3]. Помимо основных вопросов соотношения музыковедение – философский постмодернизм, музыковедение – эстетика постмодернизма, исследователь называет и проблемы соотношений музыковедения с категориями неклассики, и анализ средств выражения и композиционных принципов, и формирование методологии анализа произведений постмодерна.

Остановимся на наиболее важных группах проблем.

- Музыковедение и категории неклассики. Среди категорий неон-классики (по Бычкову) некоторые методы применимы к анализу произведений музыкального постмодернизма, а так же характерно «приживание» новой терминологии. Н. Гуляницкая называет такие «новейшие» термины и категории как артефакт, интертекст, эклектика, деконструкция, виртуальная реальность, лабиринт, абсурд, симулякр, которые «прижились» и ассимилировались в музыкальное искусство.

- Средства выражения и композиционные принципы. Работая с этой группой проблем, нами видится целесообразным формирование особых параметров постмодернистского музыкального произведения, которые бы присутствовали во всех подобных образцах.

- Методы анализа современной музыки, а именно произведений пост-модерна. Расшифровывая эту проблему, укажем, что методология исследования произведений постмодернизма, по-нашему мнению, должна базироваться на выявлении артефактов, определенных знаков постмодерна. Одним из методов, который мы избрали, это анализ так называемых мобильных и стабильных элементов в самом произведении постмодерна. Стабильные элементы являются базовыми, которые присутствуют так или иначе (в том или ином виде) практически во всех произведениях, в которых мы можем выявить черты постмодернизма. Это, как правило, традиционность мировоззрения (жанров, форм), историзм, эклектика, ирония. Мобильными являются элементы, связанные непосредственно с текстом, это особенности

² В первую очередь автор указывает на ряд проблем, связанных с трактовкой постмодернизма. Как отдельную проблему, автор выделяет «язык описания», заполняющих пространство труда И. Скоропановой, речь идет о множестве слов, ранее не фигурирующих в исследованиях ранее, речь идет о таких, часто встречающихся словах как, например: гено-текст, дежафю, логоцентризм, пастиш, симулякр, эпистема, интертекст и т. д. Это касается, конечно, и музыкального постмодернизма.

формообразование, интертекстуальность, симулякр (и другие артефакты пост-культуры).

В музыковедческих трудах происходит **систематизация** всех существующих понятий данной сферы знаний. Нашей задачей является обзор источников российских и украинских исследователей в области сферы музыкальный постмодернизм. Освещая проблематику музыкального постмодернизма в украинских и российских источниках, не можем не упомянуть западные труды коллег, поскольку идеи постмодернизма зарождались на европейском философском, а затем эстетическом и культурологическом пространстве³.

Несмотря на то, что, как отмечает Н. Гуляницкая, «...такого научного труда, подобно тому, какой создал И. Ильин в недрах литературоведения, или какой опубликовал В. Бычков в области “неклассической эстетики” в музыковедении по данному вопросы пока нет, но есть труды, тематика которых простирается от общих проблем постмодернизма до частных вопросов, связанных с идеями того или иного современного композитора» [3], в российском музыковедении мы можем отметить освещение проблем постмодернизма в трудах и диссертационных исследованиях С. Савенко⁴, Г. Григорьевой⁵, Н. Гуляницкой [3], а также молодых музыковедов – Е. Лианской⁶, Е. Трайни-

³ По Н. Гуляницкой, вопросы, которые интересуют западных ученых-музыкологов в области пост-тематики напрямую связаны с осмыслением данного вопроса: Х. Данузер (H. Danuser) рассматривает триаду «модерн-постмодерн-неомодерн» (1984), давая сравнительную характеристику этим понятиям; С. Трахтенберг (S. Trachtenberg) составляет словарь современных инноваций в искусстве постмодерна (1985); Х. Линденберг (H. Lindenberg) поднимает вопросы жанра и стиля (1987); Дж. Бортстэд (J. Borslap) анализирует новую музыку сквозь призму постмодерна (1988); Р. Суботник (R. Subotnik) пишет о «деконструивизме», наводя критику на Шёнберга, Адорно и Стравинского (1988); Д. Харвей (D. Harvey) характеризует «условия» постмодерна (1989), а М. Перлофф (M. Perloff) рассматривает проблему «постмодерн-жанров» (1989).

⁴ Савенко С. Фантом постмодернизма // Русская музыка: рубежи истории. — М. : МГК, 2005. — Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. — Сб. 51. — С. 7–16.; Савенко С. Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: элита и массы [сост. и ред.: Б. Гецелев, Т. Сиднева]. — Н. Новгород. — 2004. — С. 43–50.

⁵ Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. — М., 2011. — 440 с.

⁶ Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дисс. ... канд.

ной⁷, О. Гарбуз⁸. «Основным “наследием” мы можем назвать труды самих композиторов. Философы утверждают, в частности, что для постмодерна свойственна тенденция “творец – теоретик своей авторской концепции”» [3]. Особым вкладом в теорию «постмузыки» в российском музыковедении являются труды В. Мартынова [9; 10], В. Екимовского⁹, В. Тарнопольского¹⁰. В Украине базовыми в исследовании постмодернизма стали диссертация и статьи Т. Гуменюк¹¹, А. Козаренко [5], Е. Зинькевич [4], Б. Сюты¹².

Согласно учебному пособию «Теория современной композиции» [13], вторая половина XX века представляет пеструю картину взаимодействия эстетических тенденций – разноправленных, порой контрастных, даже взаимоисключающих. Авторы указывают: «Суть музыкального постмодернизма заключается в предельно широком поле взаимодействия всех компонентов музыкального мышления, накопленных многовековой историей музыки.» И далее: «постмодернизм индивидуально преломляется в эстетике и технике практически всех композиторов второй половины XX века» [13]. Авторы относят к этому направлению таких композиторов, как Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Л. Берио, П. Булез, К. Пендерецкий,

иск-я : 17.00.02. — Нижний Новгород, 2003. — 216 с.

⁷ Трайнина Е. Л. «Постмодернистская чувствительность» и ее проявление на разных этапах эволюции стиля Дьёрдя Лигети // Музыковедение. — 2008. — № 8. — С 66–73.

⁸ Гарбуз О. Встречи по обе стороны зеркала. Матрёшка и постмодернизм // Трибуна современной музыки, № 1 (7), 2008. — С. 28–36.

⁹ Екимовский В. Автомонография. — М. : Музиздат, 2008. — 480 с.

¹⁰ Тарнопольский В. Травма постмодерна // Постмодернизм в контексте современной культуры : Материалы междунар. науч. конф. [ред.-сост. О. В. Гарбуз]. — М. : МГК, 2009. — С. 89–95.

В. Г. Тарнопольский – А. А. Амрахова. О Постмодернизме и о том, что пришло ему на смену : http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1689&page=1.

¹¹ Гуменюк Т. К. Постмодернизм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук. – 09.00.08 – Естетика / Т. Гуменюк. — К. : Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. — 30 с.

¹² Формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського держ. ун-ту імені Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць. — Вип. 1. — Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. — С. 5–19.

А. Волконский, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Шнитке, С. Слонимский, Р. Щедрина.

На наш взгляд, этот список демонстрирует максимально *широкое* понимание музыкального постмодерна. Добавим к этому списку следующие имена – Д. Лигети, М. Кагель, Л. Десятников, Н. Сидельников, В. Мартынов, Ф. Караев, В. Екимовский. В Украине этот список возглавляют (по Е. Зинькевич) В. Рунчак и С. Зажитько, как «последовательные адепты постмодерна». Композиторы, в творчестве которых присутствуют отдельные проявления постмодерной эстетики – М. Скорик, В. Сильвестров, К. Цепколенко, Ю. Гомельская, Л. Юрина, А. Гаврилец, В. Мужчиль и многие другие.

Обратимся теперь к проблеме определения сущности такого явления как музыкальный постмодернизм у российских и украинских исследователей и практиков этой культурно-исторической ситуации.

Одним из главных российских пропагандистов идеи *пост*музыки, который воплотил свои идеи в письменных трудах, является В. Мартынов, издавший не одну книгу, озвучивая свою теорию утраты авторского стиля и «смерти композитора». В. Мартынов указывает, что «по сути, постмодернизм – это не просто некое направление в искусстве, которое можно принимать, или не принимать, – это данность, подобная данности зимы. И даже те люди, которые не принимают постмодернизма, отвергая его данность, вынуждены двигаться в русле постмодернизма, облекая свой протест против него в постмодернистические формы, ибо постмодернизм – это состояние сознания наших дней, и, что бы человек ни делал, это всегда будет проявлением того сознания, носителем которого данный человек является» [9].

А. Амрахова [1] старается установить, что делает те или иные приёмы «постмодернистскими» и задает вопрос, не лежит ли в основе их какой-то иной определяющий принцип – не в области стиля, а ещё «раньше и глубже» – в самом процессе смыслополагания, продуцирующем творческий акт. Автор дает положительный ответ на этот вопрос, чем автоматически выводит проблематику за пределы одного-единственного направления, ибо проявления постмодернизма в музыке совпали со многими процессами, происходящими в музыкальном искусстве второй половины XX столетия, и инициированными вовсе не этим направлением.

В трудах украинских исследователей ситуация постмодернизма определяется, в первую очередь как *игра* («Игры на окраине тысячелетия...») – именно так называется статья Е. Зинькевич) и *свобода*. Несмотря на состояние некоторой «отсталости» музыкальной культуры по отношению к европейской и даже российской, поскольку постмодернизм как метод мышления пришел в украинскую культурную среду несколько позднее, по мнению Е. Зинькевич, постмодернизм расширил пространство свободы в культуре Украины. «“Резвясь и играя” на широких просторах разных культурных языков, наши бунтари и задиры явили возможность искусства жить без установленных прописей. Украинская музыка, слишком долго пребывавшая на бессолевого соцреалистической диете, нуждалась в постмодернистском транквилизаторе» [4].

По мнению Н. Гуляницкой, составить перечень признаков постмодернистского мышления задача сверхреальная. Это связано с тем, что «композитор понимает проблему по-своему и если «впадает» в русло особого менталитета, то скорее в опоре на музыкальное восприятие звучащего континуума, чем каких-либо аналитических выкладок» [3]. То же самое относится и к музыкальным образцам постмодернизма, однако все же можно назвать наиболее знаковые произведения, демонстрирующие постмодерное мировоззрение. К таковым многочисленными исследователями относят: симфонию Л. Берио (1968), вошедшую в историю культуры как манифест музыкального постмодернизма; большинство сочинений М. Кагеля (например, «Средиземное море» (1975) для голосов и музыкантов, «Вросший ноготь» (1972) – парадфраза на фортепианную пьесу «Серые облака» (1881) Листа и др.); фортепианные этюды Д. Лигети (1985–2001); практически все постопусы В. Мартынова; соната для двух исполнителей (1976), «Crumb» для инструментального ансамбля (1985), «Маленькая музыка печальной ночи» для инструментального ансамбля (1989) Ф. Караева; «Привет М. К.» для фортепиано в 3-х частях, «Прощальная несимфония» для пяти исполнителей В. Рунчака и др.

Определим *параметры*, по которым музыкальное произведение идентифицируется в рамках культурно-исторической ситуации постмодернизма. Сразу оговоримся, что воплощение постмодерных черт всегда сугубо специфично не только для каждого автора, но и для каждого отдельного произведения.

Одним из ключевых параметров является **традиционность мышления**. Она, по нашему мнению, связана с выбором традиционных жанров, отказом от принципиального новаторства и отражается в произведении в осмыслении и *компилировании* уже известного. Следующий параметр – **эkleктичность** – наиболее часто выражается в принципе коллажа, *культурологическом* творческом методе, основанном на соединении различных техник, идей, стилей. Эkleктичность не является принципиально новым методом постмодернизма, это, скорее, композиторский возврат в эkleктике, *новая эkleктика*¹³. «Новая эkleктика, – пишут авторы учебного пособия «Теория современной композиции», – не подражательность, но специфическая универсалия современного художественного творчества, заключающаяся в проблеме выбора (греч. *eklektikos* – выбирающий) из “кладовой” культурных традиций» [13]¹⁴. Добавим также – колоссального спектра уже существующих культурных наследий.

Применение исторического метода, чаще всего связанного с ретроспективным взглядом на предыдущие стили, эпохи, методы, связан с кардинальным изменением **пространственно-временного** параметра, который через иронию и интертекстуальность обеспечивает постмодернистскую «игру со смыслом».

Все вышеперечисленные параметры заложены в базис произведения, незыблемы (стабильны) и проявляются в любом случае, отражая сущность мировоззрения постмодерна.

Еще одним важным фактором постмодерной музыкальной эстетики является отношение к тексту. Мир как текст – один из основных постулатов постмодернизма. В постмодернизме вся реальность мыслит-

¹³ Речь идет о том, что концепции постискусства не стремятся к новизне и не претендуют на новаторство (в отличие от авангарда).

¹⁴ Авторы учебного пособия «Теория современной композиции» отмечают: «Для постмодернизма вполне применимо также понятие культурологического метода творчества (по определению В. Тарнопольского) – метод, предполагающий свободное оперирование всем арсеналом многовековой технико-стилевой системы и обязательным погружением в некие глубинные пласты. Культурологический метод приходит на смену методу “мышления стилями” (С. Савенко), “интерпретирующему стилю” (В. Медушевский), “открыто ассоциативному типу стиля” (Г. Григорьева), отражающим процессы стиливых синтезов 60–70-х годов<...>» [цит. по 14].

ся как текст, дискурс, «ничто не существует вне текста» (Ж. Деррида). Текстуальность, а, точнее, уже интертекстуальность – понятие, которое используются постмодернизмом для описания новой реальности. Культура любого исторического периода предстает как сумма текстов, или интертекст. Исходя из того, что любое произведение постмодернизма есть текст, говоря о текстологических принципах, мы имеем в виду мобильные элементы, которые возникают непосредственно в **тексте** конкретного автора и конкретного постмодернистского образца. И здесь уже есть смысл говорить о **системе межтекстуальных взаимоотношений**¹⁵. В. Балабин [2] отмечает следующие виды текстуальности:

- интертекстуальность (соприсутствие в одном тексте двух или более различных текстов);
- паратекстуальность (в виде отношения текста с его частями);
- метатекстуальность (выражается в присутствии комментирующей ссылки одного текста на другой);
- гипертекстуальность (связь одного текста с другим при помощи трансформации, пародии, имитации, адаптации и т. д.);
- архитектекстуальность (в виде жанровых связей текстов).

В постмодернизме композиционные опусы перестают быть «текстами» – отдельными художественными «артефактами», созданными согласно традиционным законам или по оригинальным авторским принципам, а превращаются в «метатексты». Каждый текст представляет собой новую ткань, «сотканную» из старых цитат, явных или не явных. В музыкальной практике мы не всегда имеем дело с вербальным текстом, однако музыкальный текст, даже не будучи озвученным, зрительно довольно часто может вызывать у нас аллюзии, а будучи озвучен, воплощаться по принципу «игры со смыслом», который отличает так или иначе почти все произведения, которые испытывают на себе влияния мышления постмодернизма. Система межтекстовых отношений породила в искусстве постмодерна такой артефакт как **симулякр** – создание псевдовещей, замещение символа на симулякр

¹⁵ Типология была предложена Ж. Жаннетом в книге «Палимпсесты: литература второй степени» и ее стали в целом воспринимать как базовую классификацию межтекстовых отношений (по В. Балабину).

становится основной чертой постмодернизма. Воплощается в музыкальном произведении данная черта либо через интертекстуальность, путем создания нового авторского текста на базе готового текста. Либо с помощью вплетение в ретроспективную структуру своего собственного анализа всего прошедшего, прожитого, подытоживание существующих элементов, создание другого смысла и комментирование старого вразрез слушательским установкам.

Симулякр связан с таким явлением, как **ирония** – ещё одним типологическим признаком культуры постмодерна. Здесь можно говорить о свободной манипуляции любыми готовыми формами, а также художественными стилями прошлого в ироническом ключе. Ироничность часто выражается в обращении композиторами к вневременным сюжетам и пресловутым «вечным темам», либо путем авторского пересматривания и переосмысливания, либо, как правило, ироничного комментирования. Ироничность выражается в разных опусах по-разному, иногда, взаимодействуя с метатекстуальностью, образуя определенную «игру», иногда же она взаимодействует с симулякритивностью и символичностью. Ироничность в контексте постмодерна испытывает тотальную критику. Например, протоиерей А. Ткачев видит в этом разрушающийся механизм: «Так вот, современное творчество — это все больше и больше троллевы забавы: посмеяться над Творцом, ничего не создавая, испортить то, что создали другие, обсмеять, опорочить, идейно оплевать то, что для других является предметом благоговейного поклонения или уважения, сказать людям, что алтари опустели, огонь на них потух, святынь нет, нет вообще ничего святого, осталось только посмеяться. Когда же и смеяться сил не останется, остается только в петлю ползть. Таков последний финал современного постмодернистского мышления» [11].

По нашему мнению, удивительное и уникальное свойство постмодерной иронии базируется, прежде всего, на ироничном отношении к самому факту существования искусства в наши дни. Ироничную сущность искусства постмодерна можно обобщить следующей мыслью, так или иначе присутствующий у всех исследователей культурологического феномена постмодернизм: *понять реальность невозможно и нам остается только посмеяться над прежними попытками.*

Итак, выявляя специфику проявления постмодернизма в музыкальной культуре, систематизируем ключевые принципы постмодернизма и их соотношение с другими науками, которые проявляются в следующих позициях.

1. Из философии в музыкальное искусство проникают идеи, влияющие на композиторское творчество: утрата авторского стиля («смерть автора»), индивидуалистический хаос концепций, концепция множественности, отрицание возможности достоверности и объективности, интертекстуальная «игра».

2. С точки зрения эстетической теории музыкальное искусство ориентировано на такие позиции как: отказ от авторских амбиций, принципиальное авторство, демонстрация «усталости» от культуры, ироничное отношение, которое, прежде всего, распространяется на сам факт существования культуры в «наши дни», размывание границ между высокой и массовой культурой.

3. Ассимиляция посттерминологии особенно прижилась в музыкальной культуре в таких понятиях как: симулякр, артефакт, интертекст, эклектика, деконструкция.

4. Средства выражения и композиционные принципы нами сформированы в трех параметрах (традиционность, эклектизм и пространственно-временной параметр). Принципиальным композиционным принципом мы видим культурологический творческий метод, избирающий (эклектичный) из кладези культурного наследия с последующим просматриванием (чаще всего в ироничном ключе).

5. Методология анализа произведений постмодернизма базируется на выявлении стабильных и мобильных элементов в музыкальных композициях. Стабильными элементами проявления постмодернизма в произведениях являются традиционность (в широком смысле), историзм, эклектика, ирония. Мобильные элементы связаны непосредственно с авторским текстом – это особенности формообразования, интертекстуальность.

Все сформулированные в рамках статьи параметры характеризуют пути проявления постмодернизма в музыкальной культуре и объединены между собой сложными культурно-эстетическими и философскими связями, что позволяет нам рассматривать феномен постмодернизм как специфический тип мировоззрения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Амрахова А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке / А. А. Амрахова // Постмодернизм в контексте современной культуры : материалы международной науч. конф. в рамках русско-французского проекта «День музыки Паскаля Дюсапена в Москве» (17 ноября 2007 г.) / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского [ред.-сост. О. В. Гарбуз]. — М. : Московская консерватория, 2009. — С. 39–57.
2. Балабин В. В. Метатекстуальность и интертекстуальность в исследовании дискурса // Вестник МГИМО. — Университета. Серия : Филология. — 2008. — № 2. — С. 77–82.
3. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке : исследование / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 256 с.
4. Зинькевич Е. Игры на окраине тысячелетья (о постмодернистской ипостаси украинской музыки) [эл. ресурс] / Е. Зинькевич.— Режим доступа : <http://composersukraine.org/index.php?id=2525>.
5. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму [электронный ресурс].— Режим доступа : http://www.musicaukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html.
6. Лебедев С. А. Философия науки: Словарь основных терминов / С. А. Лебедев. — Москва : Академический Проект, 2004. — 320 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар [пер. с франц. Н. А. Шматко]. — М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. — 160 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб : Алетейя, 2000. — [серия Gallicinium]. — 347 с.
9. Мартынов В. Зона *opus posth* или рождение новой реальности / В. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 288 с.
10. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. — Послесл. Т. Чередниченко. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.
11. Прот. Андрей Ткачев. Чтобы жизнь не стала проклятием [эл. ресурс] / Протоиерей Андрей Ткачев. — Ежедневное православное СМИ. — Видеоинтервью 9 октября, 2012. — Режим доступа : <http://www.pravmir.ru/zhizn-kak-trud-i-tvorchestvo-video/>.
12. Рафикова А. Р. Культура постмодерна и музыка XX века / А. Р. Рафикова // Образование и культура постмодерна : сб. ст. — Казань : Изд-во Казанск. ун-та, 2005. — С. 70–73.

13. *Теория современной композиции : учебное пособие / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2007. — 624 с., нот. — (Academia XXI).*

14. *Терновая Т. Ю. Постмодернизм как культурно-исторический диалог / Т. Ю. Терновая // Культура народов Причерноморья : научный журнал. — Крымский научный центр НАН Украины, Таврический нац. ун-т им. В. И. Вернадского (Симферополь), Межвузовский центр «Крым». — Симферополь. — 2005. — N 57. — Т. 2. — С. 116–117.*

РУЖИНСКАЯ Д. СПЕЦИФИКА ПРОЯВЛЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ. Выявляется специфика проявления культурного феномена «постмодернизм» в музыкальном творчестве. Определяются основные параметры постмодернистского мышления в музыкальном произведении, так же отслеживаются сложные культурно-эстетические и философские связи между музыковедением и другими науками.

Ключевые слова: постмодернизм, музыкальное творчество, специфика мышления, параметры идентификации постмодерна.

РУЖИНСЬКА Д. СПЕЦИФІКА ПРОЯВУ ПОСТМОДЕРНІЗМА У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ. Виявляється специфіка прояву культурного феномена «постмодернізм» у музичній творчості. Визначаються основні параметри постмодерністичного мислення у музичному творі, також, також відстежуються складні культурно-естетичні та філософські зв'язки між музикознавством та іншими науками.

Ключові слова: постмодернізм, музична творчість, специфіка мислення, параметри ідентифікації постмодерна.

RUZHYNISKAYA D. POSTMODERNISM DISPLAY SPECIFICS IN THE MUSICAL CREATIVITY. “Postmodernism” cultural phenomenon display specifics become apparent in the musical creativity. The main postmodernism thinking parameters in a musical work are determined. Also, complex cultural-aesthetic and philosophical connections between musicology and the other science are monitored.

Key words: postmodernism, musical creativity, thinking specifics, postmodern identification parameters.

Анастасия Попова

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕНТИНА БИБИКА: О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛНЕНИЯ



Попова Анастасия Николаевна – окончила КРВУЗ «Симферопольское музыкальное училище им. П. И. Чайковского» по специальности «фортепиано», класс методиста, Заслуженного работника культуры Республики Крым Ж. Б. Черкасовой (2008), ХНУИ имени И. П. Котляревского по специальности «фортепиано, орган», класс доцента, Заслуженного артиста Украины С. Ю. Юшкевича (2013). Аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского. Концертмейстер ДМШ № 6 им. Н. Лысенко (2011), ДМШ № 15 им. В. А. Моцарта (2011–2013). С 2013 – концертмейстер КРВУЗ «Симферопольского музыкального училища им. П. И. Чайковского». Лауреат м/н конкурса молодых пианистов А. С. Караманова (1999), лауреат м/н конкурса «Синяя птица» (2000), I место Республиканской теоретической олимпиады (2003), лауреат Республиканского конкурса «Юный виртуоз» (2004). Участник концерта «Отражение времени» в рамках международного фестиваля культуры и искусств «Французская весна – 2013».

Валентин Савич Бирик (1940–2003) — выдающийся украинский композитор последней трети XX века. В его наследии более 150 сочинений, «которые сегодня исполняются на престижных сценических площадках мира знаменитыми музыкантами» [8]. Имя композитора для крупнейших музыкантов мира – целый пласт искусства, который ещё предстоит изучить. Огромное место в творчестве В. Бирика занимают произведения для фортепиано. Можно сказать, что этот инструмент звучит почти во всех его опусах. Фортепианное творчество композитора представляет собой огромный интерес для исследований в сфере исполнительства XX века, однако до сих пор этот масштабный раздел творчества композитора в целом не нашел достаточного

освещения в музыковедческой литературе и не привлекался специальному исследовательскому вниманию¹.

Объектом исследования является фортепианное творчество В. Бибика, **предметом** – культура исполнения фортепианного наследия В. Бибика.

Цель статьи – представить фортепианные произведения В. Бибика и выявить особенности культуры исполнения фортепианного наследия В. Бибика.

Фортепианное творчество В. Бибика масштабно размаху, жанрово разнообразно. Композитор написал, в частности, 2 Концерта для фортепиано и симфонического оркестра, концерт для фортепиано и камерного оркестра «Детские воспоминания», концерт для фортепиано и камерного оркестра «Symbols», вариации для фортепиано, клавирина и камерного оркестра «Meditation», 10 сонат, цикл «34 прелюдии и фуги» ор. 16, «Прелюдию, фугу и арию на тему ВАСН» для двух фортепиано, «Контрасты» для двух фортепиано, цикл пьес «Музыка для детей», «Вальс», «Токкату», шесть Интермеццо, 39 вариаций «Dies irae», а также «Звоны и напевы» для фортепиано, «Ранняя музыка...» для двух фортепиано. Как отмечал сам Валентин Бибики, «фортепиано XX века – инструмент бесконечно развивающийся. Для меня это самый теплый, выразительный и человечный инструмент» [5, с. 162].

На протяжении всей истории культуры музыкальный инструмент осуществлял взаимодействие между композиторским творчеством, искусством исполнителя и воспитанием слушательской аудитории. Фортепиано завоевало за свою более чем трехсотлетнюю историю исключительное место среди других инструментов, именно этот инструмент выделяется своей универсальной способностью вос-

¹ Информация о фортепианном творчестве В. Бибика фрагментарно, но все же встречается в музыковедческой литературе. Это статьи: Веркиной Т. «О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика», Даниловой О. «Валентин Бибики: личность и творчество», Кононовой О. «Эволюция авторского почерку», Лозовой В. И. «О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика», Н. Мельниковой «Для юних», Новикова Ю. «Складово-фактурна організація як домінуюча ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати)», Очеретовской Н. «Пора становления», а также книга А. Мизитовой, И. Ивановой «Фрагменты творчества В. Бибика: монографические очерки».

произвести фактуру практически любого типа – от монодической до полифонической и кластерной. Кроме того, фортепиано, как никакой другой инструмент, оказалось приспособлено для многочисленных переложений, в том числе и оркестровых. Появление на протяжении XVIII–XX веков обширной фортепианной литературы обусловило интенсивную эволюцию как самого инструмента, так и его интерпретации. Однако современная культурная ситуация складывается таким образом, что эксперименты в области расширения звуковых возможностей традиционных инструментов, в том числе и фортепиано, стали приоритетными в первую очередь для композиторов. Исполнители и, тем более, слушатели относятся к такого рода новациям настороженно или вовсе остаются равнодушными. Одной из ведущих тенденций современной композиторской практики, в том числе и в творчестве В. Бибика, стал поиск новых выразительных возможностей фортепиано через применение нетрадиционных приемов пианистической игры. А именно: игру на струнах (удары, *pizzicato*, *glissando*, пианист может играть пальцами, ладонями, дополнительными предметами вдоль и поперек струн, в разных их частях), приемы беззвучного нажатия клавиш (пальцами или ладонью), кластерную технику.

Так, в пьесе «Мерцание звезд» из фортепианного цикла «Музыка для детей» оп. 33 В. Бибик использует *glissando* по струнам в заданном регистре. Если подобный прием в пьесе воспринимается слушателем как внезапный звуковой эффект (однако вполне вписывающийся в эстетику пьесы), то для юного исполнителя может стать весьма заманчивым моментом всего произведения. Необычность музыкального эффекта, авторское одобрение на те приемы, которые ранее причислялись лишь к баловству, но никак не считались способами игры на рояле, заставляет исполнителя предвкушать столь эффектный прием исполнения на рояле. В пьесе «Кривляка» из того же цикла композитор использует эффект резонирования с помощью демпферного освобождения участков клавиатуры – путем беззвучного нажатия звука *e* малой октавы, что является также непривычным для исполнителя приемом.

Фортепианному творчеству В. Бибика присуща особая звукопись, соединяющая, с одной стороны красочные кластерные звучания, а с другой – вызывающая аналогии с колокольностью, идущей

еще от творчества М. Мусоргского, С. Рахманинова. Например, пьеса «Утренние звоны» из цикла «Музыка для детей» ор. 33 построена на имитации у фортепиано звона колоколов, которая создается композитором применением переменных размеров, динамических контрастов ($f - p$), широким охватом регистров, воодушевленного, порывистого движения, быстрой сменой мелких длительностей на более крупные, использованием пятизвучных кластеров. Так, колокольность («набат колокола») – излюбленный прием композитора [6, с. 36]) встречается у композитора: в главной партии Четвертой сонаты, в Девятой сонате, посвященной памяти ученицы Лены Зильберман, талантливого музыканта, рано ушедшей из жизни, где колокольные звоны окрашены «трагическим светом» [5, с. 162] и во многих других сочинениях композитора.

Валентин Бибик – автор десяти фортепианных сонат. Именно соната стала той творческой лабораторией композитора, где сформировалось множество его творческих идей, будущие симфонические концепции. Сонаты В. Бибика заставляют искать иное отношение к роялю, добиваться того, чтобы струны звучали, но ударности не было.

Фортепианных миниатюр в творчестве композитора немного – это «Вальс», «Токката», цикл «Музыка для детей», шесть интермеццо. Их камерность позволила композитору усилить лирическую суть сочинения, близкую творческому методу композитора. Например, «Шесть интермеццо» для фортепиано ор. 57 В. Бибика – живописные картины, миниатюрные пьесы, каждой из которых характерна неповторимая звуковая палитра, настроение, характер. Тематизмом и камерностью они во многом перекликаются с циклом пьес «Музыка для детей».

Особый интерес у композитора вызывали полифонические жанры. Им написаны: «2 прелюдии и фуги» ор.7, цикл «34 прелюдии и фуги» для фортепиано ор.16, «прелюдии и фуги» ор. 27, «прелюдия, фуга и ария на тему ВАСН для двух фортепиано» ор. 54. По словам И. Кузнецова, «полифония XX века – явление огромного масштаба и внутренней сложности, которое концентрирует в себе художественные принципы, характеризующее современное музыкальное мышление» [4, с. 6]. Именно такое явление представляет собой полифония

В. Бибика. О ее художественной ценности свидетельствует высокая оценка, которая была дана музыковедом В. Задерацким в Предисловии к первой тетради 34 прелюдий и фуг В. Бибика как новому впечатляющему слову в современном бытовании жанра.

Автор видит и ощущает полифонический жанр по-своему. Но важно не только это. Он чутко улавливает направление современной эволюции жанра в сторону психологической детализации «интеллектуальной лирики», столь присущей этому виду музыки, «стремление» жанра навстречу стихии новой звуковой колористики. Цикл «34 прелюдии и фуги» — эпохальный труд, о котором композитор Леонид Грабовский отозвался так: «Склоняюсь думать, что такого фундаментального, внушительного, мастерского, оригинального, во многом новаторского цикла прелюдий и фуг не было еще написано после Хиндемита, Шостаковича и Щедрина» [8]. Новаторский подход В. Бибика к полифоническому жанру обусловлен широким использованием авангардных композиторских техник второй половины XX века – алеаторики, сонористики, пуантилизма. Возможно, именно в этом заключается проблема исполнения этого фортепианного цикла.

В связи с вышесказанным, а также в связи с отсутствием нотного материала позднего периода творчества В. Бибика, укажем на то, что для украинской публики сочинения композитора исполняются не так часто, а некоторые фортепианные произведения и вовсе никогда не звучали в Украине. Однако в целом, музыка В. Бибика звучит в Украине и Германии, в России, США, Канаде, Польше и других странах, на многих фестивалях, присутствует в репертуаре выдающихся исполнителей. Одним из самых чутких интерпретаторов произведений В. Бибика является пианистка, народная артистка Украины, профессор Татьяна Борисовна Веркина². Первая исполнительница Пятой и Седьмой сонаты для фортепиано, вокального цикла «Заветнейшее» на стихи А. А. Ахматовой, в основе которого заложен такой замысел, где исполнительница пела и сама себе аккомпанировала. «Фортепи-

² Валентин Бибик посвятил Татьяне Веркиной Пятую фортепианную сонату. Вокальный цикл «Заветнейшее» на слова А. Ахматовой также был написан специально для ее голоса.

анный стиль Валентина Бибика – отмечает пианистка – остро требует две взаимосвязанные проблемы исполнительской культуры – это профессиональное владение инструментальным туше и педалью. <...> Исполнение фортепианных произведений В. Бибика – это всегда тонкое отношение к звуку, искусство педализации и фразировки, воспроизведение всех нюансов тембро-динамической шкалы, присущей сонорной технике композиторского письма Валентина Бибика, его правомерно считать «поэтом фортепиано». [2, с. 178]. В личном общении Т. Веркиной с Валентином Бибиком, работая вместе с ним над произведением, исполнителю приходилось задумываться над основными проблемами исполнительского искусства «как *Бытия музыки, как процесса её рождения*» [2, с. 177]. Виктория Ивановна Лозовая³ (1933–2000) – одна из первых исполнительниц ряда произведений В. Бибика, в частности Девятой и Десятой сонаты для фортепиано, Второй виолончельной сонаты, а также Трио ор. 76, исполнявшееся с большим успехом в Харькове, Москве, Петербурге в сотрудничестве с прекрасными харьковскими музыкантами – Григорием Куперманом (скрипка) и Игорем Гайдой (виолончель).

В. Лозовая писала о специфике исполнения Девятой сонаты так: «для “воссоздания” музыки сонаты недостаточно только выполнения авторских указаний. Задача исполнителя гораздо сложнее: через прочтение авторского текста стать соавтором звуковой партитуры, режиссером психологической драмы» [5, с. 164]. По словам пианистки, «философ по стилю мышления и лирик по способу самовыражения <...> он создал свой звуковой мир; в центре его – *Человек Размышляющий*. Это своя особая точка зрения на жизнь в творчестве сложилась в законченную и узнаваемую систему художественных принципов и приемов – свой *стиль*» [6, с. 34]. Среди исполнителей его фортепианных опусов – пианисты из разных стран и поколений: Игорь Приходько, Николай Сук, Йожеф Ерминь (Украина), Олег Малов, Дмитрий Башкиров, Игорь Жуков, Яков Кацнельсон (Россия) Джоэл Сакс, Шерил Зельтцер (США), Continuum (американский ансамбль современной музыки, основателем которого является Джоэл Сакс), фортепианный дуэт Нора Новик и Раффи Хараргванян (Латвия).

³ Композитор посвятил В. Лозовой Десятую сонату для фортепиано.

В 2012 году автором статьи была совершена аудиозапись цикла «Музыка для детей» ор. 33 с целью популяризации этого произведения среди детской аудитории и профессиональных исполнителей. В сочинениях В. Бибика исполнителей привлекает исповедальный тон общения с аудиторией и высокие художественные качества, которые требуют от интерпретатора не только эмоциональной отдачи, но и решения сложных исполнительских задач [9, с. 93]

Виктория Бибик⁴ – дочь Валентина Бибика, концертирующая пианистка, идейный вдохновитель и инициатор многих авторских концертов композитора – является исполнительницей многих фортепианных сочинений отца⁵, участвует в исполнениях камерных, вокальных сочинений композитора. Сегодня Виктория Бибик координирует сотни исполнений произведений Валентина Бибика по всему миру. В личной беседе с автором статьи дочь композитора наметила общие «аксиомы», знание которых необходимо исполнителю музыки В. Бибика. Прежде всего (и это важно для исполнения не только сочинений для фортепиано, а в целом для всего творчества) – это отношение к звуку. «Именно “звуковая чуткость”, – говорит В. Бибик, – ощущение возникновения звука, звуковая насыщенность (разнообразие) – главная траектория работы над сочинениями отца».

Вторая «аксиома» – некое ритмическое «рубато», постоянное ощущение «движения» музыки. «“Звуковые зависания”, “застывшие” состояния редки в сочинениях отца, – говорит В. Бибик, – и когда встречаются, имеют большое значение, определенный смысл».

Еще одна «аксиома» – предельная эмоциональная вовлеченность. «Это та музыка, – говорит В. Бибик, – исполнение которой вне полной “отдачи” всегда будет заметным, осязаемым. Так же, как будет слышаться и отсутствие достаточного мастерства владения инструментом: владения звукоизвлечением».

⁴ Закончила Санкт-Петербургскую консерваторию им. Н. Римского-Корсакова и Иерусалимский университет в Израиле. Лауреат международных конкурсов [1, с. 37].

⁵ Фортепианный концерт «Детские воспоминания», посвященный Виктории Бибик, цикл «Музыка для детей», посвященный старшей дочери композитора Наталье Бибик, все десять фортепианных сонат, цикл «34 прелюдии и фуги» ор. 16, «39 вариаций на тему Dies irae» также посвященные Виктории Бибик.

ВЫВОДЫ. «Исполнение современной музыки – это проблема конца XX века на всем постсоветском пространстве, – отмечает Виктория Бибик, – «многие выдающиеся исполнители не проявляют к ней никакого интереса, не знают ее и не имеют желания узнать. Все их помыслы сосредоточены на совершенствовании исполнения уже много веков звучащих сочинений. Мне это кажется невероятной ограниченностью, и что удивительно, говоря об исполнителях высочайшего уровня, абсолютно сознательной. Чтобы заинтересоваться, увлечься – нужно услышать новую музыку, изучить. Мне сложно понять отсутствие интереса узнать, как звучит время, в котором мы живем»⁶.

Знакомство с техникой исполнения фортепианных сочинений Валентина Бибика, исполнитель остро ощутит, что современные требования композиторов-современников, уровень их интонационного мышления требуют кардинальной перестройки всей системы исполнительских средств выразительности. Активная пальцевая атака звука разрушит ауру фортепианного звучания. Утонченность и изысканность образа фортепианных сочинений композитора передает исполнителю особый звуковой эстетизм, предельное внимание к музыкальной детали.

Если говорить о поисках нового в трактовке фортепиано, то в творчестве В. Бибика они реализованы в разнообразном колорировании одной краски, в тонкой тембровой вибрации одного звукового комплекса. Подобный подход придает произведению определенную камерность, медитативность, что требует от исполнителя не только чуткой и моментальной реакции на мельчайшие тембровые модуляции, но и умения удержать внимание слушателя, выявить заложенную автором драматургию развертывания звукового материала.

Необходимо отметить, что исполнение фортепианных произведений Валентина Бибика требует от исполнителя освоения целого комплекса умений и навыков, позволяющих многогранно проявить свой творческий потенциал и максимально точно раскрыть авторский замысел. Так, в фортепианной технике композитора встречается ряд приемов нетрадиционного звукоизвлечения (игра на струнах, при-

⁶ Из беседы с автором статьи.

емы беззвучного нажатия клавиш, использование полифонической, кластерной техники, техники пуантилизма и сонористики), которые необходимо освоить и найти максимально эффективное их звучание в конкретной акустике. Данные приемы значительно расширяют наши представления о степени физической свободы исполнителя за инструментом — «амплитуда движений» пианиста значительно расширяется. При этом необходима новая степень координации для органичного сочетания и чередования традиционных и нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Кроме того, данные приемы значительно обогащают сонорно-колористические характеристики инструмента, что требует от исполнителя умения работать с неординарными тембрами.

По мнению выдающегося дирижера Романа Кофмана, «...сочинение, которое композитор пишет на бумаге, это только повод для исполнения. Оно нуждается еще в двух составных — в исполнителе и в слушателе, без этого ее нет, она не родилась. А при первом исполнении на концерте происходит факт рождения музыки, и он всегда радостный — так радуется рождение ребенка или новой идеи» [8]. Созданное композитором сочинение взывает к исполнителю, чтобы через его посредство войти в контакт со слушателем. Таким образом, интеллектуальный поиск исполнителя, его стремление понять и адекватно воплотить замысел композитора может способствовать более активному вхождению фортепианных произведений В. Бибика, в учебный, концертный и конкурсный репертуар, воспитанию слушательской аудитории.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бібік В. Довга розмова / В. Бібік // *Музыка*. — 2012. — № 2. — С. 32–37.
2. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика / Т. Веркина // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського*. — Харків, 2004. — Вып. 13. — С. 175–183.
3. Задерацкий В. Предисловие / В. Задерацкий // Бібік В. 34 прелюдії и фуги [Ноты] / В. Бібік. — К., 1981. — Тетрадь 1. — С. 5–6.
4. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. Кузнецов. — М. : НТУ «Консерватория», 1994. — 238 с.

5. Лозовая В. И. *О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика* / В. Лозовая // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. [сост. Г. И. Ганзбург] ; Харьк. ассамблеи. — X., 1995. — С. 161–164.*

6. Лозовая В. И. *Право на интерпретацию. О музыке виолончельной сонаты № 2 В. Бибика* / В. И. Лозовая // *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов / Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. — X., 1994. — С. 34–37.*

7. *Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие / А. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 220 с.*

8. *Савицкая О. Свобода – в музыке [Электронный ресурс] / Ольга Савицкая. — Режим доступа : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/svoboda-v-muzyke>. — Загл. с экрана.*

9. *Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского, 1917–1992 / [ред.: П. П. Калашник]. — Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. — 446 с.*

ПОПОВА А. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕНТИНА БИБИКА: О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛНЕНИЯ. Выявлены актуальные проблемы современного исполнительства на материале фортепианного творчества В. С. Бибика. Затронуты вопросы, возникающие перед исполнителем отдельных фортепианных произведений В. С. Бибика. Дана оценка музыковедческой мысли по данной проблематики.

Ключевые слова: фортепианное творчество В. С. Бибика, нетрадиционные приемы пианистической игры, кластерная техника, проблемы исполнительской культуры.

ПОПОВА А. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕНТИНА БІБІКА: ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ ВИКОНАННЯ. Виявлено актуальні проблеми сучасного виконавства на матеріалі фортеп'яноної творчості В. С. Бібіка. Порушені питання, які виникають перед виконавцем окремих фортеп'яноних творів В. С. Бібіка. Дано оцінку музикознавчої думки з даної проблематики.

Ключові слова: фортеп'янона творчість В. С. Бібіка, нетрадиційні прийоми піаністичної ігри, кластерна техніка, проблеми виконавської культури.

POPOVA ANASTASIA. PIANO MUSIC BY VALENTINE BIBIK: CERTAIN ASPECTS OF CULTURAL PERFORMANCE. The article presents some of the current problems of modern performing based on the piano music material by V. Bibik. Questions arising up before performer of private piano works by V. Bibik are affected. The estimation of musicology opinion is given of this problem.

Key words: piano works by V. Bibik, unconventional methods of piano playing, cluster technique, problems of performing culture.

УДК : [78.071.2 : 789.2] : 78.03

Ольга Юрченко

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ЦИМБАЛАХ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ: СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ



Юрченко Ольга Петровна – лауреат международных и всеукраинских конкурсов (цимбалы), преподаватель Харьковского музыкального училища им. Б. М. Лятошинского, преподаватель высшей категории ДМШ № 9 им. В. И. Сокальского, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского.

Выступает как солистка и участник ансамбля с симфоническим оркестром Харьковской филармонии (дир. Ю. Янко), Молодежным академическим симфоническим оркестром «Слобожанский» (дир. Ш. Палтаджян), оркестром народных инструментов ХНУИ имени И. П. Котляревского (дир. засл. деятель искусств Украины, проф. Б. Михеев, Ю. Яковенко), оркестром ХГУ им. Б. Лятошинского (дир. – засл. деятель искусств Украины В. Городовенко); в составе ансамбля народной музыки «Надія» гастролировала в Бельгии, Польше, Германии. Принимала участие в юбилейных творческих вечерах композиторов СК Украины М. Стецюна, Л. Донник, А. Гайденко.

Участник многих резонансных проектов: «Цимбали від А до Я» (2005), «Світ цимбалів від А до Я» (2008), «Вечір музики українських народ-

них інструментів» (2007), «Фестиваль ансамблів українських народних інструментів» (2009), «Світ цимбалів» при участі народного артиста України Тараса Барана (2013).

Сфера наукових інтересів: історія мирового виконавського цимбального мистецтва, педагогічна діяльність.

В сучасних дослідженнях, присвячених народно-інструментальному виконавству, найбільш вагомими є фундаментальні праці М. Імханицького про баяно-акордеон і струнно-щипковий виконавство в Росії, підручник Н. Давидова про історію виконавства на народних інструментах в Україні¹, наукові дослідження про бандурний виконавство Н. Морозевич, Л. Мандзюк, І. Панасюк, про домровий – В. Івко, Н. Костенко, Т. Литвинець і багато інших.

Що стосується вивчення безпосередньо цимбал, то дослідники розглядають багато питань, пов'язаних з історією інструмента (створення, життя, вдосконалення, поширення), створення репертуару (від народних жанрів до академічних жанрів), становлення шкіл (академічне виховання, створення спеціальної методичної літератури, спадковість у навчанні, створення спеціальної термінологічної системи). На наш погляд, однією з найбільш цікавих сторін існування такого інструмента, як цимбали, є реалізація його потенціалу в момент виконання.

На даний момент у світі існує кілька різновидностей цимбалоподібних інструментів. Десятки названь таких інструментів цимбаліст і дослідник Тарас Баран у книзі «Цимбали та музичний професіоналізм» представляє як шість основних груп, об'єднаних за принципом однокоренних слів [2]. Так, *сантур* поширена в Азербайджані, Армнії, Грузії, Індії, Ірані, Іраку, Турції і інших країнах Сходу; *янцзинь* – представник Китаю; *канун* зустрічається в арабському світі і Турції, а його різновидності можна знайти на Балканах і в Армнії; *дульцимер* зустрічається в англійськомовних

¹ В ній, крім статей про історію кафедр народних інструментів України, збережені статті про народно-інструментальне виконавство.

странах (Британия, Северная Америка, Австралия, Новая Зеландия); *габрет* является представителем Германии, а его разновидности существуют в Австрии, Дании, Швеции, США. К шестой группе, по словам исследователя, относятся непосредственно *цимбалы*, которые представлены в Украине и европейских странах.

Сегодня в Украине распространены несколько разновидностей цимбал, среди которых и украинские цимбалы А. Незовибатько², и цимбалы западноукраинских земель – гуцульские, бойковские (строй и расположение струн имеет индивидуальный характер). Однако в системе музыкального образования Украины и среди профессиональных музыкантов-солистов большее распространение получили цимбалы системы Шунды³. Это вид инструмента, помимо Украины, существует в таких странах как Молдавия, Румыния, Словакия, Чехия, Венгрия, Германия, Америка, Китай. Традиционно инструмент используется в практике народного музицирования, в системе акаже-мического образования, а также в составе народных и симфонических оркестров (в связи с традициями стран). В каждой стране цимбалы системы Шунды представлены замечательными музыкантами, известными всему музыкальному миру, работающими в совершенно разных направлениях и жанрах.

Объектом статьи является искусство игры на цимбалах в XX–XXI веках, **предметом** – исполнительство на цимбалах системы Шунды в мировой практике XX–XXI веков.

Цель настоящей статьи – обозначить основные стилевые направления, в которых работают известнейшие исполнители на цимбалах системы Шунды в Украине и мире.

² Они делились на цимбалы-прима, цимбалы-альт, цимбалы-тенор, цимбалы-бас. Существование квартета инструментов давало богатые возможности использования инструмента, однако в основном они использовались в хоровых или танцевальных народных коллективах и со временем их вытеснил из практики более совершенный, богатый, с еще более широкими возможностями инструмент – цимбалы системы Шунды.

³ В 1874 году изобретатель и мастер концертных цимбал Йозеф Венцел Шунда теоретически обосновал правомерность существования нового типа цимбал и наладил их серийный выпуск. Диапазон цимбал от С – до а (третьей октавы), строй хроматический, наличие системы демпферов, использование двух основных способов звукообразования – палочками – *batt.* и щипком – *pizz.*

Цимбалы как инструмент в народном искусстве существуют издавна. Изначально они использовались как инструмент-участник ансамбля, капеллы, исполняя функции метро-ритмического и гармонического инструмента. Со временем появления ярких исполнителей добавлялась и функция мелодического, сольного инструмента. Существование огромного пласта народного исполнительства и всемирное признание народных цимбалистов позволяет нам говорить о существовании такого стилевого направления, как традиционное исполнительство. Первым и самым ярким цимбалистом-виртуозом, который в свое время задал курс последующим поколениям музыкантов-исполнителей, стал известнейший румынский виртуоз Тони Иордаке (Toni Iordache). Его по праву считают «цимбальным Паганини», так как в 1975 году на концерте в Париже он установил рекорд, который занесен в книгу рекордов Гиннеса (25 ударов в секунду). Он становился победителем многих международных фестивалей (Вена, 1959; София, 1968).

Самыми плодотворными годами, принесшими ему всемирную известность, стали годы работы с известнейшим румынским музыкантом Георгом Замфиром (Gheorghe Zamfir), который играл на флейте Пана (точнее, на ее румынской разновидности – наи). Являясь не только исполнителем, но и композитором, Тони Иордаке создал яркий и своеобразный исполнительско-композиторский стиль. Его отличает блестящая техника, которая представлена в музыкальной стилистике не только быстрых национальных танцев, но и медленных импровизационных частей (песен). В последних интересно, что при относительной свободе изложения (импровизации) Т. Иордаке использует арпеджированую технику по всему диапазону инструмента. При этом мелодическая нота исполняется или как выдержанная в одной руке при гармоническом заполнении другой, или как тремоло. Инструментальному стилю этого цимбалиста свойственно частое использование мелизматики, вращение вокруг основных звуков (устоев), частые вариантные повторения, скрытая полифония (как пример – в одной руке тема на *pizz.*, в другой – шестнадцатые по всему диапазону цимбал). Для Тони Иордаке цимбальная техника – это «не только скорость, но и хороший контакт, интерпретация, изобретательность и вдохновение» [6]. Продолжая традиции Тони Иорда-

ке в разные годы в разных странах и преломляя черты своей национальной культуры, работают такие яркие цимбалисты-виртуозы, как Ион Миу (Ion Miu), Георг Миу (George Miu) – Румыния, Сергей Крецу (Sergei Cretu), Александр Шура (Alexandru Sura) – Молдавия, Оскар Окрьош (Oszkár Ökros), Кальман Балог (Kálmán Balogh), Ено Листеш (Jenő Lisztes) – Венгрия, Дмитрий Попичук, Георгий Агрatina, Тарас Баран – Украина и многие др.

В исследовании Т. Барана [2] дана классификация исполнительского и композиторского стилей, которая, на наш взгляд, относится именно к традиционному стилевому направлению. Основные различия сформированы местными традициями и музыкальными диалектами: цыганско-венгерская импровизационность *porlando rubato*; рапсодийность в соединении с коллективной танцевальностью румыно-молдавской стилистики; маршевая четкость и пульсация музыки татранско-карпатского стиля; индивидуализация мелодической партии цимбал в гуцульской капелле.

Итак, для стилевого направления игры на цимбалах, названного нами *традиционное исполнительство* характерно следующее:

- в основном ансамблевый статус инструмента. Цимбалы используются в ансамблях народной музыки как инструмент соло, так и выполняют функцию гармонического аккомпанемента;
- основное качество исполнения – виртуозность. В силу возможностей инструмента и его специфики, чаще всего в данном стилевом исполнительском направлении цимбалы показаны как яркая виртуозная единица ансамбля. В партии цимбалиста в основном используется мелкая техника (гаммообразная, арпеджированная), характерная для народной игры мелизматика (в зависимости от страны и ее региона);
- соединение исполнительского и композиторского опыта. Продолжая традицию народного музицирования, исполнитель-цимбалист в основном является автором исполняемого музыкального материала. Это или импровизация в каком-либо характерном жанре, или обработка на народную тему песни или танца той страны, представителем которой он является;
- гендерная направленность исполнительства. Все представители традиционного исполнительства – мужчины. Такую тради-

цию можно объяснить характеристиками строения инструмента (вес, объем), спецификой ударной природы цимбал. В свою очередь, это отражается на таких характеристиках инструмента в практике исполнительства, как яркая динамика, экспрессия звучания.

Следующим стилевым направлением в исполнительстве на цимбалах системы Шунды является **академическое исполнительство**, представленное цимбалистами многих стран. Это – украинцы Георгий Агрatina и Тарас Баран, молдаванин Александр Шура (Alexandru Sura), венгерка Виктория Геренцар (Viktoria Herencsar), ее ученик словак Мартин Будынский (Martin Budinsky), чешка Катерина Златникова (Katerina Zlatnikova).

Остановимся на характерных чертах творчества и исполнительского стиля цимбалистов, представляющих разные национальные современные школы игры на цимбалах системы Шунды.

Ярким представителем венгерской национальной цимбальной школы – многолетней и одной из самых весомых – является **Виктория Геренцар**⁴. При венгерском королевском дворе (1874) работал изобретатель и мастер первых концертных цимбал Йозеф Венцел Шунда, венгерские музыканты⁵ стали авторами первых цимбальных методических школ, а на сегодняшний день венгерские

⁴ В источниках информации о музыканте – брошюре Конгресса цимбалистов [5] – сообщается, что Виктория Геренцар – виртуоз-цимбалистка, солистка Венгерской национальной оперы и радио, доктор искусствоведения (Doctor of Philosophy, music art), доцент Академии искусств в Банской-Бистрице (Словакия), ученица известного педагога Иды Тарьяни Тот (Ida Tarjani Toth), выпускница Будапештской национальной консерватории им. Ф. Листа, автор книги «Следами цимбалистов – биография композитора Гезы Аллага (1841–1913)». С 1994 года начинает свою педагогическую деятельность. С 1997 – лектор на музыкальном факультете Академии искусств в Банской-Бистрице (Словакия), с 1998 года преподает в Будапештской консерватории и в музыкальной школе, приглашенный профессор Музыкальной академии в Пекине (Китай).

⁵ Первая попытка написания «Школы игры на цимбалах» Генрихом Гиркишом была не совсем успешной, так как не решала вопросы учебных методических проблем игры и вопрос распространения инструмента. Вторая школа Гезы Аллага, состоящая из 4-х частей, стала фундаментальной и остается на сегодня актуальной в профессиональном образовании.

цимбалисты являются одними из самых известнейших музыкантов мира, которым подражают начинающие и профессиональные музыканты⁶.

В. Геренцар является виртуозным исполнителем, обладателем многочисленных государственных и международных наград⁷, она ведет активную концертную деятельность, а с момента организации Всемирной ассоциации цимбалистов в 1991 г. (Cimbalom World Association, CWA) и до сих пор является ее действующим президентом⁸. Трудно переоценить весомый вклад известной венгерской цимбалистки и педагога В. Геренцар в развитие и популяризацию цимбального искусства во всех его проявлениях. Однако, на наш взгляд,

⁶ Именно в Венгрии существует уникальнейший коллектив – «100 цыганский скрипок из Будапешта». Он является крупнейшим в мире цыганским симфоническим оркестром, в репертуар которого входят как шедевры мирового классического наследия, так и цыганская музыка, являющаяся «родной» для этого коллектива. После гастролей в Украине пресса писала: «Музыканты играют без нот, выходят на сцену не в черных фраках, а в красочных национальных костюмах, при этом играют сложную музыку, со сменой ритма, гармонии, темпа в унисон, как один человек, чувствуя все безошибочно интуитивно. Оркестр состоит из 60 скрипок, 9 альтов, 6 виолончелей, 10 контрабасов, 9 кларнетов и 6 цимбал. Украшением оркестра является один из лучших цимбалистов-виртуозов мира – Оскар Окрьош (Oszkar Okros)» [3].

⁷ «Nivo» Приз Венгерской ТРК (1983); «Интер-Лира» (2000); «Artisjus» приз за интерпретацию венгерской музыки (1996, 2005, 2009); премия венгерского наследия (2008); Серебряный крест за заслуги перед Венгерской Республикой (2008); Рыцарь венгерской культуры (2010); Заслуженный гражданин местного самоуправления 17 округа «Rakosmente» в Будапеште (2011); Венгерский Золотой крест за заслуги (2013).

⁸ В настоящее время членами данной ассоциации являются представители 30 стран Европы, Азии, Америки и Австралии. Это профессиональные исполнители и просто любители цимбал, мастера по изготовлению инструмента, композиторы, музыковеды и многие другие, кто каким-то образом связан с цимбалами. Работа всемирной ассоциации (CWA) нацелена на: объединение музыкантов, которые играют на цимбалах и их разновидностях; популяризацию инструмента во всем мире; поддержку молодых и начинающих цимбалистов (организация концертов, международных визитов по обмену и др.); издание журнала с информацией о музыкантах и событиях в цимбальном мире, научными статьями, печатными нотами и партитурами и многое другое. А непосредственно живое общение музыкантов всего мира, благодаря CWA происходит на конгрессах в разных странах. На сегодняшний день их состоялось уже 11, и проходили конгрессы в Венгрии, Чехии, Белоруссии, Молдавии, Украине, Швейцарии, Китае, Германии, Мексике и Тайване.

именно исполнительство на цимбалах всегда было и есть доминирующей стороной ее творчества. Об этом свидетельствует и наличие дискографии (ею записано 6 дисков), и огромное количество концертов, которые проходили не только на территории Венгрии, но и во всем мире. Помимо сольных выступлений она выступает с симфоническими и камерными оркестрами (Берлинским, Испанским, Барселонским). Анализ репертуара В. Геренцар позволяет сделать вывод о том, что цимбалистка предпочитает, наряду с исполнением музыки венгерских композиторов (таких, как Антал Чермак, Ференц Эркель, Бела Барток), интерпретировать образцы классической музыки (Соната D-dur Г. Телемана, Мазурка d-moll П. Чайковского, пьесы Н. Римского-Корсакова, Ф. Шуберта). В. Геренцар играет в составе трио, квартетов (в которые входят инструменты струнной группы симфонического оркестра).

Огромное внимание как исполнитель и педагог В. Геренцар уделяет педализации на цимбалах, качеству которой также способствует наличие инструмента с усовершенствованной системой демпферов. Тембр ее цимбал на записях исполнений стариной и классической музыки подобен тембру клавиесина. Исполнительский стиль цимбалистки характеризуется высокой техникой и культурой звукоизвлечения. Все вышесказанное (близость тембра цимбал звучанию струнных инструментов симфонического оркестра, индивидуальная манера звукоизвлечения) позволяет назвать В. Геренцар ярким представителем *академического исполнительского направления*.

Представителями этого же направления в другой национальной цимбальной школе являются народные артисты Украины **Георгий Агрatina** (Киев) – глава киевской цимбальной исполнительской школы, и **Тарас Баран** (Львов) – глава западно-украинской цимбальной школы.

Георгий Агрatina⁹ – выдающийся цимбалист, исполнитель на народных инструментах, среди которых, кроме цимбал, флейта Пана, сопилка, теленка, окарина, Народный артист Украины, профессор НМАУ им. П. И. Чайковского, мастер по изготовлению цимбал. Двумя основными областями его творческой деятельности стали испол-

⁹ Творчество Г. Агратины стало предметом исследования А. Гайденко [4].

нительская и педагогическая, однако немаловажной его творческой деятельностью является композиторское творчество. Его перу принадлежит ряд популярных концертных произведений и музыка к театральным спектаклям, так же множество переложений произведений классической и современной музыки для народных инструментов. С детства Г. Агрatina осваивал традиции народного (традиционного) музицирования. С годами становления музыкант-исполнитель достиг высочайшего уровня как в традиционном направлении, так и в академическом. Как следствие, его репертуар состоит и из образцов классических произведений, и музыкой современных композиторов разных стилей и направлений¹⁰. Мастерство и интерпретация цимбалиста-виртуоза настолько привлекало композиторов украинской школы, что те, в свою очередь, часто в сотворчестве с Г. Агратиной, писали произведения именно для него – Ю. Щуровский, В. Сирохатов, В. Полевой, К. Мясков, Г. Цицалюк, Анатолий и Игорь Гайдено, Ю. Шевченко, Я. Лапинский, И. Поклад.

Одной из самых плодотворных и ярких страниц его исполнительства является работа в уникальном, богатом на тембры коллективе – Национальном оркестре народных инструментов Украины¹¹, с которым Г. Агрatina выступает не только как оркестрант, но и как солист-цимбалист, солист-найнист. Как пишет А. Гайдено «Неизменно блестящие выступления Георгия Агратины – всегда украшение всей концертной программы Национального оркестра, основное содержание ее этнографического колорита, яркой демонстрации разнообразия инструментального сольного и ансамблевого исполнительства, присущего украинскому народному музицированию, что составляет основную функцию в деятельности Национального оркестра народных инструментов» [4]. Его исполнительскому стилю присуще сочетание тонкой нюансировки и филировки звука, использование многотембровости цимбал, четкой артикуляции при исполнении классических произведений, как бы «завуалированность» ударной природы инструмен-

¹⁰ В своем активе Георгий Агрatina имеет многочисленные фондовые записи на украинском радио и телевидении, записи на пластинках и компакт-дисках, в том числе, им записано в Польше 5 компакт-дисков с органистом Робертом Грудзенем.

¹¹ Под руководством народного артиста Украины, лауреата премии им. Т. Г. Шевченко Виктора Гуцала.

та. И, наоборот, при игре на цимбалах в народной манере цимбалист Агрatina подчеркивает ударную природу инструмента, его виртуозные возможности, народную акценто-метрическую пульсацию.

На сочетании традиционного и академического стилей строится и творческий почерк цимбалиста-виртуоза **Тараса Барана**¹². С одной стороны, он продолжил традиции известного украинского бандуриста, художника, скульптора, заслуженного деятеля искусств Украины Михаила Барана. С другой – Т. Баран смог создать собственный стиль исполнения, долгое время удерживая статус сольного исполнителя-цимбалиста, коренным образом изменяя исторически присущую цимбалам функцию ансамблевого инструмента.

Универсализм творческой личности Т. Барана проявляется в равнозначности достижений сразу в нескольких сферах деятельности – исполнительство, педагогика, научная и общественная деятельность, изготовление цимбал.

Цимбалы Барана-исполнителя представлены, прежде всего, как ударный инструмент, что отвечает их исконной природе. В его репертуаре почти нет кантилены. Яркая, достаточно экспансивная манера игры, блестящая техника исполнения, харизма Тараса Барана – то, что привлекло внимание многих композиторов западно-украинской школы к написанию сочинений для цимбал и составляет характерные черты исполнительского его стиля. Важной особенностью является композиторский подход в исполнительстве, наличие собственного редакторского опыта (переложений, аранжировок, транскрипций). Все это повлияло на свободную манеру игры в интерпретации произ-

¹² Источник информации о Т. Баране – личные беседы с автором статьи и публицистические материалы [1]. Т. Баран – заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор, Народный артист Украины, автор многих научно-методических работ («Світ цимбалів» (1999); «Цимбаліст Тарас Баран» (2001); «Цимбали та музичний професіоналізм» (2008)), многократный член жюри и президиумов Международных конкурсов, фестивалей и мировых ассоциаций. Тарас Баран так же является организатором и вдохновителем 6-го Всемирного научно-практического конгресса цимбалистов, который проходил в Львове, победителем международных конкурсов и обладателем многих почетных наград (Вагнеровская стипендия (1999); «Интер-Лири» (2000)); номинант «Лучший представитель года в области культуры и искусства – музыкант»; лауреат областной премии имени Дезидерия Задора в области музыкального и исполнительского искусства (2012)).

ведений, которая слышна при исполнении на всех освоенных Т. Бараном инструментах (кроме цимбал – бандуре, свирели).

Подводя итог, можно сказать, что для исполнителей *академического* направления в цимбальном искусстве характерным становятся следующие позиции.

1. Цимбалисты, работающие в данном направлении – профессиональные музыканты с академическим образованием, чаще всего – представители какой-либо национальной, региональной исполнительской школы. Однако особенностью многих цимбалистов-исполнителей становится их творчество не в одном стилевом направлении, а в нескольких (в том числе – традиционном).

2. Репертуар таких музыкантов представлен широкими временными рамками, начиная от пластов старинной музыки (переложения) и заканчивая произведениями современных авторов (здесь и переложения и оригинальные произведения). Помимо традиционного и академического можно выделить и третье направление в исполнительстве на цимбалах – неакадемическое исполнительство, основанное на смешении стилей – джаз, фолк-джаз, поп-фолк-джаз, музыка для релакса, музыкальный кроссовер, кино- и рок-музыка. Это одно из востребованных направлений для широкой слушательской аудитории и в данном направлении работают многие молодые цимбалисты всего мира. Так, цимбалист румынского происхождения Мариус Преда (Marius Preda) представляет цимбалы как настоящий джазовый инструмент. Его оригинальные композиции и аранжировки представляют совершенно новую жанровую единицу в джазовой музыке. Еще один известный румынский цимбалист – Мариус Микалаке (Marius Mihalache) – в своем исполнении смешивает джаз и этно, ритмы негритянской музыки, работу ди-джея.

Как указывалось выше, смешение стилей – отличительная черта современного цимбального исполнительства. Например, в репертуаре известного румынского музыканта, живущего сейчас в Нидерландах, Джани Линкана (Giani Lincan) есть и образцы мировой классики, и музыка барокко и венских классиков, и собственные аранжировки и импровизации в народной манере, стиле джаз. Особенно отличает исполнительство Дж. Линкана своеобразие тембра цимбал. Так, музыкант, говоря о цимбалах, подчеркивает: «Я получаю удовольствие

от цимбал, когда слышу на них тембр фортепиано, в следующий раз – гитары или арфы или клавесина. Все зависит от того, какой обмоткой палочек вы пользуетесь<...> Когда дело доходит до универсальности звуков на инструменте, цимбалам нет равных в этом» [7].

В последнее время в мире стало модным исполнять музыку в стиле классический кроссовер¹³, представляющий собой синтез элементов классики, поп, рок, электронной музыки. Непревзойденной вершиной исполнительского стиля кроссовер можно считать творчество цимбалиста-виртуоза Ено Листеша (Jenő Lisztes), участника ансамбля Lakatos¹⁴. В его интерпретации известнейшего «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова можно услышать соединения характерного импровизационного вступления, с ритмами джаза и последующими оригинальными вставками темы «полета». Поклонниками этого жанра стал харьковский коллектив «Цимбандо»¹⁵, не раз принимавший участие в конкурсе «Терем кроссовер»¹⁶. За годы существования ими были представлены несколько композиций, в которых в адаптированном варианте использовались темы из произведений В. Моцарта, П. Чайковского, К. Сен-Санса, М. Мусоргского, соединенные с фольклорным материалом.

Выводы. Можно различить три стилевых направления исполнительства на цимбалах системы Шунды: традиционное, академическое и неакадемическое (в его вариантах). В основном во всех стилевых направлениях работают профессиональные музыканты с академическим образованием, чаще всего – представители какой-либо национальной, региональной исполнительской школы.

1. Распространена практика *соединения* стилей (цимбалист работает не в одном стилевом направлении, а в нескольких одновременно).

¹³ Название *Classical crossover* официально утвердилось не так давно, войдя в список номинаций музыкальной премии *Grammy*, ежегодно присуждаемой Национальной академией звукозаписи США.

¹⁴ Ансамбль был основан венгерским скрипачом, джазменом, композитором и аранжировщиком Роби Лакатошем (Robby Lakatos). Композиции ансамбля основаны на миксе классической, цыганской и джазовой музыки.

¹⁵ В составе коллектива – цимбалы, бандура, домра, кобза-контрабас.

¹⁶ Конкурс организован известнейшим коллективом «Терем-квартет» (Санкт-Петербург).

2. С точки зрения статуса инструмента в традиционном и неакадемическом направлении цимбалы представлены чаще всего как участник ансамблей (разных составов), в академическом чаще – как *соло* инструмент.

3. Со стороны гендерного подхода можно отметить преобладание исполнителей мужчин, что объясняется строением инструмента, ударной спецификой звукоизвлечения, его транспортабельными возможностями.

4. Как следствие, такие характеристики инструмента позволяют использовать в практике исполнительства яркую динамику, экспрессию звучания.

5. В основном многие цимбалисты-исполнители совмещают несколько творческих начал: исполнитель, композитор, аранжировщик, редактор. Это может быть или импровизация в каком-либо жанре или стиле, или обработка на народную тему песни или танца той страны, представителем которой он является, или редакция произведений мировой классики, или собственное сочинение.

6. На сегодняшний день репертуар музыкантов представлен широкими временными рамками, начиная от старинной музыки (переложения) и заканчивая произведениями современных авторов (переложения и оригинальные произведения), что дает возможность к их стилевой *интерпретации*.

7. Различие цимбальных исполнительских стилей напрямую зависит от национальных школ, традиций, стилового направления, репертуара, однако объединяющим звеном всегда была и остается «высокая техника» и виртуозность музыкантов, связанные с природой инструмента.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баран Тарас Михайлович [ел. ресурс] / Тарас Баран. — Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki/Баран_Тарас_Михайлович.

2. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник / Т. Баран. — Львів : Афіша, 2008. — 224 с.

3. Гаврилюк С. 100 цыганских скрипок в Украине! [эл. ресурс] / С. Гаврилюк. — Режим доступа : <http://briit.net/afisha/4518-100-cyganskih.html>.

4. Гайденко А. Цимбаліст – Георгій Азратіна. / Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа):

Підручник для вищ. та серед. навч. закладів / М. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 265–266.

5. *Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників : Наук. зб. — Львів : Кобзар, 2001. — 72 с.*

6. *Iordache Toni [эл. ресурс] / Toni Iordache. — Режим доступа : http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist_more.html.*

7. *Knijff van der J. Cimbalist Giani Lincan promoot klassieke muziek op zigeunerinstrument [эл. ресурс] / Jaco van der Knijff. — Режим доступа : http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist_giani_lincan_promoot_klassieke_muziek_op_zigeunerinstrument_1_760601.*

ЮРЧЕНКО О. ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ЦИМБАЛАХ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ: СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ. В статье дана классификация стилевых направлений в цимбальном исполнительстве. Охарактеризованы яркие цимбалисты-виртуозы, работающие в разных направлениях и жанрах.

Ключевые слова: стилевые направления, цимбальное исполнительство, национальные школы.

ЮРЧЕНКО О. ВИКОНАВСТВО НА ЦИМБАЛАХ У КІНЦІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: СТИЛІ ТА НАПРЯМКИ. У статті дана класифікація стильових напрямків у цимбальному виконавстві. Охарактеризовано яскраві цимбалісти-виртуози, що працюють в різних напрямках і жанрах.

Ключові слова: стильові напрями, цимбальне виконавство, національні школи.

YURCHENKO O. PERFORMING ON CYMBALOM AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURIES: STYLES AND TRENDS. The article provides the classification of styles in cymbal performance. The bright cymbalist-virtuosos are listed there, which work in different directions and genres.

Key words: style trends, Cymbaline performance, national schools.

Александр Кулик

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ
РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ:
К ВОПРОСУ АУТЕНТИЧНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ**



Кулик Александр Геннадиевич – лауреат международных конкурсов, преподаватель по классу гитары Харьковского музыкального училища им. Б. Н. Лятошинского, ДМШ № 12. Закончил ассистентуру-стажировку ХНУИ им. И. П. Котляревского (класс заслуженного артиста Украины, проф. В. И. Доценко), выпускник аспирантуры (научный руководитель – доцент кафедры интерпретологии и анализа музыки, кандидат искусствоведения Ю. В. Николаевская). Принимал участие во многих научных конференциях, фестивалях, мастер-классах.

Сфера увлечений – гитарная исполнительская проблематика.

Европейский опыт показывает, что наследие гитарных композиторов прошлого имеет в современных условиях развития концертной деятельности тенденцию к «ренессансу». В свою очередь, это способствует распространению такого стилевого направления исполнительства, как аутентичное. Его изучение составляет актуальность многих научных исследований. В частности, открытым для многих слушателей остается вопрос целесообразности возвращения «устаревших» параметров исполнения в условиях современной музыкальной практики.

Объектом исследования является аутентичное направление гитарного исполнительства конца XX – начала XXI веков.

Цель исследования – определить параметры аутентичного исполнения в творчестве гитаристов второй половины XX – начала XXI веков.

Период XVIII–XIX веков в истории западноевропейской музыкальной культуры характеризуется сменой исторических стилей классицизма и романтизма. Говоря об исторических (эпохальных) стилях,

стоит отметить тот факт, на котором сходятся многие исследователи: границы исторического стиля порой весьма подвижны и зависят от очень разных факторов. Так, Л. Кириллина пишет: «Понятия эпохи и стиля обладают разным объемом, и первое шире чем второе, поскольку включает в себя несколько модификаций доминирующего стиля (если таковой имеется) и оппонирующие ему другие стили, запоздавшие уйти или поспешившие родиться, и совсем инородные явления. Можно сказать и обратное: стиль бывает длиннее эпохи и живет своей жизнью, когда эпоха уже закончилась» [1, с. 72].

В случае с классицизмом в гитарной музыке рубежа XVIII–XIX веков эта мысль очень уместна. Творчество гитарных композиторов – Ф. Сора, М. Джулиани, Д. Агуадо, Ф. Карулли, М. Каркасси, Й. Вельтмуллера и других, годы деятельности которых приходится на 10–40-е годы XIX века – демонстрирует четкую ориентированность на классицистские нормы жанра, стиля, языка. Изначально гитара предполагает камерность, но на рубеже XVIII–XIX веков, благодаря изменению конструкции, акустических свойств гитары и плодотворной исполнительской и композиторской деятельности гитаристов, произошел перелом от прикладного значения инструмента (аккомпанирующей функции) в сторону усиления сольного статуса (и как следствие, созданию сольного репертуара). По сути, в творчестве вышеназванных композиторов гитара приобрела свойства академического инструмента.

В то время проявляются основные функциональные черты гитары – как инструмента аккомпанирующего, салонного. Но в то же время возрастает техническое мастерство гитаристов, увеличиваются возможности проявления индивидуальных стилевых особенностей. Так, в ансамблях творчество Ф. Сора является более концептуальным и профессиональным. К тому же композитор был одним из основоположников гитарной техники, кто расширил художественные возможности инструмента и позволил ему выйти за рамки представлений о гитаре как об аккомпанирующем, прикладном инструменте.

Обозначим основные параметры, определяющие специфику исследуемого периода в гитарной музыке.

1. Гитарная музыка рубежа XVIII–XIX веков раздвигает временные рамки целостного стиля музыкального классицизма. Как из-

вестно, они достаточно условны и подвижны для разных стран и для разных видов искусств. Можно констатировать, что классицизм в гитарной музыке как бы несколько запаздывает: в то время, когда в Европе на смену классицизму уже приходит сентиментализм и романтизм, в Италии, Испании, Германии появляется плеяда блестящих виртуозов и гитарных композиторов, музыка которых является воплощением именно эстетики классицизма.

2. Все гитарные композиторы анализируемой эпохи в тот или иной период своего творчества жили, творили и концертировали в Вене. Например, именно в Вене были написаны первые в истории музыки концерты для гитары с оркестром М. Джулиани и Ф. Карулли. Таким образом, «венский классицизм» стал ориентиром для «гитарного классицизма».

3. Жанровая система гитарной музыки рубежа XVIII–XIX веков напрямую связана не только с эстетикой классицизма, но и с эволюцией инструмента. Именно в это время появляются новые технические и акустические свойства и возможности гитары. Например, изменяются пропорции корпуса, акцентируются линии изгиба, фиксируются порожки, становится фиксированным строй, существующий до сих пор (e-h-g-d-a-e), исчезает барочная традиция парных струн и добавляется 6 струна и т. д. Эволюция самого инструмента в конце XVIII века повлияла на формирование правильной посадки гитариста (на левом приподнятом колене) и на эволюцию техники игры, как правой, так и обеих рук также. Новые возможности позволили гитарным композиторам того времени обращаться к различным жанрам инструментальной музыки – концертам, сонатам, вариациям, фантазиям, дивертисментам и т. д.

Как известно, венские классики не писали для гитары, поэтому музыка Ф. Сора, Ф. Карулли, М. Джулиани, Л. Леняни и других композиторов той эпохи позволяет расширить общий музыкальный лексикон классицизма.

Отличительной чертой музыки данного периода является тот факт, что все композиторы, писавшие музыку для гитары, были известными концертирующими исполнителями. В этот период становления гитарной исполнительской школы они выполняли двойную задачу: с одной стороны, адаптацию гитары в системе классицисти-

ческих жанров и норм композиции, с другой – развитие гитарной техники и соответствие современным на тот период критериям исполнения. Достижения композиторов-исполнителей того времени и на сегодня не утратили своей значимости. Гитарные композиторы Ф. Сор, М. Джулиани, Ф. Карулли, Д. Агуадо являлись носителями классицистической эстетики в период зарождения европейского стиля романтизма. Изучение их творчества позволяет: 1) вскрыть новые грани в изучении стиля классицизма, его исторических границ; 2) выявить значения классицистического наследия для последующего развития академической гитарной школы (композиторской и исполнительской).

Перед современными исполнителями музыки рубежа XVIII–XIX веков стоят совсем другие задачи – передача прежде всего художественных ценностей, заложенных в музыке. В современном исполнительстве сложились разные типы подходов в интерпретации этой музыки и каждый решает эту задачу по-своему. На данный момент существуют два основных направления в практике исполнения гитарной музыки XVIII–XIX веков: академическое и историческое (аутентичное). Каждое из этих направлений внутри содержит несколько подходов, связанных с индивидуальными стилями конкретных исполнителей.

Остановимся на современном положении гитарного аутентичного исполнительства. В первую очередь, разьясим терминологию.

Аутентичное («исторически информированное») исполнение подразумевает осведомлённость исполнителя обо всех (по возможности) аспектах музыкальной практики и теории того периода и той страны, где и когда была написана музыка. Аутентичность начинается с умения интерпретировать нотный текст в оригинале. Поэтому так важно издание и распространение факсимильных изданий старинных нот и образование в этой сфере.

Важными (серьёзно отличающимися от современных) являются подходы к интерпретации партитуры (умение играть и расшифровывать цифрованный бас, выбирать состав и количество исполнителей), знание правил и приёмов игры (штрихи, «хорошие» и «плохие» ноты, агогика, темпы, динамика, артикуляция и т. д.), выбор инструментов, их оснащение и настройка (высота строя, температуры), умение им-

провизировать, верно играть орнаментику согласно трактатам и исторических сведений той эпохи музыке которой они посвящены.

Наиболее зримым проявлением *аутентизма* является использование в современных интерпретациях музыкальных инструментов прошлого (оригиналов или изготовленных в новейшее время копий) в тех случаях, когда эти инструменты вышли из употребления или значительно изменились. В идеальном случае старинное музыкальное произведение желателно исполнять на оригинальном старинном инструменте. Что же происходит с аутентизмом в гитарном исполнительстве на данный момент?

Н. Харнонкурт определил следующие параметры исторического (аутентичного) исполнения [2]. 1. Использование инструментов той эпохи или их хороших копий. Уже говорилось о том, что на рубеже XVIII–XIX веков трансформируется внешний вид инструмента – изменяются пропорции, акцентируется изгиб корпуса, становятся фиксированными порожки и сам строй инструмента (появляется шестая струна «бас Ми»). Появляются гитары, сделанные персонально для Ф. Сора, Ф. Карулли и др. Поэтому использование гитар того времени может приблизить к идеалу звучности, задуманной композитором.

2. Соответствие темпов. Дело в том, что темповые обозначения не всегда соответствуют их современному пониманию. Известно, например, что во времена классицизма *Andantino* был более медленным темпом, чем *Andante*. Собственно, темповые данные, опубликованные в нотах, не всегда могут служить абсолютным ориентиром для современного исполнителя.

3. Соответствующая фразировка и артикуляция. На рубеже XVIII–XIX веков эволюционирует техника обеих рук, заимствуются украшения и штрихи из вокального и скрипичного искусства (трели, глissандо, каденции, вибрато, деташе, эхо, *pizz*, тамбурины, флажолеты) [3]. Тем не менее, музыка «гитарного классицизма» почти лишена вибрато, в ней важна иерархия акцентов.

4. Воссоздание акустической специфики в ту эпоху. Необходимо помнить, что гитарная музыка рубежа XVIII–XIX веков не была рассчитана на исполнение в большом зале и при большой аудитории. Она носит исключительно камерный характер. В основном все эти

параметры в большей или меньшей степени соблюдаются исполнителями. К таковым можно отнести творчество следующих музыкантов: Павел Стайдл (Pavel Steidl), Джеймс Бакленд (James Buckland), Дэннис Чинелли (Dennis Cinelli), Лекс Эйзенхардт (Lex Eisenhardt), Ицхар Элиас (Izhar Elias), Роберт Трэнт (Robert S. Trent), гитаристка Бриджит Зазек (Brigitte Zaczek).

Австрийский гитарист **Павел Стайдл** – представитель как академического, так и исторического направления – в интерпретации гитарных произведений рубежа XVIII–XIX веков подходит с точки зрения как точности и идентичности параметров звукообразования (звукоизвлечение построено на принципах, бытовавших в ту эпоху), так и параметров темброобразования (использование инструментария того периода). Также при своем исполнении он старается, чтобы зал не превышал акустических объемов салона той эпохи. Он играет практически всю музыку Н. Коста и большинство произведений Ф. Сора и М. Джулиани, Л. Леньяни.

Иной психотип исполнителя воплощает француз **Филипп Вилла**. В отличие от П. Стайдла его интерпретации, имея все те же параметры как атрибуты исторического направления отличаются большей романтической окраской. Его излюбленные «застывания» на верхних интонационных точках фразы, порывистое развитие тематического материала, некоторая несбалансированность фактуры, отражающая сиюминутность и импровизационность самого процесса музицирования, блеск и рассыпчатость в пассажах говорит о его прочтении классицистских произведений как произведений, принадлежащих к салонно-сентиментально-блестящему стилю.

Немаловажным фактом реализации четвертого из указанных Н. Харнонкуртом принципов исторического исполнения является забота Ф. Вилла о воссоздании предполагаемых условий звучания гитары. В его записи дуэтов Ф. Карулли для гитары и фортепиано слышна акустическая реверберация того помещения, в котором мог бы звучать этот ансамбль при концертном исполнении в ту эпоху.

Из современных исполнителей в аутентической манере отметим **Ицхара Элиаса** (Норвегия). В своих концертах он использует разные гитары, соответствующие эпохе написания произведения: барочные – на барочной гитаре, музыку периода рубежа XVIII–XIX веков – на

гитаре Карло Гуаданини 1812 года, а современную музыку – на гитаре нового образца¹.

Стоит отметить, что характерное влечение к аутентичности в гитарном исполнительстве наблюдается в социально развитых странах (преимущественно в странах Европейского союза). Так, П. Стайдл – представитель Австрии, Ф. Вилла – Франции, И. Элиас – Нидерландов. Это позволяет высказать предположение о том, что само социокультурное поле Европы диктует координаты перспектив того или иного развития в музыкальном искусстве. Это также подтверждается устоявшимся в современном социуме шаблоном о Европе как большом музее (такое мнение вызвано, в первую очередь, таким масштабным явлением как ориентация экономики Европы, культурное наследие которой привлекает многих, на туризм). Качество «культурной музейности», безусловно, формирует такое стилевое направление исполнительства, как аутентичное. Гитара в истории своего формирования всегда отражала эстетику той или иной эпохи.

На современном этапе разнообразие конструкций гитар создает благодатную почву для развития характерной гитарной «музейности», в которой совмещается как экспозиция перед слушателем музыкальных инструментов той или иной эпохи, так и стремление к аутентичности интерпретирования при исполнении на нем.

Итак, в сфере развития академической гитары складывается двойственная ситуация. С одной стороны, обнаруживается технологическое совершенствование в сторону увеличения акустических качеств и легкости преодоления исполнительских трудностей к так называемой универсальности, с другой – эти усовершенствования в ряде случаев создают новый тембральный колорит звучания, который не характерен для той или иной музыки. Например, в исполнительских кругах бытует мнение о том что одни инструменты подходят больше для музыки барокко, другие гитары – для классики, а гитары с большим тембральным диапазоном более приемлемы для использования в современной музыке, где требуется колористичность и сонористичность звуковой палитры (Л. Брауэр, Э. Вилла-Лобос, Р. Дьенс, Б. Бриттен).

¹ Примеры взяты с видеорецепса: <https://www.youtube.com/user/izharelias>.

Можно сделать **вывод**, что универсализм гитары как инструмента (к которому стремился еще Андрес Сеговия, о чем свидетельствуют его концертные программы) и который продолжился в творчестве Д. Бри-ма, Д. Вильямса, а позже у Д. Рассела и других гитаристов (игравших на гитарах таких мастеров, как М. Ромирес, Г. Хаузер, Г. Смолман, М. Даман, М. Кантрерас) постепенно стал замещаться тенденцией к спецификации каждого инструмента подчиненного определенным исполнительским задачам – исполнению музыки той или иной эпохи.

Это явление вызвано как шириной стилового охвата и расширением репертуара инструмента в концертной практике, так и определенной коммерческой константой среди мастеров, которая требует постоянно усовершенствования ради усовершенствования в достижении определенных позиций на рынке.

Это все приводит к своеобразному «ренессансу» того или иного исторического вида гитар. Также существует тенденция к созданию копий гитар не только далеких от нас эпох, но и инструментов, на которых играли и для которых сочиняли уже в начале XX века такие гитарные композиторы, как Ф. Таррега, А. Барриос и др. Благодаря аутентичному направлению в гитарном исполнительстве вновь исполняются произведения, ранее не вызывавшие интерес у академических музыкантов и не пользующиеся популярностью (например, записанное на гитаре начала XIX века Ицхаком Элиасом переложение М. Джулиани для гитары соло всей оперы Россини «Семирамида»)², они записываются на диски и включаются в концертный репертуар, вызывая слушательский интерес.

Аутентичное исполнительство – движение «вглубь», то есть более глубокое отношение к наследию, изучение принципов исполняемой музыки, это то, что в какой-то мере способствует сохранению определенных черт присущих данному эпохальному стилю и создает для каждого определенный консервант в виде традиций для сохранения в последующих эпохах; не дает также этим чертам, раствориться в бесконечном множестве индивидуальных интерпретаций, а во многом и обогащать их путем синтеза, создавая ряд синтетических интерпретационных версий.

² Примеры взяты с видеорецепса: <http://www.izharelias.com/semiramide.shtml>.

Сталкиваясь с реалиями исполнительской гитарной практики, аутентичное исполнительство действует на неё как лекарство, способное оживить произведения гитарных композиторов прошлого, которые являются памятниками не только гитарной истории, но и культуры в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков* / Л. Кириллина. — М., 1996. — 189 с.
2. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків* / Н. Харнонкурт : науково-популярне видання. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
3. Шарнассе Э. *Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней)* / Э. Шарнассе. — М. : Музыка, 1991. — 87 с.

КУЛИК А. ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ: К ВОПРОСУ АУТЕНТИЧНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ. Рассматриваются тенденции в современном гитарном исполнительстве, в том числе – аутентичное исполнение музыки гитарных композиторов конца XVIII – начала XIX веков. Анализируются причины аутентизма, которые вызваны как эволюцией самого инструмента, так и социальным контекстом современного исполнительства. Предлагается анализ соответствия исполнительских версий базовым аутентичным параметрам (по Н. Харнонкурту).

Ключевые слова: гитара, аутентичное исполнительство, интерпретация, стиль.

КУЛИК О. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ГІТАРНОЇ МУЗИКИ МЕЖІ XVIII–XIX СТОРІЧ: ДО ПИТАННЯ АУТЕНТИЧНОСТІ ВИКОНАННЯ. Розглядається аутентичний напрямок в гітарному виконавстві музики гітарних композиторів кінця XVIII – початку XIX сторіч. Аналізуються передумови тенденції аутентизму, що пов'язані як з еволюцією інструменту, так і соціальним контекстом сучасного виконавства. Пропонується аналіз співпадання виконавських версій з базовими аутентичними параметрами (за Н. Харнонкуртом).

Ключові слова: гітара, аутентичне виконавство, інтерпретація, стиль.

KULIK ALEXANDER. GENRE AND STYLISTIC CHARACTERISTICS OF GUITAR MUSIC AT THE TURN OF THE XVIII–XIX CENTURIES: TO THE QUESTION OF THE AUTHENTICITY OF PERFORMANCE. In article tendencies in modern guitar performance to authentic interpretation of music of guitar composers of the end XVIII of the beginning of XIX centuries are considered. The reasons of these tendencies which are covered both in historical development of the tool, and in social preconditions of occurrence historical performance are analyzed. The analysis of conformity of performing versions is given to base authentic parameters.

Key words: guitar, historically informed performance, interpretation, style.

УДК : 78.071.2 : 787.61

Ференц Бернат

**«КАРПАТСКАЯ РАПСОДИЯ» ДЛЯ ГИТАРЫ А. ШЕВЧЕНКО:
СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**



Ференц БЕРНАТ (Ferenc Bernát) народився у 1981 році в Україні на Закарпатті в угорській сім'ї. Після закінчення Ужгородського Коледжу Мистецтв по класу гітари навчався у ХНУМ імені І. П. Котляревського (клас проф. В. Доценка). Брав участь у майстер-класах відомих педагогів: Еде Роут та Етвеш Йозеф (Угорщина), Аньєлло Дезидеріо (Італія), Сергей Корденко (Россія), Іхіро Сузукі (Японія), Перт Залецкий (Польща), Лео Брауер (Куба). Гастролює у багатьох країнах Європи (Угорщина, Україна,

Хорватія, Словачія, Австрія) є членом журі гітарних фестивалів, конкурсів.

У 2007–2008 рр. брав участь у встановленні світового рекорду Гінеса «Найдовший по тривалості гітарний концерт у світі». Окрім сольних виступів грає в ансамблі. Веде педагогічну діяльність у Спеціальній школі мистецтв ім. Бені Егрешиї (Будапешт, Угорщина), тісно співпрацює з Українським Культурним Товариством Угорщини Автор збірки «Дитячі ігри» (характерні твори для класичної гітари). Є автором творів «Угор-

ська Фантазія», Українська балада (на тему «Рідна мати моя»), обробок українських та угорських народних пісень, перекладів для гітари соло творів Д. Задора, Угорського танцю No 5. Брамса. Є лауреатом премії «PRO CULTURA MINORITATUM HUNGARIAE» та премії «ARTISJUS». У його творчому арсеналі – декілька записів на CD («Почуття та Настрої», соло, 2005; «Ліричні мелодії», флейта-гітара, 2009; «Магія гітари», 2011; «Подвійний парафраз», 2012).

Актуальність теми зв'язана з изучением творчества украинских композиторов для гитары, а также – с выявлением позиций исполнительского анализа. «Карпатская рапсодия» для гитары украинского композитора А. Шевченко не только была визитной карточкой самого маэстро, но и представляет собой замечательный образец сольного гитарного произведения. Написанная в 1976–1977 гг. в период после выпуска А. Шевченко исследования «Неукротимые игры фламенко», «Карпатская рапсодия», безусловно, демонстрирует взаимовлияние двух культур – украинской и испанской.

Цель исследования – выявление композиторской специфики и исполнительских особенностей «Карпатской рапсодии» для гитары соло А. Шевченко.

Творчество композитора и исполнителя Анатолия Шевченко¹ чрезвычайно многопланово. Его по праву называли главой одесской гитарной школы, но, кроме этого, он был еще поэтом, художником, музыковедом, организатором гитарных фестивалей и т. д.² Будучи со-

¹ Научной литературы о творчестве А. Шевченко не так много. Основной материал содержится на его персональном сайте [8], в статье словаря «Гитаристы и композиторы» [6], а также в других источниках – [5; 7].

² В 1987 г. как композитор Анатолий Шевченко стал лауреатом конкурса «Гитара-Микрокосм» (Эстергом) за цикл «Rosa mientos» («Прикосновение»), а в 1992 – обладателем «Золотой платы» муниципалитета г. Линареса (Испания). Как музыковед он исследовал творчество И. С. Баха, современный авангард, общие проблемы развития музыкального мышления (см. статью «Думный лад»), историю гитары [11]. Отдельной темой его исследований была культура фламенко (известны его монография «Школа фламенко» (1988), «Неукротимые игры фламенко» (1990) [9; 10]), музыка Античности (известны статьи, эссе «Завещание Орфея», монография «Музыка Эллады», расшифровки древних образцов античной музыки, антология античной музыки).

листом Одесской филармонии, он сыграл несколько монографических концертов³, исполняя произведения самых разных исторических эпох (от античных кифаристов Т. Милетского, Пиндара, Мезомеда, арабских музыкантов Эль Сабио, Адама де ля Аль, композиторов средневековья (Г. де Машо) до Б. Бриттена, А. Караманова, Л. Грабовского, С. Губайдулиной, А. Ван Гоэка.

Его перу принадлежат пьесы для гитары соло («Грустная баллада», «Трансформации», «КраОнера», «Бессарабская фантазия», «Страсти по Себастьяну», «Ниагарские водопады», «Еврейская рапсодия»), концерты для гитары с оркестром⁴, «Полифонические тетради», сюиты («Киммерийская», «Лоркада», «Одессика», «Думы мои», «De natura solaris», «Русская», «Украинская»), циклы («Фонтаны Бахчисарайского дворца», «Детский альбом»). Разные виды его деятельности (исполнитель, композитор, музыкальный теоретик, эссеист и художник) проявились в произведениях для гитары игрой форм, звука, ощущением цвета музыки, пластичных форм. Композиторскому стилю А. Шевченко свойственно: выразительность начальной интонации, использование современной стилистики и виртуозных возможностей инструмента, «аскетичность» высказывания, четкая конструктивность основной идеи.

Все это ярко проявилось в одном из самых известных произведений А. Шевченко – «Карпатской рапсодии», которая демонстрирует глубокое проникновение композитора в музыкальный фольклор⁵.

³ Циклы гитарных концертов: «Антология гитарь», цикл «География гитарь», «Этнография гитарь» (в котором звучали ном, макам, мугам, рага тона, дума), «Загадка о гитаре», «Славянский кант гитарь», «Духовный кант», «Музыка Эллады», «Бах и современность», «Музыка при свечах», «В садах Алькасар», «И вновь Москва–Одесса», «Гитарная Одессика», «Музыка фламенко», «Flamenco 2000», «Гитарная фантазия. Эволюция жанра», «Родословная гитарь», «Авангард в гитаре», «Думы мои», «Прикосновения», «Лоркада», «Мастер и гитара», «Contra viento», «Гитарная одиссея» и т. д.

⁴ На сайте композитора дан перечень его произведений, в который входят симфонические поэмы и кантаты, вокальные циклы, экспериментальная музыка. Одним из самых популярных произведений стала сюита «Одессика» («Прогулка по Дерибасовской», «Молдаванка и Пересыпь», «Отзвуки Ланжерона», «Юморина»). Его произведения входят в репертуар многих концертирующих гитаристов.

⁵ Известны как более ранние, так и более поздние произведения с подобными

«Карпатская рапсодия» – часть «Украинской сюиты»⁶ – воспекает родную землю и передает своеобразное ощущение композитором карпатского мелоса⁷. Кстати, тема «Карпатской рапсодии» («Вітер з полонини») была положена в основу цикла для гитары испанского композитора Ф. Куэнка Моралеса «Evocacion y Fuga con Taranta sobre un tema de Anatolio Shevchenko». Известен и факт того, что А. Шевченко посвятил «Карпатскую рапсодию» украинскому гитаристу Валерию Петренко⁸.

Рассмотрим композиционные особенности произведения, связанные с жанровой спецификой. «Рапсодия»⁹, как известно, чаще всего – одночастное произведение, имеющее свободную форму. Существует два типа рапсодий – листовский (тип фантазии на народные темы в «импровизационном» стиле, с чередованием разнохарактерных эпизодов на народно-песенном материале) и брамсовский (своеобразные поэмы-настроения). Если Ф. Лист мыслил рапсодию как эпический жанр преломленный сквозь виртуозный композиторский стиль самого автора, то И. Брамс мыслил рапсодию лирически, через показ психологической атмосферы и настроения¹⁰.

названиями: Рапсодия «Думка-шумка» Н. Лысенко, «Украинская рапсодия» для скрипки с оркестром В. Безкоровайного (1961), «Карпатская рапсодия для оркестра» Л. Колодуба, «Карпатская рапсодия» для скрипки и фортепиано М. Скорика, «Гуцульская рапсодия» А. Андрушко для гитары соло (посв. Л. Виташиному) и др.

⁶ II ч. – «Серенада», III ч. – «Каприччо».

⁷ Образ Украины многообразно представлен в творчестве А. Шевченко. К условному «украинскому циклу» относятся «Киммерийская легенда», «Святковий ранок», «Интермеццо», «Серенада», «Каприччио» – везде улавливаются интонации народных мелодий («Дошкі», «Вечір на дворі», «Пливе човен»). Меланхолией овеян «Фонтан слез», поэзией – «Буря на Черном море».

⁸ Кстати, автор данной статьи под впечатлением «Карпатской рапсодии» А. Шевченко написал собственное произведение – Венгерскую рапсодию для гитары с оркестром.

⁹ Слово «рапсодия» греческого происхождения, обозначало поэта-певца, декламирующего свои стихи.

¹⁰ В гитарном творчестве рапсодии писались многими композиторами XX века. Например, известна Рапсодия для гитары с оркестром М. Теодоракиса, «Рапсодия гор» А. Агибалова, концерт для гитары с оркестром «Андалузская рапсодия» А. Муньича, Рапсодия для гитары с оркестром М. Мурадовой, рапсодия для гитары «Ойме» Н. Кошкина и др.

«Карпатская рапсодия» презентует ярко выраженную национальную стилистику¹¹. Темброво гитара подражает в этом произведении некоторым инструментам (композитор блестяще находит приемы исполнения, при которых возникают ассоциации с экспрессивным народным исполнительством). Помимо этого, в рапсодии находят свое преломление виртуозность и полифоничность как черты стиля композитора.

Для понимания и исполнения «Карпатской рапсодии» чрезвычайно важны уже первые четыре такта. «Карпатская рапсодия» начинается с «позывных» фанфар (такты 1–2), вызывающих ассоциацию со звучанием трембит или цимбал. Цимбальное звучание подчеркнуто и далее – в тт. 3–4, презентующих типичный цимбальный пассаж (как и в дальнейшем – в тт. 7–8, 11–12). Все это плюс малые секунды, трели на повышенных IV и V ступенях (*ais-h*) и повышенная VI ступень (*cis*) с самого начала произведения придает ему типичный карпатский характер, дух свободного музицирования народных музыкантов (см. *Пример 1*).

Пример 1.



А. Шевченко объединил в этом произведении черты украинского стиля и стиля фламенко (неотъемлемой частью гитарного фламенко являются те же приемы и интонации, которые были описаны выше).

Первые же такты презентуют и специфическую гитарную фактуру Рапсодии: тремолирование (верхний голос) составляет подголо-

¹¹ Сошлемся на слова А. Козаренко, который определяет «национальный музыкальный язык» как «этнохарактерную семіотичну систему, що володіє певною автономністю щодо зовнішніх історичних парадигм» [3, с. 11].

Следующий раздел – **Allegretto Accelerando (poco a poco)** – в соответствии с традициями жанра представляет собой контраст предыдущему музыкальному материалу. Он построен на интонациях закарпатской коломыйки (см. *Пример 3*):

Пример 3.



Еще один жанровый прототип этого интонационного материала – закарпатский ритуальный танец (на это указывает акцентная ритмика, повторяющиеся ритмические синкопированные структуры).

Тема коломыйки развивается, появляется ритмическая фигура «септоль плюс две триоли» (на арпеджио, 2/4). На наш взгляд, именно этот раздел соответствует подназванию произведения («Вітер з полонини»). Арпеджио создают эффект подражания ветру. Постепенное увеличение темпа приводит к разделу **Patetico**. Он исполняется вновь приемом расгеадо (типичным для фламенко). Это – кульминация пьесы: начальная мелодия звучит в верхнем голосе аккордовой фактуры, тремолирование которой создает эффект урагана (см. *Пример 4*).

Пример 4.



Кульминация приводит к возвращению темы «коломыйки» (дикого танца) в разделе Grave.

После танца словно наступает затишье (раздел *Andante sostenuto*) и возвращается начальный тематизм: выдержанные аккорды, интонации с повышенной IV и VI ступенями. Оканчивается раздел звуком *h* флажолетом на 12-ом ладу второй струны – словно последняя

капля дождя падающая с ветви. Движение замирает на уменьшенном аккорде с репетицией в мелодии ноты *e*. Эти и подобные приемы постоянно поддерживают тот народный дух, о котором говорит и жанровое имя («рапсодия»), и название «Карпатская».

Возвращение начальной темы (Темпо I) обрамляет произведение, придавая ему, построенному на чередовании разнохарактерных эпизодов, черты целостности. Кроме того, возвращение темы создает своеобразных пространственный эффект.

Выводы. В чем же состоит специфика композиторской интерпретации «Карпатской рапсодии» А.Шевченко?

Во-первых, избранный композитором жанр рапсодии дал возможность объединить контрастный тематизм в рамках целостной музыкальной формы. Произведение сохраняет связь с жанровыми истоками – рапсодией, что проявляется в наличии нескольких контрастных разделов и свободе построения. Авторская стилевая черта – возникновение начальной темы в конце произведения, что придает ему черты завершенности. Истоки жанра лежат в искусстве рапсодов Древней Греции – певцов о происшедших событиях. А. Шевченко ощущает себя именно таким «певцом»-рапсодом, повествующим о прекрасной природе и земле Карпат. Это ощущается в свободе изложения (этому восприятию способствует и частая смена размеров: 4/4, 3/4), спонтанности, импровизационности и выделенности мелодической линии (голосе «певца»). Несмотря на полифоничность фактуры, свойственную произведениям А. Шевченко, движением основной мелодической интонации пронизана вся «Карпатская рапсодия». Полифоничность проявляется в подголосочности, что, исходя из особенностей стиля композитора, связана еще и с культурой фламенко (например, в применении приема расгеадо – приема игры, при котором один или несколько пальцев правой руки извлекают одновременно несколько звуков). Подобное слышание гитарной фактуры позволяет композитору темброво обогатить гитару – мы словно слышим не один инструмент, а целый ансамбль. Гитара имитирует звучание «трёхстих музик» и с использованием типичных для них приемов (тремоло, «гудение» баса).

Специфика композиторской интерпретации в «Карпатской рапсодии» проявляется также в особенном национальном слышании

А. Шевченко. Его композиторскому стилю, как указывалось выше, свойственна выразительность начальной интонации, что ярко слышно в данном произведении. Так, начальные «фанфары», использование трелей на повышенных IV и V ступенях (*ais-h*), повышенная VI ступень (*cis*) не только вызывают ассоциацию со звучанием цимбал, но и презентуют ярко национальную интонацию (гуцульский минорный лад). К характерным чертам гуцульского фольклора можно отнести и принцип неспешного разворачивания музыкальной мысли. Можно говорить о том, что в «Карпатской рапсодии» композитором создан своеобразный «словарь» национальных интонаций (по А. Козаренко – «словарь» – интегральная составляющая национального музыкального языка [3]). Избранный композитором принцип развития (экспонирование основной темы и ее вариантное изменение) присущ народному творчеству.

С точки зрения исполнительской специфики «Карпатская рапсодия» объединяет черты исполнения в академическом стиле и стиле фламенко, отдельные элементы которого (например, прием *расгеадо*) придают произведению своеобразие. Вторым важным качеством исполнения Рапсодии считаем виртуозность, которая проявлена в полифоничности фактуры и использовании приемов четверного тремоло, арпеджио и др. Наконец, третья исполнительская особенность произведения – слышание гитары как целого ансамбля (во всяком случае, авторское исполнение «Карпатской рапсодии»¹³ позволяет сделать именно такой вывод).

Таким образом, в данном произведении ярко проявляется национальное своеобразие. Колорит двух культур – украинской и культуры фламенко – органично объединен автором в единое целое. По словам Л. Билозуб, профессионализм музыкального языка объясняется «*до-сконалістю музичного мислення, особливостями музичної мови як засобу реалізації художньої виразності й широкого діапазону музичних інтонацій*» [1, с. 30]. Автор продемонстрировал нестереотипное восприятие национальной (фольклорной) интонации. Закономерно, что композитор сконцентрировал в своей музыке не только образ родины, но и ощущение ее драматического прошлого, безграничной талант-

¹³ См. видео на ресурсе YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=1aAw39vCETU>.

ливости ее народа и не прерывающейся связи поколений. Глубокое проникновение композитором в традиции народного музицирования позволило А. Шевченко создать блестящую пьесу для гитары соло, которая стала украшением репертуара многих гитаристов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Білозуб Л. Національна музична мова українських композиторів ХХ–ХХІ ст. / Л. Білозуб // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. — Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. — Вип. 18. — 2012. — Т. 1. — С. 25–31.

2. Галушко М. И вторит мужскому вздоху открытая грудь гитары [эл. ресурс] / М. Галушко. — Режим доступа : http://www.odessapassage.com/passage/magazine_details.aspx?lang=eng&id=34499.

3. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис... д-ра мист-ва : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — 36 с.

4. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі [ел. ресурс] / О. Кушнірук. — Режим доступа : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27655/05-Kushniruk.pdf?sequence=1>.

5. Савицкая О. Гитары многоцветная палитра [эл. ресурс] / О. Савицкая // Зеркало недели. — 2.04.1999. — Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/gitary_mnogotsvetnaya_palitra.html.

6. Шевченко Анатолий [эл. ресурс] / А. Шевченко. — Режим доступа : <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/shevtschenko.htm>.

7. Шевченко А. [эл. ресурс] / А. Шевченко. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Шевченко,_Анатолий_Антонович.

8. Шевченко А. [эл. ресурс] / А. Шевченко. — Режим доступа : <http://www.shevchenko.odessa.ua/>.

9. Шевченко А. Неукротимые игры фламенко [эл. ресурс] / А. Шевченко. — Режим доступа : <http://www.flamenco.ru/articles/shevchenko1>.

10. Шевченко А. Неукротимые игры фламенко / А. Шевченко // Гитарист. — 1998. — № 1. — С. 69–70.

11. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры / А. Шевченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Гітара як звуковий

образ світу: виконавське мистецтво та наука : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Вип. 23. — С. 5–9.

БЕРНАТ Ф. «КАРПАТСКАЯ РАПСОДИЯ» ДЛЯ ГИТАРЫ А. ШЕВЧЕНКО: СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ. Исследуется специфика преломления фольклорных интонаций (украинской и испанской) в произведении украинского гитариста и композитора А. Шевченко с точки зрения композиторской и исполнительской интерпретации.

Ключевые слова : рапсодия, композиторская интерпретация, композиторский стиль, украинская гитарная музыка.

БЕРНАТ Ф. «КАРПАТСЬКА РАПСОДИЯ» ДЛЯ ГІТАРЫ А. ШЕВЧЕНКА: СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ. Досліджується специфіка втілення фольклорних інтонацій (української та іспанської) у творі українського гітариста і композитора А. Шевченка з точки зору композиторської та виконавської інтерпретації.

Ключові слова: рапсодія, композиторська інтерпретація, композиторський стиль, українська гітарна музика.

BERNAT F. «CARPATHIAN RHAPSODY» FOR GUITAR A. SHEVCHENKO: SPECIFICITY COMPOSING AND PERFORMING INTERPRETATION. The specificity of refraction folk intonations (Ukrainian and Spanish) in the product Ukrainian Shevchenko guitarist and composer in terms of composing and performing interpretation.

Key words: Rhapsody, compositional interpretation, musical style, Ukrainian guitar music.

ЕСТРАДНІСТЬ В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ Є. ДЕРБЕНКА



Дяченко Юрій Станіславович – лауреат міжнародних конкурсів, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, соліст театру народної музики України «ОБЕРЕГИ» (м. Харків), завідувач відділу народних інструментів та викладач баяна ДШМ № 6.

Виступає як соліст з Академічним симфонічним оркестром Харківської філармонії (дир. Ю. Янко), Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський», (дир. Ш. Палтаджян), оркестром народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського (Б. Міхеев). Як соліст та ансамбліст гастролював в містах України, Росії, Польщі, Бельгії, Італії. Лауреат творчих премій: «Фонд підтримки молодих дарувань» (2008), «Обдарованість» Харківського міського голови (2009), фонду «Ренесанс» (2010) «Gaude Polonia» міністерства культури Республіки Польща (2011), «премії імені Гната Хоткевича» (2012). В 2011 р. проходив курс стажування при Варшавському музичному університеті імені Ф. Шопена (Польща).

Сфера наукових вподобань: сучасне баянно-акордеонне мистецтво, виконавська та педагогічна діяльність.

Аналізуючи тенденції розвитку вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть, слід звернути увагу на поступове його становлення як невід’ємного явища світової академічної музичної культури. Значної ролі в процесі становлення вітчизняного баянно-акордеонного виконавства набуває композиторська творчість. Оригінальні твори українських, російських, білоруських композиторів значною мірою вплинули на процес розвитку світового баянно-акордеонного музичного мистецтва. Особливістю вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва є рівень існування естрадної та естрадно-джазової оригінальної музики. Творчий доробок В. Подгорного, В. Власова, В. Зубицького, Є. Дербенка, В. Новікова, С. Тіхоно-

ва значною мірою вплинули на розвиток популярної музики для баяна та акордеона. Широке використання естрадних та естрадно-джазових творів в сучасній виконавській практиці баяністів та акордеоністів зумовило **актуальність** теми статті.

Метою статті є визначення ролі естрадності у системі композиторського стилю Євгенія Дербенка (на прикладі баянно-акордеонної творчості).

Процес інтенсивного розвитку баянно-акордеонного мистецтва зумовив вивчення даного явища в дослідженнях українських науковців. З'являється ряд досліджень у галузі сучасного баянно-виконавського мистецтва.

Дослідження Д. Кужелева «Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.» має велике значення в осмисленні особливості виконавської творчості баяністів 50–60-х років ХХ ст. у плані її наближення до практики класичного інструменталізму. В своїй роботі автор стверджує, що період 50–60-х років ХХ століття характеризується перспективним зрушенням академічного баянного виконавства: активізацією сольо-концертних виступів музикантів; першими успіхами баяністів у міжнародних конкурсах та фестивалях; поповненням концертного репертуару оригінальними творами В. Дікусарова, К. М'яскова, А. Репнікова, А. Холмінова, М. Чайкіна, Г. Шендерьова. Автор висвітлює творчі постаті провідних баяністів – А. Беляєва, В. Бесфамільнова, В. Галкіна, Ю. Казакова, Е. Мітченка, А. Полетаєва, які помітно піднесли художній рівень баянного виконавства, демонструючи широке розмаїття свого репертуару. Істотною ознакою цих музикантів є демократичне спрямування їхньої творчості у вигляді культивування доступної слухачеві музики – нескладних перекладень музичної класики, оригінальних творів та обробок народних мелодій. Розвиток баянного виконавства істотно прискорив перехід музикантів на нову модель виборного багатотембрового інструмента. Збагачення його звуковиражальних й технічних можливостей помітно розширило репертуарний діапазон баяністів за рахунок численних перекладень музичної класики. У розвитку баянного виконавства 50–60-х років простежується важлива тенденція зростання впливу класичної інструментальної культури на формування його академічних ознак. Зі слів Д. Кужелева зазначений період

виявляє переважне використання баяністами перекладень «клавішної літератури» – фортепіанних, органних, клавесинних п'єс (меншою мірою скрипкових та вокальних творів) [3].

Вагомий внесок у розвиток вітчизняної наукової думки зробив В. Князев, у своєму дисертаційному дослідженні «Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ ст.)». В ньому автор наводить історичний розвиток баяна. За словами В. Князева перші баяни з виборною лівою клавіатурою з'являються у виконавському обігу ще у 1910 р. Однак широке розповсюдження готово-виборні інструменти отримують лише у 60-ті рр. Опанування виборною системою дозволило суттєво розширити та ускладнити баянний репертуар завдяки більш якісним перекладенням, а також за допомогою спеціально створеної оригінальної літератури, у якій спостерігається значне ускладнення виражально-технічних засобів. Перші видання нотної літератури для виборних інструментів були здійснені представником української баянної школи С. Чапкієм у 1961 р. Автор наводить приклади започаткування професійної баянної освіти. З 20–30-тих років ХХ століття та приблизно до 60-х домінуючу частину в репертуарі баяністів складали п'єси, створені для інших інструментів у перекладі для баяна з «готовою» системою лівої клавіатури. Багато перших визначних педагогів та виконавців на баяні за фахом були інструменталістами інших спеціальностей (М. Геліс, П. Гвоздев – піаністи, І. Паницький – скрипаль, А. Гефельфінгер – органіст), і це прямо чи опосередковано сприяло активному засвоєнню методичних і технічних надбань суміжних виконавських культур, становленню власної методики та стимулювало розвиток виконавської техніки баяністів. Автор стверджує шлях осягнення власних музично-технічних характеристик, що відбувався в «академічних» інструментах протягом декількох століть, баян здійснив приблизно за півстоліття, широко практикуючи виконавські перекладення з репертуару інших інструментів, транскрипції, розвиваючи оригінальну композиторську творчість та переосмислюючи методичні надбання суміжних виконавських спеціальностей. Також В. Князев зазначає, що суттєвий вплив на сучасну композиторську творчість і сценічно-виконавську культуру баяністів має джазово-популярна лінія. Введення стилістичних елементів чи цитат джазової, популярної, рок-музики спостерігається

у творчості А. Білошицького, В. Власова, В. Зубицького, А. Сташевського та ін. Ця тенденція відображена на прикладі одного з творів В. Зубицького – Концерту для баяна та струнного оркестру «Присвячення А. П'яцоллі» [2].

Першу спробу дослідити естрадно-джазову музику в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століть зробила М. Булда у своєму дисертаційному дослідженні. За твердженням авторки, *естрадна* («легка», розважальна) музика вбирає в себе багатство жанрів, стилів, манер, способів виконання і належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різні форми вокального та інструментального виконавства. Її характерними ознаками є простота форми і змісту, доступність для сприйняття, розважальне призначення. «*Серйозна*» джазова музика – виявляється у специфічності музичної мови, імпровізаційній основі джазу, оригінальному звукотворенні та фразуванні, складній багатоплановій ритмічній структурі, інтонаційному строю, що допускає відхилення від температури. Все це сформувало джаз як самостійний напрям професійного музичного мистецтва. Також розкрито три етапи становлення і розвитку виконавської творчості вітчизняних та зарубіжних акордеоністів-баяністів:

- Перший етап (1920-ті – 1940-ві рр.) пов'язаний зі *стадією професійного становлення* естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України. До цього періоду відносяться перші спроби акордеонно-баянного музикування у популярних пісенно-танцювальних жанрах; цілеспрямоване використання акордеона як сольного й акомпануючого інструмента у джаз-оркестрах, концертних фронтових бригадах.
- Впровадження естрадно-джазової музики у професійну виконавську практику акордеоністів-баяністів створює другий етап, в процесі якого формувалася стадія *філармонійної спеціалізації* (1950-ті – 1980-ті рр.). Він пов'язаний з утвердженням самостійного статусу акордеона та баяна як професійних інструментів у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві філармонійних естрадно-джазових колективів.
- Третій етап (1970-ті роки – до нашого часу) характеризується активним зростанням статусу філармонійної спеціалізації, що

викликало появу нової стадії розвитку – *академізації*. В цей період відбувається активне поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів, з'являються перші професійні оригінальні естрадно-джазові твори, в музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка, акордеонно-баянне мистецтво досягає високого художнього еталону на міжнародному рівні [1].

Обсяг дослідження має велике значення для наукового осмислення даної проблематики і займає гідне місце в науковій скарбниці баянно-акордеонного виконавства.

Тенденції розвитку баянного мистецтва другої половини ХХ ст. свідчать про етап ставлення нових жанрів та стилів. Інструмент виходить на більш високий академічний рівень, що веде за собою оновлення музичного репертуару виконавців. Поява багатотембрового гогово-виборного баяна вимагає створення концертного оригінального репертуару, що в свою чергу відбивається на зміні пріоритетів композиції. З'являються твори нових (для баянного мистецтва) жанрів. Велике значення в накопиченні оригінального репертуарного фонду відіграє творчість композиторів-баяністів. Отже, з аналізу сучасних наукових досліджень вважаємо *естрадним напрямом* стиль легкої, розважальної музики, з багатством жанрів. *Естрадністю* слід називати особливу якість, що впливає на стиль, манеру та спосіб виконання творів естрадного напрямку та створюється наявністю естрадної стилістики.

На сучасному етапі розвитку баянно-акордеонного мистецтва важливу роль відіграє музика естрадного спрямування. Значна увага серед виконавців та великого кола слухачів (через доступність музичного матеріалу) спонукала до стрімкого впровадження творів естрадного стилю. Бурхливий розвиток даного стилю привернув увагу відомих виконавців та композиторів. Серед відомих сучасних виконавців слід зазначити В. Мурзу, О. Склярова, С. Грінченка, Б. Мирончука, В. Губанова, Е. Аханова, О. Шувалова. Серед композиторів виділимо В. Власова, В. Подгорного, В. Зубицького, А. Гайденка, В. Новікова, Є. Дербенка. Саме з ім'ям Євгена Дербенка пов'язаний етап сучасного розвитку народно-інструментального естрадного виконавства.

Євгеній Дербенко – відомий композитор, виконавець, викладач, заслужений діяч мистецтв Росії, член Спілки композиторів Росії (Московська композиторська організація). Він є успішним виконавцем. Створений ним ансамбль «Орловский сувенир», керівником, солістом та автором всього репертуару є Є. Дербенко, гастролював у багатьох містах Росії та за кордоном (Франція, Бельгія, Швеція, Індія, Нідерланди та ін.).

Особлива роль належить Є. Дербенку в організації професійного навчання гри на гармоні. Для цього інструмента він створив тризіркову систему освіти, методику навчання. Дербенко є першим професійним композитором який створив твори для гармоні: 5 концертів для гармоні з оркестром, велику кількість сюїт та яскравих мініатюр.

Є. П. Дербенко відомий як майстер сучасної народно-інструментальної музики, ним створено більш ніж 2000 творів, серед яких музика до спектаклів, пісні, але саме головне – це музика для народних інструментів (зокрема баяна та акордеона). Спираючись на традиції народно-інструментальної музики, автор наповнює свої твори подихом сучасного життя. Багато творів написано митцем в естрадному напрямі. Насамперед, це «Музыкальный привет», «Лирический вальс», «Вечерняя баллада», «Воспоминание о Париже», «Концертный чардаш», «Коллаж на темы из оперы Ж. Бизе «Кармен», «Извозчик», фантазії на теми пісень «Дорогой длиною», «Подмосковные вечера», «Очи черные», «Московские окна», «Вчера»; «Веселое настроение», «Ливенский ковбой», «Приволжские наигрыши», «Гармонист играет джаз», «Гармонист играет твист», «Сельские гармонисты», «Танцующий аккордеон», «Эстрадный вальс», «Цыганская венгерка», «Елецкие наигрыши» и т. д.

Аналізуючи твори естрадного спрямування Є. Дербенка слід зазначити, що характерною ознакою композиторського стилю митця є своєрідний симбіоз народних інтонацій та сучасних ритмів, більш складного гармонійного плану, легкої джазовості.

Аналіз творчого доробку Є. Дербенка проведемо, спираючись на дослідження композиторського стилю В. Сирова. У відомій схемі-моделі композиторського стилю (див. нижче) автор обґрунтовує наявність метасистем (історичної та етнічної) та підсистем (жанрової та еволюційної):



Запропонована автором схема-модель, на нашу думку, детально розкриває сутність композиторського стилю. Типологічна модель композиторського стилю, в якій ідейні параметри та психологія творчості стають найважливішими передумовами стилю. За словами автора, кожна з мета- та підсистем змішуючись між собою формують динамічну цілісність, своєрідну *«нестійку-стійкість»*. За інтерпретацією В. Сирова, композиторський стиль – «живе інтонаційне утворення в контексті творчих та ідейних параметрів» [6, с. 2]. Взявши за основу концепцію В. Сирова, розглянемо знакові твори Є.Дербенка в світлі естрадної стилістики.

1. Жанрові підсистеми.

«Вальс-шутка», «Полька-стаккато», «Лирический вальс», «Вечерняя баллада», «Концертный чардаш», «Эстрадный вальс»,

«Джаз-експромт № 2», «Джаз-елегія», «Полька-інтермеццо», «Прощай, Париж», «Гармонист грає джаз», «Гармонист грає твіст».

З наведених вище прикладів слід зробити висновок, що композитор в своїй творчості звертається до різних жанрів академічної музики. Вальс, полька, балада, експромт, елегія, твіст повністю відповідає всім жанровим ознакам зразків академічної музики (форма творів, розмір такту, темп, ритмічна основа), проте музична мова та альтерована гармонія відносять твори до сфери естрадної музики. Найпопулярнішими з наведених творів є «Гармонист грає твіст» і «Гармонист грає джаз». Слід зазначити, що жанровою основою цих творів є ритм твісту¹.

Твіст за своїм характером є життєрадісним, веселим, запальним та енергійним танком. Слово «твіст» в перекладі з англійської означає «крутити». Відповідно до цих характеристик Є. Дербенко створив музичні твори даного жанру.

Використання жанрових елементів твісту: коротких мелодичних фраз (подібно хореографічного руху), ритму з підкресленням парних долей, репризність розділів (як основна ідея оберту). Гармонічний план творів рясніє септакордовим, нонакордовими, ундецимакордами та альтерованими співзвуччями (VII⁷, II⁷, D⁹, D¹²). В третьому розділі твору «Гармонист грає джаз» автор вводить ритмо-гармонічну формулу «*бугі-вугі*». Насправді це солуючий епізод басу, ніби імпровізація в джаз-бенді. В подальшому відбувається поєднання основної мелодичної теми (твісту) і басового соло (бугі-вугі), що свідчить про синтез жанрових ознак основи твору.

2. Еволюційні підсистеми.

«Поиграем джаз?», «Блюз», фантазія на тему М. Мусоргського «Богатырские ворота», «В поисках Баха», «Ливенский ковбой», «Московские окна» парафраз на тему пісні М. Богословського «Извозчик».

Наведені приклади свідчать про втілення широкої палітри стилевих сфер окремих творів, стильових етапів, серед яких стилі-

¹ Твіст (англ. twist) – танець 60–70- років. Відрізняється «швидким темпом, чітким ритмом. Відноситься до танців групи рок-н-ролла, в порівнянні з ними більш статичний у хореографії. Музичний розмір 4/4, парні долі акцентовні. Ритм твісту в естрадних піснях багатьох країн» [5, с. 467].

зація, обробка, джазінг, фантазія. Звернемось більш детально до одного з найрепертуарніших творів Є. Дербенка парафраз на тему пісні М. Богословського «Извозчик». Популярна радянська пісня, яка була нічим іншим як пропагандистським витвором, виявилась живою і талановитою. Час візників давно минув, кінь на вулиці сприймається в наш час як щось екзотичне і старомодне – суцільне ретро, а пісня, завдяки композиторському хисту Є. Дербенка, відродилась в баянно-акордеонному мистецтві. Імітація помірної їзди старої брички, скрип її коліс відбивається в самому початку твору. Автор розширює звуко-виражальні можливості інструмента, використовуючи шумові ефекти (удари лівою рукою по лівій клавіатурі). Такі удари виконують функцію ударних інструментів джаз-групи, а чітка їх регламентація (кожна друга та четверта долі такту) ніщо інше як *свінг*. Тремоло міху надає динамічності ритму на самому початку. В звичайний класичний гармонічний хід (T-S-D), органічно вплетений тризвук III ступеня (T-III-S-D). Основна тема пісні викладена в свінговій манері – слабкі долі тактів підтримані акордовими співзвуччями в партії правої руки. Поступовий тематичний розвиток відбувається разом з появою нонакордів, альтерованих співзвуч, паралельних ходів акордів, форшлагів в партіях правої та лівої рук. Поступовий розвиток мелодизму переходить в акордове викладення теми, появи зменшених септакордів. Композитор майстерно розвиває драматургійний план твору поступово нарощуючи фактуру, динаміку та ускладнюючи гармонію. Однією з особливостей даного твору є джазова імпровізація в середньому розділі. Використання альтерованих акордів в партії лівої руки (шляхом поєднань кількох готових акордів) дає змогу розширити гармонійну мову. Синкопований ритм, раптові тональні відхилення, джазова інтонаційна основа, гліссандо, звукозображальні моменти – це засоби втілення джазової імпровізації в даному творі. Останній розділ віртуозного характеру є варіативним викладенням основної теми. Кодовий розділ, оснований на ритмо-інтонаційній формулі вступу, будує символічну арку від початку твору до останніх тактів.

Твір є популярним у концертних програмах багатьох відомих виконавців-солістів, а також ансамблів та оркестрів народних інструментів.

3. *Етнічні метасистеми.*

«Елецкие наигрыши», «Приволжские наигрыши», сюїта до російської народної казки «По щучьему велению» (Царь-государь, Царевна-несмеяна, Емеля на печи едет), сюїта «Русские потешки», «Ливенские переборы», «Приокская кадрили» «Цыганская венгерка».

Саме етнічна модель композиторського стилю є домінуючою в творчості Є. Дербенка. Відомим фактом є те, що Є. Дербенко великий пропагандист народно-інструментальної інструменталізму, зокрема музики для гармоніки. Саме чинник російського народно-інструментального виконавства є одним з пріоритетних факторів композиторського стилю Є. Дербенка.

Аналізуючи «Елецкие наигрыши», слід зазначити своєрідну стилізацію награвань *«гармоніста-аматора»*. Сама жанрова основа награвань² передбачає фольклорні витoki, твір представляє собою варіації на гармонічно-мелодійний зворот. У вступі твору спостерігається зіставлення певних контрастних епізодів, ніби фольклорні картини російського побуту – своєрідні імітації звучання жалейки, гармоніки, струнних народних інструментів. Використовуючи модель готово-виборного баяна автор розширює виражальні можливості, на сам перед акомпонуючого вдосконалення. Основна частина твору має швидкий темп та будується на басо-акордовому гомофонно-гармонічному викладенню фактури. Віртуозних характер мелодики наповнений життєрадісними, енергійними мотивами.

Однією з особливостей твору є раптові відхилення в тональності далекого споріднення (тональний план твору: Es-A-C-Des), що кожного разу свіжо сприймається слухачем. Віртуозність твору вимагає від виконавця бездоганних рухо-моторних та виражальних можливостей.

Ще одним знаковим твором в творчості Є. Дербенка є «Цыганская венгерка». Фольклорна основа композції твору зображає картину циганського свята. Наприкінці XVIII ст. в Угорщині сформувався тип інструментального циганського ансамбля. В основі такого колективу

² Награвання – народна інструментальна мелодія, іноді і мелодія із супроводженням (Награвання гармоніки). Термін «Награвання» зазвичай застосовується до танцювальних мелодій [4, с. 878].

зазвичай був струнний квінтет, кларнет та цимбали. Слід зазначити, що подібні інструментальні ансамблі доповнені акордеоном та гітарою побутують і у сьогоденному угорському народно-інструментальному виконавстві.

Аналізуючи твір слід зазначити використання композитором гнучкої теми на початку твору, яка поступово переходить у швидку, запальну тему танцю. Поступове темпове нарощення проходить від *Adagio* до *Prestissimo*. Таким чином автор втілює принцип традиційного циганського танцю «чардаш». Використання «циганської гамми», багата орнаментика мелодичних зворотів, гліссандування, варіантні повтори тематизму (своєрідні імпровізації), акцентна структура мелодики, імітація скрипкового награвання, пунктирні ритми є основними факторами втілення етнічного циганського музичного колориту. Щодо естрадності твору, автор використовує звичні для себе методи: септакордові альтеровані співзвуччя, раптові відхилення в тональності далекої спорідненості, специфічні баянно-акордеонні штрихи.

Проаналізувавши композиторську творчість Євгена Дербенка слід зробити наступні **висновки**. Композиторський стиль Є. Дербенка формується з кількох складових:

- Жанрові підсистеми – композитор використовує сформовані історично жанри академічної музики (вальс, полька, балада, експромт, елегія та ін.) наповнюючи їх власними засобами естрадного стилю;

- Еволюційні підсистеми – риса композиторського стилю в якій автор більш за все втілює особистісну композиторську сутність. Здебільшого твори (які слід віднести до еволюційної моделі композиторського стилю) мають не тільки естрадну, а скоріше *естрадно-джазову* спрямованість. Це стосується синкопованого ритму, раптових тональних відхилень, джазової інтонаційної основи, гліссандо, звукообразальних моментів, джазових імпровізаційних розділів. Дербенко використовує максимальні гармонійні, артикуляційні, фактурні, звукообразальні можливості баяна та акордеона.

- Етнічні метасистеми – втілюючи основні риси фольклорної музики композитор створює оригінальні твори з особистісним музично-виражальним змістом. Дербенко наповнює твори власною музичною мовою, залишаючи фольклорну будову мотивів та спрямованість на народно-інструментальне виконавство;

● Історичні метасистеми – змішуючись з іншими мета- та під-системами формує стильову цілісність.

Створивши велику кількість «легких», розважальних творів Є. Дербенко створє цілий естрадний напрям в баянно-акордеонному мистецтві. Естрадність напрямку впливає на жанрову систему його творчості. Використовуючи власний «інтонаційний комплекс» Є. Дербенко спирається на «інтонаційні сталості», легке фразування, використання здебільшого швидких темпів, чітку арикуляцію. За всіма цими параметрами криється емоційна захопленість музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булда М. *Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство* : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / М. Булда. — Харків, 2007. — 19 с.

2. Князєв В. *Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття)* : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / В. Князєв. — К., 2005. — 20 с.

3. Кужелев Д. *Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.* : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.01 / Д. Кужелев. — К., 2002. — 20 с.

4. *Музыкальная энциклопедия* : [3 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энцикл., 1976. — 1102 с.

5. *Музыкальная энциклопедия* : [5 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энцикл., 1981. — 1055 с.

6. Сыров В. *Типологические аспекты композиторского стиля* [эл. ресурс] / В. Сыров. — Режим доступа : http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Art_Style.htm.

ДЯЧЕНКО Ю. ЕСТРАДНІСТЬ В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ Є. ДЕРБЕНКА. Розглядається композиторський стиль Євгенія Дербенка. На основі типології композиторського стилю (концепція В. Сирова) визначено основні засади композиторського стилю та засоби втілення естрадної стилістики в творчості композитора.

Ключові слова: композиторський стиль, модель композиторського стилю, естрадна стилістика.

ДЯЧЕНКО Ю. ЭСТРАДНОСТЬ В СИСТЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ Е. ДЕРБЕНКО. Рассматривается композиторский стиль Евгения Дербенко. На основе типологии композиторского стиля (концепция В. Сырова) определены основные принципы композиторского стиля и средства воплощения эстрадной стилистики в творчестве композитора.

Ключевые слова: композиторский стиль, модель композиторского стиля, эстрадная стилистика.

DYACHENKO YU. VARIETY IN THE SYSTEM OF COMPOSER'S STYLE OF YE. DERBENKO. Considered composer's style of Yevgeny Derbenko. On the basis of typology style of composition (the concept of V. Syrov) defined the basic principles of composing style and means of realization of variety stylistics in the composer's works.

Key words: composer's style, model of composer style, variety style.

УДК : 781

Екатерина Лозенко

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦИИ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Лозенко Катерина Олександрівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики.

Закінчила Житомирське музичне училище ім. В. С. Косенка по класу фортепіано та магістратуру ХНУМ ім. І. П. Котляревського (клас канд. мист-ва, доц. М. С. Чернявської). З магістерською роботою «Синестезія як форма осягнення музичного смислу» (наук. керівник – канд. мист-ва, доц. Ю. В. Ніколаєвська) прийняла участь у Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт з музичного мистецтва (Донецьк, 2011), де посіла друге місце.

Сфера наукових інтересів – психологія музики, когнітивне музикознавство.

Музыковедение, трансформируясь в историческом пространстве, изменяется в соответствии с музыкальной практикой, а также с общими тенденциями гуманитарной науки. Характерной чертой последнего времени является интерес к междисциплинарным исследованиям. По мнению И. Земцовского, высказанного им более 20 лет назад: «...на смену парадигме, основанной на предпочтении той или иной методической модели, должна прийти некая синтетическая парадигма, основанная на сосуществовании разнокачественных позиций, на концепции дополнительности» [2, с. 3]. Одним из методов, привлекающих внимание исследователей в последние десятилетия, является синестетический метод.

Цель данной статьи заключается в поиске генезиса понятийного аппарата синестетической методологии, а также в выявлении взаимодействия категориального аппарата становящейся синестетической методологии и устоявшейся методологии академического музыковедения.

Большинство словарей предлагает следующее определение: «Синестезия – явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств (напр., «цветной слух» – звуковые переживания при восприятии цвета и т. п.)» [10].

В калькированных определениях такого рода, есть некоторые значимые различия. В дефиниции, изложенной выше, синестезия трактуется исключительно как добавочное ощущение, в то время как в определениях из некоторых других словарей данное явление рассматривается как добавочное ощущение и представление, что немало расширяет границы понятия.

Такое небольшое, но существенное расхождение, наглядно демонстрирует ситуацию, которая сложилась в научном мире вокруг проблемы синестезии. До сих пор существуют разногласия в определении границ понятия, а также механизмов функционирования данного явления. При этом можно отметить две противоположные теории. Первая рассматривает врожденную синестезию, которая характеризуется навязчивыми соощущениями. Это достаточно редкий феномен, поэтому он является патологией, хоть и со знаком «+», так как люди

с такой синестезией нередко обладают феноменальной памятью, или высокими математическими способностями. Вторая теория рассматривает синестезию как особый ассоциативный механизм присущий любому индивиду. При этом данная теория не отрицает возможности существования патологической синестезии, но с оговоркой, что к искусству она не имеет никакого отношения.

В музыковедение и другие гуманитарные науки понятие «синестезия» пришло из психологии. Охватывая несколько различные проблемы в разных отраслях гуманитаристики (межчувственная ассоциация – в искусствоведении, особая разновидность метафоры – в лингвистике, свойство невербального мышления, участвующего в процессах познания – в философии), понятие синестезии корректируется с помощью дисциплинарного контекста, согласовываясь с базовым понятием: синестезия – явление **межчувственных связей** в психике.

Пионерами в изучении данного явления в искусстве были исследователи НИИ «Прометей» в Казани – Б. Галеев, И. Ванечкина, а также их коллеги. Изучая синестезию как феномен, её природу и механизмы функционирования в искусстве с эстетических позиций, они заложили мощный фундамент для будущих, более узких исследований данной проблематики в искусствоведении.

Продолжила работу в данном направлении Н. Коляденко, разработав в докторской диссертации масштабную синестетическую методологию в контексте музыкознания [5]¹.

Синестезия (дословно «соощущение») апеллирует, в первую очередь, к фактурно-фоническому (предметно-звуковому) уровню произведения и звуку в его сенсорном качестве. Главными музыкальными категориями здесь являются *звук, звучание, фонизм, сонорность, тембр, фактура*, которые воспринимаются по Е. Назайкинскому

¹ Актуальность исследования проявилась в использовании теории Н. Коляденко в качестве методологической базы для диссертаций, написанных её аспирантами, позволяя, таким образом, говорить о формировании Новосибирской школы музыкальной синестезиологии. Наиболее яркие работы: «Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия: на материале инструментальной музыки барокко» С. Камышниковой, «Синестетическая интерпретация творчества Э. Денисова» А. Мельниковой, и «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре» С. Лысенко.

«слухом-осязанием» (в сравнении со «слухом-переживанием» и «слухом-мышлением») [9, с. 27]. Полиmodalность слухового восприятия человека, а также целостность и предметность звукового образа определяют имманентную синестетичность вышеперечисленных явлений.

В музыковедческих трудах можно найти множество упоминаний ассоциативности в восприятии **фонического** уровня музыкального произведения. Е. Назайкинский неоднократно касается данного вопроса: «...фоническая индивидуальность, чувственная определенность носит качественный, а не количественный характер, отчего описания фонического облика тона, созвучия, тональности всегда оказывается приблизительными и апеллируют к образным аналогиям, метафорам, синэстетическим характеристикам» [9, с. 40]. И далее: «...фонизм есть слияние тембра с тоновой добавкой, с ощущениями сконцентрированного в звуках интонационного смысла как краски, переливающейся и вибрирующей от эмоциональной наполненности...» [там же, с. 48].

Синестетические метафоры относятся больше к исполнительским интерпретациям музыкальных текстов. Сложно представить иной способ передать все богатство звуковой палитры: синестетичность описаний является своеобразным индикатором эмоционального проникновения в суть произведения. Тем не менее, и практические руководства технического назначения, не обходятся без них. Так, в справочнике, предназначенном для инженерно-технических работников, занятых в производстве и ремонте музыкальных инструментов, приводится такое описание **тембров**: «Термины, используемые музыкантами для оценки качества тембра музыкальных инструментов, весьма многочисленны и неоднозначны...: сочный, полный, мягкий, металлический, пронзительный, бочковатый, бархатистый, гнусавый, матовый, резкий, тусклый, глубокий, серебристый, светлый, яркий, хрустальный, шероховатый, трескучий, сухой и т. д.» [7, с. 79–80]. Там же приводится классификация тембров, включающая четыре качественных признака тембров: сочность, бархатистость, яркость и резкость. Впрочем, дефиниция тембра как окраски звука, предполагает межчувственное ассоциирование.

Имманентной синестетичностью обладает, по нашему мнению, также **фактура** музыкального произведения, что подтверждается

определением в музыкальном энциклопедическом словаре [12], где наряду с такими параметрами фактуры, как природа голосовых связей и отношений отдельных голосов, даны следующие качества, характеризующие её: *объем* и общая конфигурация звуковой массы музыкальной ткани, «*вес*» этой массы, её *плотность*.

Данная проблематика нашла свое отражение и в монографии М. Скребковой-Филатовой. Автор отмечает: «...существует и иное понимание фактуры, акцентирующее не столько техническую сторону, сколько ассоциативные связи фактуры с другими сторонами целого. Здесь на первый план выступают метафорические характеристики, возникающие в результате непосредственного восприятия музыки... При этом важными становятся такие особенности изложения, которые способствуют возникновению у слушателя определенных зрительных ассоциаций, образов движений, пространства» [11, с. 22].

Главным условием актуализации синестетического метода стала эмансипация звука в музыке XX века – переосмысление звука как явления самоценного, возрастание роли сонорности в музыкальной ткани, то есть звукоокрасочности, глубины звучания (в связи с этим, появление таких понятий как «звуковое тело», «сонорное пространство»).

Проанализируем сложившийся в современном музыковедении комплекс понятий синестетического дискурса.

Синестетическая интерпретация музыкального текста [5] – методологический подход, направленный на фиксацию в музыкальных текстах невербального чувственно-смыслового поля. Данное понятие указывает на преобладание в синестетическом методе интерпретационных, а не аналитических процедур, и, следовательно, рассмотрение смысла музыкального произведения как некоего множества в аспекте диалогического сотворчества.

Синестетическая интерпретация предполагает создание **синестетических моделей**, соответствующих разным масштабно-временным уровням текста: фоническому, композиционному, интонационному. Каждому уровню соответствуют свои аналитические процедуры.

Первый этап синестетической интерпретации на фоническом уровне состоит в схватывании **гештальта** музыкального звучания –

создании визуального образа звучания, который представляет собой абстрактное, беспредметное изображение симультанного звучания музыкального произведения. На этом этапе необходимо с помощью простых средств – цвета, линий, элементарных символов изобразить наиболее характеристичные качества звучания в общей живописной структуре.

На втором этапе происходит корректировка гештальта с помощью **синестетических маркеров смысла**. Данный этап близок лингвистическому методу направленных ассоциаций, который предполагает применение пар признаков-антонимов, составленных из ощущений разной модальности. С этой целью используется **словарь синестетических координат музыкального звучания**. В концепции Н. Коляденко он включает три группы перцептивных признаков: аудиальные, визуальные, и кинестетические. Как отмечает автор, аудиальные признаки не являются иномодалными для слухового восприятия, но имеют пересечения с визуальными и кинестетическими координатами. Данная группа включает такие характеристики: громкостная динамика, регистр, тембр (другие присущие звуку атрибуты – высота и длительность, не включены в словарь, т. к. не являются приоритетными для фонического уровня музыкального текста).

Визуальные перцептивные признаки включают в себя следующие синестетические маркеры: светлота-темнота, цветность-бескрасочность, округлость-угловатость, объемность-плоскостность, плотность-разреженность, четкость-расплывчатость, гомогенность-гетерогенность, концентрированность-распыленность «звукового вещества».

В группу кинестетических перцептивных признаков входят синестетические маркеры: тяжесть-легкость, резкость-мягкость, сила-слабость, гладкость-шероховатость, теплота-прохладность.

Предприняв попытку систематизировать синестетические ассоциации в зависимости от их сенсорной направленности и связать их со средствами музыкальной выразительности², мы получили

² См.: Лозенко Е. Синестезия в системе категорий музыкознания / Е. А. Лозенко // Проблемы взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей

5 групп ассоциаций: пространственные, оптические, гравитационные, тактильные, энергетические. Превалирование той или иной группы ассоциаций способно характеризовать индивидуальный стиль композитора.

В отличие от фонического уровня музыкального текста, композиционный уровень имеет меньше предпосылок для синестетической интерпретации. Тем не менее, в музыке XX в. приобретают значимость композиционные модели «неклассического звукового пространства» – длящиеся, открытые формы, благодаря чему происходит ослабление аналитической стороны формы и возрастание роли фонического «звукового тела».

Композиционный уровень музыкального текста, будучи неразрывно связанным с фоническим уровнем, корректирует смыслы с помощью «**музыкального полотна**» – симультанной модели темпорального процесса развертывания музыкальной композиции, где действуют следующие, установленные Б. Галеевым [1, с. 52] синестетические соответствия: мелодическое развитие – пространственно-графическое развитие изображения; динамика звука – динамика жеста; тембровое развитие – цветовое развитие графических рисунков, форм; изменение тональности – развитие колорита; смена лада – просветление колорита; сдвиг по регистрам – изменение размера и сопутствующая этому концентрация света.

Синестетическая интерпретация музыкального текста на композиционном уровне опирается на пространственные ассоциации. Интонационная сторона формы базируется на механизме **интонационно-пластической генерализации** [8] – конкретно-чувственного обобщения: «Звуковые представления здесь вовсе не уходят в тень наглядно-зрительных или обобщенно-пространственных и не замещаются ими. Напротив, в основе своей – это именно смысло-звуковое обобщение. Поскольку интонация и музыкально-пластический знак опираются на телесно-моторные ощущения, то и интонационную генерализацию можно охарактеризовать как телесно-звуковое обобщение. Помимо телесных связей, интонационное обобщение может

ХДУМ ім. І. П. Котляревського : Когнітивне музикознавство-2. — Харків : Вид-во «С.А.М.», 2011. — Вип. 32. — С. 41–49.

сопровождаться массой тактильных, зрительных, вкусовых, обонятельных и прочих ассоциаций» [8, с. 186].

Такое широкое понимание интонации с выходом в синестетическую область позволило Б. Галееву предложить термины «**синестетическое со-интонирование**», «**синестетическая интонация**» («**синтонация**») [1, с. 41].

Синестетический метод направлен на постижение глубинных смыслов музыкального произведения с помощью синестетических ассоциаций. На любом этапе творческого процесса, звуковой образ, перед тем как попасть в сферу понятийного мышления, свертывается на уровне беспредметных межчувственных ассоциаций. Безусловно, характер данных ассоциаций зависит от жизненного и эстетического опыта каждого реципиента, что свидетельствует о некой субъективности синестетического мышления. В таком случае, каким же образом межчувственные ассоциации могут функционировать в познании музыкального произведения? Согласно ассоциативной теории, большинство видов данных связей относятся к двум наиболее общим типам ассоциаций – ассоциациям по сходству и по смежности, и подчиняются их закономерностям (что исключает их случайный характер)³.

Многие исследователи синестезии отмечают особое качество субъективности в синестезии: «...Это описание субъективно, но не произвольно, не персонально. Оно **интерсубъективно**, то есть свойственно коллективному субъекту» [5, с. 106]. Вышеперечисленные метафоры («глубокий бас», «прозрачное звучание» и т. д.) демонстрируют общезначимость синестетических ассоциаций, благодаря чему можно говорить о включённости синестезии в коммуникативный процесс «композитор-исполнитель-слушатель».

³ **Ассоциации по смежности** – ассоциации, возникающие по признаку смежности соответствующих объектов в пространстве, или времени. Примером таких ассоциаций в музыке может служить ассоциативное ощущение высоких звуков как маленьких, тонких, легких, а низких – как больших и тяжелых. Объяснение заключается в том, что в естественных условиях размеры звучащего предмета определяют высоту издаваемого им звука. **Ассоциации по сходству** – ассоциации, возникающие на основе внешнего сходства объектов. Примерами данных ассоциаций в музыкальном искусстве служат сопоставления «мелодия – рисунок», «тембр – краска», что отражается и в метафорических выражениях прочно вошедших в музыковедческую лексику – «мелодический рисунок», «тембровая окраска звука».

Итак, учитывая интерсубъективность синестетических ассоциаций, а также исходя из положения, что «**СМЫСЛ** – это цельность, получаемая из сцепления значения элементов *текста* в синтезе с осознаваемыми и неосознаваемыми комплексами *внутреннего мира воспринимающего* (его мыслями, психическими откликами и образами)» [3, с. 21], можно рассуждать о роли синестезии в постижении смысла музыкальных произведений.

Сопоставляя академические методы анализа с синестетическим, музыковеды проводят аналогии с интонационным и целостным анализами [4; 6]. Ориентация на постижение динамичности музыкального образа через звучащую музыкальную ткань сближает интонационный анализ с синестетическим. Целостный анализ, выявляя идеи произведения, связи формы и содержания, его образную характеристику, также имеет общие черты с синестетическим анализом. По мысли Г. Консона, синестетический анализ, исследуя глубинные слои музыкального текста и выявляя «формирование движущейся “чувственной ткани” образа в его изначальных, формирующихся еще в сознании звуковых, пластичных, ритмических, цветосветовых и контурных связях», является своеобразным *концентром* целостного анализа (курсив наш. – Е. Л.) [6, с. 142].

Таким образом, синестетический анализ, являясь вспомогательным методом, занимает свою нишу в методологии современного музыкознания, позволяя исследователям проникнуть в процессы становления художественного смысла на границе композиторского текста и его интерпретации.

Художественный текст – это лишь первая ступень бытия искусства, для его преобразования в художественное произведение необходим перцептивный акт. Данный процесс можно представить в виде цепочки концептов: восприятие (*приятие в себя*) – освоение (*делание своим*) – воспроизведение (*произведение своего*). Синестезия в этом процессе выполняет *эмпатийную функцию* своеобразного «вживания» в музыкальный образ через чувственные представления, направляя понимание музыкального произведения и способствуя появлению слушательского метатекста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Галеев Б. М. *Содружество чувств и синтез искусств* / Б. М. Галеев. — М. : Знание, 1982. — 63 с.
2. Земцовский И. *Текст Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы* / И. Земцовский // *Музыкальная академия*. — 1992. — № 4. — С. 3–6.
3. Инкижекова М. С. *Музыкальный текст как культурно-исторический феномен : автореф. дис. ...канд. культурологии* / М. С. Инкижекова. — Кемерово, 2001. — 22 с.
4. Коляденко Н. П. *Музыкальная синестетика как область методологии музыкознания* / Н. П. Коляденко // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. материалов международной научной конф. 14–19 апреля 2014 года*. — М. : 2014. — С. 323–332.
5. Коляденко Н. П. *Синестетичность музыкально-художественного сознания* / Н. П. Коляденко. — Новосибирск, 2005. — 392 с.
6. Консон Г. Р. *Целостный анализ в контексте научной методологии* / Г. Р. Консон // *Музыкальная академия*. — 2010. — № 2. — С. 140–150.
7. Кузнецов Л. А. *Акустика музыкальных инструментов : справочник* / Л. А. Кузнецов. — М. : Легпромбытиздат, 1989. — С. 79–80.
8. Медушевский В. В. *Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки* / В. В. Медушевский // *Восприятие музыки*. — М. : Музыка, 1980. — С. 178–194.
9. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки* / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
10. *Синестезия* // *Большая советская энциклопедия*. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — Т. 23. — С. 419.
11. Скребкова-Филатова М. С. *Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции* / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
12. *Фактура* // *Музыкально-энциклопедический словарь* [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 569.

ЛОЗЕНКО Е. СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦИИ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. Статья посвящена синестетическому методу как относительно новому подходу в методологии музыкального анализа, который основан на явлении межчувственных

ассоциаций. Показан генезис синестетической проблематики в музыковедческих трудах, становление музыкальной синестезиологии, а также выявлены составляющие синестетической парадигмы в концепции анализа музыкального произведения.

Ключевые слова: синестезия, синестетическая парадигма, музыкальная синестезиология, анализ музыкального произведения, синестетическая интерпретация.

ЛОЗЕНКО К. СИНЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦІЇ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ. Стаття присвячена синестетичному методу як відносно новому підходу в методології музичного аналізу, який ґрунтується на явищі міжчуттєвих асоціацій. Показаний генезис синестетичної проблематики в музикознавчих працях, формування музичної синестезіології, а також виявлені складові синестетичної парадигми в концепції аналізу музичного твору.

Ключові слова: синестезія, синестетична парадигма, музична синестезіологія, аналіз музичного твору, синестетична інтерпретація.

LOZENKO K. SYNAESTHETIC PARADIGM IN THE CONCEPT OF MUSICAL ANALYSIS. The article is devoted to the synaesthetic method as a relatively new approach of musical analysis methodology, which is based on the phenomenon of intersensory association. It is shown the genesis of synesthetic issues in musicological writings. Also components of synaesthetic paradigm in the concept of musical analysis have been identified.

Key words: synaesthesia, synaesthetic paradigm, musical analysis, synaesthetic interpretation.

Юлия Николаевская

**НОМО INTERPRETATORENS В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
XXI ВЕКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**



Юлія Вікторівна Ніколаєвська — кандидат мистецтвознавства, доцент (2011), докторант (2010–2013), редактор офіційного сайту ХДУМ, упорядник та редактор буклетів ХНУМ (2010–2014), ініціатор створення та редактор випусків університетського часопису *Dominanta* (31 випуск), засновник університетської серії «Золотий аудіофонд ХНУМ імені І. П. Котляревського» (12 CD).

Є автором та укладачем основних курсів з дисциплін кафедри інтерпретології та аналізу музики: «*Основи наукових досліджень*», «*Музична інтерпретація*», «*Науково-дослідницька майстерність*», «*Аналіз музичних творів*». Керує бакалаврськими, магістерськими дослідженнями (випускниками її наукового класу є більше 70 студентів різних виконавських спеціалізацій), кандидатськими дисертаціями (2 захищені – Н. М. Михайловою і І. О. Палій). Є автором більше 30 наукових статей у фахових виданнях ВАК України. Активний учасник наукових конференцій (Київ, Луганськ, Ялта, Харків, Одеса, Санкт-Петербург, Москва).

Педагогічну та наукову діяльність поєднує з просвітницькою: є ведучою концертних програм, членом Благодійного фонду «Харківські асамблеї», одним з організаторів проектів «Дитяча філармонія», «Музичні династії Харкова» тощо.

Коло наукових інтересів – виконавська інтерпретація, сучасна музична культура та філософія.

Интерпретация берет начало в бытие в мире.
Вначале мы имеем бытие в мире, затем мы понимаем его,
затем интерпретируем и уже затем говорим о нем.

П. Рикер. Конфликт интерпретаций

Мы уже не часть драмы отчуждения,
мы живем в экстазе коммуникации.

Ж. Бодрийяр. Экстаз коммуникации

Ми не вмiсмо читати те, що було написано 100 рокiв тому.
Ми не чуємо один одного.

М. Попович. Открытая лекция

«Услышать Шевченко». Харьков, июнь 2014

Уже более полувека прошло с тех пор, как современная культура была обозначена Ж. Бодрийяром как культура «экстаза коммуникации». Особенно явственно этот тезис проявляется по отношению к искусству, называемому Новейшей музыкой, а также искусству не-академическому (в котором стираются грани между композиторской и не-композиторской музыкой) – условно называемому искусством *post*. В его пространстве одной из ключевых проблем изучения становится проблема *интерпретации*. Действительно, если в начале XX века именно **текст** был определяющим для творчества, то к концу столетия внимание направлено на его **восприятие**.

В XXI веке коммуникативные процессы, связанные с восприятием искусства, с творческим самовыражением трансформируются, появляются новые формы¹. И хотя у любого текста остается потенциальная возможность быть интерпретированным, акцент зачастую смещается с текста в сторону реципиента. А если сам текст представляется лишь «оболочкой» для интерпретаций? Если сам автор – лишь интерпретатор? Насколько важной оказывается связь «произведение-ин-

¹Так, М. Найдорф считает, что особенностью современного коммуникативного процесса является не просто наличие, наряду с устоявшимися четырьмя типами музыкально-коммуникативных систем (фольклорной, импровизационной, дилетантской, концертной), еще одной – массмедийной [12]), но их активнейшее взаимодействие. Принцип *репрезентации* заменяется принципом *презентации*.

терпретация»? Что влекут за собой эти концептуальные перемены? Такая музыкальная практика XXI века во многом изменила парадигму научного описания современной культуры, актуализируя в сегодняшней концепции музыковедения не просто обновления категориального аппарата, отражающего поиск новых смыслов и теорий, но и поиски подходов, отражающих новые коммуникативные ситуации.

В ответе на вопрос: «Каков субъект новых коммуникативных процессов?» – заключается основная **цель** данной статьи.

Мы связываем всю новизну происходящего с Homo musicus с тезисом о главенстве интерпретации как *форме бытия художественного сознания*. Важность осознания этого явления для современного научного познания подтверждается существованием теории интерпретации с весьма разветвленной понятийной системой. Актуальными остаются такие понятия, как «интерпретация»², «гиперинтерпретация»³, «реинтерпретация»⁴, «интерпретирующие стили»⁵, «интерпретирующее сознание».

Интерпретология (теория интерпретации) находится на пересечении двух встречных тенденций, отражающих сложность современной когнитивной ситуации: 1) интерпретация невозможна и излишня; 2) без интерпретации невозможно. Осознание этого «когнитивного диссонанса» позволяет сформировать круп оппонентов и пропо-

² Интерпретация – вторичная художественная деятельность, в процессе осуществления которой «продукт первичной художественной деятельности обязательно воспроизводится как система» (Е. Гуренко).

³ Буквально – «чрезмерная интерпретация». А. Усманова отмечает, что популярность данного термина во многом объясняется спецификой современной ситуации в гуманитарных науках, которая сегодня нередко характеризуется как эпоха «конца интерпретации» [14].

⁴ Реинтерпретацией считается уточнение и изменение смысла и значения первоначально интерпретируемой информации. П. Волкова пишет: «Опыт реинтерпретации манифестирует собой переосмысление традиции, выступая в качестве формирующего заново понятие истины творческого акта, вследствие чего опыт реинтерпретации квалифицируется с позиции оригинального, самостоятельного художественного целого, которое требует от реципиента последующего осмысления» [2].

⁵ Введено в научный обиход В. Медушевским, обозначает преобладание *рефлексирующего* начала в творчестве (по отношению к первичной модели) в отличие от *автономных* стилей.

нентов. К первым отнесем Ю. Хабермаса и У. Гумбрехта [3], призывающих отказаться от присвоения значений (семиотики) в пользу вчувствования и ощущения. Авторы подобных концепций не хотят мириться с мыслью о том, что мир – это место, где нет больше фактов, а есть одни интерпретации (У. Гумбрехт). Здесь нельзя не вспомнить В. Мартынова, который сетовал на замену в процессе исторической эволюции музыкального искусства «пребывания» «переживанием»: «Композитор выражает свои переживания в форме произведения, слушатель переживает выраженное композитором в процессе прослушивания произведения; таким образом, музыка становится полем деятельности человека переживающего, пришедшего на смену человеку пребывающему» [6, с. 13]. Анализируя новое сакральное пространство, он пишет о четырех стадиях музыкального искусства. И если периоды **cantus planus** (буквально – «простое пение») музыка **res facta** («заранее сделанная») непосредственно связаны с сакральным пространством, то **opus-музыка** («композиторская музыка») ставит в центр искусства «опус» как самодостаточную ценность. При этом появляется интерпретатор, чему противостоит *opus post-музыка*, для которой ключевым понятием становится не «опус», а «проект», а ключевой фигурой – инициатор проекта (не обязательно это композитор), а не интерпретатор. В целом понимая тезисы вышеназванных авторов, мы не можем полностью принять их по той причине, что для нас нет сомнения в том, что уже век XX-й стал веком «искусства интерпретации»⁶, и эту традицию продолжил век XXI-й.

Пропонентами нашей позиции мы избрали несколько авторов. Первым назовем И. Земцовского, который, переакцентировав проблемы музыкальной коммуникации с концепта «музыкального языка» на статус «Человека музицирующего», поставил вопрос о «реальной

⁶ Именно такое название – «Искусство XX века как искусство интерпретации» – имеет сборник статей, изданный по материалам международной научной конференции (Нижний Новгород, 2005). Ключевые исследования, на наш взгляд, определены знаковыми названиями таких статей: М. Бонфельд. «Интерпретация как творчество в музыке XX века», А. Вермайер. «Современная интерпретация – конец музыкального текста», Н. Поспелова. «Постмодернизм как метаинтерпретация», а также разработкой таких понятий как «грани интерпретации» (Л. Климентова), «интерпретирующие стили» (Т. Левая) и др.

бытийности» музыкального искусства [5]. Музицирование – особый вид коммуникации, отличный от речевой», – пишет исследователь. В его авторской концепции присутствует единство трех ипостасей субъекта музыки: «Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий».

Человека музицирующего исследователь поставил в центр системы музыкального искусства. За этой терминологической аббревиатурой скрывается не просто музицирование как игра, пение и т. д., но прежде всего музицирующий субъект – создающий, продуцирующий, воспринимающий музыку⁷. Человек интонирующий – тот, кто способен мыслить музыкально, т. е. обладающий особым, невербальным типом мышления, способностью озвучить «невидимую» часть музыки. Интонирование всегда содержательно, а содержание всегда конкретно.

Наконец, Человек артикулирующий (по И. Земцовскому) реализует все формы интонирования в процессе музицирования.

Артикуляция – категория не только производительная, но и поведенческая (артикуляция выступает как явление данного интонирования в контексте данного музицирования, его художественно-конкретной реализацией). Таким образом, музицирование (как творчество и исполнение), интонирование (как мышление и семантика) и артикулирование как структурная и поведенческая реализация музицирования и интонирования и представляют диалектическое единство в универсуме *Homo musicus*. Тем не менее, приведенная триада кажется неполной.

Проблема коренится в том, что способы воссоздания музыкального произведения не всегда адекватно прочитываются как исполнителями, так и слушателями. И дело даже не столько в этом, сколько в преображении традиционной коммуникативной ситуации, в сломе иерархии «композитор-исполнитель-слушатель», стереотипных представлений о произведении и формах его бытования. Удивительным фактом остается то, что произведение уходит от «преподносимости», вновь становясь «обиходным», включаясь в новые мобиль-

⁷ Опираясь на позицию И. Земцовского, Т. Самсонова [13] предлагает модель феномена человека в музыкальной культуре.

ные связи и контексты⁸. Таким образом, на наш взгляд, реализуется одна из основных идей всей музыки *post* – идея открытого произведения⁹.

Именно на изучение таких форм композиторских и исполнительских поисков в музыкальном искусстве XX века направлена концепция контонации¹⁰ И. Мациевского, которая, по его словам, является «одним из важнейших *порождающих* (выделено автором) механизмов музыкального структурирования» [8, с. 7]. Отличаясь от интонации, она продуцирует иные по своему формированию и структуре формообразовательные универсалии. В их числе – сонористические созвучия, контонация пластов, открытые формы, политембровые партитуры и т. д.¹¹

⁸ Многие композиции (например, сонорные, электронные композиции, конкретная, репетитивная музыка, урбанистические эксперименты и т. д.) сознательно противопоставляют себя сложившейся академической традиции и системе концертно-филармонической форм бытования. В этом явно постулируется принципиальная открытость, разомкнутость как ее главное условие. Иногда нагрузка на визуальный канал восприятия информации так велика, что в результате мы не «слушаем» музыку, а «смотрим».

⁹ Не будем останавливаться на этом подробно, так как проблема достаточно изучена. Ингарден одним из ярусов литературного текста указывал обусловленность литературного текста воспринимающим сознанием. У. Эко (см. «открытое произведение») открытостью считал обращенность художественного произведения к реципиенту, способность художественного текста осуществляться во всей полноте благодаря вовлеченности воспринимающего сознания, только с помощью которого реализуется потенциальная многозначность этого текста. Открытость (по У. Эко) – залог неограниченности возможностей интерпретации, произведение – особый каркас, который наполняется восприятием данного произведения реципиентом (сотворческая функция рецепции). По Гадамеру, произведение искусства живет только в потоке сменяющих друг друга интерпретаций (причем произведение искусства и интерпретация равнозначны). Тем не менее, открытость вовсе не обязательно означает бесконечность интерпретаций. Гадамер формулирует интерпретацию традиции как «открытие и создание смысла *заново*».

¹⁰ «Контонанция – созерцание, “сослушивание” и осознание объективно существующего (большого или меньшего) конгломерата звуков, со-звучания, со-размерности тонов (лат. *son* – с, со) и их сочетаний – в широком смысле этого слова, и формирование на этой основе самых разнообразных музыкальных творений» [7, с. 3].

¹¹ Сравнительная характеристика таких универсалий по отношению к интонации-контонанции представлена автором в цитируемом исследовании на с. 16–17.

Исследователь отмечает: «Все более значимым в структурной иерархии становится тембр, сосуществование, со-звучание, со-слушание, контонация, а не движение (интонация) как отдельных звуков, тонов, ступеней, так и сонорных звуковых комплексов и пластов линейаризма; усиливается роль пространственных факторов, медитации, созерцания вопреки пульсу, потоку, нерву, психозу, экспрессии» [7, с. 36]. Возможности интонационного и контонационного осознания звуковых образов на психоакустическом уровне равновероятны, – считает И. Мациевский (человеческий интеллект готов к многомерному постижению мира, восприятие звуков как минимум трехмерно, также объективно обусловлена и многомерность тембра и восприятие тембра). Отсюда важный момент многих новаций современной музыки и соответственно ее понимания/интерпретации – новое **пространство** коммуникации¹².

Вывод напрашивается сам собой: современному художнику нужен не наблюдатель (даже «переживающий»), а соавтор. Именно так, в частности, У. Эко стремился определить особый статус новаторства культуры XX века: максимально взять зрителя в соавторы, создать такие условия, при которых стать сторонним наблюдателем уже невозможно¹³. В этом шаге навстречу воспринимающему сознанию коренится появление еще одного *измерения* в отмеченной выше системе В. Земцовского – Человека Интерпретирующего (*Homo Interpretatoris*):

¹² Приведем пример, может быть парадоксальный: «Тишина. Лекции и статьи» Дж. Кейджа является обоснованием образа «коммуникативного вакуума» – то, что Дж. Кейдж реализовывал в коммуникативной ситуации «4' 33'» для фортепиано.

¹³ Как пишет Ю. Холопов, в музыкальном искусстве «познание объекта не есть процесс отражения его свойств и закономерностей, а процесс «вбирания» в себя свойств и закономерностей объекта постижения» [15, с. 110]. Неслучайно исследователь ищет особенный термин, который отразил бы сущность «познания музыкального бытия-творчества», познания не как передачи системной информации об объекте, а как двухстороннего творческого действия, познания в особом модусе, где на первом месте – не рациональный момент, а дорефлексивный, чувственный. И он находит его – принципиально недискурсивный термин «*ятие*», который освобождает от привязанности к комплексу смыслов (это инфинитив, слово, родственное «приятно»).



Данной концепции нашлось неожиданное подтверждение.

Композитор В.Сильвестров, известный далеко за пределами Украины откликнулся на события на Майдане (февраль 2014 г.) собственным вариантом мелодии, созданной на текст гимна Украины и молитвы «Отче наш»¹⁴. Совершенно уникальный пример: композитор одновременно и *Человек музицирующий* (то есть сочиняющий новое произведение), *Человек интонирующий* (он сам поет свои произведения), *контонирующий* (оба произведения написаны в медленном темпе, в нюансе пианиссимо, с «зависаниями» на отдельных тонах мелодии), со-звучны голосу душ, *артикулирующий* (сопровождение обеих вокальных композиций осуществляется также В. Сильвестровым) и *интерпретирующий* (обе вокальные композиции – авторские интерпретации известных произведений – гимна и молитвы).

В. Сильвестров в данном примере – воплощение современного художника в качестве homo apertus. Его интерпретация (в диптихе «Гимн-Отче наш») обращена к Другому и базируется на выходе к Нему и потому обречена на бесконечность смысловых интенций.

Выводы. Системный анализ Человека Интерпретирующего как субъекта музыки Новейшего времени предполагает выработку следующих критериев в отношении каждого участника коммуникативной триады «композитор-исполнитель-слушатель».

*Композиция как интерпретация*¹⁵ основана на стратегии созидания. Перед автором стоит неимоверно трудная задача – создать ожи-

¹⁴ Услышать диптих можно по ссылке: <http://ru.duh-i-litera.com/novyyi-diptih-valentina-silvestrova/>

¹⁵ Композиторская интерпретация – довольно исследованный концепт – понимается как процесс воплощения («перевода») композиторского замысла в музыкальный текст; как деятельность, приводящая к системной организации интерпретируемого

даемый стереотип художественного произведения (в определенном жанре) и в то же время сделать его новым, не повторяющим прежние варианты. Рассчитывая на стереотипную реакцию, он должен использовать новые стимулы; иначе коммуникация не состоится¹⁶.

Интерпретация как исполнение (исполнительская интерпретация)¹⁷ – стратегия действия, организация и выявления фонической (звуковой), модальной по своей природе (по Л. Березовчук) формы произведения.

Интерпретация как толкование – стратегия усилия к расшифровке текста, выявление содержания. Научная интерпретация¹⁸ определила два вида коммуникативных стратегий: лингвистический и семиотический (Л. Березовчук)¹⁹.

текста (процесс создания музыкального произведения); в некоторых случаях (с вербальным первоисточником) – как переакцентировка смысловой структуры интерпретируемого (исходного) текста в творческом процессе композитора.

¹⁶ Парадоксальный пример – известно, что структуру своего струнного квартета С. Губайдулина графически представляла в виде расходящихся от круга векторов – схемы, призванной продемонстрировать максимальное «отчуждение», «дизинтеграцию» как голосов квартета, так и его участников друг от друга. Сходный посыл применен К. Штокхаузенем в «Вертолетно-струнном квартете» (Helikopter-Streichquartett для струнного квартета, четырех вертолетов с пилотами и четырьмя звукотехниками (1992–1993)). Физическое отчуждение участников квартета (исполнители выходят из зала и садятся на площади перед театром в вертолеты), усиленное тем, что они находятся на разных вертолетах.

¹⁷ Исполнительская интерпретация (по В. Москаленко) выражается «в творческом прочтении музыкального произведения и его озвучиванием без нарушения внутренней структуры и замены задуманного композитором инструментария» [11, с. 15]. Е. Гуренко под художественной интерпретацией понимает «исполнительскую трактовку продукта первичной художественной деятельности» [4, с. 59]. А. Алексеев пишет, что ключевая идея исполнительской интерпретации является «воспроизведение процесса становления образного строя сочинения» [1, с. 7]. Также может пониматься как актуализация исходного (композиторского) текста в новых смысловых вариантах.

¹⁸ Музыкаведческая интерпретация – такой вид интерпретации, «в которой версия музыкального произведения выражается на вербальном языке» [11, с. 16].

¹⁹ Интересный пример связан с квази-произведением «Самая некрасивая музыка в мире» (Ссылка на аудиоресурс: <http://www.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ>), искусственно созданном математиком Скоттом Ричардом и нацеленном на принципиальную неповторимость того, что уже прозвучало. Фактурный образ этого «произведения» связан с техникой пуантилизма, специфической «разорванностью» фактуры

Интерпретационный процесс (У. Эко), или стратегия в слушательской коммуникации (восприятие музыки) основаны на механизмах интуитивного обнаружения в себе событий, звучащих в тексте, механизме *опыта*²⁰. Сделаем вывод: *Ното Interpretatores* – не только субъект исполнительства, но и знаковый образ человека культуры Новейшего времени и, соответственно, модус ее познания. Если в XIX веке (по концепции В. Дильтея), смысл понимался как объективно заложенный в текст (и интерпретация означала понимать то, что уже существует), то в современной культуре сущность интерпретации – в наполнении текста смыслом.

Осознание доминирования образа Человека интерпретирующего способно представить культуру XXI века не культурой *post*-, а культурой *proto*- (не завершением, а началом нового). Он становится детерминантом коммуникативных процессов в искусстве Новейшего времени. Обнаруживает свой потенциал и теория контонации И. Мациевского. И если роль исполнителя в этом процессе *со*-слушивания, контонации – создавать перспективу звучания того или иного произведения, то роль слушателя в большинстве случаев становится все более значительной и активной (неслучайно акцент в развитии коммуникативной теории В. Медушевского [9] ставился именно на восприятии).

с мгновенными и мимолетными переборками из октавы в октаву и ее принципиальной не-иерархичностью. Это позволяет сделать вывод, что, с точки зрения коммуникативных решений, подобное произведение парадоксальным образом становится в один ряд с фрагментарно-коллажными композициями, подтверждающая мысль об общей де-централизации в искусстве Новейшего времени. Как в рамках глобализации исчезает периферия на планете, такое же стремление к исчезновению периферии, условно говоря, наблюдается и в фактуре. И лишь детальный анализ позволит выявить все же иерархию фактурных образований.

²⁰ Следующий пример демонстрирует изменение такой коммуникативной ситуации. Речь идет о французском минималисте Ш. Палестине, использующем в своих произведениях (на органе, фортепиано, колоколах) обертоновый ряд. Композитор заявляет о том, что событийность перемещается в пространство инструмента: «Иногда люди говорят, что слышат очень мало в музыке, другие люди говорят, что слышат очень много в моей музыке. Важно другое: вы думаете, что слышите *кого-то* (выделено нами – Ю. Н.), играющего невероятные мелодии, гармонии и ритмы на органе, но это не так! Это – орган, который играет как бы сам себя! Одновременно и я оказываюсь внутри звучащего пространства. Я и оно – едины» [16].

Это связано с общей установкой пост-постмодернизма, в котором, по словам исследователей, «...коммуникационный вектор смещает акцент с текстологической реальности на реальность коммуникативную» [10]. В связи с этим можно говорить о существовании (внутри системы «композитор-исполнитель-слушатель»), наряду с традиционной («Я–Другой») и автокоммуникативной («Я–Я»), третьей коммуникативной ситуации – *интерактивной* (например, в перформансе). Данный тезис связан с усилением *диалогического характера* в современном искусстве, что дает возможность слушателю возрастать от рецепции – к реакции, от восприятия – к сотворчеству, общению, предполагающему обоюдную активность партнеров действия²¹. И как результат, позволяет выявить в отношении произведений Новейшей музыки вектор движения от коммуникативной – к *когнитивной теории*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А. *Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века)* / А. Алексеев : уч. пособие. — М., 1984. — 91 с.
2. Волкова П. *Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. ... доктора иск-я : 17.00.09* / Волкова П. — Краснодар, 2009. — 34 с.
3. Гумбрехт Х. У. *Производство присутствия: чего не может передать значение* / Х. У. Гумбрехт. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 179 с.
4. Гуренко Е. Г. *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)* / Е. Гуренко. — Новосибирск : Наука, 1982. — 256 с.
5. Земцовский И. И. *Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8.* — СПб., 1996. — С. 97–103.
6. Мартынов В. *Зона opus posht или рождение новой реальности* / В. Мартынов. — М. : Классика XXI. — 286 с.
7. Мацневский И. *Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной)* / И. Мацневский. *В пространстве музыки.* — СПб. : РИИИ, 2011. — Т. 1. — С. 3–33.

²¹ О когнитивном модуле параметров звучания писала Л. Березовчук.

8. Мациевский И. Эко-психологические факторы контонационно-го восприятия и структурирования музыки / И. Мациевский // *Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке* : [материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Российский институт истории искусств ; гл. ред. А. А. Тимошенко]. — СПб : Астерион, 2011. — С. 7–14.

9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. / Медушевский В. В. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.

10. Можейко М. Post-postmodernism [эл. ресурс] / М. Можейко // *Философский словарь*. — Режим доступа : <http://glossword.info/index.php/term/6ea3ac6f59585bb0955c54a95e9aa65d6f5954a45b689a53536c5c9ba06fa1a2ae935caf69b09b9270556aa160a6b15abe54549a60.xhtml>.

11. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие / В. Москаленко. — К. : 2012. — 272 с.

12. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства [электронный ресурс] / М. Найдорф. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php.

13. Самсонова Т. Феномен человека в отечественной музыкальной культуре : автореф. дис. ...доктора филос. наук / Т. Самсонова. — СПб, 2008. — 45 с.

14. Усманова А. Гиперинтерпретация [эл. ресурс] / А. Усманова. — Режим доступа : <http://www.top-actions.info/postmodern/645-g/35669-giperinterpretatsiya.html>.

15. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // *Вопросы философии*. — М. : Наука. / ин-т философии РАН. — 1993. — № 4. — С. 106–114.

16. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D. Varela (June 2002) [эл. ресурс] / режим доступа : <http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html>.

НИКОЛАЕВСКАЯ Ю. НОМО INTERPRETATORENS В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ. Рассматриваются основные положения теории интерпретации в музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI веков, в том числе – обосновывается появление модуса Человека интерпретирующего (в развитие концепции И. Земцовского). Корректируются взаимоотношения внутри триады

«композитор-исполнитель-слушатель», исходя из концепции контонации И. Мациевского. Предлагаются собственные дефиниции через позиции «стратегии». Вводится понятие интерактивной коммуникативной ситуации. Как результат, обнаружен вектор когнитивной теории музыки.

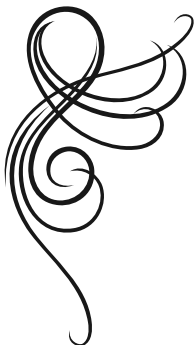
Ключевые слова: музыкальная коммуникация, теория интерпретации, контонация, интерактивная коммуникативная ситуация.

НИКОЛАЄВСЬКА Ю. НОМО INTERPRETATORENS В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОРІЧЧЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ. Розглядаються основні положення теорії інтерпретації в музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ сторіч, в тому числі – обґрунтовується поява модусу Людини Інтерпретуючої (у розвиток концепції І. Земцовського). Корегуються взаємовідносини в тріаді «композитор-виконавець-слухач», згідно концепції контонації І. Мациєвського. Пропонуються власні дефініції через позиції «стратегії». Вводиться поняття інтеактивної комунікативної ситуації. В результаті – виявлено вектор когнітивної теорії музики.

Ключові слова: музична комунікація, теорія інтерпретації, контонація, інтерактивна комунікативна ситуація.

NIKOLAYEVSKAYA Y. HOMO INTERPRETATE IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY: THEORETICAL ASPECT. Basic tenets of the theory of interpretation in the musical culture of the second half of XX – the beginning of the XXI century are considered. Also the emergence of the Homo Interpreting modus is substantiated (in the development of V. Zemtsovskoy's conception). On the assumption of I. Matsiyevskyy's contonation concept the relationship within the triad "composer-performer-listener" is corrected. Our own definitions were proposed through positions «strategies». There are proposed our own definitions through the positions of «strategy». The notion of interactive communicative situation is introduced and as a result the vector of cognitive musical theory is detected.

Key words: musical communication, theory of interpretation, contonation, interactive communicative situation.



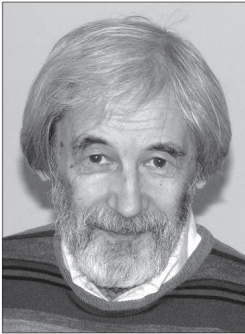
РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

НАУКОВА ВІТАЛЬНЯ

УДК : 78.071.2 : 781.24

Вячеслав Медушевский

ЧУВСТВО МИССИИ – КРИТЕРИЙ АДЕКВАТНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ШЕДЕВРА¹



Медушевский Вячеслав Вячеславович – заслуженный деятель искусств России (1995), доктор искусствоведения, профессор (кафедра теории музыки Московской государственной консерватории (университета) им. П. И. Чайковского), член Союза композиторов РФ.

Чего мы ждем от гениального исполнения музыки? – То и есть главное, драгоценнейшее ее содержание, если пользоваться этим странным понятием, рожденным картезианством. «Содержание» вызывает неустранимые ассоциации с содержимым, в то время как музыка – живая активность, действующая сила, сопрягающая энергии человека и Бога.

Разве музыка – предмет, а не чудо? Не откровение ли умной красоты Божией? Не возвышение ли жизни человека, народов, цивилизаций, человечества? Не родственница ли музыка и самой душе – единой многоспособной силе, открывающейся силе Божьей, сотворившей мир, проливающей в него свет, милость, любовь? «Чудо» стоит не в случайном этимологическом родстве с «чуть» («чуют правду»), с немецким словом schön, прекрасный. Изначальное значение индоевропейского корня указывает на постижение высшего. «Вкусите и видите, яко благ Господь» (Пс. 33:9).

¹ Выступление на IV Всеукраинской научно-практической конференции «Исполнительская интерпретация и современный учебный процесс». Луганск, 2012.

Как обозначалась эта энергия музыки до Гегеля и Канта? О чем свидетельствуют ее дивные звуки? Если взглянуть на историю осмысления музыки в масштабе всей истории человечества, откроются два ряда понятий и явлений.

Первый ряд предстанет пред нами, если суммировать древнейшие и средневековые осмысления, а так же определения гениев музыки Нового времени. Это – последняя ее цель, ее миссия, служение красоте и сама красота как энергии славы Божией, «жажда осанны», гениальность, вдохновение, восторг, преображение, окрыление, освежение духа и бытия.

Вот пример такого энергичного описания сущности музыки у язычников: «Души людей – божественные, хоть против и кричит Эпикур, – природу свою познают через песни»². Изумительно возносят нас в понимании музыки слова святителя Иоанна Златоуста: «Ничто, ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь». В XVI веке Тинкторис обобщит суждения всех предыдущих веков истории в системе двадцати действий музыки. В XVIII веке Бах продиктовал определение последней цели музыки: она есть «служение славе Божией и освежение духа». В XX веке Рахманинов писал: «Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки»³.

Без чувства миссии – как исполнителю выйти на сцену? Миссия – посланничество. Исполнитель не от себя говорит. И не от лица композитора, ибо и сами композиторы не приписывали себе славы Божьей. Отчетливо онтологическую глубину искусства выявил Г. Свиридов: «Спасение искусства заключено в вере в чудо воскресения».

Вот еще суждения философов, не предавших то главное, что должно держать жизнь в высоте. По мнению И. Ильина, мало того, чтобы душа запела. «Надо, чтобы от этого пения вострепетала ду-

² Цензорин. (Censorinus) «О дне рождения». — Вестник древней истории, 1986, № 2, 3. О том же говорил Бетховен: «Все художественное творчество имеет источником Бога и относится к человеку лишь постольку, поскольку оно свидетельствует о действии в нем божественного начала».

³ С. Рахманинов. Литературное наследие. Том 1. М., 1978, с. 144.

ховная глубина человека, та, которая молится, прозревает и творит; и, вострепетава, начала молиться, прозревать и творчески внимать звукам. Только тогда музыка действительно осуществляется в жизни как художественное и магическое событие; тогда человек может сказать, что он слышал и слышал эту музыку... Музыка есть не забава, а служение и молитва, в которой «Сам Дух ходатайствует за нас вздыханиями неизреченными». И тут, может быть, впервые откроется нам все ничтожество и бессилие современного («модернистического») искусства».

Второй ряд понятий открывается из интерпретологической практики последних веков. Ключевое понятие здесь – уже не красота, как явление славы Божией в мире, а содержание. Картезианская закуска термина, отторгнувшая ум от онтологического понимания сущего, работала на понижение культуры и постепенно свела предмет содержания на реалии земной жизни. Отсюда потекли в нашу жизнь ручейки, бури на море, идиллии, эмоции, утра, концепции, грядущие умозрительные иссушенные символизмы, о которых сокрушенно пророчествует Н. А. Римский-Корсаков как о конце настоящей музыки.

Тенденция вытеснения красоты содержанием интенсивно нарастала к концу XIX ст. А XX век окончательно променял красоту на содержание, как Исав – права первородства на чечевичную похлебку. Человечество всегда старалось смотреть на все *sub specie aeternitatis* – с точки зрения вечности. Нынешние мерзости мотивировались необходимостью пристраиваться к наглеющему духу времени, чем особенно охотно занимаются современные дремучие режиссеры. Один из них искренне недоумевал, с чего это вдруг все взъелись на него за спектакль, в котором Гамлет на глазах зрителей изнасиловал Офелию на крышке рояля, – это ведь пикантно, неожиданно и отвечает духу времени.

Ради терминологической комфортности сохраним все же привычное понятие облеченного в звуковую форму содержания. Однако разграничим в нем два разноприродные начала: окрыляющая красота – содержание № 1 – образуется на вертикальной оси предстояния человека и человечества Богу. А содержание № 2 – на горизонтальной оси их обращенности к обстоятельствам земной жизни. Тут же возникла пред нами система координат, которая даст понимание всего

на свете, будь то наш ум, воля, система образования, представления о высоте и низости, о критериях восхождения и деградации жизни, народов, цивилизаций, человечества, о признаках, отличающих регресс от прогресса и так далее до бесконечности.

Из системы координат вытекает главный принцип сопряжения двух содержаний. Они соотносятся не как два слоя пирога, а именно как пронизывание горизонтали вертикалью, несущее в себе в соответствии с вектором направленности: либо восхождение на высоты и преобразование всего земного в неслыханно прекрасное, либо дегенеративные процессы опошления, деградации и распада.

От святых отцов возьмем аналогию: соотношение воздуха и света. Именно разность их природ дает возможность просвещения. С физической точки зрения воздух – это вещество, а свет – энергия электромагнитных колебаний. Так и в духовной области. Умный свет истины-красоты-любви открывает возможность видеть все умные предметы мысли. Но они не видны в духовной тьме, которая есть отсутствие света. Так же удручающе действие дьявольского хлада, который есть отсутствие огненной всеживящей любви Божией.

Первое, что открывается в сфере музыки – это четкое разграничение рангов высоты музыки, в частности, и в сфере исполнительского искусства.

Здесь же и критерий адекватности исполнительских решений.

В одной из моих старых статей я задался вопросом: чему адекватно адекватное восприятие произведения? Ответ: адекватно культуре. Ответ недостаточный. Ведь сама культура может быть больной. Значит, и над ней самой должно стоять нечто более высокое и абсолютное, что позволяет измерить степень ее здоровья или поврежденности. Что же это? Заповедь культуры впервые прозвучала в раю из уст Божиих. Культура – возделывание. Возделывание чего? Ада? Нет, рая. Святые отцы понимали заповедь культуры не в сельскохозяйственном смысле, а духовно. Возделывать надо мысли Божии – любовь и красоту Божию, не имеющие предела.

Всякий шедевр поднимает культуру. Чем? – откровением красоты Божией. Это можно показать и в анализе великих эпохальных стилей. Адекватно ли откровение стиля культуре? Казалось бы, откровение опрокидывает все каноны. Однако не опускает ее, не низводит в хаос.

Напротив, дает ей новую славу. Какая радость, что кроме Баха у нас есть и Моцарт, а еще и Чайковский, и Римский-Корсаков...

На что же опирается шедевр? Опирается, по глубокому прозрению Рахманинова, на вечную, не меняющуюся миссию музыки. Разве может измениться желание Бога открыться людям в сиянии огненной Его любви, ради которой был сотворен мир и обильно посылались слушателям красоты ее немислимые откровения?

Сама же неизменность миссии восходит к последнему основанию всего сущего. «Я не изменяюсь», – говорит Господь (Мал. 3:6). И добавляет: *«посему вы, сыны Иакова, не уничтожились»*. Существенно, что и неостановимо приближающийся эсхатон истории, откровение нового неба и земли означает не конец мира, а его преображение, когда и время втечет в вечность и растает в ней – когда исчезнут перегородки между прошлым, настоящим и будущим, когда настоящее станет настоящим, подлинным, не ослабевающим, но возрастающим в радости, когда разделенные тысячелетиями люди окажутся вместе, и лишь те, кто упорно стремился к жизни вне Бога, исполнят это свое заветное желание и обнаружат себя вне Царствия.

Русское слово «исполнение» – религиозного происхождения. Исполняются пророчества. Исполняются духом. Аморально исполняться самодовольством. Исполнение, таким образом – на вертикальной оси. И здесь оно означает возведение в полноту совершенства.

Шедевр – откровение славы Божией. Оно-то, бесконечное по красоте, и является предметом исполнительства. Отсюда и «интерпретация» – от лат. *interpret* «вестник» (богов). Мы исполняем не содержание, а откровение. А оно – не вещь. Оно живое, дается конкретным людям, учитывает эпоху, ситуацию, тысячи мелочей вплоть до акустики зала... Отсюда законность разных исполнений и интерпретаций по «горизонтали» (не путать с критерием высоты интерпретации, которая не должна снижаться).

Вот что пишет Бетховен французской пианистке Марии Биго по поводу ее исполнения: «Это не совсем то, что мною задумано, но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я». «Нечто лучшее, чем я» – это Небо музыки. Оно-то, божественная правда и красота, есть последняя инстанция понимания и исполнения. «Понять – значит продолжить, значит стать поэтом

самого поэта». Мысль Новалиса осуществляет себя в музыке тогда, когда исполнителю открывается заново, действием свыше, то Небо музыки, которое вдохновляло и композитора. Композитор и исполнитель – возлюбленные братья красоты Небесной.

Таков в общей форме ответ на заявленную в названии этого сообщения тему. И понятно, чего ему недостает. Недостает конкретности видения, возникающей в конкретности исполнительских анализов. Но они возможны уже за пределами конференции – в рамках мастер-класса.

МЕДУШЕВСКИЙ В. ЧУВСТВО МИССИИ – КРИТЕРИЙ АДЕКВАТНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ШЕДЕВРА. В статье изложен христианский взгляд на духовное содержание музыкального искусства. Обосновывается сущность исполнительства как духовного общения Бога и человека-творца.

Ключевые слова: исполнение, красота, культура, чувство миссии, чудо, шедевр, адекватное восприятие, небо.

МЕДУШЕВСЬКИЙ В. ВІДЧУТТЯ МІСІЇ – КРИТЕРІЙ АДЕКВАТНОСТІ ВИКОНАННЯ ШЕДЕВРУ. У статті викладено християнський погляд на духовний зміст музичного мистецтва. Обґрунтовується сутність виконавства як спілкування Бога та людини-творця.

Ключові слова: виконання, краса, культура, відчуття місії, чудо, шедевр, адекватне сприйняття, небо.

MEDUSHEVSKIY V. SENSE OF MISSION IS A CRITERION OF THE ADEQUACY PERFORMANCE A MASTERPIECE. The article deals with the christian position to the spiritual sense of musical art. The essence of performance is grounded as the spiritual dialog God and a man-creator.

Key words: performance, beauty, culture, sense of mission, miracle, masterpiece, adequate perception, sky.

Светлана Анфилова

**БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА
В. А. МОЦАРТА И Л. ван БЕТХОВЕНА**



Анфілова Світлана Геннадіївна – кандидат мистецтвознавства (2005), з 2010 – доцент кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Читає курси «Історія світової музичної культури» (російська музика, музика ХХ століття), «Сучасна музика», «Музична критика та журналістика».

Випускниця ХМУ ім. Б. Лятошинського (1993) та ХДІМ ім. І. П. Котляревського (1998) за спеціальністю «Музикознавство». Тема кандидатської дисертації «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» (наук. керівник – кандидат мистецтвознавства, професор ХНУМ Мізітова А. А.).

Автор наукових статей у фахових виданнях. Здійснює підготовку дипломних і магістерських робіт (з 2008 р. під її керівництвом захищено 20 робіт).

Классицизм предстает широко изученным явлением в искусствоведческой литературе. Дана высокая оценка обогащающей, значимой роли данного периода и в музыке, и в хореографии. Вместе с тем балетная музыка, возникшая на их пересечении, продолжает пребывать в тени симфонии и оперы – жанров, по сложившемуся мнению, главенствовавших в музыкальном пространстве указанного времени. В действительности, балет соперничал с оперой по популярности, а в отдельных странах (например, во Франции) даже превосходил ее. Актуальность танцевальной музыки для указанного времени и музыкальной культуры в целом подтверждается, в частности, и фактом обращения к дивертисменту представителей австро-немецкой композиторской школы (К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Л. В. Бетховен). Учитывая недостаточную освещенность данного вопроса в музыковедческой литературе, представляется необходимым представить панорамный обзор балетных сочи-

нений венских классиков с *целью* выявления их стабилизирующей и обновляющей роли в истории музыкально-хореографического искусства.

Объектом исследования избрана балетная музыка В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена; *предметом* – особенности музыкального решения танцевально-сценических форм в аспекте соотношения «танцевального» и «пластического».

Вопрос о соотношении «танцевального» и «пластического» в балете возник задолго до рассматриваемого периода. С момента рождения и до утверждения на сцене, танец мыслился как средство объединения массы. На это были нацелены и вырабатываемые правила единого исполнения, уже действовавшие в античных танцах. Кристаллизации ритмической формульности, акцентности в немалой степени способствовала и текстовая основа средневековых танцевальных шансон и баллад. А чем, по сути, питалась сценическая хореография барокко, как не хореографией придворной, чьи корни уходят в городскую народную танцевальную культуру, для которой фактор объединения, массовости был показателен? Иными словами, на стадии формирования балетные постановки, объединявшие множество участников, подчинялись законам «танцевального», реализовывавшегося в сюитности и масштабности композиций («балет с выходами»). В противовес этому опыты свободной пластики всегда являлись продуктом индивидуального творчества, несшего отпечаток субъективного. Здесь уже не существовало раз и навсегда установленных правил. А само понимание свободы танцевально-сценического выражения было неразрывно связано с пантомимой и производными от нее явлениями, сюжетностью и ослаблением утилитарно-прикладной функции музыки. Не затрагивая подробно вопроса хореографических новаций, сопровождавших развитие этого искусства в XVII–XVIII вв., укажем лишь, что в рассматриваемую эпоху были созданы все предпосылки для будущего классического танца, а также намечены и пути его дальнейшего обновления. Процесс канонизации и дестабилизации жанра отразился в возникновении жанровых антиномий, таких как «балет с выходами» и «пластическая драма». Расцвет первого произошел в творчестве Ж. Б. Люлли и хореографа П. Бошана; вторая была связана с именами К. В. Глюка и хореографов-реформато-

ров Ф. Хильфердинга¹, Ж. Ж. Новера,² Г. Анджелини³, ратовавших за обновление танцевальной лексики спектакля средствами пантомимы. Со времен Люлли, основоположника балетного академизма, многоактность и масштабность композиции стали верными спутниками дивертисментности, перейдя в разряд архетипных свойств балетных композиций. Даже в условиях творческого эксперимента, каким явилась для середины XVIII века «пластическая драма» Глюка⁴, законы

¹ **Франц Хильфердинг** (1710–1768) – австрийский артист и балетмейстер. «Один из виднейших балетмейстеров эпохи Просвещения, предшественник Анджелини и Новера в создании балетного спектакля, в котором сюжет воплощается средствами самостоятельного балетного действия. Стремился к слиянию танца и пантомимы в единое целое. Эмоциональная насыщенность его балетов потребовала обновления танцевальной техники и большего внимания к мимике» [8]. В 1758–1764 годах был балетмейстером петербургской балетной труппы.

² **Жан Жорж Новер** (1727–1810) – французский артист, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ. «В знаменитых “Письмах о танце и балетах” Новер изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – носителями сильных страстей. <...> Преклоняясь перед авторитетами Вольтера, Дидро, насаждал на балетной сцене идеи высокого долга и глубоких чувств. <...> На почве музыки Новер упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого» [7, с. 373]. Ввел новый балетный термин *pas d'action* – *действенный балет*. Отменив театральные маски у танцоров, способствовал большей выразительности танца и понимания его у зрителя. Признан основоположником современного балета.

³ **Гаспаро Анджелини** (1731–1803) – итальянский балетмейстер, артист, либреттист и композитор. Ученик и последователь Ф. Хильфердинга. Наравне с Ж. Ж. Новером – крупнейший мастер и теоретик театрального классицизма («Письма Гаспаро Анджелини к господину Новеру о балетах-пантомимах»). В своём творчестве смог раздвинуть рамки балетной эстетики в сфере героической и трагической хореодрамы. Был заинтересованным в первую очередь в развитии драматических возможностей танца. Будучи приверженцем классицизма, вслед за своим учителем Хильфердингом Анджелини, отвергал всяческую буффонаду и приёмы комедии дель арте, «жесты и движения, осуждаемые стыдливостью, подражание испорченной природе, действия, тяготеющие к дурным обычаям, гримасы и обезьяньи ужимки марионеток, всегда далёкие и от искусства, и от природы — словом, все балаганные выходки ярмарочных акробатов» [5, с. 260]. Был против того, чтобы музыка приспособлялась к танцевальному действию и изображаемым эмоциям, к требуемым танцевальным движениям [по мат. 3].

⁴ Наиболее известен «Дон Жуан, или Каменный гость» (1761), а также «Семирамида» (1765), «Александр» (1765). Все созданы в сотрудничестве с Г. Анджелини.

«танцевального» и сюитности продолжали играть роль фундамента всей композиции.

Таким образом, первоначально параллельное, нейтральное сосуществование этих категорий переходит в эпоху классицизма в стадию активного «диалога», особенно усиливавшегося в контексте поисков идейной, сюжетной целостности спектакля, что привело к формированию разнонаправленных тенденций в системе жанра. Если совершенствование музыкально-хореографической лексики упрочивало связь с традицией, все более выявляя *типологические* черты жанра, то развитие пластического начала, стимулируемое достижениями инструментальной культуры, открывало путь к обогащению балетной партитуры приемами *симфонического* письма.

Показательно в этом смысле творчество *В. А. Моцарта*. Хотя композитор написал немало танцев для балов-маскарадов (особенно в период с 1788 по 1791 годы), балет как жанр не стал определяющим для его стиля. Ему принадлежит лишь одно сочинение подобного рода – балет «*Безделушки*», возникший в результате неосуществившегося оперного проекта с Ж. Ж. Новером. В нем Моцарт наследует традиции сценической танцевальной музыки, что обнаруживает себя в ряде признаков. Определяющим среди них становится контраст, на основе чего девять различных в темповом, тональном и тематическом отношении номеров образуют сюиту. Прикладная направленность музыки раскрывается в опоре на жанр *гавота* (№ 3, 5, 8) и использовании уравновешенных симметричных форм, преимущественно трехчастных (простая трехчастная с дополнением – № 3, 4; трехпятнадцатая – № 7; сложная трехчастная – № 5, 6; контрастно-составная форма в № 2, 8⁵).

Преобладание 4-х и 8-тактных структур привносит в музыку дополнительную симметрию, четкость членения и периодичность, – типичные свойства сочинения «прикладного» характера. В то же время интонационная щедрость моцартовских мелодий и рождающаяся вследствие этого неповторимая индивидуальность каждого номера выгодно отличает «Безделушки» от аналогичных музыкально-сценических опусов других авторов. При всей танцевальности музыки


⁵ В № 8 контрастно-составная форма указывает на черты *контрданса*, популярного в ту эпоху жанра, особенно в финальных разделах.

структурные признаки здесь не доминируют. Они сокрыты за изяществом и выразительностью мелодий, необычайно песенных по своей природе. Заявленная как балетная, эта музыка перерастает свою прикладную функцию, поскольку одновременно воспринимается образом оркестрового инструментализма, свободного от конкретной хореографической программы. Здесь следует говорить о двойственной трактовке понятия «дивертисмент», принятой во второй половине XVIII века: в хореографии – это танцевальная сюита, в музыке – оркестровая циклическая пьеса⁶.

Существование музыки отдельно от балетной сцены указывает на ее обновленную, «пластическую» природу и может служить критерием оценки таланта и мастерства композитора, универсализма его дарования. Подтверждение тому – балетные сюиты П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского, С. Прокофьева и других, снискавшие популярность и в концертной практике. Оставаясь в рамках традиционного жанра балетной сюиты, Моцарт сумел наполнить привычную форму новым звучанием оригинальной, только ему присущей манерой подачи музыкального материала. Данная особенность показательна и для трактовки композитором танца в *оперных сочинениях*. Еще раз подчеркнем, что Моцарт не был приверженцем балета, поэтому дивертисмент в его операх – явление редкое. Лишь в «*Идомеене*» имеется образец традиционной балетной сюиты. Расположенная в конце оперы, по законам *Grand ballet*, она представляет собой последовательность шести контрастных фрагментов, исполняемых поочередно дуэтом танцоров и кордебалетом: **Чакона** (*Allegro*, $\frac{3}{4}$) – **Larghetto** ($\frac{3}{4}$) – **Чакона** (*Allegro*, $\frac{3}{4}$) – **Largo** – **Allegretto** – **Piu Allegro**. Показательны симметричность и стройность композиции в целом: две весьма подвижные чаконы (*Allegro*) уравниваются двумя медленными фрагментами (*Larghetto* и *Largo*).

Признаком четкого структурирования становится многократный повтор в первой Чакоме темы кордебалета, выступающей своеобраз-

⁶ Нередко новый дивертисмент мог складываться из фрагментов балетной музыки разных сочинений одного или нескольких авторов. Произведения такого типа получали определение «сюит-пастиччо». Данный процесс, частично начатый Ж. Б. Люлли, был продолжен в творчестве К. В. Глюка.

ным рефреном в рондальной структуре целого. Интересно также использование в Чаконах быстрого темпа и пунктирного ритма  (1-й эпизод), вносящего в музыку маршевый характер, что подтверждает трактовку Моцартом чаконы как сугубо танцевального жанра, а не вариаций на гармоническую вертикаль. Последнее заставляет вспомнить об аналогичном приеме у Ж. Б. Люлли и К. В. Глюка. Г. Аберт даже усматривает интонационное родство между темой моцартовской Чаконы (*D-dur*) и Чаконы Глюка из «Ифигении в Авлиде» [1, с. 348].

Помимо Чаконы, композитор отказывается от ориентации на другие танцевальные жанры, придерживаясь сюитного принципа контраста характеров и типов движения, что способствует формированию обобщенной танцевальности. Последняя обнаруживает себя в преобладании трехдольности, в опоре на 4- и 8-тактные структуры, в повторе в быстрых эпизодах ритмических рисунков (*Allegro* – ритмическое *ostinato* восьмых; *Allegretto* – фигура баса в сочетании с движением шестнадцатых в верхнем голосе; *Piu Allegro* – ритмическая фигурация триолями в верхнем голосе). В то же время эти признаки отступают на задний план перед нетанцевальностью мелодики, в которой регулярность и акцентность музыкального ритма, рождающие инерцию поступательного движения, необходимую для танца, нарушаются введением пауз, частой сменой разнообразных ритмических групп.

С другой стороны, подобная «усложненность» мелодики танцев не становится признаком их интонационной «индивидуальности». Исключение составляет тема *Larghetto* – типичный пример моцартовской кантилены. Хотя Г. Аберт и подчеркивает многообразие характеров и «очарование грациозности и тонкости чувств» музыки данного балета [1, с. 349], все же отметим, что в темах здесь нет той пластичности и интонационной гибкости, которые присущи мелодике вокальных и инструментальных сочинений Моцарта: в большинстве эпизодов доминируют общие формы движения по звукам основных гармонических функций.

Встречаются в операх Моцарта и примеры одиночных танцевальных номеров: *фанданго* в «Свадьбе Фигаро» (III д., сцена XIV, финал) и *менуэт* в «Дон Жуане» (I д., финал). Здесь танец перерастает значение традиционного балетного эпизода, как обозначающего локаль-

ный колорит. Включенный в сюжетное действие в решающие сценические моменты, он, создавая внешний антураж картины, становится выразителем внутренне динамичных событий, что и определяет его положение в финалах, являющихся по законам моцартовской композиции средоточием основных драматургических узлов. В «Свадьбе Фигаро» фанданго исполняется в сцене «вручения женихам их невест» – Фигаро и Сюзанна танцуют в знак благодарности, прославляя благородство графа.

Внешний план выглядит безупречным и вполне традиционным, если бы не было известно, что совершаемое действо — на самом деле игра, уловка умного слуги, избобличающего двуличность хозяина. Одновременно свою игру ведут и другие участники танца-сцены: так, Граф читает письмо, переданное ему Сюзанной. Именно через танец вскрывается сложный драматургический подтекст всей сцены. Танец предстает условной маской, вуалирующей подлинные чувства героев, прорывающиеся в их репликах. Значимость момента предопределила и более сложное, в сравнении с традиционным, решение танца: четырежды варьировано проводится начальная 8-тактовая тема. Изменения затрагивают в первую очередь ее структуру, которая предстает расширенной, то в середине (2-е проведение: 12 тактов), то в кадансовой зоне (3-е проведение – 10 тактов). Преобразовывается и интонационная сторона. Ее «расцветивание» можно рассмотреть как результат изменений, происходящих в танцевальном тексте фанданго, смены одного «колена» другим. Несмотря на то, что каждое проведение темы структурно четко оформлено и разделено последующим кадансом, создается ощущение непрерывности движения. Это достигается за счет ряда интересных деталей. В частности, бас и средние голоса освобождаются от привычной в таких случаях функции сопровождения и насыщаются певучим мелодизмом. В результате вся фактура предстает «интонационно» подвижной, наполненной подголосками.

Как это ни парадоксально, но импульс к последующему движению рождается в фанданго в кадансовой зоне. Поэтому преобладающие здесь совершенные кадансы не становятся итогом предшествующего развития. Достоин внимания и тональный план фанданго. Первые два проведения темы, данные в соотношении **T** и **D** (*a-moll* и *e-moll*) уравниваются последующими двумя вариантами, выдержанны-

ми в основной тональности — *a-moll*, что наводит на мысль о скрытых здесь признаках одностеменной старинной сонатной формы. Такая продуманность музыкальной логики и ее зависимость от сценической ситуации раскрывают «пластическую» природу номера. Талант Моцарта-драматурга обнаруживает себя *в преодолении нейтральной функции хореографических номеров, в наделинии их способностью участвовать в развитии сюжета и являться активными носителями действия в момент, когда внешнее движение коллизии приостанавливается.*

Оригинально решена и сцена бала в «Дон Жуане». По мнению Г. Аберга, подробно анализирующего данный фрагмент, «...моцартовский бал не превзойден ни в драматургическом, ни в музыкальном отношении. <...> Моцарт, объединяя все три танца⁷, сразу же тесно связывает музыкальную и драматургическую задачи. <...> Уже одна только комбинация трех танцев, по характеру и ритму совершенно различных, составляет контрапунктический шедевр» [2, с. 71]. Данный пример, являясь одним из первых образцов «полифонии пластов», ведущего приема музыкального письма XX века, вызывает восхищение не только полифоническим мастерством Моцарта, но и новой трактовкой прикладной музыки, искусным объединением «танцевального» и «пластического». С одной стороны, композитор в каждом из танцев воссоздает музыкальными средствами их жанровые признаки, что можно расценивать как сохранение определенных стереотипов, условно обозначаемых нами категорией «танцевального». С другой – каждый танец, метроритмически и структурно обособленный, – музыкальная маска, персонификация пары героев. Контрапункт тем – момент театрализации, сжатия по вертикали того, что в «балете с выходами» всегда представляло в линейном развороте: выход нового персонажа, сопровождаемый новой музыкальной темой. *Насыщение дивертисментного номера функциями сцены вскрывало событийность, осуществляемую музыкальными средствами, переводило «танцевальное» в «пластическое», предугадывая сложную многоплановую партитуру балетов XX века.* Таким образом, не про-

⁷ Гости исполняют менуэт, Дон Жуан и Церлина – контрданс, Лепорелло и Мазетто пляшут немецкий танец.

изведа радикальных изменений в области балета, Моцарт в то же время значительно видоизменил танцевальную музыку. Рассматривая ее в качестве составной оркестровой музыки, он преодолел ее утилитарный характер, вписал в контекст сценарного действия и сделал носительницей сложной драматургической функции. Это сыграло свою историческую роль. Открытия Моцарта, применившего к музыке дивертисмента опыт инструментализма и оперной практики, стали очередным шагом **на пути к раскрепощению музыкальной логики в балете** и объединению всех драматургий в единое целое. Результаты данного процесса не замедлили сказаться уже в ближайшем будущем – в балете *Л. Бетховена «Творения Прометей»*.

«Творения Прометей» (1801) – первая и единственная работа композитора в жанре балетного спектакля⁸. Произведение это продолжает традицию, идущую от «пластической драмы» Глюка и потому дает богатую пищу для размышлений о путях взаимодействия «танцевального» и «пластического». В новизне сочинения существенна заслуга хореографа, выступившего в творческом союзе с Бетховеном. Сальватор Вигано – выдающийся танцовщик, ученик Ж. Ж. Новера, был приверженцем идеи хореодрамы. Он дважды обращался к музыке Бетховена (в 1801 г. – премьера и в 1813 г. – редакция для «Ля Скалла»)⁹. Однако в не меньшей степени новизна «Прометей» была обусловлена природой дарования самого Бетховена, чей талант симфониста раскрылся здесь в полной мере.

Обратимся к анализу первой редакции балета, созданной композитором для Вены. Балет состоит из интродукции, шестнадцати номеров и делится на два акта: I (№ 1–3); II (4–16). По свидетельству отечественных и зарубежных балетоведов¹⁰, в первом акте, сюжетно связанном с моментом создания Прометеем своих «творений», преобладала драматизированная пантомима. Во втором, действие кото-

⁸ Сведения о балетном сочинении Л. Бетховена немногочисленны. Они исчерпываются очерками В. Красовской [5; 6] и статьей А. Климовицкого, помещенной в предисловии к клавиру балета [4, с. 2–5].

⁹ Во второй редакции балета – «большом» трехактном «Прометее» – сделан, по словам В. Красовской, ряд открытий. Среди них вольность композиции, сложная игра масс, ритмизованные эволюции групп [5, с. 238].

¹⁰ На зарубежные источники ссылается, в частности, В. Красовская [5; 6].

рого происходило на Парнасе, проступают черты «балета с выходами» [5; 6]. Данное замечание позволяет сделать вывод, что уже на уровне композиции всего балета в противопоставлении формы актов (I д. – «сюжетный балет», II д. – «балет с выходами»), танцевального языка (драматизированная пантомима – танец, дивертисмент) заметно сочетание традиционных и новаторских черт. Их сложный симбиоз можно проследить и во внутренней структуре сочинения.

Бетховен традиционен в выборе музыкально-хореографических форм. Хотя жанровые обозначения номеров и не выставлены, в «Прометее» можно выделить три разновидности музыкально-хореографических форм: дивертисмент, отдельные танцы и пластические сцены. Не нарушает автор и сложившихся канонов в расположении избранных форм в общей композиции. Преемником *Grand ballet* становится заключительный дивертисмент (№ 10–16), в котором участвуют (опять же по традиции) мифологические герои – обитатели Парнаса. Примечательно, что в данном дивертисменте, который можно рассматривать своеобразным «малым балетом с выходами» в рамках «большого» (всего II акта) намечена схема будущего классического *Grand Pas*. Так, № 10 «Пастораль», можно трактовать как *entree* женских персонажей; № 11 – Появление сатиров – «мужское» *entrée*; № 12 и № 13 – действенная сердцевина *Grand Pas*; № 14 и № 15 – две вариации («женская» и «мужская» соответственно). Каждая из вариаций строится по схеме малого *Pas de deux*. Например, в женском соло (№ 14) торжественное *Andante* выполняет функцию вступления; *Adagio*, $\frac{3}{8}$ – лирического центра, с типичной в таких случаях мелодикой, насыщенной опеваниями, фигурациями, вводными тонами; *Allegro* – преддыкта к заключительному *Allegretto*, выступающему в роли коды, на что указывает и жанровая природа контрданса. Те же разделы можно выделить и в соло танцовщика (№ 15): *Andantino* – *entrée*, *Adagio* и кода, по особенному танцевальная. Наконец, № 16 контрданс является кодой как дивертисмента, так и всего балета.

Законы сценического танца предопределили и особенности музыкального решения номеров. Прикладная функция музыки выражена в четком структурировании как целого (масштабная сюита), так и его частей (контрастно-составная форма). Преобладают устойчивые формы с элементами вариационного развития (№ 10, 14, 15, «Ada-

gio») – *трехчастные* в ряде номеров, *пондо* (№ 15, *Allegretto*, № 16). На уровне масштабно-тематических структур ведущим оказывается *восемь такт*. Прочитывается ориентация на жанры *марша* (№ 12, *Maestoso*), *контрданса* (№ 14, *Allegretto*; № 16), *полонеза* (№ 15, *Allegro*), *сицилианы* (№ 10). Динамика движения раскрывается в активности ритмической природы музыки, преобладании силлабики, акцентности, регулярности, четко прослушиваемой метрической сетки. Так данный дивертисмент на музыкальном и хореографическом уровнях стал средоточием «*танцевального*» в «Прометее». По тем же принципам решены и отдельные дивертисментные номера (№ 3, 6, 8).

Сцены, к этому времени утвердившиеся в балетной практике, сохраняют значение узловых моментов сюжетного действия и чередуются с отдельными танцевальными номерами, для которых выступают *пластическим комментарием*. Особенностью бетховенского балета становится расположение сцены *после* танца в качестве послесловия, позволяя говорить о своеобразной «*инверсии*» танцевального – пластического. Ряд таких «цепочек» возникает в следующих моментах: **№ 6** – *танец* Терпсихоры, исполняемый богиней с целью пробудить в «творениях» грациозность, подвижность, изящество; **№ 7** – *сцена* (реакция «творений» на танец. Они «осознают» свершившиеся в них перемены). **№ 8** – массовый *танец*, в котором участвует ряд богов. Танец – испытание «творений» почестью, славой, добываемых через насилие. **№ 9** – *сцена*: Мельпомена, обвиняя Прометея в несовершенстве «творений», поражает его мечом.

На музыкальном уровне сценарная событийность реализуется в раздробленности целого на контрастные тематические образования, в закреплённости за персонажами своего рода лейтхарактеристик, удерживаемых на протяжении балета. Сцены отличает повышенная выразительность мелодики, преобладание речитативного склада, тремоло, унисонов, использование полифонических приемов, а также преимущественно медленных темпов (*Adagio*). Показательна и структура номеров-сцен, где преодолена запрограммированность на повтор и квадратность, действующие в дивертисментных эпизодах.

Рассмотрим № 1 (Прометей создает «творения» и пытается вдохнуть в них жизнь). Каждый из участников охарактеризован собственной темой. Неустойчивые, робкие шаги «творений» переданы цепью

аккордов (*Poco adagio, piano, staccato*, струнные, 1–15 т.). Контрастом им выступает тема Прометея (*Allegro con brio*, 16–29 т.), чей умеренно-активный характер раскрывается в движении по звукам трезвучия, восходящем беге шестнадцатых. В противовес структурной дробности темы «творений», в теме Прометея преобладает периодичность, нарушаемая лишь к концу многократным повторением мотива-форшлага (25–28 т.). Мимический «диалог» Прометея и «творений» в музыке выстраивается как чередование тем-характеристик. При этом бесчувственность «творений» воплощается в неизменности их темы, а смена настроений Прометея (мольба, перерастающая в отчаяние) отражается на мелодическом уровне темы проникновением в нее интонаций вопроса (восходящая секунда и нисходящая кварта). По мере роста напряжения («творения» остаются глухи к мольбам их создателя) доминирующей оказывается тема Прометея – она словно «поглощает» тему «творений». Кульминация «диалога» наступает в момент контрапунктического проведения обеих тем (73–79 т.).

Иной прием передачи сценической событийности использует Бетховен в № 2. После медленного вступления, основанного на тиратах, в новом разделе (*Allegro*) устанавливается единая эмоциональная сфера, связанная с образом Прометея. В рамках тематической однородности носителем неустойчивости становится гармоническое развитие и, в частности, цепь доминант (*Allegro con brio*, начальный период, второе предложение, секвенция из четырех звеньев: тт. 18–27). В результате период оказывается разомкнутым, плавно подводя ко второму этапу развития, который отличает проведение начального оборота в имитации (тональное движение – *b-moll, c-moll, d-moll*). Так, на смену заявленной в начале однородности и экспозиционности приходит разрабоченность, которая и становится знаком «пластического» начала.

Итак, *сцена* и *танец*, «пластическое» и «танцевальное» на театральном, музыкальном, хореографическом уровнях разграничены достаточно ясно. Однако назвать музыку «Прометея» типично балетной даже в дивертисментных эпизодах было бы неверно, так как здесь срабатывает скрытый механизм взаимодействия «пластического» и «танцевального». Свободными элементами, корректирующими структуру, становятся приемы развития материала. Даже в условиях музыки прикладного значения, композитор мыслит как *симфонист*, выстраивая

процесс поступательного движения. Развитие преобладает над экспонированием. Эта логика, как уже отмечалось, явственнее всего проступает в сценах, в которых потенция к развитию заложена изначально. Конечно, композитор не отказывается от принципов «лоскутной» формы и музыкальной иллюстрации мимических диалогов. Однако у Бетховена развитие нередко основывается на разработке одного мотива, интонационного ядра, что приводит к замене «сюитности» – *процессуальностью*, контрастно-составной формы – *сквозной*. Показательным становится данный принцип и для дивертисментных эпизодов.

Обобщим ряд композиторских приемов: 1) в большинстве экспозиционных периодов, складывающихся из двух равных предложений, второе – не повторного, а *развивающего*, нередко даже разработочно-го плана; 2) Бетховен избегает полных совершенных кадансов, по традиции выступающих в дансантах знаками членения целого;

3) традиционная гармоническая сетка *T-S-D-T* усложнена внутритональными отклонениями, модуляциями и другими приемами гармонического развития;

4) активное использование приемов полифонического развития (имитаций, контрапункта) лишает музыку прикладного характера, переводя ее подчеркнута дансанта природу в область чистого инструментализма;

5) значительно обогащена фактура, представляющая как сплетение ритмически самостоятельных пластов. Даже традиционные ритмоформулы – явление достаточно редкое в «Прометее» – в процессе развития усложняются благодаря подключению дополнительных ритмических линий.

Данные особенности способствуют преодолению инерции движения – периодичности высшего порядка, действующей в традиционной танцевальной музыке. Усиливающаяся в результате текучесть, процессуальность формы свидетельствует о кристаллизации в танцах признаков сцены, «пластического» в рамках «танцевального», что закономерно провоцировало и рождение *действенного танца*.

В сочинении Л. Бетховена разработанность сценарной стороны повлекла за собой и раскрепощенность музыкальной логики. В спектакле, насыщенном коллизиями и лишенном слова, именно музыка взяла на себя функцию литературных комментариев, став главным

проводником действия. Создание контрастных музыкальных характеристик, «проращение» образных сфер, кристаллизация лейттем, преобладание развития над экспонированием свидетельствовали не только о подчиненности музыки сценарному действию, выработки ею собственной драматургии, но и симфонизации балетного жанра. Это дает право рассматривать «Творения Прометея» первым образцом *симфонизированной балетной партитуры*, новым этапом осмысления «пластического» в хореографическом спектакле, поиском той совершенной модели музыкально-танцевального представления, в котором бы все стороны находились в гармоничном равновесии.

Выводы. На примере балетов Моцарта и Бетховена можно убедиться в формировании интонационно-ритмического комплекса прикладной музыки, подчиняемого задачам хореографии. На взаимозависимость этих начал указывает и избираемый музыкантами того времени метод работы: тесный союз с балетмейстером. Данная практика (взятая на вооружение последующими веками) позволила выработать комплекс единых требований к танцу и его звуковому оформлению, что привело к созданию первоначальных музыкально-хореографических форм – предшественников будущих *Pas de deux*, *Grand pas* и пр.

Обозначен круг музыкальных форм, наиболее отвечающих задачам дивертисмента. Периодичные, рондальные, устойчиво-симметричные структуры, преобладавшие у Люлли, дополняются двух- и трехчастными структурами. По мере вытеснения барочной стилистики гомофонией в прикладной музыке начинает преобладать простая 3-частная форма, гомофонная фактура, ясность гармонического языка, ограниченного сферой $T-S-D$, что объяснимо усложнением танцевальной техники, потребовавшей известной нейтрализации средств музыкальной выразительности ради эффектности танца.

Доминирующее положение танцевального начала в спектаклях XVII–XVIII веков, его функция регулятора между музыкой и хореографией выдвигает *«танцевальное»* в разряд категорий, отражающих специфику жанрового канона. Отчетливо сформулированы и законы *«пластического»*, вкрапления которых в упорядоченную дивертисментную модель влекло изменения в жанровой системе спектакля. Следует указать и на две разновидности *«пластического»*. Чаще других заявляет о себе *«пластическое»*, возникающее вследствие те-

атральной ситуации, когда музыкальная «событийность» выступает реакцией на событийность сюжетную, что реализуется в подчеркнутой характеристичности мелодии, контрастности ее мотивов, дробности внутренней структуры, а в хореографии воплощается преимущественно в пантомиме. Примеры подобной «театральности» в музыке многочисленны, в частности, в «Творениях Прометея» Бетховена они отражены в наименовании «сцена».

«Пластическое» другого типа, управляемое законами собственно музыкального развития, обнаруживает себя в рамках *дивертисментных эпизодов*. В операх Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан») оно реализуется в тех танцевальных фрагментах, где «игра» с масштабами темы, гармонический профиль танца, приемы контрапункта выступают музыкальными проводниками конфликтности при отсутствии внешней событийности. Сама музыка становится здесь сюжетом. В этом предвосхищен один из путей новации балета в XIX–XX веках, а именно – обновление канона через высвобождение музыкальной логики. Перенесение акцента с сюжетной драматургии в драматургию музыкальную ставило и более сложные задачи перед хореографией, которая могла обновляться не только театральными средствами, призывая в помощь себе пантомиму, но совершенствуя сам классический танец, обнажая его смысл. В этом заключались предпосылки различных путей жанровой эволюции: усиление позиций хореодрамы и создание абстрактного балета, балета-симфонии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт Ч. I, кн. 2. 1775–1782 / Герман Аберт [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 608 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт Ч. II, кн. 2. 1787–1791 / Герман Аберт [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1990. — 560 с.
3. Анджолини Гаспаро [Электронный ресурс] / Гаспаро Анджолини. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/>. — загл. с экрана.
4. Бетховен Л. Творения Прометея. Балет [Клавиш] / Л. Бетховен. — Л. : Музыка, 1988.
5. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская. — Л. : Искусство, 1979. — 295 с.

6. Красовская В. «Прометей» балетный / В. Красовская // Музыка и хореография современного балета : Сб. статей. — Л. : Музыка, 1974. — С. 235–243.

7. Красовская В. Новер Жан Жорж / В. Красовская // Балет : Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 373–374.

8. Майнице В. Хильфердинг Франц / В. Майнице // Балет : Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 561.

АНФИЛОВА С. БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА В. А. МОЦАРТА И Л. БЕТХОВЕНА. Рассматривается балетная музыка эпохи классицизма на примере сочинений В. Моцарта и Л. Бетховена, не считающихся реформаторами в этой области. Просветительские идеи, вызвавшие коренные изменения в хореографии и драматургии, закономерно повлияли и на музыкальную сторону спектакля, еще раз подтвердив неразрывную связь всех начал. Привнесенные композиторами из оперной, симфонической музыки иные, нетипичные для традиционного дивертисмента принципы музыкальной организации, обновили жанр изнутри, предвосхитив пути его развития в будущем. Ключом к пониманию становится соотношение «танцевального» и «пластического» – двух равнозначных и разнонаправленных тенденций в системе жанра.

Ключевые слова: балетная музыка, классицизм, хореография, музыкальная драматургия, дивертисмент, «танцевальное», «пластическое».

АНФІЛОВА С. БАЛЕТНА МУЗЫКА В. А. МОЦАРТА ТА Л. БЕТХОВЕНА. Розглядається балетна музика доби класицизму на прикладі творів В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, які не вважаються реформаторами у цій галузі. Просвітницькі ідеї, що спричинили докорінні зміни у хореографії та драматургії, закономірно вплинули й на музичну складову вистави, знову підтвердивши нерозривний зв'язок усіх засад. Невластиві для традиційного дивертисменту принципи музичної організації, привнесені композиторами з оперної та симфонічної музики, поновили жанр зсередини, випередивши шляхи його розвитку у майбутньому. Ключем до розуміння стає співвідношення «танцювального» та «пластичного» – двох рівнозначних та рівнонаправлених тенденцій у системі жанру.

Ключові слова: балетна музика, класицизм, хореографія, музична драматургія, дивертисмент, «танцювальне», «пластичне».

ANFILOVA S. THE BALLET MUSIC OF W. A. MOZART AND L. BEETHOVEN. Article examines the ballet music of the Classical period. Mozart and Beethoven are not reformers in this area, but give us examples of this genre. Enlightenment ideas caused fundamental changes in the choreography and drama. They naturally influenced the musical side of the performance and reaffirmed the inextricable link of all basics. Composers brought atypical principles of musical organization opera and symphonic music, which were atypical for traditional divertissement. They have vitalized the genre inside and anticipated ways of its development in the future. The key to understanding is the ratio «dance» and «plastic» – two equal trends in the genre system.

Key words: ballet music, classicism, choreography, musical drama, divertissement, “dance”, “plastic”.

УДК 78.01 : 793. 38

Ирина Ефремова

РЕАЛИЗАЦИЯ БАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ РОССИИ XIX ВЕКА



Ефремова Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения (2014), старший преподаватель кафедры «Теория и история музыки» факультета «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств. Окончила Донецкую государственную консерваторию им. С. С. Прокофьева по двум специальностям – «Музыковедение» и «Фортепиано» (1998). Автор 8 статей и ряда методических разработок по дисциплине «История мировой музыкальной культуры».

В 2013 году успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Русский бал и его воссоздание в музыкальном искусстве XIX века» (класс доктора искусствоведения, профессора И. С. Драч).

В социокультурном пространстве России XVIII–XIX столетий одним из наиболее значимых явлений был бал. Именно бал, явля-

ясь важной составляющей жизни русского общества, на протяжении двухсот лет выполнял функцию её культурного репрезентанта. Одной из тенденций сегодняшнего времени является возрождение интереса к культурным традициям царской России в целом и к балу, в частности. Последнее делает обращение автора статьи к бальной теме весьма актуальным. Кроме того, в музыкальной науке сложилась парадоксальная ситуация: несмотря на почти двухсотлетнюю историю существования бала в России, это явление не обратило на себя специального внимания музыковедов. В музыкальной науке, в отличие от поэзии и литературы, не систематизированы «бальные проекции» в творчестве русских композиторов. Последнее касается, прежде всего, бала XIX в. – области в настоящее время гораздо менее изученной, нежели русский бал XVIII в.

Специфика воплощения бальной темы в музыкальном искусстве России XIX в. на сегодняшний день является темой мало разработанной, что ещё раз подчёркивает **актуальность** данной работы.

Предметом исследования явилось воплощение фрагментов бала в русских оркестровых произведениях романтической эпохи.

Цель исследования – проследить опыт воссоздания и интерпретации бальной темы в русской оркестровой музыке XIX в.

Материалом исследования стали оркестровые сочинения композиторов XIX в., жанровую основу которых составляют те или иные бальные танцы.

«Вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную, освещается на примере рассмотрения бальной темы в оркестровых сочинениях русских композиторов XIX века. Её начало было положено многочисленными танцами О. Козловского (менуэтами, полонезами, контрдансами, кадрилиями), созданными придворным композитором времён царствования Екатерины II и Александра I специально для балов. Как отмечает Ю. Келдыш, «...Козловский писал свои полонезы первоначально для оркестра (исключения носят единственный характер), а затем сам же перекладывал их для клавирина или фортепиано» [5, с. 146].

С «лёгкой руки» О. Козловского на протяжении XIX в. бальная танцевальная музыка «проникла» в быт столичной и провинциальной

аристократии. Она повсеместно исполнялась на вечерах домашнего музицирования, звучала в кружках и салонах, входила в репертуар оркестров зажиточных помещиков. Бальные пьесы О. Козловского, по утверждению А. Соколовой, сразу полюбились публике: они печатались, моментально раскупались, нередко переписывались от руки, постоянно «звучали на домашних музыкальных вечерах» [3, с. 100]. Последнее замечание в контексте заявленной темы приобретает особую важность, ибо именно благодаря ему становится понятным появление в камерных жанрах XIX в. (в том числе оркестровом) обилия пьес танцевального рода, одни из которых продолжили свою жизнь в быту, на прикладном уровне, часто исполняясь на любительских вечерах домашнего музицирования; другие же «переросли» бытовой уровень и «вышли» на новую, более совершенную ступень развития, превратившись в высокохудожественные пьесы концертного плана, открывающие «...перед нами тот важный этап в истории танцевального жанра, когда из бытового танца вырастает и формируется опозитизированный художественный танец эпохи романтизма» [7, с. 58].

Вслед за О. Козловским произведения для балов стали сочиняли многие композиторы, среди которых были как меломаны-любители, так и профессиональные авторы, поскольку и «...аматор и, тем более, профессиональный музыкант находили в ней (бальной музыке) импульс для творчества и продвижения в обществе» [10, с. 364]. При этом внутри бальной музыки, начиная с творчества О. Козловского, наблюдается формирование двух основных тенденций – чисто прикладной, так называемой «*музыки для ног*» и лирико-психологической, рождённой дыханием нового романтического времени. И если результатом эволюции первой стало появление в творчестве русских композиторов-классиков блестящих танцевальных пьес концертного плана, то итогом развития второй явилось «превращение» лирических танцевальных пьес в высокохудожественные образцы музыкального искусства.

Процесс обозначенной эволюции происходил постепенно. Так, в начале XIX в. образцами «домашней» оркестровой и камерно-ансамблевой бальной музыки в России были достаточно примитивные пьесы танцевального склада с отсутствием проявления в них индивидуального авторского почерка. Среди малочисленных дошед-

ших до нашего времени подобных произведений следует назвать цикл «Два танца для рогового оркестра», в котором неизвестный композитор начала XIX в. предпринял попытку воссоздания сразу нескольких модных в то время явлений – рогового оркестра, популярность которого была ещё весьма высокой, и бальной практики, представленной двумя современными для начала романтической эпохи танцами (мазуркой, *C-dur* и экосезом, *B-dur*). Несложные и лаконичные по форме образцы традиционной бальной музыки являются типичными примерами прикладной танцевальности. Что же касается оркестровки, то судить о ней крайне сложно, ибо до нас дошли только клавирные переложения этих танцев.

В числе композиторов, постоянно обращавшихся к созданию бальной музыки, следует выделить фигуру *А. Алябьева (1787–1851)*. Импульсом к созданию многочисленных танцевальных произведений явилась работа композитора в качестве дирижёра (с 1828 г.) с духовым оркестром и симфоническим оркестром казачьей музыки Тобольска, сопровождавших регулярно проводившиеся в то время городские публичные балы. В дальнейшем сочинение бальной музыки было продолжено композитором в тридцатые годы, во время пребывания на Сергиевских водах.

В числе оркестрово-хоровых танцевальных сочинений композитора, написанных для тобольских балов, следует назвать мазурку и польский. В них партия хора, изложенная в аккордовой фактуре, выполняет колористическую функцию. *А. Алябьев* обращается к русским бальным традициям конца XVIII в. Речь идёт о синтезе вокального и инструментального начала, наиболее ярко представленном в бальной музыке *О. Козловского*. Именно эту черту как отличительную для русского бала отметил *А. Эрман*: «... сочетание танца с песней несомненно объясняется русским национальным вкусом» [2, с. 81].

К чисто оркестровым танцам *А. Алябьева* относятся: полонез *D-dur*, сочинённый к именинам генерала *А. Бриля*, четыре па-редубле и полька *C-dur*, написанные в Тобольске; а также контрданс *F-dur*, «Большой вальс» *B-dur*, французская кадрили, «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька», созданные на Сергиевских водах.

Среди перечисленных произведений, наряду с жанрами, бытовавшими с XVIII в. (полонез, контрданс), представлены и новомодные

танцы романтического столетия (французская кадриль, вальс, полька). В ряде пьес композитор, следуя бальной традиции, сочиняет бесхитростные, отличающиеся небольшими размерами, подчеркнута чёткой ритмикой и незамысловатой формой образцы чисто прикладной музыки (па-редубле, контрданс, полька, экосез, галоп). В других же, отражая веяния нового времени, А. Алябьев создаёт достаточно развитые симфонизированные концертно-танцевальные произведения (например, полонез *D-dur* и особенно «Большой вальс», «Прощальная кадриль» и «Прощальная полька»).

В каждое из этих сочинений композитор вкладывает оригинальный замысел. Так, полонез *D-dur* возрождает традиции танца-шестивия петровского времени, в котором эффект «приближения» и «удаления» процессии создаётся, прежде всего, благодаря красочной и тонкой оркестровке, подчёркивающей яркость и блеск индивидуализированных эпизодов. «Большой вальс» *B-dur* следует рассматривать как образец музыки концертного плана, возможно возникший под влиянием «Вальса-фантазии» М. Глинки. Написанный в 1848 году, «Большой вальс» А. Алябьева пронизан тонкой игрой лирических чувств и настроений, благодаря смене «...поэтичных вальсов, различных по настроению, и мелодии – то плавной, то игривой, то задорной...» [2, с. 217]. «Прощальная кадриль» и «Прощальная полька» продолжают лирическую направленность «Большого вальса». В них несколько элегическое настроение сглаживается изысканной танцевальностью.

Главные достижения А. Алябьева, отразившие уровень развития русской музыки конца 20-х – 40-х гг. XIX в., связаны с экспериментами в области оркестровки. Об этом пишет Б. Доброхотов: «Оркестр Алябьева, красочный, блестящий... с очень тонким и умелым распределением звучностей. Соло различных инструментов, часто изложенных в окружении вторящих им подголосков, сменяются звучными *tutti*, всегда подчеркивающими лишь отдельные кульминационные моменты. Соотношение эпизодов *solo* и *tutti* у Алябьева обусловлено музыкально-драматургическим замыслом, полностью подчинено ему» [2, с. 249–250]. Продолжая традиции прикладной музыки конца XVIII – начала XIX вв., балльные произведения А. Алябьева в то же время отражают тенденции новой эпохи, связанные с романтизацией и проявлением индивидуального композиторского стиля.

В полной мере эта тенденция реализуется в творчестве *М. Глинки*. Уже в ранних оркестровых сочинениях композитора намечается интерес к бальной теме. Отдавая дань моде, в 20-летнем возрасте *М. Глинка* специально для вечеров в доме княгини *Е. Хованской* создает «Французскую кадрили» (1825). Большинство же оркестровых танцевальных пьес были написаны композитором в конце 1830-х годов, то есть в период после постановки оперы «Жизнь за царя», когда известность и популярность автора в России и в Европе достигла своего пика. Талант *М. Глинки* в этот период был востребован не только в аристократических салонах, но и при дворе. Интересно, что специально для балов композитором было создано всего несколько произведений. Среди них – кадрили на мотивы из оперы «Жизнь за царя», звучавшая на балах на «Искусственных минеральных водах», «Польский» *E-dur* и «*La Couventine nouvelle Contrdans*», исполнявшиеся в Зимнем дворце на балу по случаю свадьбы великой княгини *Марии Николаевны* в 1839 г.

Есть сведения об исполнении танцевальной оркестровой музыки *М. Глинки* на придворных празднествах: в Зимнем дворце в 1839 году исполнялись «Польский» *E-dur* и «Большой вальс» *G-dur*, в Павловске в том же году – «Вальс-фантазия» [8, с. 168–169]. Создание этих произведений было подготовлено великолепным польским актом из «Жизни за царя» (1836) и «Полонезом с хором» на сл. *А. Соллогуба* «Велик наш бог» (1837). Образцы бальной музыки были созданы уже зрелым мастером, а потому могут считаться подтверждением высокого профессионального и художественного уровня как собственно бальной, так и концертной музыки.

Отдав дань традиции («Полонез с хором» и «Контрданс»), *М. Глинка* сосредоточил своё внимание на вальсе. Это было связано не только с модными веяниями времени, но и с событиями личной жизни композитора. Оба оркестровых вальса посвящены женщинам: великой княгине *Марии Николаевне* – «Большой вальс» *G-dur* (1839) и *Екатерине Ермолаевне Керн* – «Вальс» *B-dur* (1840). Одним из наиболее ярких произведений композитора, непосредственно связанных с лирическими переживаниями, является «Вальс-фантазия», история создания которого заслуживает особого внимания. Известно, что в первой редакции это была фортепианная пьеса, созданная *М. Глин-*

кой в 1839 г. под впечатлением от встречи с Екатериной Ермолаев-ной Керн. Возможно, это памятное для Михаила Ивановича событие произошло именно на балу в доме Марии Ивановны Стунеевой, одной из сестёр композитора. Это предположение подтверждает авторский замысел фортепианного варианта «Вальса-фантазии».

Время создания данной фортепианной пьесы совпадает с модой на танцевальные вечера, появившиеся в России в 30-е гг. XIX в., представлявшие собой более упрощённый и демократичный вариант балльной практики. Для устройства танцевальных вечеров был необязателен событийный повод, большое количество участников, строгое соответствие балльному этикету, обязательный балльный дресс-код. Их проведение не требовало значительных материальных расходов, а потому, наряду с оркестровым сопровождением танцевальной программы, часто использовалось фортепианное. Танцевальные вечера были популярны у представителей самых разных социальных слоёв русского общества – от бедных разночинцев до богатой аристократии. Вполне вероятно, что фортепианная версия «Вальса-фантазии» создавалась М. Глинкой не только как лирическое воспоминание о возлюбленной и музыкальное приношение ей, но и как пьеса прикладного характера, под которую можно исполнять вальс на танцевальных вечерах.

Тема любви неслучайно ассоциировалась у М. Глинки с балльной обстановкой. В балльных залах завязывались романтические знакомства, зарождались любовные чувства, происходили объяснения между влюблёнными. Внезапно вспыхнувший роман М. Глинки и Е. Керн был ярким, но довольно скоротечным. Он закончился уже в 1842 г., пополнив творческий багаж композитора одним из самых вдохновенных сочинений, получившем вскоре после своего создания большую популярность.

Фактом, подтверждающим это обстоятельство, стало проявление интереса к фортепианному сочинению М. Глинки известного дирижера Й. Германа, который сделал оркестровку «Вальса-фантазии» и часто исполнял его в летних концертах Павловского вокзала. Благодаря особой задушевности вальс стали называть «Меланхолический». Ещё одно название – «Павловский», закрепившееся в те годы за «Вальсом-фантазией», непосредственно указывало на место исполнения произведения. М. Глинка не был доволен оркестровкой,

хотя Й. Герман и пользовался его советами. К сожалению, партитура, сделанная руководителем Павловских концертов и явившаяся вторым, оркестровым вариантом «Вальса-фантазии» не сохранилась. Она была восстановлена В. Энгельгардтом, другом М. Глинки.

Третья редакция «Вальса-фантазии» принадлежит самому композитору, который собственноручно оркестровал его в 1845 г. для исполнения в парижском симфоническом концерте, дав ему название «Скерцо в форме вальса». Незадолго до своей кончины, композитор сделал новую инструментовку «Вальса-фантазии», заметно отличавшуюся от предыдущих и подчёркивавшую не столько танцевальность, сколько поэтичность музыки, воплотившей в себе романтические чувства М. Глинки. Следствием интимности содержания «Вальса-фантазии» стала психологизация, связанная с художественным отражением в музыке бального танца процессов внутренней жизни героя и углублённым показом его душевных переживаний. Это даёт основание говорить об особом, «дневниковом», характере произведения с присущей ему рефлексивностью – с ретроспективным осмыслением героем своих психических состояний, позволяющий композитору в процессе «дневниковых записей» повторно пережить испытанные ранее эмоции, чувства, мысли и состояния.

Психологизация «Вальса-фантазии» проявляется в задушевно-элегическом характере произведения, особой мягкости его семантики с оттенком печальной безысходности и щемящей грусти (наличие в рефрене IV повышенной ступени, остающейся неразрешённой), выборе тональности (*h-moll*), отказе от признаков внешней эффектности, свойственных парадному блеску бала (они проявляются лишь в мажорных эпизодах, где господствует стихия танцевальности, аналогично вальсу из «Жизни за царя»). Психологичность «Вальса-фантазии» ещё более усиливается благодаря тонкой и прозрачной оркестровке (композитор использует в данном произведении малый состав оркестра, в котором помимо струнных смычковых и деревянных духовых инструментов участвует небольшая группа медных – 2 трубы, 2 валторны, 1 тромбон), что позволяет сосредоточить внимание слушателей на внутренних переживаниях.

Всё это позволяет рассматривать данное произведение как «воспоминание о бале», открывающее для композитора «поле иллюзии»,

в рамках которого он особым образом репрезентует важное событие своей жизни. Автобиографичность подчеркивает «остановку» во времени, связанную с желанием М. Глинки всецело погрузиться в то или иное внутреннее состояние. Форма рондо, в которой написан «Вальс-фантазия», для подобного экспонирования события наиболее характерна: утверждая идею круга, она способствует рождению ассоциации «остановленного» во времени события.

Раскрытие композитором интимно-лирического содержания «Вальса-фантазии» посредством одного из самых романтических балльных танцев было вполне естественным, ибо особенности исполнения именно вальса как нельзя более располагали к любовным объяснениям и признаниям. При этом истоки глинкинского произведения, по мнению Б. Асафьева [1], Ю. Келдыша [4], О. Левашевой [6] заложены не в «блестящих вальсах» балльного типа, а в танцах камерного плана, широко распространённых в русской бытовой музыке того времени. Это особенно важно, учитывая, что первая редакция «Вальса-фантазии» была фортепианной, выдержанной в духе вальсов А. Алябьева, Н. Титова, А. Грибоедова. Лирические образы подчёркивают и делают еще более наглядной его связь с глинкинскими сочинениями фортепианной (например, мазурок *a-moll*, *C-dur* и *c-moll*, «Воспоминания о мазурке», ноктюрна «Разлука», «Баркаролы») и камерно-вокальной музыки (романсов «Признание» и «Я помню чудное мгновенье» на ст. А. Пушкина).

Композитор в «Вальсе–фантазии» развивает и общеевропейскую романтическую тенденцию поэтизации бытового танца. Произведение М. Глинки является аналогом этого лирико-элегического жанра в творчестве современных ему зарубежных композиторов (например, «Приглашение к танцу» К. Вебера, вальсы Ф. Шуберта и Ф. Шопена). Именно эта тенденция поэтизации и психологизации прикладного жанра стала в глинкинском сочинении господствующей, подчинившей себе прикладную, собственно балльную линию. При этом одним из основных качеств тематизма «Вальса-фантазии» является его вокальная природа. Синтез песенного тематизма и подвижной вальсовой ритмоформулы подчёркивает, с одной стороны, особенность музыкального менталитета М. Глинки – славянского композитора, а с другой – позволяет «...объединить цепочку лирических образов в поэму, про-

низанную единой, неотвязной мыслью-воспоминанием» [4, с. 261]. Кроме того, единство произведения обусловлено логикой сквозного интонационного развития (принцип монотематизма). В общей композиции вальса автор использует выразительные возможности тональных контрастов, что помогает создать ощущение полного погружения героя в мир воспоминаний и его отрешённости от реальности. Подобная экономия внешних, красочных эффектов придаёт «Вальсу-фантазии» благородную простоту, скромность и сдержанность в передаче сильных и глубоких чувств, а изысканная ритмическая «игра» наделяет это сочинение особым очарованием и аристократическим шармом, соответствуя его общему фантазийному замыслу.

Таким образом, «Вальс-фантазию» М. Глинки можно рассматривать в качестве этапного сочинения, завершающего достаточно длительный период «перерождения» бытового бального танца в высокохудожественное произведение, связанное с балом весьма опосредованно и при этом ярко индивидуальное по композиторскому стилю. В дальнейшем в развитии русской бальной музыки намечается *два направления*. Первое связано с огромной популярностью в России танцевальных произведений австрийских композиторов Й. Ланнера, И. Штрауса-отца и И. Штрауса-сына, специализировавшихся на сочинении бальных танцев. Второе – с дальнейшим развитием русской композиторской школы, представленной творчеством гениев: М. Балакирева, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Ляпунова.

Среди различных по жанрам танцевальных сочинений *первого направления* ведущее место принадлежит венскому вальсу, появившемуся в России с 40-х годов XIX в., благодаря изданию нескольких вальсов Й. Ланнера и И. Штрауса-старшего. Возможно, вальсы именно этих композиторов послужили толчком для создания М. Глинкой многих произведений, в том числе темы краковяка из оперы «Жизнь за Царя» (М. Глинка слушал произведения Й. Ланнера и И. Штрауса-старшего в Вене, в 1833). Вскоре сочинения австрийских композиторов вошли в репертуар Павловских концертов. Если вальсы Й. Ланнера и И. Штрауса-отца представляли собой традиционные образцы танцевальной музыки с характерной для них калейдоскопичностью сюитного принципа и доминированием вальсовой ритмоформулы, то покоривший русских слушателей И. Штраус-младший, создавал валь-

сы по уровню стоящие на порядок выше аналогичных произведений своего отца.

Роль И. Штрауса-младшего для развития русской бальной музыки была весьма значительной: с 1856 по 1865 годы он работал в России на должности постоянного дирижера летних концертов в Павловске. На этом посту И. Штраус расширил состав оркестра до более чем 40 человек, пригласив на работу прекрасных исполнителей. Специально для павловских балов композитором были написаны вальс «Прощание с Петербургом», вальс-фантазия «Русская деревня», полька «Нева», «Петербургская кадрили». После отъезда в Вену, где И. Штраус был назначен на должность музыкального руководителя придворных балов, композитором был создан ряд самых известных вальсов, среди которых: «Голубой Дунай», «Жизнь артиста», «Сказки венского леса», «Новая Вена», «Венская кровь», представляющих собой высокохудожественные образцы поэтизации прикладной бальной музыки.

Особенностью *второго направления* в развитии бальной музыки в России является фрагментарное обращение к ней русских композиторов-классиков, сфера творческих интересов которых выходила далеко за пределы прикладных жанров. Сохранившиеся образцы собственно оркестровых бальных танцев в русской музыке второй половины XIX – начала XX вв. достаточно малочисленны. Среди них – произведения М. Балакирева (два полонеза: №1 – *h-moll*, №2 – «полонез-фантазия» и полька), Ц. Кюи (вальс, ор. 65), А. Глазунова (два концертных вальса: №1 – *D-dur*, ор. 47, №2 – *F-dur*, ор. 51), С. Ляпунова (мазурка, ор. 19, два полонеза – *C-dur*, ор. 49 и *Des-dur*, ор. 55 – к торжественному открытию памятника А. Рубинштейну). Их отличительной особенностью, как и вальсов И. Штрауса-младшего, является синтез прикладного и концертного, танцевальности и лирики, «земного и возвышенного». Предназначенные не только для исполнения, но и для слушания, перечисленные произведения русских композиторов второй половины XIX – начала XX вв. стали кульминацией в развитии бальной оркестровой музыки в России, явили собой блестящие высокохудожественные концертные образцы, сочетающие *симфонизацию танца с предельной романтизацией жанра*. Каждое из сочинений отмечено своеобразием индивидуального почерка.

ВЫВОДЫ. 1. Образцы бальной оркестровой музыки встречаются в творчестве отдельных композиторов романтического столетия (в том числе О. Козловского, А. Алябьева, М. Глинки, И. Штрауса-младшего, М. Балакирева, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Ляпунова), что свидетельствует о достаточной популярности данного явления в то время в России.

2. Начиная с творчества О. Козловского, внутри оркестровых произведений для балов формируются две основные тенденции – чисто прикладная и лирико-психологическая.

3. В процессе эволюции на протяжении XIX в. бальная оркестровая музыка претерпела значительные изменения. Из «музыки для ног» в первой половине романтического столетия она превратилась в блестящие пьесы концертного плана во второй половине XIX в., в полной мере соответствующие имперскому духу придворных балов. При этом характерной особенностью этой жанрово-семантической модуляции был её эволюционный характер: от чисто прикладных произведений бытового плана – через лиризацию – к концертности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Избранные труды*. — Т. 1 : *Избранные работы о М. И. Глинке* / Б. В. Асафьев. — М. : Изд-во АН СССР, 1952. — 399 с.
2. Доброхотов Б. Александр Алябьев: творческий путь / Б. Доброхотов. — М. : Музыка, 1966. — 320 с.
3. *История русской музыки : в 10-ти томах*. — Т. 4 : 1800–1825 годы, Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженянци, Е. М. Левашёв, О. Е. Левашева, О. А. Орлова, А. М. Соколова. — М. : Музыка, 1986. — 416 с.
4. *История русской музыки : в 10-ти томах*. — Т. 5 : 1826–1850 годы, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженянци, Е. М. Левашёв, О. Е. Левашёва, Н. А. Листова, А. М. Соколова. — М. : Музыка, 1988. — 520 с.
5. Келдыш Ю. В. *Очерки и исследования по истории русской музыки* / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. композитор, 1978. — 512 с.
6. Левашёва О. Е. М. И. Глинка. Книга 2 / О. Е. Левашёва. — М. : Музыка, 1988. — 352 с.
7. Левашёва О. Е. *Песни Козловского* / О. Е. Левашёва // *Русско-польские музыкальные связи: статьи, материалы [под ред. И. Ф. Бэлзы]*. — М. : Тип. АН СССР, 1963. — С. 48–82.

8. *Летопись жизни и творчества М. И. Глинки : в 2-х ч. — Ч. 1. : 1804–1843 [сост. А. А. Орлова]. — Изд. 2-е, перераб. — Л. : Музыка, 1978. — 288 с.*

9. *Мейлих Е. Й. Штраус. Из истории венского вальса / Е. Мейлих. — 3-е изд. — [ред. И. В. Голубовская]. — М. : Музыка, 1969. — 192 с.*

10. *Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начала XIX в. // Н. А. Огаркова : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Наталия Алексеевна Огаркова. — СПб., 2004. — 369 с.*

ЕФРЕМОВА И. РЕАЛИЗАЦИЯ БАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ РОССИИ XIX ВЕКА. В статье «вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную, освещается на примере воплощения балльной темы в оркестровой музыке России XIX века. На основе обзора оркестровых сочинений, жанровую основу которых составляют те или иные балльные танцы, автором работы прослеживается опыт воссоздания и интерпретации темы бала в русской оркестровой музыке романтической эпохи, делается попытка представить панораму балльной оркестровой музыки России XIX ст. в её ретроспективе.

Ключевые слова: бал, балльные танцы, балльная музыка, балльные оркестровые сочинения.

ЕФРЕМОВА І. РЕАЛІЗАЦІЯ БАЛЬНОЇ ТЕМИ В ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИЦІ РОСІЇ XIX СТ. У статті «вічна тема» мистецтвознавства, що пов'язана з дослідженням процесу перетворення життєвої реальності у реальність художню, висвітлюється на прикладі втілення балльної теми в оркестровій музиці Росії XIX століття. На підставі огляду оркестрових творів, жанрову основу яких складають ті або інші балні танці, автором роботи простежується досвід відтворення і інтерпретації теми бала в російській оркестровій музиці романтичної епохи, робиться спроба представити панораму балльної оркестрової музики Росії XIX ст. в її ретроспективі.

Ключові слова: бал, балні танці, бална музика, балні оркестрові твори.

EFREMOVA Irina. REALIZATION OF BALL THEME IS IN ORCHESTRAL MUSIC OF RUSSIA OF XIX CENTURY. In the article the “eternal

theme” of study of art, connect with research process of transformation of vital reality in reality of artistic, is illuminated on the example of embodiment of ball theme in orchestral music of Russia of XIX century. On the basis of review of orchestral compositions genre basis of that is made by one or another ballroom dances, the author of work is trace experience of recreations and interpretation of theme of ball in Russian orchestral music of romantic epoch, given it a shoot to present the panorama of ball orchestral music of Russia XIX centuries in her to the retrospective view.

Key words: ball, ballroom dances, ball music, ball orchestral compositions.

УДК : 792.54 : 78.01 (450) «18»

Владимир Доценко

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XIX ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ И. С. ТУРГЕНЕВА



Владимир Доценко – известный украинский гитарист и педагог, профессор Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Заслуженный артист Украины, лауреат Всероссийского (г. Тула, Россия) и Международного (г. Краков, Польша) конкурсов – один из основателей современной школы игры на классической гитаре в Украине.

Член президиума Национального Всеукраинского музыкального общества (Ассоциация гитаристов Украины), член президиума Петербургской Международной Академии гитары. Всеобщую известность в музыкальных кругах приобрел как исполнитель музыки Лео Брауэра и Эйтора Вила-Лобоса. Репертуар – шесть сольных программ от Баха до современных авторов, включая 5 концертов для гитары с оркестром.

Окончил Российскую Академию музыки им. Гнесиных и аспирантуру при академии (класс профессора Фраучи А. К.).

Выступает с концертами и мастер-классами во многих странах мира: Германия, Швейцария, Россия, Австрия, Польша, Венгрия, Украина, Турция, Беларусь, Румыния, Молдова.

Автор оригинальной методики преподавания, благодаря которой он подготовил с 1984 года (начало педагогической деятельности) свыше 50 лауреатов Международных конкурсов более чем в 10 странах мира, многие из них сейчас совершенствуют свое мастерство у ведущих профессоров высших учебных музыкальных заведений Европы и США.

Председатель и член жюри свыше 30 международных конкурсов.

Музыкальная деятельность Владимира Доценко была высоко оценена всемирно известным меценатом герцогом Анталом Эстергази.

Принято считать, что наиболее заметное влияние на формирование музыкального вкуса Тургенева из всех оперных композиторов Италии XIX века оказали В. Беллини, Г. Доницетти, Д. Россини. Относительно же Д. Верди, одного из самых значительных итальянских оперных композиторов, мимо творчества которого не мог пройти Тургенев, господствующая точка зрения состоит в том, что писатель негативно относился к музыке выдающегося композитора, считая её грубой, антимелодичной [П, I, 572].

Цель предлагаемой статьи – выяснить, во-первых, насколько переписка Тургенева соответствует этому устоявшемуся мнению: для этого определить отношение писателя к музыке выше названных композиторов во всём объёме его высказываний о них; во-вторых, ответить на вопрос – была ли оценка этих композиторов неизменной, или она претерпела известную эволюцию.

Следует сразу же заметить, что почти все суждения Тургенева об итальянской опере XIX ст. связаны с именем выдающейся певицы Полины Виардо, исполнявшей в ней главные роли. Писатель познакомился с ней во время гастролей великой певицы в Петербурге в 1843 г. Он был представлен ей как «молодой русский помещик, славный охотник, интересный собеседник и плохой поэт» [П, I, 550]. Это знакомство произошло после того, как Тургенев впервые услышал выступление П. Виардо на петербургской сцене в октябре 1843 года. Вскоре началась переписка Тургенева с певицей.

Остановимся на тех его письмах, в которых речь идёт об операх Винченцо Беллини. В том же 1843 г. Тургенев слушал оперы композитора с участием П. Виардо: она исполняла партии Амины («Сомнабула»), Ромео («Капулетти и Монтекки»). Девятого мая 1844 г. он писал

ей, находившейся на гастролях в Вене, что «старая гвардия», почитатели её таланта с нетерпением ожидают очередного выступления певицы в России. Далее Тургенев пишет о том, что заставил одного из почитателей таланта П. Виардо петь до полного «истощения голоса» некоторые арии из её репертуара – в том числе и из оперы Беллини: последнюю сцену Ромео («Капулетти и Монтечки») [П, I, 237].

В 1846 году Тургенев узнал из немецких газет об огромном успехе П. Виардо во время её гастролей в Берлине; особым успехом пользовалось выступление певицы в опере Беллини «Норма» в заглавной роли. «Я был очень счастлив, очень доволен вашим триумфом в «Норме», – писал в связи с этим Тургенев [П, I, 438]. Здесь же он «от всего сердца» поздравил её с успешным выступлением в опере Беллини «Сомнабула» [П, I, 439]. В ноябре 1847 года Тургенев писал тому же адресату, что ждёт вестей из Гамбурга об участии П. Виардо в «Норме» и «Сомнабуле», где гастролировала певица, и заранее празднует её успех [П, I, 269]. В письме П. Виардо от 30 декабря 1847 года из Парижа писатель дал восторженную оценку главной героини «Нормы» в исполнении певицы. Очевидно, он при этом основывался на своём впечатлении от выступления Полины в Петербурге в 1846 году («Я не видел вас в «Норме» с Петербурга») [П, I, 453]. «Эта женщина с таким возвышенным, простодушным, прямым и правдивым сердцем, в борьбе со своей любовью в своей судьбе, эти великие и простые движения страстей в первобытной душе, это жестокое и нежное смешение всего, что есть самого дорогого в жизни и смерти, этот иступлённый взрыв при конце, этот столь сильный и столь гордый дух, который в минуту наступления смерти, наконец, всецело предаётся самой горячей нежности, восторгу самопожертвования...» [П, I, 453].

Такой глубокой, всесторонней характеристике Нормы послужила не только блестящая игра и великолепное пение П. Виардо, но и, безусловно, замечательная музыка оперы. «Норма», подчёркивает современный музыковед, – один из шедевров оперного искусства. Образцовыми стали её самые величавые страницы – увертюра, хоры жрецов и воинов, дуэты Нормы и Адальжизы, Нормы и Поллиона, их финальный дуэт. «Волнующие переживания, страсть, самопожертвование ... придают величие характерам, в особенности фигуре главной героини» [3, 94]. Её образ – центральный в опере Беллини, опреде-

ляющий её звучание, поэтому высокая оценка Тургеневым главной героини, по сути, является оценкой всей оперы. Самая поэтическая ария Нор-мы – «Casta diva», молитвенное обращение к луне. «Быть может... ни одна женщина не имела в истории оперы такого величественного, сияющего, безграничного ореола», – так пишет об этой арии Г. Маркези [3, 95].

Тургенев не оставил отдельного высказывания о «Casta diva», но можно не сомневаться, что он был ею пленён, как и многие его современники (И. А. Гончаров, например). В романе «Обломов» он показал, как «Casta diva» в исполнении Ольги Ильинской пробуждает Илью Обломова от спячки, зарождает в душе его любовь: «... все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающие по телу», – вот что испытал герой романа от пения Ольги. «Он не спал всю ночь: грустный, задумчивый проходил он взад и вперёд по комнате; на заре ушёл из дома, ходил по Неве, по улицам, бог знает, что чувствуя, о чём думая» [2, с. 199, 200].

В одном из писем Тургеневу П. Виардо просила его высказать свои соображения об исполнении 3-го акта в опере Беллини «Капулетти и Монтеки», когда Джульетта просыпается после снотворного и видит умирающего Ромео, принявшего яд. Тургенев, отвечал, что эту сцену надо играть сдержанно. Нельзя впадать в натурализм: «Порывистые крики, рыдания, обмороки – это природа, это не искусство». Но нельзя быть и чересчур сдержанным в выражении человеческого отчаяния – «иначе покажешься холодным» [П, I, 454]. Опера Беллини давала возможность Тургеневу, воспитанному на гармонической пушкинской поэзии, высказать своё главное требование к искусству – необходимость соблюдать **чувство меры**. В письме П. Виардо от 5 января 1848 года Тургенев «самым искренним образом» желает ей успеха в Берлине в исполнении партии Ромео («Капулетти и Монтеки» Беллини) [П, I, 455].

Имя Беллини подчас самым неожиданным образом возникает в письме Тургенева, не имеющем прямого отношения к музыке и, тем не менее, важном для понимания своеобразия творческого почерка композитора. Так, в письме к П. В. Анненкову от 3 января 1857 года речь идёт о поэзии Н. П. Огарёва. Тургенев не относился к поклонникам его поэзии, что нашло отражение в ироническом тоне автора

письма. Над некоторыми стихами Огарева, писал Тургенев, «улыбаешься невольно – у него какой-то презабавный юмор; вдруг из среды ноющих и хныкающих звуков a la Bellini – высунется вздёрнутый нос a la Odry» [П, III, 74]. По словам современников, комический актёр Одри имел нос, напоминающий по форме пробку от графина [П, III, 486]. Для нас в данном случае важна не ирония Тургенева. Творчеству Беллини наряду с романтической приподнятостью свойственна была и меланхолия, на что намекал писатель.

Упоминания об операх Беллини находим и в письмах Тургенева 1860-х годов. 18 апреля 1864 года он сообщает Людвигу Пичу из Баден-Бадена о том, что П. Виардо в ближайшее время «поёт Норму в Карлсруэ» [П, V, 450]. Из письма П. В. Анненкову 19 сентября 1864 г. из Баден-Бадена: «Здесь всё идёт старым порядком – т. е. тихо и мирно, с великолепными проблесками, как например, представление «Нормы»... Г-жа Виардо была несказанно хороша» [П, V, 285]. Опера шла в Карлсруэ.

Количество упоминаний о музыке Беллини, яркая характеристика самой известной его оперы «Норма» свидетельствуют о значительном интересе писателя и творчеству итальянского композитора, высокой оценке его музыки.

Музыка Джоакино Россини вызывала повышенный интерес Тургенева. Впервые он основательно познакомился с операми Россини в октябре 1843 г. во время петербургских гастролей П. Виардо в составе итальянской труппы. Она исполняла партии Розины («Севильский цирюльник»), Дездемоны («Отелло»), Танкреды («Танкред»). Оперы Россини и исполнительница в них главных ролей произвели на Тургенева сильное впечатление. Из письма к Луи Виардо, мужу прославленной певицы: «... ваша жена, я не скажу величайшая: это, по моему мнению, единственная певица в дольнем мире» [П, I, 235]. Так Тургенев отреагировал на исполнение П. Виардо партии Розины. В 1846 г. в Петербурге он слушал оперу Россини «Сорока-воровка». Исполнение оперы не удовлетворило писателя, что не помешало ему признать, что «Сорока-воровка» – «настоящий шедевр, полный грации и таланта, порою возвышающийся до потрясающего драматизма» [П, I, 253].

«Сорока-воровка» Россини была одной из самых любимых опер Тургенева. Поэтому он так требовательно подходил к оценке

её исполнения, не стесняясь в выражениях, реагировал на промахи артистов и режиссуры. Письмо Тургенева к П. Виардо от 28.XI, 3.XII. 1846 года из Петербурга весьма показательное в этом отношении. «Вы представить себе не можете, – делился он своими впечатлениями от исполнения «Сороки-воровки» на петербургской сцене артистами итальянской оперы, – с какой жестокостью была умерщвлена» эта опера. «Правда, нужно признаться, никогда еще не выходила на подмостки Большого театра такая замечательная дура (об исполнительнице главной роли. – В. Д.). В либретто <...> сделаны огромнейшие купюры: второй акт начинается дуэтом Нинеты и Пиппо; затем прямо следует сцена суда – так что ничего нельзя понять... Тем больше для меня было это з а т а п т ы в а н и е к р у ж е в в грязи» [П, I, 253]. В январе-феврале 1847 г. состоялось выступление П. Виардо в составе немецкой оперной группы в Берлине, где она на немецком языке исполнила партии Розины в «Севильском цирюльнике» Россини. Тургенев по всей вероятности присутствовал на этом спектакле, так как он приехал в Берлин в конце января и проживал там до 13 мая 1847 г. [П, I, 563].

19 декабря 1847 г. из Парижа Тургенев сообщал П. Виардо, что собирается слушать оперу Россини «Ченерентолу», т. е. «Золушку» [П, I, 449]. К сожалению, своей оценки оперы он не зафиксировал в письмах. Зато с удовлетворением констатировал огромный успех певицы в «Севильском цирюльнике» (об этом он узнал из немецких газет). Ради ещё бóльшего успеха автор письма советовал П. Виардо вставить в партию Розины колоратурную арию из оперы Бальера «Манон Леско», пользующуюся популярностью в Германии: Виардо в это время находилась там на гастролях [П, I, 447]. Воспользовалась ли она этим советом, выяснить не удалось.

В письме к П. Виардо от 11 января 1848 г. Тургенев поделился своими впечатлениями об исполнении в Париже итальянскими артистами оперы Россини «Дева озера». В целом игрой артистов он остался доволен, но считал, что «хоры были отвратительны». Зато музыкой оперы был восхищён: «Ч т о з а п р е л е с т н а я м у з ы к а, несмотря на некоторые длинноты и некоторые устарелости» [П, I, 455]. «Здесьняя итальянская опера дышит на ладан», – из письма к П. Виардо от 1, 8, 12 ноября 1850 года из Петербурга. Артисты, по словам

Тургенева, «изуродовали» оперу Россини «Вильгельм Телль», которую ему довелось слушать. «Н о ч т о з а м у з ы к а!» [П, I, 409]. В Петербурге опера шла под названием «Карл Смелый», чтобы не напоминать о предводителе народного восстания. В ней выступали второстепенные итальянские артисты, что и вызвало недовольство Тургенева.

Как известно, в 1852–1853 гг. писатель отбывал ссылку в Спасском-Лутовинове. Он сожалел о том, что лишён возможности наслаждаться операми любимых композиторов, в том числе и Россини. П. В. Анненков в письме к Тургеневу извещал его о предстоящих гастролях в Петербурге известной певицы Лагранж, которая выступит в опере Россини «Моисей в Египте». «Ужасно завидую Вам, что вы будете слышать «Моисея», – ответил Анненкову Тургенев [П, II, 209]. Тот же Анненков в одном из писем сообщал Тургеневу, что слушал П. Виардо в «Севильском цирюльнике» и «Золушке»: «Скажу вам, что голос её всё удивителен, но показался мне резче в верхних тонах, чем прежде, но зато низкие приобрели такую полноту и сладость, что чудо» [П, II, 478]. В ответном письме Тургенев выразил удовлетворение, что певица не потеряла голоса в любимых его операх Россини [П, II, 121].

Как показал анализ писем Тургенева, музыка, образы любимого им композитора настолько прочно входят в его сознание, что позволяло ему весьма органично обращаться к его творчеству и тогда, когда речь шла о далёких от музыки предметах. Так было с музыкой Беллини, о чём говорилось выше. Показательно в этом отношении также письмо Тургенева Анненкову от 1 ноября 1854 года из Спасского. Он признавался в нём Анненкову, что сильно увлечён сестрой Л. Н. Толстого Марией Николаевной: «... не могу скрыть, что поражён в самое сердце». «В «Отрочестве», – утверждает Тургенев, – Толстой описал свою сестру под именем Любочки. Только у ней теперь ноги «не гусём» и талия прекрасная. *Ma basta, ma basta per pietà*, – как поёт Лаблаш в “Фигаро”» [П, II, 240]. В переводе с итальянского это звучит так: «Но довольно, довольно, умоляю». Лаблаш в 1852 году пел в Петербурге в итальянской опере партию Бартоло в опере Россини «Севильский цирюльник». Приведенная Тургеневым фраза взята им из второго акта оперы – из дуэта графа Альмовилы и Бартоло.

По всей вероятности, Тургенев слушал «Севильского цирюльника» с участием Лаблаша в 1852 году ещё до ссылки в Спасское. В этом же ряду и письмо Тургенева В. П. Боткину от 17 мая 1856 года из Спасского. Из письма мы узнаём, что Боткин приглашал Тургенева провести у него лето на даче в Кунцево. Тургенев вынужден был отказаться из-за сложившихся обстоятельств, в чем он оправдывался перед Боткиным: «Дорогой Дон Базилио, не сердись на меня» [П, II, 352]. Тургенев, как и другие друзья Боткина, в шутку называли его именем комического персонажа из оперы Россини «Севильский цирюльник» по одноименной комедии Бомарше. Вероятно, своей фигурой Боткин напоминал Дон Базилио. Возможно, на наш взгляд, и другое объяснение сходства Боткина с героем оперы. Дон Базилио, вспомним, был учителем музыки у Розины; Боткин не был профессиональным музыкантом, но всегда проявлял повышенный интерес к музыке, нередко выступал в печати как музыкальный критик.

Второго апреля 1865 г. Тургенев писал М. Гартману из Баден-Бадена о том, что Виардо в четверг поёт в Штутгарте [П, V, 477]. Она выступала в придворном театре в роли Розины. Тургенев специально приезжал в Штутгарт, чтобы послушать Виардо в любимой опере. Свое впечатление от услышанного он передал в письме к Л. Пичу от 7 апреля: «В Штутгарте она (П. Виардо. – В. Д.) исполняла роль Розины в «Севильском цирюльнике» с небывалым успехом – и действительно, не все 20-летние девушки обладают такой свежестью и живостью» [П, V, 478].

По словам Тургенева, Виардо в Карлсруэ 12 мая 1865 года «совершенно изумительно» пела в опере Россини «Отелло» [П, V, 483]. Видно, что писатель присутствовал на этой опере Россини, где Виардо исполняла роль Дездемоны. Опера эта, несмотря на блестящее выступление в ней П. Виардо, не была в числе любимых Тургеневым (да и она во многом уступала другим операм Россини); не случайно, когда Виардо получила приглашение выступить в ней в Берлине, Тургенев советовал ей выбрать другую оперу, хотя и признавал «прекрасным» третий акт в «Отелло» [П, VI, 142]. В целом, как свидетельствуют приведенные факты, Тургенев чрезвычайно высоко оценивал оперное творчество Россини. *Необходимо признать при этом, что в переписке Тургенева нашёл его отклик преимущественно на те опе-*

ры Россини, как, впрочем, и Беллини, и других композиторов, в которых пела П. Виардо.

Если к операм Беллини, Россини Тургенев относился с неизменным пиететом, сопровождавшимся восторженными оценками, то к операм Гаэтано Доницетти – более сдержанно; больше того, он нередко высказывал о них довольно резкие суждения. В большинстве случаев Тургенев не оценивал оперы композитора, а лишь констатировал, что слушал те или иные его произведения.

Впервые Тургенев познакомился с музыкой Доницетти в октябре 1843 года, когда П. Виардо гастролировала в Петербурге. Кроме партий из опер Беллини и Россини, она исполняла роль Лючии в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Адины в «Любовном напитке». В одном из своих писем 1846 года он сообщал П. Виардо, что слушал в Петербурге оперу Доницетти «Дочь полка». На этот раз Тургенев не ограничился упоминанием оперы композитора, а дал ей нелицеприятную оценку: «...это почти не опера», и она имела успех у петербургской публики лишь благодаря прекрасной игре Тамбурины, а также «двум-трем хорошеньким мотивам и оригинальности сюжета» [П, I, 253]. В 1848 году в Париже Тургенев присутствовал на представлении оперы «Любовный напиток». Он не высказал своей оценки произведения Доницетти, а все внимание сосредоточил на игре артистов, в частности, на исполнительнице роли Адины. Сравнивая исполнение этой роли П.Виардо и итальянской певицей, он приходит к выводу, что Виардо «в этой роли лучше – куда лучше!» [П, I, 285]. Не дал Тургенев оценки и оперы «Лючия Ламмермур», которую он слушал в Париже в апреле 1848 г., ограничившись лишь негативным впечатлением от пения артистов [П, I, 458]. Зато оценку писателя – крайне негативную – заслужила другая опера Доницетти – «Дон Себастьян, король Португалии» на текст Скриба. Тургенев слушал оперу, как и предыдущую, в исполнении итальянских артистов в Париже. Он вышел после спектакля «*abarriedo*» (в переводе с испанского «полный скуки»): «То, что я видел, – так старо, так пусто, так бессильно... Чувствуется, что автор был утомлен и расслаблен, когда писал своё произведение. Вообще нет ничего ужаснее итальянской музыки второго сорта, а тут даже и музыка-то не совсем итальянская. Эти каватины, преподносимые так самонадеянно и приправленные

таким пошлым жаром, просто бьют по нервам. Пресловутый септет – тоже не бог знает что и не стоит финала в «Лучии» [П, I, 331–332]. Для Тургенева, как видим, опера Доницетти «Дон Себастьян, король Португалии» – музыка второго сорта. Что и говорить, оценка Тургеневым оперы просто убийственна! Приведенный отзыв писателя вместе с тем свидетельствует косвенно о том, что он положительно оценивал оперу Доницетти «Лючия ди Ламмермур». В 1864 году, сообщал Тургенев П. Виардо, на званом вечере в итальянском посольстве он слушал квартет из этой оперы [П, V, 608]. Повторять здесь данную им ранее оценку «Лючии ди Ламмермур» он счёл излишней, так как она, по-видимому, осталась неизменной. Симптоматично, что даже количество упоминаний Тургенева о музыке Доницетти гораздо меньше, чем о Беллини и Россини.

Отношение Тургенева к музыке **Джузеппе Верди** первоначально, во многом под влиянием П. Виардо, было весьма критическим. Письмо писателя к ней от 14, 15 ноября 1846 г. из Парижа – наглядное тому подтверждение. В большой парижской опере, читаем в письме, Тургенев слушал оперу Верди «Ломбардцы в первом крестовом походе» под названием «Иерусалим». «Я не могу говорить вам о музыке, вы знаете её – это верх плохого», – писал он. И далее: «Положительно, кажется, время сильных и здоровых гениев прошло; грубая и пошлая сила – на стороне посредственностей, вот таких юрких и плодови-тых, как Верди. Наши отцы были счастливее нас, так как им выпало счастье присутствовать на первых представлениях таких вещей, как “Севильский цирюльник”, видеть хотя бы “Норму” – а мы, бедные, приговорены к “Иерусалимам”» [П, I, 267].

Причина столь очевидно отрицательной оценки Тургеневым музыки Верди не только в воздействии на него П. Виардо. Больше всего он ценил тогда оперы, рассчитанные на высокую вокальную технику (Беллини, Россини, отчасти Доницетти) и не признавал драматическую и психологическую музыку Верди. В одном из писем 1847 года П. Виардо сообщала Тургеневу о том, что на неё большое впечатление произвела опера Мегюля «Иосиф», которую она слушала в Гамбурге. В ответном письме Тургенев выразил сожаление по поводу того, что опера эта не идет в Париже, где он находился, – «в этом большом чёртовом Париже», там «дают только большие чертовские оперы,

как «Иерусалим»» [П, I, 448]. Но, и это важно, отношение Тургенева к музыке Верди стало постепенно изменяться. Первые симптомы этого изменения сказались в письме П. Виардо от 28.XI, 3.XII 1846 г. из Петербурга. Говоря об «Эрнани», которую он слушал в Петербургском театре, Тургенев писал, что она «п о н р а в л а с ь» ему, хотя «очень умеренно». «Впрочем, финальное трио производит впечатление, несмотря на вульгарность мелодии... Нельзя отрицать, что Верди подчас умеет внушить чувство великого. И все же я далек от того, чтобы быть вердистом, и не думаю, что сделаюсь им когда-нибудь» [П, I, 253]. «Вердистом» Тургенев, конечно, не сделался, но черты позитивного отношения его к музыке Верди налицо. Еще более отчетливо они проявились, как увидим далее, в последующих письмах Тургенева.

Не последнюю роль в эволюции писателя сыграла личность П. Виардо, которая начала постепенно переходить от колоратурной музыки к драматической – к Мейерберу, Гуно, позже и к Верди. «Мне любопытно знать, как удалась вам Леди Макбет? Это прекрасная роль (несмотря на хитрость этой дамы), глубокая и тем не менее трудная, опасная» (из письма к П. Виардо от 31 марта 1859 г.) [П, III, 429]. «Не сыграть ли нам «Макбета» в Куртавнеле? (в домашнем спектакле. – В. Д.). Я прошу для себя роль тени Банко, она без речей» [Там же]. Тургенев имел в виду одноименную трагедию Шекспира, где тень убитого по приказу Макбета его соперника Банко появляется в 4-й сцене действия III и в 1-й сцене действия IV. Письмо это не дает четкого ответа: относится ли фраза «как удалась вам Леди Макбет?» к участию певицы в опере Верди «Макбет» или в одноименной пьесе Шекспира в домашнем спектакле?

Интерес Виардо к музыке Верди и в дальнейшем подтверждают воспоминания современницы Тургенева, в которых речь идет о событиях начала 1876 г. На одном из четвергов, устраиваемом П. Виардо в столице Франции, на которых появлялись звезды музыкального, писательского и артистического мира Парижа, – она исполнила сцену лунатизма леди Макбет из оперы Верди: «Все притаили дыхание и с замиранием сердца ловили горячие, страстные звуки <...> Ни один оттенок <...> взволнованной женской души не пропал бесследно». В пении её «...слышались и жалоба, и страх, и муки».

А когда она пропела знаменитую фразу: «Никакие ароматы Аравии не сотрут запах крови с этих маленьких ручек...» – «дрожь восторга пробежала по всем слушателям» [1, 177–178]. Мастерство певицы в исполнении арии Макбет наводит на мысль, что она и ранее не раз обращалась к этой опере Верди, и дает основание предположить, что в цитируемом выше письме Тургенева речь идет именно об участии великой певицы в опере Верди «Макбет».

Возвратимся к суждениям Тургенева о музыке Верди. «Понравился мне «Трубадур» (новая опера Верди), против которого я, как вообще против Верди, имел сильнейшее предубеждение – но особенно одна сцена в последнем акте удивительно хороша и поэтична» (из письма М. Н. и В. П. Толстым от 8 декабря 1855 г. из Петербурга [II, II, 327]). О возросшем внимании Тургенева к операм Верди можно судить по его письму композитору В. Н. Кашперову от 17 декабря 1859 г. из Петербурга. Кашперов опубликовал в «С.-Петербургских ведомостях» две статьи «Об операх Верди». Тургенев просит его «немедленно прислать» ему их: «Я уверен, что они интересны» [II, III, 389]. Прислали ли статьи Кашперов, каково было отношение Тургенева к тому, что писал композитор о Верди? – выяснить не удалось.

Известный интерес для выяснения эволюции отношения Тургенева к музыке Верди представляет XXXIII глава романа «Накануне» (1860). В Венеции Елена и Инсаров слушают оперу Верди «Травиата». И вот что пишет Тургенев по этому поводу: «В театре давали оперу Верди, довольно пошлую сказать по совести». Роль Виолетты исполняла певица, «не очень красивая», «с не совсем ровным и уже разбитым голосом». Но игра ее «становилась всё лучше, всё свободнее <...> Она вдруг переступила ту черту <...> за которой живёт красота <...> Но уже и голос певицы не звучал, как разбитый: он согрелся и окреп... Начался дуэт, лучший номер оперы, в котором удалось композитору выразить все сожаления безумно растроченной молодости, последнюю борьбу отчаянной и бессильной любви». Певица «со слезами художнической радости и действительного страдания на глазах ... отдалась поднимавшей её волне, лицо её преобразилось, и перед грозным призраком внезапно приблизившейся смерти с таким, до неба достигающим, порывом моления исторглись у неё слова: “Дай мне жить... умереть такой молодой!”», что весь театр затрепал от

бешеных рукоплесканий и восторженных кликов» [VIII, с. 153–154]. Думается, что слова Тургенева о «Травиате» как «пошлой» опере – всего лишь отголосок прежнего, негативного его отношения к музыке Верди, а все внимание он уделил вдохновенному, творчески преображенному исполнению главной роли, характеристике дуэта оперы, восторженному восприятию «Травиаты» итальянской публикой – добавим от себя, знающей толк в оперной музыке. Когда в январе 1864 г. Тургенев присутствовал на званом вечере итальянского посла в Петербурге, ему «очень понравился голос» артистки, исполнившей болеро из оперы Верди «Сицилийская вечерня» [П, V, 199]. Можно предположить, что и сама музыка Верди не оставила его равнодушным: во всяком случае, Тургенев не выразил критического замечания.

Интересно отметить, что отношение Тургенева к музыке ранее высоко чтимого им композитора могло меняться под влиянием новых явлений в европейской опере. К этим явлениям, кроме творчества А. Н. Серова, Р. Вагнера, Ш. Гуно, относится и музыка Дж. Верди. Так, эволюционирует в отрицательную сторону оценка Тургеневым оперы Мейербера «Пророк», о которой он прежде всегда высказывался с похвалой. В этой связи Тургенев сообщал Людвигу Пичу 15 января 1865 г., что в Карлсруэ он слушал эту оперу, и музыка ему «страшно не понравилась» [П, V, 467].

В письме к П. Виардо от 15 марта 1868 г. Тургенев сообщал, что в Парижской опере он слушал «Риголетто» Верди. Сюжет этой оперы, как известно, восходит к драме В. Гюго «Король забавляется». «Но какое впечатление произвела на меня, – читаем в письме, – музыка Верди после музыки Тома! Мне казалось, что я был перенесен под яркие лучи солнца после блужданий в каком-то пустом и сыром тумане. Тут перед вами по крайней мере музыкант, а не господин, умудрившийся не дать ничего, употребляя немало сомнительного» [П, VII, 98–99].

ВЫВОДЫ. Переписка Тургенева подтверждает изложенную в начале статьи мысль о влиянии на становление его музыкальных вкусов опер Беллини и Россини. На наш взгляд, воздействие на Тургенева музыки Доницетти было не столь очевидным, как принято считать, о чем свидетельствуют серьезные критические замечания писателя о его операх. И, пожалуй, главный итог проведенного анализа писем

Тургенева: бытующее мнение о преимущественно негативном его отношении к музыке Верди нуждается в существенном уточнении, о чём говорит целый ряд позитивных суждений писателя об операх композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ардов Е. (Апрелева). *Из воспоминаний об И. С. Тургеневе // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. II.* — М., 1969.
2. Гончаров И. А. *Обломов.* — М., 1949.
3. Маркези Г. *Опера. Путеводитель.* — М., 1990.
4. *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах.* — Соч. в 15 томах. — М.–Л., 1960–1968.
5. *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Письма в 13 томах.* — М.–Л., 1961–1968.

ДОЦЕНКО В. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ХІХ СТОРІЧЧЯ У СПРИЙНЯТТІ І. С. ТУРГЕНЄВА. На основі цілеспрямованого вивчення листування І. С. Тургенева з'ясовується значення провідних італійських композиторів ХІХ століття (Белліні, Россіні, Доницетті, Верді) у формуванні музичних смаків видатного письменника. Уточнюються існуючі уявлення про роль Доницетті і особливо Верді в цьому процесі.

Ключові слова: опера, музичний театр, італійська музика, критика, листування.

ДОЦЕНКО В. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА ХІХ ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ И. С. ТУРГЕНЕВА. На основе целенаправленного изучения переписки И. С. Тургенева выясняется значение ведущих итальянских композиторов ХІХ века (Беллини, Россини, Доницетти, Верди) в формировании музыкального вкуса выдающегося писателя. Уточняются сложившиеся представления о роли Доницетти и особенно Верди в этом процессе.

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, итальянская музыка, критика, переписка.

DOTSENKO V. THE ITALIAN OPERA OF XIX CENTURY IN PERCEPTION OF I. S. TURGENEV. On the basis of purposeful study of I. S. Turgenev's correspondence the significance of the leading Italian composers of

the XIX century (Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi) for the formation of the music taste of the outstanding writer is clarified. The existing idea of the role of Donizetti and especially Verdi in this process is specified.

Key words: opera, musical theater, Italian музыка, criticism, correspondence.

УДК : 784. 4 : 78.01

Алла Гурина

УСТНАЯ ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ: КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ



Гурина Алла Викторовна – доцент кафедры украинского народного пения и музыкального фольклора Харьковской государственной академии культуры (2003). В 1975 г. окончила Киевскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (по специальности «хоровое дирижирование»). Кандидат искусствоведения; тема диссертации «Семантика музично-пісенного фольклору» (2001). Автор более сорока научных и методических работ, лекционных курсов «Основы вокального (фольклорного) исполнительства», «История украинской вокальной школы».

Сфера научных интересов: природа и механизмы функционирования культуры устной традиции, история становления украинской вокальной школы.

Сущность музыкального звука –
быть выразителем живого восприятия.

Б. Асафьев

Художественное восприятие является самостоятельной проблемой, однако ее нельзя отрывать от изучения творчества как целостного процесса. Положение о неразрывности творчества-исполнительства-восприятия в музыке вообще и в музыке устной традиции, в частности, общепринято. Различные аспекты изучения музыкального восприятия представлены в работах музыковедов: Е. Назайкинского [11; 12], В. Медушевского [9; 10], Г. Орлова [13; 14],

Н. Герасимовой-Персидской [2], А. Костюка [6], А. Готсдинера [3]. О музыкальном восприятии в фольклоре известны работы И. И. Земцовского [5], В. Гусева [4], Д. Покровского [15]. Их немногочисленность вполне объяснима. История этномузыкологии – науки сравнительно молодой – отражает последовательность изучения природы и специфики музыкального фольклора. В начальном и последующем периодах внимание исследователей сосредотачивалось на постижении творчества и исполнительства. В признаваемой всеми неразрывности творчества-исполнительства-восприятия последнее только утверждается в качестве предмета изучения.

Большинство исследователей признавали, что в изучении проблемы художественного восприятия психология призвана сыграть важную роль. Действительно, без ясного понимания *структуры и механизма психологии восприятия* невозможно приблизиться к осознанию специфики восприятия музыкального восприятия (в том числе и музыкального фольклора) изнутри, т. е. самими носителями традиционной культуры. Назрела необходимость упорядочения и систематизации проблем музыкального восприятия, разработки новых подходов к исследованию этой сложной сферы на основе достижений когнитивной психологии.

Объектом исследования является фольклор как система мышления, а **предметом** – когнитивный смысл самовосприятия носителей традиции.

Цель статьи – обоснование перспективности когнитивного подхода в контексте традиционной песенной культуры. Её задачи – определить современное состояние проблемы; осмыслить предметную область анализа самовосприятия носителей традиции в фольклоре.

Изучая внушительные исследования А. Костюка, Е. Назайкинского, Г. Орлова, В. Медушевского, возникла необходимость достоверного критерия анализа их иногда противоречивых мнений. Этот критерий нами был найден в сфере когнитивной психологии. Анализ специальной литературы под таким углом зрения позволяет сосредоточиться на самых интересных интуитивных находках музыковедов. Так, А. Готсдинер пишет: «В процессе восприятия музыки постоянно наблюдается *вероятностное прогнозирование*. Предвосхищение реального звучания, опирающегося на воображение и фантазию –

характерная и неотъемлемая черта самого процесса восприятия. Оно превращает слушателя в соавтора и соучастника изображаемых событий» [3, с. 231]. В. Медушевский, раскрывая содержание понятия “адекватное восприятие”, констатирует главное – изменение научного контекста проблемы: «...представления о пассивности восприятия сменяются тезисом о его *активной творческой природе*, о выявлении личностного смысла произведения как необходимом условии его полноценного восприятия» [9, с. 141]. Автор связывает восприятие музыки слушателем с решением ряда *познавательных задач*, с интуитивным пониманием ее смысла, что обусловлено привлечением широкого жизненного опыта слушателя [10].

Проблеме музыкального восприятия посвящены работы Е. Назайкинского [11; 12], в которых автор предлагает такие направления исследования: анализ функций музыкального восприятия; исследование его структуры, свойств, содержания, выявление возможностей различных научных дисциплин, заинтересованных в изучении восприятия музыки [12, с. 93]. Задачи исследователя-психолога он видит в том, чтобы рассмотреть: во-первых, *как* действуют общие психологические закономерности восприятия? Во-вторых, выявить *что* оказывается специфичным именно для восприятия музыки? Конечно, в изучении музыкального восприятия в наибольшей мере заинтересовано музыковедение, а успех психологических и музыковедческих исследований может быть обеспечен, по мнению ученого, в случае органического соединения сложившихся в этих областях представлений о музыкальном восприятии.

Г. Орлов обратился к исследованию психологических механизмов музыкального восприятия более полувека назад в одной из своих ранних статей [13]. Нельзя не согласиться, что с психикой связано и создание художественного произведения, и действие, оказываемое им на человека, и самое существование музыкального произведения – его исполнительская реализация. В процессе творчества, исполнения и восприятия есть некие общие психофизиологические закономерности и, как считает автор, особенно отчетливо они обнаруживаются в акте восприятия. Непременное условие восприятия способа как отражения мира – *внутренняя активность субъекта, актуализация всего его прошлого опыта*. То есть *процесс отражения*

управляется не только свойствами отражаемого предмета. Такое понимание определяющих факторов восприятия «... имеет важное методологическое значение для изучения проблем художественного восприятия [13, с. 185]. Изучение музыкального восприятия под углом зрения психологии показывает, подчеркивает Г. Орлов, что восприятие музыки – это процесс не чисто психический и тем более не чисто слуховой. Он затрагивает самые различные стороны физической и духовной организации человека и обусловлен объективными факторами – материальной данностью произведения, внутренними (биологическими) и внешними (социально-историческими) закономерностями психики [13, с. 215]. В свою очередь восприятие и мышление “погружены” в универсальный контекст – время и пространство. От характеристики восприятия – активности, привлечения всего предшествующего опыта – Г. Орлов идет к пониманию времени и пространства как универсальных условий восприятия и мышления. Именно через эти универсальные условия восприятия и мышления автор трактует музыкальное искусство в культурологическом исследовании “Древо музыки”, утверждая, что «всепроникающей, самой могущественной и наименее заметной из всех сил культуры, формирующих человека, являются его представления о времени и пространстве. Их концепции в разных культурах и исторических периодах много глубже, чем можно было бы предположить, и в каждой культуре эти концепции не просто считаются верными и единственно возможными, но тайно или явно *определяют все процессы восприятия и мышления*» [14, с. 52].

В исследованиях этномузыкологов наиболее интересным представляется обращение к специфическому процессу самовосприятия в фольклоре. В связи с этим напомним об одной особенности фольклора: для его существования нет обязательной необходимости в зрителе-слушателе, не участвующем в исполнении. Более того, многие произведения и даже жанры фольклора исполняются в расчете на то, что посторонних зрителей (слушателей) нет. Жизнь фольклора – это непрерывный процесс, в котором воспроизведение традиции есть уже измененное действие, являющееся одновременно (благодаря активному восприятию) началом нового цикла. Этномузыкологи уже давно отметили эту закономерность восприятия в фольклоре – *активность*

слушателя-творца-исполнителя. Здесь процесс восприятия никогда не считался пассивным.

Этнофоры с особой остротой воспринимают сам процесс исполнения, особенно чутко реагируют на творческие связи, возникающие между партнерами. Внимание концентрируется на внутренней реакции исполнителя. Постепенно в процессе коллективного самовосприятия возникают временные внутренние связи между исполнителями. В длительно существующих певческих коллективах в процессе постоянного коллективного самовосприятия создаются творческие внутренние взаимосвязи. Фольклорные произведения рассчитаны на восприятие в той естественной бытовой и природной среде, в какой они возникли и живут. Более того, только восприятие в фольклоре является безусловным. Условность исполнительства не раз оговаривалась И. Земцовским («Что именно исполняется в фольклоре? Исполнение чего происходит?») Исполнительство в фольклоре условно, т. к. фольклор не знает воспроизведения заранее данного текста. Условно и творчество в фольклоре: часто оно оказывается импровизацией на традиционной основе. Устная традиция не имеет того, что составляет основу письменной традиции, – текста, устойчиво фиксирующего новшества с соответствующим ему авторством [5, с. 66]. В изучении проблемы музыкального восприятия ученый считает актуальным создание теории музыкального восприятия, выработку феноменологического определения восприятия, его природы и статуса, разработку методов исследования. По мнению ученого, основой общей теории восприятия должна послужить идея *опережающей природы всякого восприятия*.

Отметим ряд ценных мыслей ученого: о созидательной силе опережающего восприятия – «мысленный образ произведения конструируется слушателем» [там же, с. 62], о влиянии духовного багажа человека на восприятие, о преодолении в восприятии искусства исходного материала и превращении его в психическую энергию [там же, с. 63] Однако дальнейшее осмысление музыковедческой проблемы восприятия требует разъяснения, обоснования этих положений, как и положения из работы В. Гусева: «...общая закономерность восприятия состоит в адекватном отражении не просто окружающей среды, но *взаимодействия субъекта и среды*» [4, с. 84] с позиций когнитивной психологии.

Таким образом, многие исследователи считают неперенным условием не только художественного восприятия, но и восприятия вообще, как отражения мира должны быть *внутренняя активность субъекта и актуализация всего его прошлого опыта*.

Усилия музыковедов должны быть направлены на создание *теории музыкального восприятия*, при этом важную роль ученые отводят психологии. «Исследователь оказывается перед необходимостью осмыслить и конкретизировать на музыкальном материале современную психологическую теорию перцептивной деятельности» [6, с. 10].

Совершенно очевидно, что музыкальное восприятие подчиняется общим законам развития человеческой культуры. Но возможно ли изучать процессы, протекающие в сознании давно ушедших поколений? Каким образом изучать самовосприятие в фольклорной среде, если мы не можем войти в сознание фольклорного исполнителя? Эти вопросы руководили поисками методов изучения музыкального восприятия. Нельзя сказать, что получен окончательный ответ, однако в правильности уже намеченного пути убеждают и музыковеды, и психологи.

Л. Выготский, Б. Асафьев, Г. Орлов, И. Земцовский, Н. Герасимова-Персидская считают, что музыкальное восприятие можно изучать посредством анализа «музыкального продукта», т. к. социально усвоенные модели ориентации во времени и пространстве оставляют *глубокие отпечатки* на всех продуктах человеческого труда – предметах обихода, произведениях искусства. Необходимо только их выявить и соответственно истолковать [14, с. 52]. Л. Выготский предложил в психологии искусства «попытаться за основу взять не автора, и не зрителя, а самое произведение искусства», на том основании, что «анализируя структуру раздражителей мы воссоздаем структуру реакций» [1, с. 39–40].

Искомые структурно-стилевые компоненты восприятия оказываются в музыкальном «тексте» фольклора [5, с. 66]. Музыка – это материализованная проекция чувствований, образных представлений. «... она развертывается перед мысленным взором слушателя как сложная динамическая картина – интегральный символ внутреннего мира данной культуры, ее собственный образ» [14, с. 387].

Конечно, и в традиционной музыке любое ее выявление – отдельное произведение, исторический, локальный стиль – является *инте-*

гральной символом внутреннего мира данной культуры, ее собственным образом, а по звучанию аутентичной песенности (традиционной песенности) допустимо судить о том, как исполнители (этнофоры) воспринимают мир, как посредством звуковых характеристик озвучивают свое восприятие/отношение к образам.

Исследователи заметили, что «простое» *психологическое* восприятие коренным образом отличается от *художественного*. Последнее включает восприятие *смысла* увиденного, услышанного, способность трансформировать сенсорные ощущения, акустические сигналы в целостный, осмысленный образ. Идеи, эмоции, представления, чувственные образы – все эти элементы, составляющие содержание произведения искусства, заложены в его материальной, объективно существующей структуре лишь как предпосылка, как общезначимая возможность, которая при определенных условиях, по определенным объективным законам может реализоваться в *сознании* человека в процессе художественного восприятия [6, с. 184].

В произведении материальная звуковая сторона служит носителем идеального художественного образа [1, с. 142]. Природа музыкального произведения – материально-духовная. Музыкальное произведение фиксируется в звучании и потому чувственно воспринимается; «в то же время посредством этой материальной формы транслируются духовные сущности музыкального искусства» [2, с. 9]. По В. Медушевскому, дальнейшие, неявные значения непосредственно не соприкасаются со звуковой формой, а резонансно возбуждаются художественным миром произведения. Эти *добавочные обертоны смысла* возникают при взаимодействии ближайшего содержания музыки с историческим - культурным и жизненным контекстом [1, с. 152]. Однако для всех остается загадкой – *как* это происходит? Почему мы звуки произведения понимаем как смысл? Каким образом акустический феномен, «звучащая материя», именуемая музыкой, воспринимается вообще, воспринимается как нечто содержательное, жизненно значимое и ценное, что определяет ее способность внушать разнообразнейшие переживания, представления, затрагивать различные стороны душевного мира и разума человека? [7, с. 182].

Для того, чтобы ответить на поставленные вопросы, необходимо, прежде всего, четко определить как понимается процесс восприятия

психологической наукой. Но какой? Этот вопрос не случаен, т. к. за последние десятилетия в психологии – как зарубежной, так и отечественной – произошли изменения, существенно отразившиеся на понимании *познавательных процессов, к числу которых относится и восприятие*. Накопленные знания и острая необходимость пересмотреть принципиальное направление, в котором двигались исследования, привели к коренному преобразованию самой *постановки проблемы психологии восприятия*. Возникновение новой научной школы – *когнитивной психологии* – в 70-х годах XX ст. на западе и в отечественной науке определяли как «революцию». Когнитивная психология – это психология познавательных процессов – внимания, памяти, мышления и, конечно же, восприятия.

Теоретическая и методологическая ограниченность предыдущего подхода, мешавшая разработке проблем музыкального восприятия, коренилась в распространенном предрассудке: мир образов мыслился наподобие мира теней, которые никак не могут влиять на те предметы, которые эти тени отбрасывают. «На самом деле образ не есть нечто совершенно внешнее по отношению к объекту, его породившему; это одно из проявлений объекта, одно из проявлений его сущности, но такое, которое обнаруживает свое существование в особых условиях взаимодействия предмета... с совершенно особым объектом – человеком; и не просто с человеком, а таким, за которым стоит все человечество» [17, с. 9]. Автор подчеркивает, что *образ не только в гносеологическом, но и в онтологическом плане принадлежит и субъекту, и объекту*. Достаточно вспомнить, что любое проявление сущности объекта возможно лишь во взаимодействии с другими объектами и что сущность вещи исчерпывается совокупностью ее проявлений во взаимодействии с другими вещами [17, с. 11].

Подлинная сущность познавательной активности состоит в способности человека строить исходя из широкого контекста индивидуального и усвоенного общественно-исторического опыта *прогностическую модель - или образ мира*, непрерывно генерирующий познавательные гипотезы на всех уровнях отражения, в том числе и на языке чувственных модальностей. *Эта способность человека к предварительному синтезу того, что должно быть проанализировано и есть высшее выражение познавательной активности*.

Психологи утверждают, что предварительное конструирование познавательной гипотезы как основы образа также есть отражение. Но это не прямое отражение сиюминутного окружения, а отражение более глубоких и существенных закономерностей объективной реальности, опосредованное знаниями и средствами, добытыми в индивидуальном опыте и в ходе культурно-исторического прогресса [17, с. 13]. Итак, *восприятие понимается как активный процесс, опирающийся на механизм выдвижения и проверки гипотез. Восприятие является деятельностью в полном смысле слова.*

Новый подход к исследованию познавательных процессов был намечен и в последних публикациях А. Н. Леонтьева. Этот подход он связывал с разработкой понятия «образ мира» в контексте деятельностной трактовки и сущности психического [8]. Понимание под *образом мира* некоторой совокупности или упорядоченной системы знаний человека о мире, о себе, о других людях, которая опосредует, преломляет через себя любое внешнее воздействие, вполне вписывается в традиционную для когнитивной психологии схему анализа познавательных процессов. В истории психологии есть аналогичные понятия – *модель универсума, картина мира и собственно образ мира*. Построение образа внешней реальности есть, во-первых, актуализация той или иной части уже имеющегося образа мира, и лишь во-вторых, это есть процесс уточнения, исправления или даже радикальной перестройки его. На новом этапе развития науки практически у всех представителей когнитивной психологии – зарубежной и отечественной – уже отмечается единство в понимании восприятия как познавательного процесса. Признанный научный авторитет зарубежной когнитивной психологии Р. Л. Солсо доказывает, что стимулы внешней среды не воспринимаются как единичные сенсорные события; чаще всего они воспринимаются как *часть более значительного паттерна*. То, что мы ощущаем (видим, слышим, обоняем или чувствуем вкус), всегда есть часть сложного паттерна, состоящего из сенсорных стимулов [16, с. 33].

Для отечественных исследователей перцептивных процессов характерно весьма хорошо обоснованное представление о восприятии как о процессе переработки информации, идущем как снизу вверх (от стимула через воздействие на органы чувств), так и сверху вниз

(от опыта, ожиданий, установок, мышления). Влияние сверху вниз в значительной степени отражает особенности восприятия субъекта (его мотивацию, интересы, стремления). Наше восприятие не только не зеркало, но даже не увеличительное стекло. *Образы внешнего мира – продукт взаимодействия человека с этим миром. Следовательно, процессы восприятия можно рассматривать как диалог субъекта с окружением; предметом обсуждения в этом диалоге является происходящее в окружающем мире* [7, с. 57]. Сам же механизм восприятия может быть представлен следующим образом: «индивид всегда имеет некоторый образ или модель окружения, которая непрерывна во времени и пространстве и носит прогностический характер» [17, с. 153]. В ней воспроизводятся на языке чувственных модальностей *ожидаемые результаты воздействия* источника стимула на наши органы чувств.

Постигая образ мира через музыку, воспринимая ее, индивид отождествляет процесс восприятия с нахождением общего порядка, целостной формы. «Порядок внушает чувство законченности <...> уверенности, единства и красоты, с которым слушатель может отождествляться, поскольку он соучаствовал в его создании» [14, с. 24]. Эти размышления Г. Орлова, его понимание процесса восприятия как постижения-познания вполне согласуются с пониманием процесса восприятия когнитивной психологией.

ВЫВОДЫ. 1. Восприятие не является односторонним, пассивным процессом, противоположным процессу творчества. Восприятие само есть творчество. Восприятие строится как активный процесс, опирающийся на механизм выдвижения и проверки гипотез. *Восприятие является деятельностью в полном смысле слова.* Определяющими факторами восприятия являются внутренняя активность субъекта, актуализация всего его прошлого опыта. Эти факторы есть непременным условием не только художественного восприятия, но и восприятия вообще, как СПОСОБА? отражения мира. Возникновение, течение и результаты восприятия управляются свойствами как отражаемого предмета, так и отражающей личности, то есть имеет место *диалог субъекта с окружением.*

2. Художественное произведение и человек, воспринимающий его, – это две стороны нераздельного целого. Любое фольклорное

произведение, жанр, стиль являются выражением – объективацией, материализованной проекцией чувствований, ощущений, образных представлений. Традиционная культура в целом и каждое отдельное ее проявление являются интегральным символом внутреннего мира носителя данной этнической традиции. *Образ мира как семантическое поле традиции* является и исходным пунктом и результатом процесса восприятия как процесса познавательного. Образ мира с самого начала развивается и функционирует как некоторое целое. Музыкальный слух является той модальностью в восприятии, через которую осознается опыт всего человечества, создается образ мира. В озвучивании инварианта этнофором происходит трансформация – интерпретация образа мира; в результате рождаются его интонационно-художественные варианты.

3. В фольклоре носители традиции являются одновременно и реципиентами, и творцами. *Познавательная гипотеза является порождающей моделью восприятия*. В этом случае можно говорить о *порождающем восприятии в фольклоре*. *Специфика восприятия в фольклоре* – это не просто активное, но *порождающее, творящее восприятие*.

4. Специфика музыкального восприятия в фольклоре – *единство творчества, исполнения и восприятия*. Поскольку музыкальное восприятие связано с осмыслением музыки как художественного феномена, то отсюда еще одна специфическая особенность музыкального восприятия – это *включенность в традицию* ЧЕРЕЗ ПОНИМАНИЕ (ВОССОЗДАНИЕ) семантических структур, глубинных смыслов традиционной песенности.

Без метода, опирающегося на *восприятие как категорию когнитивной психологии*, анализ исследований музыковедов и этномузыковедов не имел бы критерия оценивания достигнутого. Когнитивный подход дает возможность не только систематизировать наработки ученых, выявить интуитивные их догадки в области исследования музыкального восприятия, но и объяснить механизм музыкального восприятия. Таким образом, когнитивный подход – это ключ к пониманию специфики мышления носителей традиции: сотворения модусов восприятия – обрядового, эпического, лирического; песенных жанров как способов типизации песенных ситуаций; отдельных песенных об-

разцов – особенностей их тембра, фактуры. Целостный образ в традиционной песенности – это отражение изначального синкретизма восприятия посредством зрительной, слуховой, двигательной-пространственной, осязательной модальностей. Исходную предпосылку исследования – положение о неразрывности творчества-исполнительства-восприятия в музыке устной традиции следует переосмыслить и представить в следующем виде: *восприятие-творение-исполнение*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Искусство, 1968. — 575 с.*
2. *Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. — К. : Муз. Украина, 1986. — С. 18–28.*
3. *Готсдинер А. Л. О стадиях формирования музыкального восприятия / А. Л. Готсдинер // Проблемы музыкального мышления. — М. : Наука, 1974. — С. 230–251.*
4. *Гусев В. О специфике восприятия фольклора / В. Гусев // Творческий процесс и художественное восприятие. — Л. : Наука, 1978. — С. 79–90.*
5. *Земцовский И. И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика / И. И. Земцовский // Советская музыка, 1986. — № 3. — С. 62–68.*
6. *Костюк А. О теории музыкального восприятия / А. Костюк // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. — К. : Муз. Украина, 1986. — С. 7–17.*
7. *Когнитивная психология. Учебник для студ. [под ред. В. Дружинина, Д. В. Ушакова]. — М. : ПЕР СЭ, 2002. — 480 с.*
8. *Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологи искусства / А. Н. Леонтьев. Избранные психологические произведения : в 2-х т. — Т. 2. — М. : Педагогика, 1983. — С. 232–239.*
9. *Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. Медушевский // Восприятие музыки. — М. : Музыка, 1980. — С. 141–155.*
10. *Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 245 с.*
11. *Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыковедения / Е. Назайкинский // Восприятие музыки. — М. : Музыка, 1980. — С. 91–111.*

12. Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия* / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 382 с.
13. Орлов Г. *Психологические механизмы музыкального восприятия* / Г. Орлов // *Вопросы теории и эстетики музыки*. — Вып. 2. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 181–215.
14. Орлов Г. *Древо музыки* / Г. Орлов. — СПб. : Композитор, 2005. — 439 с.
15. Покровский Д. *Фольклор и музыкальное восприятие* / Д. Покровский // *Восприятие музыки*. — М. : Музыка, 1980. — С. 244–255.
16. Солсо Р. Л. *Когнитивная психология*. — Пер. с англ. — М. : Трикола, 1996. — 600 с.
17. Смирнов Д. С. *Психология образа: проблема активности психического отражения* / Д. С. Смирнов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 231 с.

ГУРИНА А. УСТНАЯ ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ: КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ. Предлагается анализ состояния изученности проблемы музыкального восприятия в музыковедении и этномузыковедении. Для понимания процессов музыкального восприятия и самовосприятия этнофоров привлечены новейшие достижения отечественной и зарубежной когнитивной психологии. Обоснована перспективность когнитивного подхода в изучении самовосприятия носителей традиции песенного фольклора.

Ключевые слова: устная песенная традиция, когнитивный смысл, самовосприятие, когнитивная психология.

ГУРИНА А. УСНА ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ: КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ. Проаналізовано стан проблеми музичного сприйняття в музикознавстві та етномузикознавстві. Для розуміння процесів музичного сприйняття та самосприйняття етнофорів залучено досягнення сучасної вітчизняної та зарубіжної когнітивної психології. Обґрунтовано перспективність когнітивного підходу у вивченні самосприйняття носіїв традиції пісенного фольклору.

Ключові слова: усна пісенна традиція, когнітивний смысл, самосприйняття, когнітивна психологія.

GURINA A. FOLKLORE SONG TRADITION COGNITIVE ASPECT OF MUSIC PERCEPTION. The state of problem of music perception in musicol-

ogy and ethnomusicology is analysed. The newest achievements of domestic and foreign cognitive psychology are involved for realizing the processes of music perception and self-perception of etnofors. The perspective of cognitive approach in the self-perception analysis of informants' folklore song tradition is substantiated.

Key words: folklore song tradition, cognitive sense, self-perception, cognitive psychology.

УДК : 783.6 : 78.01

Віктор Тиможинський

**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ «ОТЧЕ НАШ»
ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО ТА ЇЇ КОМПОЗИЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ:
ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ МОЛИТОВНОГО ТЕКСТУ**



Тиможинський Віктор Анатолійович – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, голова предметно – циклової комісії музично-теоретичних дисциплін Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського, голова Волинського осередку Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України.

Р. К. : Чи потрібно бути віруючим, щоб писати музику в цих (церковних – В. Т.) формах?

І. С. : Обов'язково, і не просто віруючим в «символічні образи», але в особистість Господа, особистість Диявола і чудеса Церкви.

І. Стравінський. Діалоги.

У кінці 1980-х – на початку 1990-х рр. інтерес до духовної музики в українській музичній культурі сягнув небачених раніше розмірів. Яскравим спалахом став він, насамперед, у сфері відродження національних традицій. У концертах широко зазвучала духовна спадщина М. Дилецького і М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортянського, духовні твори М. Вербицького і М. Лисенка, М. Леон-

товича і К. Стеценка. У цей же час визначною подією національної музичної культури стало проведення у Луцьку, в 1994 р., музичного фестивалю «Стравінський та Україна», а також однойменної наукової конференції. У межах цих заходів уперше на широкий загал були представлені: **молитва «Отче наш»¹ І. Стравінського (1926)** у виконанні Архієрейського хору Луцького Свято-Троїцького собору «Оранта» (худ. кер. і дир. В. Мойсіюк); невідомі до 1994 р. **лист І. Стравінського С. Дягилеву та відповідь С. Дягилєва І. Стравінському** (обидва датовані квітнем 1926 р.) у доповіді Віктора Варунца [2].

Саме вони послужили головною інспірацією роздумів уміщених у статті.

«У 1926 році в Італії, в Падуї, на святкуванні 700-ліття св. Антонія Падуанського, – пише Р. Гуль, – з атеїстом-естетом Стравінським «сталося дещо незвичне» <...> *Стравінський «знайшов віру»*. *І з тих пір його музика збагатилася релігійними темами* (тут і далі курсив – В. Т.) [3].

Що нам відомо про ставлення Стравінського до релігії і церкви? Звернімося, насамперед, до висловлювань самого композитора. У «Діалогах» на питання Р. Крафта про роль релігії в його житті і музиці Стравінський розповів таке. «Не думаю, щоб мої батьки були віруючими. У всякому випадку, вони не були старанними прихожанами, і, судячи з того, що вдома питання релігії не обговорювалися, скоріше за все, не мали глибоких релігійних почуттів <...> Тим не менше *в нашому домі строго дотримувалися пости і свята церковного календаря, і я зобов'язаний був бути присутнім на богослужіннях і читати Біблію*. Мої батьки відвідували домову церкву військового училища, недалеко від нашого дому. Я ходив туди для виконання всіх необхідних обрядів, але у великі свята відвідував Казанський собор. Однак за всі роки мого обрядового життя я пам'ятаю лише одне переживання, яке я міг би назвати релігійним. Одного разу у віці 11 чи 12 років, очікуючи в черзі перед сповідальнею, я став нетерпляче крутити пряжку свого ремня <...> Раптом священик вий-

¹ У тому ж концерті «Оранта» виконала і молитву І. Стравінського «Богородице Діво, радуйся».

шов з-за ширми, взяв мене за руки і притиснув їх до моїх стегон. Однак вчинок його не виражав осудження – насправді священик був таким лагідним і всепрощаючим, що мене на мить охопило почуття, яке Генрі Воан назвав “глибока, але сліпуча пітьма”» (Бога? [5, 273].

«Однак, – продовжував І. Стравінський, – в 14- або 15-річному віці (1896–1900 рр. – В. Т.) я почав критикувати і бунтувати проти церкви і ще до закінчення гімназії (1900 р. – В. Т.) повністю відійшов від неї; це був розрив, який продовжувався майже три десятиліття. Зараз я не можу оцінити події, які заставили мене до кінця цього тридцятиліття відкрити в собі потребу в вірі. Мене не переконували в цьому <...> Але можу сказати, що за декілька років до мого справжнього “навернення”, в результаті читання Євангелія і іншої літератури, в мене розвинувся настрої схильності. Коли я переїхав із Біарріца в Ніццу, в моє життя і навіть мою сім’ю увійшов дехто отець Миколай, російський священик; протягом п’яти років він фактично був членом нашої сім’ї. Але інтелектуальні і духовні впливи на мене не були вирішальними» [5, с. 274]. Важливими для нас є і такі зауваження І. Стравінського: «Я причащався (у Ніцці, 1925 р.) за рік до створення “Отче наш”» [6; с. 10]. «Можливо, визначальним в моєму рішенні повернутися в лоно православної церкви, а не перейти в католицизм, був лінгвістичний фактор. Слов’янська мова російської літургії завжди була мовою моїх молитв – в дитинстві і тепер. Я регулярно причащався в православної церкві з 1926 по 1939 р. і потім. Пізніше, в Америці, і хоча в останнє десятиліття я іноді нехтував цим – більше з лінощів, ніж з інтелектуальних вагань – я, як і раніше, вважаю себе православним» [5, с. 274–275].

6 квітня 1926 р. І. Стравінський пише С. Дягилеву (лист оприлюднений В. Варунцом на конференції «Стравінський та Україна»):

«Дорогий Сергію... Я двадцять років не говорив і роблю це тепер із крайньої душевної та духовної необхідності – на днях я буду сповідатися та перед сповіддю всіх, кого зможу, буду просити простити мене. Прошу і тебе, дорогий Сергію, з яким ми стільки працювали разом у минулі роки без покаяння перед Богом, простити всі мої провини так широко і сердечно, як прошу я тебе про це... Твій Ігор Стравінський» [2, с. 21]. (Оригінал листа зберігається в бібліотеці Гранд-Опера у Парижі). Відповідь Дягилева (зберігається в Базелі), датована до 10 квітня, була такою:

«Дорогий мій Ігоре. Лист твій прочитав зі сльозами на очах, так як ніколи, ні на хвилину не переставав ставитися до тебе, як до брата... Прощати, мені здається, може тільки один Бог, тому що Він один може судити. Ми ж маленькі, блудненькі, повинні як в моменти ворогування, так і розкаяння мати достатньо сил для того, щоб побратському привітатися і забути все, що може викликати жагу прощення. Якщо ж у мене є ця жага, то це стосується і мене, хоч я і не говію, все ж прошу простити мене за мої вільні і невольні гріхи перед тобою і зберегти в твоєму серці лише те почуття братської любові, яке я відчуваю до тебе. Твій С. Дягилев» [2, с. 22].

За цим листуванням можна зробити такі висновки:

– з дитинства І. Стравінський виховувався у православному віросповіданні;

– починаючи з 1896–1897 рр., він пережив відхід від церкви, який тривав близько 30 років;

– першим симптомом повернення І. Стравінського у лоно церкви стало його причастя у Ніщі у 1925 р., *за рік до створення «Отче наш»*;

– у квітні 1926 р. (рік написання «Отче наш») композитор відчув «крайню душевну та духовну необхідність» посту, сповіді та причастя, що стало початком його остаточного повернення в православну церкву;

– незважаючи на близькі контакти І. Стравінського з духовними особами, його повернення у православну церкву відбулося поза зовнішніми інтелектуальними та духовними впливами, можливо, як припускав І. Стравінський, завдяки потребі у слов'янській мові, якою він сам молився і в дитинстві, і в дорослому віці («Отче наш» у першій редакції² 1926 р., був написаний на канонічний церковно-слов'янський текст)³;

² Редакція «Отче наш» з латинським текстом («Pater noster») з'явилась у 1949 р. Своє пізніше послідовне звертання до латини і жанрів католицької церковної традиції І. Стравінський пояснював тим, що хотів, щоб його духовні твори виконувалися у службі, оскільки прагославна церква забороняє використання інструментів у богослужінні, а він надає перевагу вокально-інструментальній музиці. Див.: Стравінський І. Диалоги. Воспоминания. Размышления. — Л.: Музыка, 1971. — С. 275.

³ Безпосередньо пов'язаними з цим були пошуки І. Стравінським коренів росій-

– цілком можливо, що безпосереднім спонуканням до створення І. Стравінським молитви «Отче наш», написаної, за словами М. Друскіна, *спеціально для потреб церкви* [А, 124]), стали слова Дягилева про те, що *«прощати може тільки один Бог»*. Сказане доводить те, що 1926-й рік був *поворотним* для світогляду І. Стравінського, а твір «Отче наш» – *поворотним* для його творчості, *першим «музичним наслідком» повернення композитора в лоно православної церкви*, твором, який *розпочав лінію духовної музики композитора*⁴.

Недалеко від Генісаретського озера, між Капернаумом і Тиверіадою, і донині можна побачити «гору блаженств», з якої була промовлена Нагірна проповідь Ісуса Христа, в якій на прохання апостолів навчити їх молитись Господь дав як зразок молитву, що згодом отримала назву Господньої.

Текст «Отче наш» складається зі звернення до Господа, семи прохань та завершується невеликим Славослів'ям [1, с. 115]. Власне, прохання, за змістом, можна поділити на дві групи (3 + 4), де три це – «небесні прохання», а чотири – «земні прохання», і за цим же принципом – поділити «Отче наш» на дві частини.

Перша частина (до слів «Хлеб наш») – це звернення до Господа, у якому ми відрікаємося від усього земного, суєтного і возносимося думками в інший невидимий світ, та прохання про те, щоб: 1) Ім'я Господнє було святим для всіх людей, щоб усі і словами, і ділами своїми прославляли Господа⁵; 2) Господь воцарився в душах усіх людей і після тимчасового земного життя сподобив нас вічного і блаженного життя разом із ним; 3) усе в світі відбувалося по всеблагій

ської церковної музики, що для композитора уособлювалися його ранніми спогадами про церковну музику, яку він чув у Києві і Полтаві. Див.: Терещенко А. Стравінський та Україна // Стравінський та Україна. — К. : Абрис, 1996. — С. 10.

⁴ Після «Отче наш» для церковних потреб були написані «Вірую» (1932) і «Богородице Діво, радуйся» (1934; друга ред. обидва – 1949 р.), Меса (1948), Requiem canticles (1966), створено низку творів на біблійні тексти («Вавілон» (1944), Canticum sacrum (1956), Threni (1958), Introitus T. S, Eliot in memoriam) та за біблійними мотивами («Проповідь, притча і молитва», «Потоп», «Авраам і Ісаак»).

⁵ Тут і далі див.: Архиепископ Аверский (Таушев). Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета. — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2002. — 453 с.

і премудрій волі Божій, і нехай ми, люди, так усердно виконуємо волю Божу, як виконують її ангели на небі.

Друга частина «Отче наш» – це також прохання, проте інші за змістом, де ми просимо у Бога: 1) дати нам усе необхідне для тілесної їжі; те, що буде з нами завтра, ми не знаємо, тому і потребуємо лише «насущного хліба»; 2) про відпущення наших гріхів, і водночас прощаємо провини наших близьких людей; 3) застереження нас від падіння, якщо будь-які випробування наших душевних та фізичних сил неминучі та необхідні; 4) визволення нас від ворога людського – диявола. Молитва завершується впевненістю в виконанні того, що ми просимо, тому що лише Богу належить у цьому світі вічне царство, безкінечна могутність та слава.

Такий же умовний поділ на дві частини має і музика молитви. Якщо схематично розкреслити твір, то можна побачити чіткий поділ на два самостійні розділи, у середині яких є прихована тричастинність:

I розділ			II розділ		
1 ч.	2 ч.	3 ч.	1 ч.	2 ч.	3 ч.
A_1	$B - B_1 - B_2$	C	$D - D_1$	E	$C_1 - C$

Композиційна парність твору спостерігається через порівняння кадансів кожного з «прохань» до Господа. Так, у перших трьох (найголовніших, адже у них йдеться про ім'я Господнє, Його Царство, Його волю) використовуються два варіанти одного й того ж половинного кадансу – з мелодичною субдомінантою і гармонічною домінантою (причому крайні каданси розділу – ідентичні, що надає побудові ознак репризної тричастинності). Цей каданс, з точки зору смислового, семантичного навантаження молитви, можна інтерпретувати як «досконалий» (небесний). І навпаки, в умовно другому розділі форми, де йдеться про земні прохання, композитор чотири рази послідовно використовує повний каданс (з тонікою), проте прихід до тоніки здійснюється через натуральну домінанту. Саме співвідношення кадансів вирішене в подібних до першого розділу умовах репризної тричастинності. Другий інваріант кадансу в смислового плану слід трактувати як «недосконалий» (земний).

Таким чином композитор обіграє, з одного боку, думку про співвідношення небесного (3) і земного (4) як досконалого і недоско-

налого. З іншого боку, смисло- і формотворчим чинником усередині кожного з розділів є умовна тричастинність (Троїчність) (дотримана в першому розділі і порушена в другому). Ці ознаки є такими явними з точки зору музичної концепції твору, їх роль у архітектоніці молитви така вагома, що вони ніяк не можуть розглядатися як щось випадкове.

Музична лексика «Отче наш» заснована на досить «скупих», як для Стравінського, засобах виразності⁶. Мелодія «Отче наш» (сопрано) належить до вузькозвукорядних (у межах кварта, проте основний її звукоряд лежить у межах терції (трихорд), тоді як b виконує роль допоміжного, підсилюючого устій, субтону⁷). Таким чином, її рельєф виявляється багатократним варіюванням *тризвучної поспівки* (c – d – es; es – d – c), що аналогічно віддзеркалюється і в інших, «несолюючих» голосах партитури g – f – es; es – f – g і ін.). Багатократно наголошувана, вкарбовувана у слух вона асоціюється з Триєдиністю Господа (Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Дух Святий).

Як відомо, *поспівковий розвиток* був одним із головних відкриттів Стравінського, насамперед у неофольклорних творах. Стравінський неодноразово зазначав, що прийшов до нього, вивчаючи фонетику російського народного вірша, «звучання складів всередині слова і акценти на словах всередині фрази» [5, 164]. З іншого боку, як писав М. Друскін, «стабільність його (Стравінського – В. Т.) ритмічних формул варто було би тісніше зв'язати з фонетикою російської мови, тоді багато чого “російського” відкрилося б у пізніх творах» [4, 63]. Зв'язок між мелодико-ритмічними поспівками і текстом «Отче наш» очевидний. Зокрема, наголошення словосполучень «да святитися» і «да пріидеґь», «да будеть» як найбільш рухливих, дієво-процесуальних, а тому і семантично значимих одиниць першого розділу твору (*кожне містить у собі терцієву поспівку, тобто символ Троїчності*), відображено їх виразно «продовженою, розтягнутою» в цьому контексті ізоритмічною ритмікою. Цікаво, що в другій частині знайдений прийом нехтується. В ритмічному плані *лише*

⁶ Попри це, молитва звучить яскраво: новаторськи й одночасно по-церковному, нагадуючи обіходні піснеспіви.

⁷ Не викликає сумніву те, що ладова структура «Отче наш» побудована на рівноважній взаємодії принципів тональності і модальності, взаємопереходу горизонталі у вертикаль і навпаки.

частково (бо уводяться розспіви, які послаблюють, а то й нівелюють ритмічну чіткість, ударність, виголошеність тексту) наголошуються відчутно акцентовані в тексті словосполучення «даждь нам днесь», «наша», «должникомъ нашимъ» (*терцієвість мелодичного рельєфу зберігається!*). Натомість у словосполученнях «во искушеніє» та «отъ лукаваго», де *терцієвість зовсім зникає (!)*, спостерігаємо *ритмічну індіферентність* – відсутність «руху» у фразі, її *семантичну смерть*. Чи не *якістю* прохань зумовлене таке різне ставлення Стравінського до ритмізації та мелодичної інтонації слова у кожному з випадків відповідно? Гіпотеза різного втілення досконалих (про велич Отця Небесного) і недосконалих (про людське: *те, що посилається їй Отцем (2)* і *те, вона вибирає сама (2)*), прохані бачиться тут умісною.

Однак слід зазначити, що, незважаючи на показну простоту музичного тексту «Отче наш», і відповідно двофазність його інтонаційної конструкції, художня організація твору не є настільки однозначною. Існує глибший, фундаментальніший її вимір. І, як у першому випадку, – він інспірований текстом. Характерною рисою мислення Стравінського, також похідною від акцентуації слова, є метрична змінність. Особливо важливим, хоча й *певною мірою прихованим* її проявом, є виражена розмірами, наприклад, 5/8, 6/8 у помірному темпі чи 5/4, 6/4 у швидкому темпі дводольність; виражена розмірами 7/8, 8/8, 12/8 тридольність. Ці тенденції є досить помітними і в «Отче наш» – творі, де музичний текст виконує роль *розшифрування символіки* канонічного тексту. При всьому її внутрішньому русі, змінах ритмічних акцентів майже весь перший розділ молитви записаний у розмірі 2/4. І лише у т. 16 («яко на небеси») вводиться розмір 5/8, що обумовлено і ритмікою тексту. Другий розділ рясно насичений змінами розміру, хоча їхній зв'язок із текстом не є очевидним. Однак усі такти, в яких тривалість долі виражена вісімкою, об'єднані словами – «наші», «намъ», «мы», «насъ». Окремо стоїть п'яте прохання, найбільше за текстом («и остави намъ долги наша, якоже и мы оставляемъ должникомъ нашимъ»). Його метро-ритмічна структура має такий вигляд:

С («и остави») + С 1 («намъ долги») + В («наша»)

Д («якоже и мы») + D 1 («оставляемъ») + В 1 («должникомъ нашимъ»).

Звернімо увагу на використання фрази В, яка не є новою, шойно уведеною у музичний текст твору, але такою, що вже тричі (з варіантами) звучала у першому розділі зі словами «*да святится имя Твое*», «*да приидеть Царствіе Твое*», «*да будетъ воля Твоя*», тобто належала до сфери «небесного». Використовуючи її новий варіант у другому розділі з текстом «*должниковъ нашихъ*», композитор створює парадоксальну, на перший погляд, ситуацію, бо підкреслює **рівнозначимість, однорідність усього суцього** – і «небесного», і «земного». Цей парадокс посилюється й особливостями метричної організації другого розділу, в якій слово «на – шимъ» розбивається на два такти у розмірі 2/4, але ми бачили, що 2/4 є розміром першого розділу (за винятком одного такту), тобто, як здавалося, уособленням «небесного». Так само чинить (вводить 2/4) Стравінський і у метричній організації таких словосполучень другого розділу, як «*должникомъ нашимъ*», «*искушеніе*», «*оть лукаваго*».

Отже, порушення гіпотетичної закономірності набирає послідовного характеру. А це, в свою чергу, не може бути потрактоване інакше, як все рівне, бо все від Бога. Таке бачення веде до потреби розгляду «Отче наш» з позицій *однорідності його інтонаційного матеріалу* та відповідно до *цілісності художньої форми*. Будуючись на послідовному варіантному розвитку першого чотиритакту, «Отче наш» не містить жодного точного повтору. Проте всі наступні варіанти початкового чотиритакту (речення варіантно-строфічної форми) виявляють спорідненість як зі своїм першоджерелом, так і поміж собою. Така укоріненість усієї музичної форми у *initio* слугує підставою для виникнення глибокої інтонаційної єдності цієї музичної форми. Крім того, варто відзначити і те, що інтонаційний зміст останнього речення першої строфи («*яко на небеси, и на земли*») порівняно з попередніми виразно виявляє свою *узагальнюючу функцію*, посилюючи відчуття результативності пройденого розвитку, цілісну якість музичної форми твору. Два дуже близькі йому варіант використовуються і в завершенні другої строфи («*и не введи насъ во искушеніе, но избави насъ отъ лукаваго*»).

Таким чином виникає *ефект подвійного узагальнення* – на рівні кожного з розділів форми і на рівні форми в цілому. Отже, саме таким шляхом – використання єдиного в своїй глибинній суті музич-

ного матеріалу і в першому, і в другому розділах форми реалізується відповідне концепції рівнозначності прагнення композитора зняти розрізнення між небесним і земним як уособленням протилежностей.

Повернемося до питання поворотного значення твору «Отче наш» у творчості І. Стравінського. Як уже зазначалося, будучи *першим «музичним відображенням»* повернення композитора в лоно православної церкви, «Отче наш» засвідчив ті якісні зміни в стилістиці митця, що виявляли її еволюцію в напрямку неокласицизму – головної тенденції творчості І. Стравінського наступного тридцятиліття. «Не одягання думки в розкішні звукові шати, а *строге обмеження лише необхідним для гранично економного і максимально ясного її вираження є художнім у музиці»* [7, с. 130]. Ці слова, сказані про Антона Веберна, можна без жодного докору адресувати автору «Отче наш». «Я розумію під “мистецтвом”, – писав А. Вебери, – здатність надати якійсь думці найбільш *ясну, просту, тобто “найбільш збагненну форму”*» [7, с. 130]⁸. Вислів Стравінського щодо його ставлення до простоти на той час (середина 20-х рр.) зустрічаємо й у його розповіді про джерела «Отче наш», «Вірую» та «Богородице Діво», де він говорить про своє *«прагнення залишитись вірним простоті і строгості гармонічного стилю»* [6, с. 10] церковної музики, яку він чув у Києві та Полтаві. Те й інше свідчить про його близьке вебернівському (мається на увазі думка Веберна про «вічно незмінний» смисл мистецтва⁹) розумінню простоти не як мети мистецтва, а як *способу наближення до реального смислу речей*. Такою якістю поряд з виразними неокласичними ознаками щедро наділений «Отче наш» І. Стравінського.

Виникає питання: наскільки взаємозалежними є *простота музичного тексту «Отче наш» і сакральний зміст тексту* – найвагомішого зі

⁸ Близькість І. Стравінського А. Веберну в цьому питанні доводить той факт, що у запропонованому Стравінському телекомпанією Ен-Бі-Сі запитанні про те, яким чином його музика пов'язана з Шенбергом, Бергом і Веберном, Стравінський викреслив імена Шенберга і Берга із переліку, залишивши тільки Веберна. Цей документ також, до речі, вперше був представлений В. Варунцом у 1994 р. на конференції в Луцьку.

⁹ Див.: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М. : Сов. композитор, 1984. — С. 132, а також Webern A. Briefe an H. Jone und J. Humplick / Hrsg. von J. Polnauer. — Wien : U. E., 1959. — S. 90.

Священного Письма? Вважаємо, що така *взаємозалежність є безпосередньою*, бо пошук *реального смислу музичної форми* (тієї «геніальної простоти»), що є найвищим ступенем художньої досконалості, незалежної від оригінальності історичних чи індивідуальних стилів) не можна відокремити в «Отче наш» від пошуку *реального смислу у його онтологічному вимірі*, смислу, яким є **Господь**, його **Триєдина Божественна Всеприсутність**. Саме тому, незважаючи на багату символіку твору, і художня концепція «Отче наш» І. Стравінського, і її композиційне втілення цілковито підпорядковане **ідеї всерівності, бо все від Бога і все є Бог**. Можливо, на цій високій ноті варто було б і закінчити цей дискурс. Але поза увагою залишився один невеликий, проте важливий нюанс.

М. Друскін, проводячи періодизацію творчості І. Стравінського, зазначає, що межею першого і другого періодів творчості митця є 1923 рік [4, с. 34], ґрунтуючись, очевидно на тому, що саме в цей рік написані і неофольклорне «Весіллячко», і неокласичний Октет для духових інструментів. Однак неокласичні риси проявляють себе дуже вагомо в таких важливих творах Стравінського, як «Пульчинелла» (1920), «Мавра» (1922), частково у низці інших творів, як, наприклад, «Історія солдата» (1918), *написаних до 1923 р.* Натомість соната для фортепіано (1924), Серенада in A для ф-но (1925), не говорячи вже про Сюїту № 1 для малого оркестру (1925), що, будучи оркестровою редакцією написаних у 1917 р. П'яти легких п'ес для ф-но, взагалі не вписувалася у нову манеру композитора, неокласичні *лише* частково.

Висновки. *Про що свідчить неокласичний (точніше небароковий) «Отче наш» і яка його роль у періодизації творчості Стравінського? Створений у рік роботи над неокласичним «Царем Едіпом», після якого неокласичні твори («не розріджені іншостильовими домішками») у Стравінського «посипалися один за одним як з ковша» («Аполлон Музагет» (1928), «Поцілунок феї» (1928), Капрічіо (1929), «Симфонія псалмів» (1930). «Отче наш», який, як уже було сказано, *розпочав релігійний етап світогляду* І. Стравінського, *започаткував лінію духовної творчості* композитора (до речі, згадаймо роль духовних тем і жанрів у добу бароко), яка, простягаючись кризь усю його наступну творчість, увінчалася, але не завершила-*

ся¹⁰, геніальним *Requiem cinctiles* (1966), по суті виявився початком власне неокласичного, позбавленого неоднорідності іншостильових включень, періоду. А це означає, що, зважаючи на «Весіллячко» як останній неофольклорний твір Стравінського, безперечно, варто погодитися з М. Друскіним про 1923 рік як рік закінчення першого періоду творчості композитора, але початком другого – неокласичного – слід вважати таки 1926-й рік як час написання «Отче наш».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архиепископ Аверский (Таушев). Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета.* — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2002. — 453 с.
2. *Варуц В. Неизвестный Стравинский (По материалам Базельского архива композитора) // Стравинський та Україна : Матеріали міжнар. конф.* — К. : Абрис, 1996. — С. 16–24.
3. *Гуль Р. Пресса и издательства // Я унёс Россию. Т. 2. Ч. 2.* — http://www.dkl868.ru/history/gul2_2.htm.
4. *Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды.* — Л. : Сов. композитор, 1982. — 207 с.
5. *Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления.* — Л. : Музыка, 1971. — 413 с.
6. *Терещенко А. Стравинський та Україна // Стравинський та Україна.* — К. : Абрис, 1996. — С. 8–15.
7. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество.* — М. : Сов. композитор, 1984. — 318 с.

¹⁰ її завершенням варто вважати Інструментовку двох духовних пісень Г. Вольфа для камерного оркестру, зроблених у 1963 р, за три роки до смерті Стравінського.

„ОТЧЕ НАШЪ“

для церковнаго обихода

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

PATER NOSTER (Church Slavonic Version)

S. A. T. B. a cappella

IGOR STRAVINSKY
1926

SOPRANO
ALTO

TENOR
BASS

От - че нашъ, — И - же с - си на не - бе -
Ot - sche nash, — I - je ie - si na ne - be -

- сѣхъ! да свя - ти - тся и - мя Тво - е;
- sech! da svia - ti - tvia i - tia Tvo - ie,

да при - и - деть Цар - стві - е Тво - е, да бу - деть
da pri - i - det Tsar - stvi - ie Tvo - ie, da bu - det

во - ля Тво я, я - ко на не - бе - си, и
vo - lia Tvo ia, ia - ko na ne - be - si i

Copyright 1932 by Edition Russe de Musique
Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes Inc.
for all countries

В. & Н. 19595

All rights reserved
Tonsättning förbjudes
Printed in England

на зем - ли. Хлебъ нашъ на.сущный даждь намъ днесь,
 na zem - li. Chlebъ nashъ na.suschnyi dajd namъ dnesъ,

и ос - та - ви намъ дол - ги на - ша, я - ко же и
 i os - ta - vi namъ dol - gi na - sha, ia - ko - je i

мы ос - та - в - ля - емъ дол - ж - ни - - - - - комъ на -
 my os - tav - lia - emъ dolj - ni - - - - - komъ na -

- шимъ, и не вве - ди насъ во ис - ку - ше - ни -
 schimъ, i ne vve - di nasъ vo is - ku - she - ni -

- е, но из - ба - ви насъ отъ лу - ка - ва - го.
 - e, no iz - ba - vi nasъ ot lu - ka - va - go.

ТИМОЖИНСКИЙ В. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ОТЧЕ НАШ» И СТРАВИНСКОГО И ЕЁ КОМПОЗИЦИОННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ: К ВОПРОСУ СИМВОЛИКИ МОЛИТВЕННОГО ТЕКСТА.

В статье рассматривается художественная концепция и её композиционное воплощение в произведении И. Стравинского «Отче наш» (1926) в качестве соотносимых с идеей всеединства сущого. «Отче наш», будучи первым «музыкальным следствием» возвращения композитора в лоно православной церкви и начав линию духовного творчества Стравинского, обозначил начало неоклассического периода, лишённого неоднородности иностильевых вкраплений.

Ключевые слова: символика молитвенного текста, метро-ритмическая организация, художественная концепция, музыкальная форма.

ТИМОЖИНСЬКИЙ В. ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ «ОТЧЕ НАШ» І СТРАВИНСЬКОГО ТА ЇЇ КОМПОЗИЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ: ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ МОЛИТОВНОГО ТЕКСТУ.

У статті розглядається художня концепція і композиційне втілення твору І. Стравінського «Отче наш» (1926) як такі, що підпорядковані ідеї всерівності сущого. «Отче наш» є першим «музичним наслідком» повернення композитора в рідніще православної церкви, у такий спосіб розпочинає лінію духовної творчості Стравінського, уособивши початок неокласичного періоду, позбавленого неоднорідності іншостильових включень.

Ключові слова: символика молитовного тексту, метро-ритмічна організація, художня концепція, музична форма.

TYMOZYNSKY VICTOR. THE ART CONCEPT STRAVINSKY'S; "OUR FATHER" AND IT THE COMPOSITE DECISION: TO A QUESTION OF SYMBOLIC OF THE TEXT OF A PRAY.

In the article the art concept and composite decision of Stravinsky's "Our Father" (1926) is considered as a display idea all equally of existing. The author counts, that, being first "a musical consequence" returning of the composer in a bosom of orthodox church, and, thus, having opened a line of spiritual Stravinsky's creativity, "Our Father" actually became the beginning of the neoclassical period of the composer's creativity, relived from heterogeneity of others-style inclusions.

Key words: the symbolic of the text of a pray, metro-rhythmic organization, art concept, musical form.

Тимур ИВАННИКОВ

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ ГИТАРНЫХ ШКОЛ: СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИЕ И КУБИНСКИЕ ПРОЕКЦИИ



Иванников Тимур Павлович – старший преподаватель Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, кандидат искусствоведения, лауреат международного конкурса, «молодой ученый года» (Донецк, 2012).

Сфера интересов – современная гитарная музыка.

Панорама современного гитарного исполнительства отражает два противоположных, на первый взгляд, маршрута развития – укрепление специфических, локальных национальных традиций и усиление процессов глобализации. Оба направления продуктивны в условиях взаимодействия культур, активности обменных контактов, накопления персональных достижений и восприимчивости к чужому опыту. В настоящее время общая картина развития гитарных школ выглядит необычайно динамичной, то и дело вспыхивающей новыми именами, династиями, плеядами и поколениями музыкантов-виртуозов, поражая небывалым размахом концертирования и арсеналом новых методик. Нынешнее состояние академического гитарного исполнительства характеризуется переплетением целого ряда тенденций, которые сказываются на развитии любой из гитарных школ. Выявление данных тенденций, а также специфики их взаимодействия на примере гитарных школ США и Кубы является **целью** настоящей статьи.

Исполнительская школа как «род культурной традиции» [1, с. 12] имеет устойчивый запас наследственной информации и транслирует ее по *синхронным* и *диахронным* каналам преемственности: передает в прямом контакте «учитель–ученик» или косвенно, опосредованно, *интерферентно*. Исполнительская школа как часть национальной культуры не только направлена на расширение генезиса, закрепление опыта, дальнейшее развитие накопленных достижений, но и в разной

степени восприимчива к традициям иных школ, их *ассимиляции*, «национальному усвоению воспринятого» [2, с. 8], нередко – к *диффузии*, «свободному размещению элементов одной традиции между элементами другой» [2, с. 15]. Наиболее авторитетные исполнительские школы способны к *экстраполяции* собственных традиций, в результате чего образуются синтезы, диффузии, *конвергенция* традиций (схождение, взаимоуподобление), вырабатываются универсальные исполнительские нормы. Они развиваются целыми поколениями музыкантов, школами¹.

В развитии современных гитарных школ действует «разновекторная сила традиции» [3, с. 13]. Во второй половине XX века процесс обновления традиций гитарного исполнительства выглядит несколько иначе, нежели в первой половине столетия. Наряду с гитарными школами, давно и прочно зарекомендовавшими себя в области сольного музицирования благодаря многовековому опыту игры на гитаре (например, испанской), на лидирующие позиции выходят восточноевропейские и латиноамериканские школы – уже достаточно развитые, профессионально оснащенные, академизированные, вполне самоопределившиеся. В стадии становления, демонстрации ярких творческих достижений, находятся азиатские школы. Каждая гитарная школа имеет свою историю и специфику развития, своих лидеров и последователей. Суммируя наиболее значительные достижения самых влиятельных из них, выделим следующие тенденции:

– *дифференциация* (от лат. *differentia* – разность, различие) подразумевает разделение, расчленение различных векторов гитарного исполнительства сообразно специфике национальных традиций;

– *экстраполяция* (от лат. *extra* – сверх, вне и *polio* – выправляю, изменяю) – процесс распространения (переноса) умений, навыков, опыта и традиций одной школы на другие;

– *ассимиляция* (от лат. *assimilatio* – слияние, усвоение, уподобление) – усвоение культурных традиций передовых гитарных школ, их встраивание в национальную нишу музыкального искусства и образования;

¹ Под исполнительской школой, согласно определению Ж. Дедусенко, подразумевается «тип діа-синхронного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: спільністю виконавської моделі; рольовими функціями вчителя та учня» [1, с. 6].

– **интеграция** (от лат. *integratio* – восстановление, восполнение) – состояние связанности, встраиваемости отдельных элементов различных исполнительских культур и традиций в единую систему, а также процесс, ведущий к такому состоянию;

– **конвергенция** (от лат. *converge* – сближение) – процесс сближения, уподобления различных исполнительских культур, стирание границ и отличий между ними;

– **универсализация** (от англ. *universalize* – унифицировать) – процесс всеобщего распространения, внедрения накопленных культурных традиций различных школ;

– **глобализация** (от лат. *globus* – шар) – процесс перерастания локальных (национальных и региональных) явлений гитарного искусства в явление мирового масштаба и его трансформации; объединения, интернационализации культурных традиций и ценностей, достижение наднационального уровня стандартизации и унификации в исполнительских и конструкторских приемах и техниках².

Процесс **дифференциации** гитарных школ по этногеографическим и региональным признакам сформировался исторически. В настоящее время он представлен современными гитарными школами, которые можно систематизировать по признакам национальной принадлежности и степени влияния.

1) Из западноевропейских школ наиболее авторитетны **испанская** (Пеппе и Анхел Ромеро³, Мария Гузман, Франческо де Паула Солер, Пабло Сайнс Вильегас), **итальянская** (Оскар Гилья, Карло Маркионе, Аниелло Дезидерио), **немецкая** (Томас Мюллер-Перинг, Тильман Хоппсток, Хуберт Кеппель), **английская** (Джулиан Брим, Джон Вильямс, Дэвид Рассел, Пол Голбрайт), **французская** (Александр Лагойя, Роланд Дьенс, Оливье Шассен).

2) Из восточноевропейских школ можно выделить **чешскую** (Штепан Рак, Павел Штайдл, Владислав Блаха), **польскую** (Жшиштоф Пелех, Марчин Дылла, Лукаш Куропачевский), **северо-балканскую** (Зоран Дукич, Душан Богданович, Денис Азабагич, Горан Кри-

² Приведенные выше категории интерпретируются сугубо в русле проблематики данного исследования.

³ Здесь и далее указаны наиболее влиятельные гитаристы последних десятилетий.

вокапич, Анна Видович), **греческую** (Костас Кочолис, Антигони Гони, Елена Папандреу), **российскую** (Александр Фраучи, Евгений Финкельштейн, Алексей Зимаков, Дмитрий Илларионов), **украинскую** (Владимир Доценко, Валерий Петренко, Роман Вязовский).

3) На американских континентах отметим школы **США** (Мануэль Барруэко, Кристофер Паркенинг, Шарон Исбин, Дэвид Старобин, Лос-Анжелесский гитарный квартет), **Кубы** (Лео Брауэр, Иисус Ортега, Хоакин Клерч), **Бразилии** (Серджио и Одайр Ассад, Фабио Занон, Бразильский гитарный квартет).

4) Из азиатских школ наиболее представительны **японская** (Кацухито Ямашита, Тадаши Сасаки, Иширо Судзуки, Масао Кога, Каори Мурайи, Шинобу Сато), **китайская** (Чен Чжи, Сюэфэй Ян), **южно-корейская** (Бэ Чжан Хым, Ко Чжун Чжин), **вьетнамская** (Хай Тхоай, Куанг Тон, Чонг Банг, Фам Ван Фук, Фан Динь Тан) школы.

В динамике обновления традиций национальных гитарных школ можно усматривать действие всех указанных выше тенденций, проявленных в каждом случае в разных пропорциях и с разной силой выраженности.

Несмотря на явное доминирование джаза, рок- и поп-культуры в гитарном музицировании на территории США и Канады, **американская академическая гитарная школа** пользуется большим авторитетом. Являясь по сути «диффузией» исполнительских культур большого числа иммигрантов – представителей своих национальных школ (английской, испанской, французской, латиноамериканской), она *ассимилировала* лучшие европейские традиции, получив мощные импульсы для дальнейшего развития. Наиболее яркими представителями данной школы можно назвать М. Барруэко, К. Паркенинга, Д. Таненбаума, Д. Старобина, Ш. Исбин, С. Теннанта, Э. Йорка, Э. Фиска. Наряду с активной концертной деятельностью они возглавляют региональные исполнительские школы: М. Барруэко преподает в Пибоди консерватории (Балтимор), К. Паркинг – в Государственном университете Монтаны, Ш. Исбин – в Джульярдской высшей музыкальной школе, Д. Старобин – в Манхеттенской высшей школе музыки (Нью-Йорк), С. Теннант и Д. Таненбаум – в Музыкальной консерватории Сан-Франциско, Э. Фиск – в Консерватории Новой Англии (Бостон). Помимо внушительного педагогического вклада в развитие

гитарного профессионального исполнительства в Америке музыканты тесно сотрудничают со многими известными композиторами-соотечественниками, в результате чего в гитарную музыку *экстраполировались* новые стили и течения, зародившиеся в недрах американского авангарда: «американский гитарист Дэвид Старобин на протяжении более двадцати лет является реформатором гитарного репертуара. Он один из немногих, кто играет сложную музыку М. Баббита «Композиция для гитары» (1984), Э. Картера «Changes» (1984) и Ч. Уоринена. Но новая музыка в исполнении Дэвида Старобина состоит из неоромантических произведений Д. Дель Тредичи («Acrostic»), С. Сондхейма («Sunday song set»), а также композиций Дж. Крама, П. Рудерса, Л. Фосса, М. Давидовского и многих других. Более 300 новых сольных и ансамблевых композиций впервые были исполнены Д. Старобином <...> Творчество другого американского гитариста Дэвида Таненбаума также ассоциируется с исполнением большого количества новых произведений. Среди них: «Electric counterpoint» (1987) С. Райха, «Ascension» (1994) Т. Райли» [6, с. 15]. Благодаря творческому контакту М. Барруэко с ведущими джазовыми пианистами и композиторами Ч. Кория и К. Джарретом появился альбом «Sometime ago» (1994), в котором традиционная импровизационная стилистика произведений успешно переработана и исполнена в классической исполнительской манере.

Кубинская гитарная школа во второй половине XX в. в число своих лидеров выдвинула Л. Брауэра, И. Ортегу, Х. Клерча, Э. Тамайо, А. Гонсалеса, А. Родригеса и др. В кубинской музыкальной культуре гитара остается важнейшей составляющей традиций народного музицирования, заметно усиленных благодаря испанским влияниям: «С конца XIX века и в течение первых декад XX в. огромное число гитаристов из Испании, Мексики и других стран обосновались на Кубе и обучили игре на гитаре местных жителей, проявивших большой энтузиазм к инструменту» [7, с. 4].

Истоки профессионального гитарного исполнительства связаны с именем известного кубинского музыканта и общественного деятеля первой половины XX века Клары Ромеро де Никола. Пройдя обучение в Испании и освоив технику игры по методу Франциско Тарреги в классе его ученика и последователя Николы Пратса (Малага), она

вернулась на родину. В процессе активной педагогической и просветительской деятельности Клара Ромеро де Никола адаптировала традиции испанской школы к специфическим приемам игры кубинских гитаристов-аматоров, лежащим в основе популярного кубинского стиля. Впоследствии испанская система обучения игре на гитаре, ассимилированная в практике кубинских виртуозов-профессионалов, легла в основу фундаментального теоретического труда Клары Ромеро де Никола «Sistema de enseñanza de la guitarra» (1931). Во второй половине XX века эта система, получив свое дальнейшее развитие благодаря огромной творческой и организаторской деятельности сына Клары Ромеро де Никола, Исаака Никола и его последователей, известных музыкантов – Лео Брауэра и Иисуса Ортеги, была включена в программу музыкального образования Кубы. На сегодняшний день процесс обучения игре на гитаре делится на три этапа: начальный – четыре года освоения базовой техники; промежуточный – следующие 4 года, где помимо занятий на гитаре изучается цикл музыкально-теоретических и гуманитарных дисциплин (чтение с листа, гармония, контрапункт, история музыки и т. д.). Третий этап – пятилетнее обучение в Гаванском «Высшем институте искусств», дающем университетский уровень знаний.

Среди гитаристов второй половины XX в. очень влиятельным исполнителем и педагогом считается Иисус Ортега: «Об Иисусе Ортега часто говорят как о крестном отце современной кубинской гитарной исполнительской школы. И действительно, в числе его студентов – молодые концертирующие артисты, получившие всемирное признание (Хоакин Клерч, Эрнесто Тамайо, Алехандро Гонсалес, Альдо Родригес и др.)» [6, с. 16]. По словам И. Ортега, «в методике отечественной гитарной системы обучения не существует четких указаний относительно расположения гитары или постановки рук на инструменте. Принцип учета индивидуальных характеристик имеет первостепенное значение» [7, с. 4]. Другой важной составляющей кубинской исполнительской школы является открытость для новаторских, прогрессивных идей извне, стремление быстро усваивать творческий опыт зарубежных гитарных школ.

Несмотря на всю гибкость системы обучения, основным фактором, сберегающим и развивающим культурные традиции Кубы,

выступает сильная опора на отечественный инструктивный и концертный репертуар, являющийся обязательным в программах всех кубинских музыкальных учреждений. На волне такого мощного стимулирования композиторского творчества в стране фактически каждый композитор создает множество произведений для гитары – от этюдов и пьес для начинающих до крупных концертных полотен. Из их числа наиболее значимые фигуры – это Лео Брауэр, Гарольд Граматгес, Хосе Ардеволь, Наталио Галан, Карлос Фаринас, Альгелиерс Леон, Эдгардо Мартин, Гектор Ангуло, Роберто Валера, Жуан Пинеира, Тулио Перамо и Хосе Лойола. Весьма показательно и то обстоятельство, что среди перечисленных профессиональных композиторов лишь Л. Брауэр играет на гитаре⁴.

Следует отметить, что несмотря на широкую известность музыканта в гитарном мире, информация о Брауэре до сих пор носит весьма разрозненный характер и в основном представлена в зарубежных гитарных изданиях – журналах «Guitar review» (Нью-Йорк, США), «Classical guitar» (Лондон, Великобритания), «Soundboard» (Гарден Гров, США), «Guitar Forum» (США – Великобритания), «Acoustic Guitar» (Сан-Ансельмо, США), «Fingerstyle Guitar» (Торрэнс, США); справочнике «The classical guitar (its evolution and its players since 1800)». Статьи о музыканте, рецензии, интервью, музыкально-критические очерки и обзоры написаны Р. Бетанкортон,

⁴ Лео Брауэр (1933, Гавана) – самый известный кубинский гитарист, активно концертирующий в течение нескольких последних десятилетий во многих странах мира. Он – ученик известного кубинского гитариста Исаака Николы, освоивший сначала технику фламенко, а затем – академический гитарный репертуар. В США гитарист получил профессиональное композиторское образование (Джюльярдская школа, класс композиции профессора В. Персикетти; Гарвардский университет, класс профессора И. Фрида). Как исполнитель он является одним из наиболее авторитетных лидеров современной кубинской гитарной школы и ее национальной исполнительской диаспоры (И. Ортега, А. Родригес, М. Барруеко, Э. Баррейро, К. Молина, Р. Изнаола, Г. Гарсиа, М. Абрил, братья Вальди Блейн). Сейчас Л. Брауэр сотрудничает со многими известными музыкантами и общественными организациями, одновременно являясь директором музыкального отделения Института кино Кубы, профессором композиции Гаванской консерватории, главным дирижером Национального симфонического оркестра Кубы и организатором ставшего уже традиционным международного гитарного фестиваля и конкурса в Гаване.

Бр. Ходелем, Е. Фернандесом, Р. Пинкироли, Д. Рейнольдсом, К. Купером, Бр. Таунсендом, Г. Уолтером. В отечественной музыкальной публицистике сведения о кубинском гитаристе ограничены краткими интервью [4, с. 18], вне общей картины эволюции творчества, анализа многочисленных сочинений, их связей с «культурным ландшафтом» современной Кубы, афро-кубинского синтеза музыкальных диалектов Испании, Франции, Нигерии. Лео Брауэр внес в кубинскую гитарную музыку неизвестные, архаичные пласты африканской культуры, новые веяния современного академического искусства, что стремительно популяризировало сочинения, сразу же вошедшие в международный гитарный репертуар и обогатившие педагогическую литературу.

Интересна позиция Брауэра в отношении гитары. В отличие от общепризнанного отнесения ее к одноголосным инструментам, композитор мыслит гитару как «маленький оркестр», где каждый фактурный элемент приближен к оркестровому звучанию, а не к традиционному гитарному клише. «Я избегаю ударного (перкуSSIONного) или мелодического письма», – признавался виртуоз в одном из интервью [5, с. 4]. Это во многом обусловлено интенсивной дирижерской работой Брауэра в данный период и высокой продуктивностью композиторского творчества: около десятка концертов для гитары соло с оркестром, Двойной концерт для гитары и скрипки с симфоническим оркестром; для гитары соло – «El Decameron negro» (1981), «Preludios epigramaticos» (1981), «Etudios simples (Vol.2)» (1983), «Paisaje cubano concampanas» (1986), «Retrats Catalans» (1983), Соната для гитары соло (1990), «Ника» Памяти Тору Такемицу (1996) и другие⁵.

Произведения Брауэра и сейчас необычайно репертуарны. Они привлекают своими художественными достоинствами, за которыми кроется не только музыкантский талант автора, но и редкое для гитаристов сочетание профессиональной компетентности как в обла-

⁵ О причинах, побудивших его стать композитором, Брауэр впоследствии вспоминал: «Начал сочинять потому, что репертуар тогда, 45 лет назад, был очень ограниченным. Не было больших работ для гитары ни у Шостаковича, ни у Бартока, ни у Мессинана... Никто из Великих ничего не писал для гитары...» [5, с. 4]. Другая побуждающая причина – социальная. Атмосфера революционного переворота, принесшего кубинским музыкантам лозунги авангардизма и свободы творчества, открыла для Брауэра, по его признанию, новые творческие возможности и контакты с зарубежными коллегами.

сти гитарного исполнительства, так и в сфере композиторского творчества. Это еще один канал межкультурных взаимодействий, трансляции национальных достижений современного гитарного искусства.

Кубинская гитарная школа – явление достаточно самобытное, основанное на ассимиляции испанских профессиональных методик игры на почве кубинских народных традиций и направленное на развитие устоявшихся национальных особенностей исполнительства. Социокультурная ситуация располагает к их внутреннему обогащению, формированию контактных преемственных связей по линии прямой, линейной передачи опыта. Можно провести отдельные линии преемственных связей: Клара Ромеро де Никола – Исаак Никола – Лео Брауэр, Иисус Ортега, Марта Куэрво – Мануэль Барруэко, Хоакин Клерч. Тем не менее, концентрация лидеров гитарной исполнительской школы на Кубе настолько высока, что каждый крупный виртуоз создает новую плеяду учеников и последователей, неся далее как опыт своего предшественника, так и собственные достижения. Ученик Исаака Николы, Иисус Ортега воспитал плеяду талантливых кубинских исполнителей. Среди них – Рэй Гуэра, Хоакин Клерч, Герардо Перес, Альфредо Панебьянко, Алехандро Гонсалес, Роза Матос, Мануэль Эспинас. У другого известного преемника Исаака Николы, Лео Брауэра учились такие известные музыканты, как Сильвио Родригес, Эрнесто Тамайо, Роза Матос. Мануэль Барруэко, являясь одним из самых влиятельных представителей кубинской диаспоры в США, в юношеские годы, до отъезда в Америку, брал мастер-классы у Л. Брауэра и И. Ортеги в Сантьяго де Куба, а затем основал свою гитарную школу в консерватории Пибоди (Балтимор, США). Его учениками стали: Франко Платино (Италия), Лукаш Куропачевский (Польша), Анна Видович (Хорватия), Миа Померанц (Израиль). Хоакин Клерч впоследствии преподавал в консерватории в Дюссельдорфе (Германия).

Таким образом, традиции испанской гитарной школы, ассимилированные кубинской исполнительской культурой, экстраполировались далеко за пределы национальных границ бытования. Образовались вторичные, интерферентные связи традиций и новаторства, в которых каналы преемственности раскрываются векторно, выражаясь метафорически – веерно, что в целом способствовало росту совокупной мощности национальной исполнительской школы.

Кубинська гітарна музика стала мировим достоянням і вошла в репертуар багатьох артистів із різних країн. Здійснені кубинськими гітаристами записи великої кількості альбомів дозволяють ще більш продуктивно екстраполувати в світ національні традиції гри на інструменті, суттєво збагачаючи світовий досвід. Як результат успішного розвитку, сьогодні кубинську виконавську школу представляє ціла плеяда талановитих гітаристів-виртуозів – перемців більш ніж п'ятидесяти престижніших міжнародних конкурсів. Серед них: Хоакін Клерч, Руй Гуэра, Герардо Перес, Мануель Еспинас, Альдо Родригес, Альфредо Панебьянко, Карлос Молина, Маркос Диас і Ернесто Тамайо, Алехандро Гонсалес і інші.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дедусенко Ж. В. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»* / Ж. В. Дедусенко. — К., 2002. — 20 с.
2. Зинькевич Е. С. *Динаміка оновлення: українська симфонія на сучасному етапі в світлі діалектики традиції і новаторства (1970-е – поч. 80-х років)* / Е. С. Зинькевич. — К.: Муз. Україна, 1986. — 184 с.
3. Зинькевич Е. С. *Mundus musicale. Тексти і контексти.* / Е. С. Зинькевич // *Вибрані статті.* — К.: ТОВ «Задруга», 2007. — 616 с.
4. Ульянов Н. А. *Інтерв'ю з Лео Брауэром* / Н. А. Ульянов // *Гітаристъ.* — 2002. — № 1. — С. 18–20.
5. *Betancourt R. A close encounter* / R. Betancourt // *Guitar review.* — New-York, 1998. — № 112. — P. 1–5.
6. *Hodel Br. Twentieth century music and the guitar. Part II* / Br. Hodel // *Guitar review.* — New-York, 2000. — № 119. — P. 8–18.
7. *Ortega J. The cuban system of guitar instruction* / J. Ortega // *Guitar review.* — New-York, 2000. — № 119. — P. 1–7.

ІВАННИКОВ Т. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ ГІТАРНИХ ШКІЛ: ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКІ І КУБІНСЬКІ ПРОЕКЦІЇ. У статті простежені тенденції розвитку сучасного гітарного виконавства (диференціація, екстраполяція, асиміляція, інтеграція, конвергенція, універсалізація, глобалізація) на прикладі академічних шкіл США і Куби.

Ключові слова: гітара, виконавські школи, тенденції розвитку.

ИВАННИКОВ Т. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ ГИТАРНЫХ ШКОЛ: СЕВЕРНОАМЕРИКАНСКИЕ И КУБИНСКИЕ ПРОЕКЦИИ. В статье прослежены тенденции развития современного гитарного исполнительства (дифференциация, экстраполяция, ассимиляция, интеграция, конвергенция, универсализация, глобализация) на примере академических школ США и Кубы.

Ключевые слова: гитара, исполнительские школы, тенденции развития.

IVANNIKOV TYMUR. THE TREND OF MODERN GUITAR SCHOOL: NORTHAMERICAN AND CUBAN PROJECTIONS. The article traced the trends of modern guitar performance (differentiation, extrapolation, assimilation, integration, convergence, universalization, globalization) as an example of academic schools in the U.S. and Cuba.

Key words: guitar, performer's schools, trend.

УДК : 78.071.2 : 787.61

Евгений Мошак

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА



Евгений Мошак – выпускник Донецкого музыкального училища и Донецкой государственной консерватории им. С. С. Прокофьева (эстрадный отдел по классу гитары). Наряду с учебой, играл в джазовом квинтете В. Колесникова. Преподаватель кафедры МИЭ ДМА им. С. Прокофьева (с 1995 г.). Кандидат искусствоведения (2012), тема диссертации «Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX столетия» (ОГМА им. А. В. Неждановой, науч. рук. – канд. иск-я А. А. Освянникова-Трель).

Гитарная музыка – одна из самых динамичных и активно развивающихся областей музыкального исполнительства XX века. Необычайная популярность гитары в профессиональной традиции, а также в джазовой музыке и рок-музыке обусловила тенденцию активизации композиторской и исполнительской деятельности, связанной с бурным развитием гитарного репертуара и разнообразия исполнительских стилей. В связи с этим гитарное искусство стало объектом теоретического осмысления, которое находит своё воплощение в разнообразных музыковедческих подходах последних десятилетий в Украине и России. И если в западноевропейском мире теоретическая мысль откликнулась на гитарную исполнительскую практику гораздо раньше (примерно с 1950–60 годов), то в русскоязычных источниках гитарная музыка как предмет научного интереса **актуализировалась** гораздо позже (на сегодняшний день количество диссертационных исследований по проблемам гитарной музыки – более 20).

В многообразии стилевых тенденций, характерных для музыкальной культуры XX века, гитарная музыка стала особой сферой исполнительского искусства, которая выдвинула множество оригинальных версий исполнительского мастерства в самых различных видах – классическая гитара, джазовая, гитара в рок-музыке, альтернативные виды музыкального творчества. Поэтому для современных музыкантов-исполнителей **актуальным** является теоретическое осмысление тенденций и принципов развития гитарного исполнительства, особенно его неакадемической сферы. **Целью** данной статьи явилось выявление некоторых принципов развития гитарного исполнительства второй половины XX века, которые составили магистральные стилевые тенденции европейского гитарного искусства современности.

Во второй половине XX столетия гитарная музыка становится одной из самых востребованных и популярных жанрово-стилевых сфер в широком пространстве европейской музыкальной культуры. Гитарная музыка является объектом творческого интереса как академических музыкантов, так и представителей неакадемической линии музыкального искусства, самыми яркими стилевыми направлениями которой являются джазовая и рок-музыка. Такая широта диапазона современного бытования традиций гитарной музыки обуславливает,

соответственно, и широту исследовательского взгляда на явление гитарной музыки. В связи с этим можно говорить о тенденции к возрождению музыковедческого интереса к вопросам жанрово-стилевой специфики гитарной музыки и особенностей её развития.

Основные принципы развития гитарной музыки во второй половине XX века прочно опираются на сложившиеся (в творчестве предыдущего поколения виртуозов-гитаристов (Ф. Тарреги, А. Сеговии, М. Льобета, Э. Пухоля) к середине прошлого столетия традиции этой сферы европейской музыкальной культуры, которые обусловили её жанрово-стилевое своеобразие и стимулировали дальнейшую эволюцию. Так, существенной особенностью гитарной музыки, которая заложена в самых её истоках, является органическая сращённость композитора и исполнителя в одном лице, в результате чего в творческой фигуре гитариста оказываются совмещёнными функции автора музыки и её исполнителя. Это качество является характерным для большинства инструментальных европейских традиций, и именно доскональное знание технических и художественно-выразительных возможностей своего инструмента всегда позволяло композитору наиболее полно и совершенно воплотить свой художественный замысел и идеальные представления о звуковом облике «своего» инструмента. Указанный принцип явился основополагающим и для развития гитарной музыки во второй половине XX века. Причём, творческая продуктивность этого совмещения коммуникативных функций (автор музыки – исполнитель, доносящий её до слушателя) во всей полноте реализовалась в двух совершенно полярных областях музыкального искусства – профессиональном академическом, которое часто является синонимом понятия «классическая гитара», и в сфере неакадемической, так называемой «популярной» музыки, и конкретно – в джазовой и рок-музыке.

Если говорить о джазовой и рок-гитаре, то в этой области европейского музыкального творчества со второй половины XX века в полной мере обнаруживается развитие исходного принципа гитарного искусства – совмещения автора музыки и её исполнителя, и принцип этот воплощён в фигуре импровизирующего гитариста. И если в джазовой традиции гитара достаточно часто могла использоваться и в качестве ансамблевого инструмента, как составной части общего

звукового пространства (в профессиональной терминологии – саунда), то, и слуховой, и визуальный облик рок-музыки, связан именно с фигурой солирующего гитариста. Импровизационное начало, лежащее в основе джазовой, а позднее, и рок-музыки, составило основную художественную (и технологическую также) идею развития гитарного исполнительства в этих стилевых направлениях.

Идея «становящейся», в процессе сольной импровизации, музыкальной композиции обусловила стремление джазовых и рок-гитаристов к выработке своего индивидуального стиля, своей неповторимой исполнительской манеры, что часто приводило к смелым экспериментам, оригинальным наворотствам и всевозможным усовершенствованиям инструмента. Именно эти установки стимулировали творческие опыты таких выдающихся гитаристов как Дж. Хендрикс, С. Джордан, Дж. МакЛафлин, П. де Лусия, Д. Сатриани, С. Вай, а также направленность на стилевой синтез в своём исполнительском стиле крупнейших гитаристов неакадемического направления.

Л. Бонфа, бразильский гитарист и композитор (р. 1922), представитель латиноамериканского джаза, основанного на ритмах босса-новы – стиля джазовой музыки, зародившегося в Бразилии в середине XX века на стыке этнических латиноамериканских мелодий и ритмов и джаза, привнесённого в Бразилию извне, явился одним из таких музыкантов. Стиль босса-новы появился во многом благодаря именно Л. Бонфа, а также его друга и коллеги композитора А. К. Жобима. Л. Бонфа создал несколько альбомов, изданных на протяжении 1959–2000-х годов. В каждом из этих альбомов оригинально воплотился яркий исполнительский и композиторский стиль бразильского гитариста, в котором переплелись традиции латиноамериканского фолка и джаза. Наряду с американским гитаристом Ч. Бёрдом, Л. Бонфа явился тем исполнителем, который познакомил северную Америку а затем и весь мир со стилем босса-нова («новый путь»).

Один из самых уникальных джазовых гитаристов, не имевших профессионального образования – Дж. Рейнхардт (1910–1953), творчество которого представляет выдающимся явлением в мире гитарного исполнительства. Вошедший в историю джазового гитарного исполнительства как человек-легенда, Дж. Рейнхардт в юности, в ре-

зультате пожара в таборе, сильно повредил левую руку – полноценно двигались только два пальца, указательный и безымянный. Однако, несмотря на это, он вошёл в историю джазового исполнительства как величайший виртуоз.

Исполнительский стиль Дж. Рейнхардта несёт на себе черты уникальности: в его творчестве объединились совершенно различные стилевые традиции – цыганской музыки и джаза. В результате этот стилиевой сплав был назван джаз-манушем (или цыганским джазом, цыганским свингом). Джаз-мануш сегодня рассматривается как направление в джазовой гитарной музыке, которое было основано Дж. Рейнхардтом (а так же братьями Ферре). Музыкант об этом говорил так: «Джаз привлекал меня, поскольку я находил в нём совершенство формы и инструментальную точность, которыми я восхищался в классической музыке, но не мог найти в фольклоре» [1, с. 3].

Исполнительская манера Дж. Рейнхардта опиралась на традиционный стиль цыганского инструментального исполнительства и джазовую стилистику. Однако импровизационный элемент, присущий джазовой музыке, привлекал музыканта ещё гораздо раньше, поскольку эту особенность цыганской музыки отмечал ещё Ф. Лист. Примечательно, что современники называли Дж. Рейнхардта «Листом гитары» – его виртуозная игра поражала и профессиональных музыкантов, и любителей музыки.

Творческое мастерство цыганского музыканта формировалось в содружестве с ещё одним великим джазовым музыкантом – легендарным салонным исполнителем скрипачём Стефано Грапелли. Историки джаза утверждают, что «этот музыкальный союз дал рождение новому звучанию. Гитарно-скрипичный дуэт в короткой тогда истории джаза уже существовал – известно, в частности, что Джанго Рейнхардт был знаком с записями Эдди Лэнга и Джо Вентути. Но если Вентути и Лэнг стали первооткрывателями такого вида камерного джаза, то Грапелли и Рейнхардт вдохнули в него Гений» [1, с. 5]. С. Грапелли был одним из основателей знаменитого Квинтета, в состав которого входил Дж. Рейнхардт, этот коллектив имел колоссальный успех в Европе 1930–40-х годов. Джазовые музыканты оценивали музыку, которую исполнял Квинтет как «новый европейский свинг», который имел мало общего с чёрной музыкой, кроме разве что самых основ.

Фигура Дж. Рейнхардта имеет самое непосредственное значение для развития европейской гитарной музыки XX века, в его исполнительском творчестве были заложены и реализованы на высочайшем художественном уровне идеи технического мастерства и синтеза различных стилевых элементов. Данные творческие установки можно рассматривать как одни из ведущих в творчестве джазовых музыкантов второй половины XX века. Среди последователей этого гитарного стиля можно назвать французского гитариста цыганского происхождения Бирели Лагрена, трио братьев Розенберг, итальянского гитариста Дарио Пинелли, австрийского джазового гитариста Гарри Стойку и многих других.

Ч. Аткинс (1924–2001) – американский гитарист, истоки творчества которого связывают с музыкой кантри. Оригинальностью отличалась исполнительская техника Аткинса – так называемый *fingerpicking*, особенностью которой является то, что к большому правой руки исполнителя прикреплен медиатор, и это позволяет использовать комбинированную технику медиатор-пальцы. Наиболее ярким и известным музыкантом, отдающим предпочтение этой технике является ученик Аткинса австралийский гитарист Т. Эммануэль, выступающий как сольно, так и в различных исполнительских составах. Ч. Аткинс не был изобретателем этого способа звукоизвлечения, однако этот приём составил важную часть его исполнительского мастерства и оригинального гитарного звучания.

Ещё одна выдающаяся фигура в мире гитарного исполнительства – испанский гитарист *Пако де Лусия*, которого принято связывать с гитарой фламенко, но, который значительно перерос стилиевые границы этой исполнительской традиции, и, с некоторыми оговорками, может быть отнесен в своем нынешнем творчестве к стилю фьюжн. Особенно, если допустить такую параллель – как Джон МакЛафлин соединил джаз-рок с индийскими мотивами, так и Пако де Лусия нашёл синтез современной музыки с манерой игры фламенко и бразильскими ритмами. Благодаря его творчеству этот жанр гитарной музыки начал развиваться в странах, где этого никогда не случалось прежде.

Американский музыкант *Джордж Бенсон* (род. 1943), продолжая следовать по пути мэйнстрима, последовательно шёл по пути поиска других, новых форм и выразительных средств джазовой гитарной

музыки. В своих стремлениях он был ближе к музыке «фьюжн», чем к так называемому тогда «поп-джазу». Хотя и в дальнейшем Бенсон часто становился предтечей новых течений в музыке, он редко оставался надолго в рамках одного стилистического направления – несмотря на репутацию джазового инструменталиста, не пренебрегал экспериментами с электронными инструментами, интерпретировал известные песни в стилистике соул, фанк и даже рок-музыки. Как и многие выдающиеся джазовые исполнители 1970-х годов американский гитарист находит свою собственную стилевую манеру, которая чаще всего основаны на принципе стилевого синтеза, столь характерного для музыкальной культуры второй половины XX столетия. В начале 1970-х годов джаз стремительно расширял свои стилистические границы, смыкаясь с рок-музыкой, разнообразными экспериментами в электронной и авангардной музыке, различными фольклорными музыкальными традициями. Эти тенденции выразились в стиле фьюжн – синтетическому стилю, к которому так восприимчив оказался Дж. Бенсон.

Дж. Бенсон известен как музыкант, стилевой диапазон исполнительства которого достаточно широк – от свинга и бопа, соул- и фанк-джаза до джаз-рока и поп-музыки. В сотрудничестве с пианистом Х. Хенкоком гитарист осваивал стиль фьюжн (альбом *Blu Benson*). Синтез соул-джаза и рок-музыки на материале песен «Битлз» представлен в альбоме *The Other Side of Abbey Road* (1969), который является выдающейся работой в области джаз-рока. Даже когда Дж. Бенсон играет музыку, приближенную к стилю популярной, его витруозные и продолжительные импровизации выходят за рамки стилевых норм поп-музыки (композиция «*This Masquerade*»). В историю джазовой музыки Дж. Бенсон вошёл как уникальный гитарист, выдающийся джазовый вокалист, обладатель нескольких премий «*Grammy*», а главное – как один из тех музыкантов, что «...построили культуру, которая в настоящее время обладает мощным воздействием на общество <...> это влияние не сравнимо с тем, которое оказывает традиционный джаз...» [3, с. 157].

Исследователь рок-культуры В. Сыров, рассматривая особенности исторического развития рока и джаза, принципы их взаимодействия, эстетические и философские основания этих сфер музы-

кальной культуры, приходит к глубоким и содержательным выводам о стилевой специфике рок-музыки. Основной из них касается идеи многообразия форм и композиционных решений, которая составляет суть данной музыкальной традиции, остальные же посвящены её ладогармоническим, метроритмическим, жанровым и коммуникативным особенностям. В. Сыров акцентирует мысль о «стилевой открытости» рок-музыки, её генетической настроенности на культурно-стилевой диалог, что, в свою очередь, открывает новые методологические перспективы исследования, в том числе и гитарной музыки в рок-культуре [4; 5].

Огромное значение принципа музыкальной импровизации для джазовой и рок-музыки, которые явились одной из базовых областей развития гитарного исполнительства второй половины XX века, органично вписывается в общий контекст европейского академического музыкального искусства. Для последнего характерно смещение акцента с фигуры композитора, традиционно понимаемой как основное звено в воплощении художественного замысла музыкального сочинения, в сторону исполнителя, также «создающего» музыку. Если говорить иными словами – альтернативой композиционного метода создания музыки становится импровизационный. Возникающая в результате такой переакцентировки всякого рода «симбиотическая музыка» (в терминологии К. Штокхаузена), приводит исследователей музыкального искусства современности к выводам о кардинальном перосмыслении в музыкальном творчестве второй половины XX века понимания коммуникативных механизмов музыкального творчества.

Однако для джазового и рок-исполнительства импровизационный фактор не явился признаком радикального обновления сложившихся традиций, а скорее наоборот, – он стал исходной точкой формирования собственного жанрово-стилевого своеобразия, «своей» традиции. В этом смысле джазовое и рок-исполнительство представляют несомненный интерес, поскольку в нём не поднимается кардинальная проблема переосмысления сложившихся норм и правил – жанрово-стилевых канонов (как это происходило в музыкальном искусстве второй половины XX в.) – а только непрерывно совершенствуется, «шлифуется» принцип импровизационного музыкального творчества.

Отмеченный принцип развития джазовой и рок- гитарной музыки второй половины XX века – ярко выраженная установка на стилиевой синтез – характерна и для академической линии развития гитарного искусства. Эта ключевая установка в значительной степени обусловила самобытность и своеобразие индивидуально-авторской концепции творчества (композиторского и исполнительского). И этот фактор органично вписывается в общий культурный контекст второй половины XX столетия: характерная для эпохи постмодернизма идея «глобального» и «универсального» синтеза самым непосредственным образом отразилась в музыкальном искусстве этого периода (концепции «мировой музыки» К. Штокхаузена, полистилистические пространства симфоний Л. Берио и А. Шнитке, авторский стиль американского китайца Тан Дуня).

В композиторском гитарном творчестве эта тенденция отчётливо отражается в стилиевом разнообразии сочинений выдающихся композиторов-гитаристов Л. Брауэра, Р. Диенса, К. Доменикони, Ф. Кленьянса, Д. Дюарта, Ш. Рака, Д. Богдановича. В каждом отдельном случае установка на стилиевой синтез реализуется по-разному: слияние кубинских ритмов и европейских традиционных жанров в творчестве Л. Брауэра, сложный и изысканный синтез арабского Востока и Запада в сочинениях французского гитариста, родившегося в Тунисе Р. Диенса, тембровый и ритмический колорит восточной музыки, который характерен для гитарной музыки К. Доменикони, стилизация барочно-ренессансной фактуры и ладогармонического колорита в сочинениях Ш. Рака, и, наконец, оригинальные и яркие сочетания музыкального языка джаза и популярной музыки с традициями музыкальной классики, которые присутствуют у большинства перечисленных авторов.

В исполнительской гитарной практике (особенно джазового) принцип синтезирования элементов восточной и западной музыкальных традиций отразился в характерном для музыкального искусства данного периода диалоге Востока и Запада, творческие прочтения которого вызвали к жизни «индийские опыты» Дж. МакЛафлина, сложный синтез фламенко и джаза в феноменальном по своей виртуозности исполнительском стиле Пако Де Лусии, этно-джазовый стиль украинского гитариста Э. Измайлова. Опираясь на исторический

опыт освоения выразительных и технических возможностей гитары, современная джазовая и рок-культура выдвигает свои исполнительские принципы, расширяя тем самым представления о гитаре.

ВЫВОДЫ. Можно утверждать, что со второй половины XX столетия гитара уверенно продвигалась в европейском культурном пространстве от статуса салонного и бытово-прикладного инструмента, но уже чётко классифицированного по своей национально-географической принадлежности (испанская гитара, гитара фламенко, русская семиструнная, латиноамериканская и другие) – к профессиональному, межнациональному академическому инструменту. В данный исторический период также окончательно сложилась типология инструмента, которая отражала специфику его звукового облика и художественно-технический потенциал (классическая, акустическая, электрогитара), а также и исполнительская типология гитары (классическая, джазовая, рок- гитара).

Отмечая многообразие направлений развития гитарной музыки второй половины XX столетия, необходимо отметить устойчивую тенденцию к принципиальной динамике обновления данной жанровой сферы. Специфика гитары проявляется еще и в том, что статус инструмента как сольного формировался довольно долго, а как инструмента концертного – еще дольше. Поэтому исполнительство на гитаре распределено по разным сферам деятельности (народное музицирование, академическое, джазовое, рок- исполнительство, любительское) и каждый уровень отмечен своей внутренней эволюцией.

Достижения в области техники игры на акустической и электрифицированной гитаре, разнообразное использование электроники, дают основания считать гитару одним из перспективнейших инструментов современности. Для сегодняшнего музыканта важно изучение как опыта своих предшественников, так и новейших современных технологий, дающих возможность раскрытия художественного потенциала гитары. Только на этой основе возможны поиски индивидуальной исполнительской манеры игры, путей самоусовершенствования и дальнейшего развития гитарной исполнительской культуры.

Таким образом, гитарная музыка в современной музыкальной практике классическая гитара к концу XX века достигла своего небывалого расцвета и теперь оспаривает первенство у таких «непо-

колебимых авторитетов», как фортепиано и скрипка. Популярность инструмента среди молодёжи и абитуриентов в музыкальных школах, училищах и вузах свидетельствует о том, что, несмотря на колоссальный расцвет гитары в XX веке, она продолжает развиваться. Современное гитарное искусство – отнюдь не изолированная, а напротив, достаточно восприимчивая система, позволяющая довольно пестрой картине новаторских процессов самопроявляться на фоне доминирующей в этом искусстве традиционной эстетической парадигмы творчества. Каждая из обозначенных областей развития гитарного исполнительства (классика, джаз, рок) вырабатывает в процессе своей эволюции специфический «звуковой идеал» технических и выразительно-художественных параметров.

Гитарная музыка второй половины XX столетия, представленная широким спектром стилевого разнообразия и множеством авторских решений, является сегодня специальным объектом музыковедения – безусловно востребованной и актуальной в условиях необычайной популярности гитары в современном музыкальном мире.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Джанго Рейнхардт / Джазовые гитаристы [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://jazzguitarists.narod.ru/guitarists>.*
2. *Козлов А. Некоторые соображения относительно искусства импровизации / А. Козлов [электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.guitarplayer.ru/old/school/maloletov/art_of_improvisation.html.*
3. *Коротков С. А. История современной музыки. Курс лекций / С. А. Коротков. — К. : Продюсерский центр «LAV-studio», ТОО ЦУИ «КИЙ», 1996. — 291 с.*
4. *Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке / В. Н. Сыров. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета. — Н. Новгород, 1997. — 209 с.*
5. *Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70–80 годов XX века : [сб. ст.]. — Ростов-н/Д., 1994. — С. 53–70.*

МОШАК Е. АКТУАЛЬНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА. В статье анализиру-

ются магистральные принципы развития гитарного исполнительства второй половины XX века, образующие его актуальные стилевые тенденции (стилевой синтез, импровизационность, виртуозность). Отмеченные тенденции рассматриваются на примерах исполнительского и композиторского творчества выдающихся представителей гитарной музыки.

Ключевые слова: гитарное исполнительство, стилевые тенденции, стилиевой синтез, импровизационность, джазовая гитара.

МОШАК Е. АКТУАЛЬНІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА. У статті аналізуються магістральні принципи розвитку гітарного виконавства другої половини XX століття, що утворюють його актуальні стилеві тенденції (стильовий синтез, імпровізаційність, віртуозність). Зазначені тенденції розглядаються на прикладах виконавської та композиторської творчості видатних представників гітарної музики.

Ключові слова: гітарне виконавство, стилеві тенденції, стильовий синтез, імпровізаційність, джазова гітара.

MOSHAK E. AKTUAL'NYE STYLISH TENDENCIES OF THE MODERN GUITAR MUSIC. In the article are analysed main principles of development of the guitar carrying out of the second half XX ages, formative his actual stylish tendencies (stylish synthesis, improvisation technique, virtuosity). The noted tendencies are examined on the examples of performance and composer's creation of prominent representatives of guitar music.

Key words: guitar carrying out, stylish tendencies, stylish synthesis, improvisation technique, jazz guitar.

СИНЕРГИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ



Деркач Лариса Анатольевна – доцент кафедры сольного пения ХНУИ им. И. П. Котляревского, кандидат искусствоведения (2012). В 1994 г. закончила Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского по классу сольного пения проф. А. Э. Резиловой. Дипломант международного конкурса «Янтарный соловей» (1996, Калининград); лауреат конкурса им. И. Паторжинского (Луганск). Подготовила 8 лауреатов международных конкурсов. Тема кандидатской диссертации «Стилевые механизмы исполнительской интерпретации вокальной лирики (на материале произведений Д. Шостаковича, Ал. Чайковского, В. Золотухина)» (научный руководитель – кандидат искусствоведения, проф. Т. П. Мадышева).

Сфера научных интересов: камерно-вокальная музыка, духовный анализ музыкального произведения, теория стиля в вокально-исполнительском творчестве.

...Механизмы стилевого мышления едины для композитора и музыканта-интерпретатора его произведений.

В. Москаленко [3].

Формирование вокально-художественного мастерства можно представить в виде алгоритма: движения *от* изучения жанрово-стилевых основ искусства пения – к психологическому усвоению стилевых механизмов и рождению исполнительской концепции произведения. Синергия предполагает усилие, присвоение чужого опыта и полная отдача себя Другому (согласно теории установки). Установка в певческом процессе – это целостное состояние психики музыканта-исполнителя, зависящее от профессиональной мотивации, целей, задач и условий для деятельности. Психологические механизмы формирования стилевых основ камерного музицирования позволяют усмотреть уникальный механизм передачи духовного содержания –

синергию, что возникает между исполнителем и публикой через посредство автора.

Мастерство певца-интерпретатора, направленное в конечном итоге на эмоциональный отклик слушателя и завоевание духовных высот искусства, зависит от совокупности стилевых механизмов (как внутренней, так и внешней природы), воссозданных в «живом» творческом акте. Для постижения этих механизмов в процессе обучения необходим когнитивный синтез различных научных направлений: психологии творчества, теории музыкального стиля и современной коммуникации, музыкальной семиотики, духовного анализа текстов музыкальной культуры.

Актуальность темы. Историко-теоретические подходы к изучению камерно-вокального стиля, сложившиеся в музыкознании 60–70-х годов XX ст., долгое время составляли основу академического образования певца. Однако их недостаточно при освоении современных образцов вокальной лирики, ввиду усложнения музыкального языка в композиторской практике второй половины XX ст., законов формотворчества и стилевых тенденций новейшей музыки. В связи с этим в работе обоснована необходимость подключения к методологии исполнительской интерпретации **онтологических механизмов творчества** (базирующихся на законах философии, музыкальной психологии и семиотики) *в аспекте специфики исполнительской и жанровой коммуникации как межличностной координаты общения (горизонтальи). На высшем этапе сформированности исполнительской концепции происходит рождение нового качества музыкальной коммуникации – её вертикализация, «духовная высота» (Божественная коммуникация).* Психологические механизмы формирования стилевых основ вокального искусства помогли усмотреть уникальный механизм передачи духовного содержания – *синергию*, что возникает между исполнителем и публикой.

«Ядром» исследования специфики вокального творчества на современном этапе развития музыкальной науки становится синергийный подход как один из объединяющих механизмов познания и интерпретирования вокального произведения. В этом случае, на наш взгляд, сходятся воедино все функции духовного общения субъектов музыкальной коммуникации во имя подлинного творчества. В рамках си-

нергетического видения мира и понимания искусства установки классической (картезианской) и новой онтологии XX – начала XXI века (метафизической) «примираются»: субъект и объект оказываются соприисущими миру. Диалог субъекта и объекта (в границах искусства) выступает в качестве одного из высших, ценностно-значимых этажей эволюционно-развертывающегося мира. Отсюда важность осмысления специфики данного феномена в музыкальном искусстве.

Цель статьи – привлечь внимание к осмыслению духовной природы камерно-вокального творчества на основе изучения одного из его онтологических механизмов – синергии.

Составными музыкально-коммуникативной системы в вокальном искусстве являются: *субъект деятельности* – певец-интерпретатор; *объект* – художественный мир музыки (в совокупном бытии музыкальных произведений) и результат их общения – *исполнительская концепция*.

Под *субъектом творчества* будем понимать личность певца, обладающего психо-физиологическими, эмоционально-интеллектуальными и техническими качествами. *Исполнительская концепция* – совокупность действий стилизованных механизмов, как *интра-*, так и *экстра-музыкальных*, которые объективно заложены в художественной структуре произведения и воссозданы певцом-интерпретатором в энергичных образах вокального творчества (*акти́*). К такой дефиниции приводят размышления как теоретического, так и практического свойства, почерпнутые из личного опыта интерпретирования современной вокальной музыки. Особенность предлагаемой дефиниции заключается в опыте суммирования трех деятельностных уровней личности певца – *технологии*, *психологии* и *духовного опыта* – на фундаменте синергичной концепции.

Методы исследования. Выявление стилизованной специфики вокальной лирики основывается на **общей теории стиля** в системе музыкальной коммуникации: «поэт – композитор – текст – певец (концертмейстер) – слушатель». Структурное мышление, будучи одним из конструктивных основ понимания и воссоздания музыкального целого, также важно для формирования мышления вокалиста и необходимо включается в первоочередные задачи прочтения музыкального произведения. Многообразие вокально-технических и жанрово-ком-

муникативных принципов, их взаимодействие в интонационно-психологической деятельности сознания составляет объективный базис для формирования у певца стилевых механизмов *интерпретирования* как адекватности художественного мышления (читай эпиграф к статье!).

Методологической основой синергичного рассмотрения вокального творчества являются, прежде всего: 1) *интонационно-деятельностный подход*, где объединяются вокально-технические, музыкально-семантические, жанрово-стилевые и духовно-энергичные механизмы творчества исполнителя; 2) *интерпретологический подход* – «зона переходов» аналитических механизмов сознания певца в интонационно-деятельностные в момент сотворчества с адресатом общения.

Исполнительская семантика основывается на единстве *материально-объективного* (физиологии и технологии пения) и *душевно-духовного мира* (психологии личности). Это единство имеет свое целеполагание в нацеленности на «художественное открытие» (термин Л. Мазеля) в процессе поиска собственного прочтения и воспроизведения нового произведения. Момент «здесь и сейчас» определяет статус настоящего времени и включает в себя сверхзадание – синергию всех душевно-духовных сил личности певца на создание исполнительской концепции произведения.

Приведем пример из практики личного общения с выдающимся композитором украинской музыкальной культуры второй половины XX ст. В. М. Золотухиным. Встречи с композитором в период подготовки новых сочинений к публичной премьере заставили совершенно по-новому осознать важность духовного сотворчества в вокальном искусстве¹.

В. М. Золотухин – создатель яркого индивидуального камерно-вокального стиля, где роль певца диалектична. С одной стороны, его произведения весьма сложны и ориентированы на высокопрофессиональные возможности академических певцов; с другой – от исполнителя требуется не столько сила голоса, техника исполнения, сколько духовное проникновение в смысл музыки, искренность чувства, мягкость

¹ Романсы на слова Леси Украинки впервые исполнены автором статьи на Авторском концерте Заслуженного деятеля искусств Украины В. Золотухина (Москва, «Дни украинской культуры», 2002).

и тепло интонирования Слова-Логоса. Владимир Максович требовал от певца не только профессионального совершенства, но творческого содружества, при котором интерпретатор брал на себя миссию донесения до слушателей авторского голоса. И на этом пути певцу приходится выходить не только за жанровые границы камерного мирочувствования, но и соответственно, менять вокальные технологии.

В процессе исполнения произведений В. Золотухина становится ясно, что его выбор не случайно приходился на исполнителей крупного оперного голоса (как женщин, так и мужчин), предполагающего динамические градации от *pp* до *ff*, диапазон, энергетичный посыл и подачу звука на большую аудиторию. При этом не отменяются законы «камерного хронотопа»: гибкая нюансировка «детали» как основной единицы художественного текста и его осмысления, тонкая психологическая аура проникновения в звуковой состав воспроизведения музыкальной речи, чувства меры в интимном общении с Другим (Я = другой), которые встречаются далеко не у каждого оперного исполнителя.

В современном исполнительстве сложилась точка зрения о необходимости синтеза двух основных форм вокального интонирования (мышления) – камерно-вокального и оперного. На примере творчества В. Золотухина можно отметить обратную тенденцию – влияние способа интонирования, характерных для оперного жанра, на трактовку камерно-вокального стиля. Отсюда две тенденции, два взгляда на понимание природы камерно-вокальной лирики как *разновидности творческой деятельности вокалиста*. Первая, *охранительная* связана с национальными и индивидуально-стилевыми *традициями* камерных жанров (песни, романса, вокального цикла), его психологического мироощущения и философского мирозерцания (интимность, психологизм, богатство душевного мира, созерцательность и концентрация духовной силы). Вторая, *новационно-деятельностная* проявилась как результат поиска личностных механизмов воссоздания творчества поэта и композитора, своего рода духовной рефлексии на сложившиеся исполнительские стереотипы.

Премьерный опыт становится для слушателей «художественным открытием» (термин Л. Мазеля), ориентированным на осмысление духовных ценностей *автора*. С другой стороны – премьера как фор-

ма автокоммуникации – для певца формирует механизм «идеального общения», который в будущем выступит константой не только по отношению к оценке стиля исполнения, но и стиля композитора. Отметим, что на такой результат способны только духовно и профессионально сложившиеся личности². Отсюда важность оценки такого аспекта стилевых механизмов исполнительской интерпретации, как *творческая самоактуализация*, определяемая в современной психологии термином «акме» (от греч. *ακμή* – высшая точка, пик). Опыт суммирования трех деятельностных уровней певца – *технологии*, *психологии* и *духовного опыта* его личности происходит на фундаменте синергической концепции.

Таким образом, стилеобразование в творческом процессе воспитания певца и его самовозрастания невозможно без синергического единения всех функций работы самосознания. Результатом концертной премьеры нового произведения становится ***исполнительская концепция*** – совокупность действий стилевых механизмов интерпретирующего сознания певца, которые объективно заложены в художественной структуре произведения, воссозданы в энергичных образах вокального творчества в настоящем времени («здесь и сейчас») и зафиксированы в материальных носителях как актуальное событие культуры (*артефакт*). К такой дефиниции приводят размышления как теоретического, так и практического свойства, почерпнутые из личного опыта интерпретирования современной музыки.

Роль *исполнительского интонирования*, адекватного авторскому тексту, предполагает, во-первых, осознание семантики поэтического текста сквозь призму композиторской интерпретации (по принципу самоидентификации, удвоения художественного сознания: Я = Я). Во-вторых, *сотворчество* Автора и Интерпретатора – это стадия кристаллизации индивидуального прочтения «чужого стиля» как своего первооткрытия на основе звукообразования (*techné*). Формирование исполнительской концепции певца при этом должно соответствовать не только исторически сложившемуся опыту (*традиции*), но и мировосприятию новых поколений слушателей (*актуализация в новом*

² Показателен опыт Г. Вишневской, исполнительницы цикла Д. Шостаковича «Семь стихотворений А. Блока» [см.: 2].

историческом контексте). Результат культурного диалога истории и современности – воссоздание подлинного психологизма и духовной красоты камерно-вокального стиля музицирования как *особой жанровой формы общения*. Это – «антропологический круг» искусства Новейшего времени.

Отметим одно обстоятельство, связанное с трактовкой лирических камерных жанров в опере. Известна роль малых форм (с их камерным хронотопом), используемых зачастую в качестве вставных номеров в оперной структуре – «песня», «романс» – наряду с типичными для оперы, развернутыми жанрами: «ария», «ариозо», «монолог», «дуэт», «сцена». На примере творчества В. Золотухина можно заметить обратную тенденцию – влияния оперного интонирования на трактовку камерно-вокальных сочинений. Мелос, сложность и изысканность гармонического языка, соотнесение вокала с развитой фактурой фортепианного сопровождения – все качества музыки В. М. Золотухина в романсовой сфере предполагают наличие зрелого вокального стиля исполнительства.

Выводы. Синергия – один из важнейших *стилеобразующих механизмов исполнительской интерпретации* (в целом) и вокальной лирики (в частности), имеющий онтологическое и ценностно-семантическое измерения.

В практике современного певца синтез вокально-психологических, индивидуально-стилевых и жанрово-коммуникативных механизмов *интерпретирования* составляет ключ к синергийной стратегии творчества.

1. В музыкально-исполнительском процессе синергия означает духовное единение создателей произведения (поэта – композитора) с его исполнителем, направленное на духовный контакт со слушателем. В системе синергийных отношений субъектов вокального творчества связующим звеном между творцом-композитором и реципиентом является певец–интерпретатор. Именно на него ложится особая ответственность в создании новой исполнительской концепции произведения, с учетом его жанрово-стилевых параметров. Синергия как духовное измерение исполнительской интерпретации востребует, в свою очередь, семантической чуткости и «присвоения» чужого опыта – автокоммуникации (Я = Другой).

2. Изучение музыкальной семантики интерпретируемого произведения, её экстра- и интра-стилевые механизмы помогает певцу создать представление о стилевом эталоне. Это имеет огромное значение для понимания онтологической природы двух основных жанровых сфер концертно-камерного пения: 1) *песенного жанра как генетического истока камерно-вокальной лирики в западноевропейской культуре*; 2) *романса как историко-стилевого индикатора лирического сознания музыки в русско-украинской культуре*.

3. В системе современного высшего музыкального образования помимо общепринятых вокально-технических и художественных задач певцу необходим синергичный подход к восприятию, пониманию авторского замысла и креативной реализации вокальных шедевров музыки. Для адекватного донесения авторских интенций до слушательских сердец, интерпретатор должен заново «прожить» основные рубежи творческого духа композитора, понять особенности внутренней жизни как «зеркала» его стиля мышления, в то же время неразрывно связанного с исторической эпохой и психологическим портретом других людей-современников. Живое общение с композитором помогает глубже проникнуть в духовный мир художественного образа, превращая процесс перевода *техники в акме* в обоюдное созидание. Обобщим проявления синергичных свойств вокальной интерпретации в когнитивную модель (см. Схему в конце статьи):

- жанрово-коммуникативный уровень (внешний, объективно исторически бытующий в социокультурном пространстве);
- уровень художественного сознания личности творца через глубинный *синтез* музыки и Слова-Логоса³ (синергия творческого процесса поэта и композитора);
- *уровень взаимодействия* психо-физиологической деятельности и духовного опыта певца в результате общения с композитором

³ Слово-Логос – это осмысленный певцом-интерпретатором процесс означивания вербального текста художественно-техническими средствами вокального интонирования. Дефиниция предложена в кандидатской диссертации автора статьи «Стилевые механизмы исполнительской интерпретации вокальной лирики (на материале произведений Д. Шостаковича, А. Чайковского, В. Золотухина)». — Харьков : ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2012. — 178 с.

(синергия со-творчества как встречи) – межличностная направленность творчества (горизонталь);

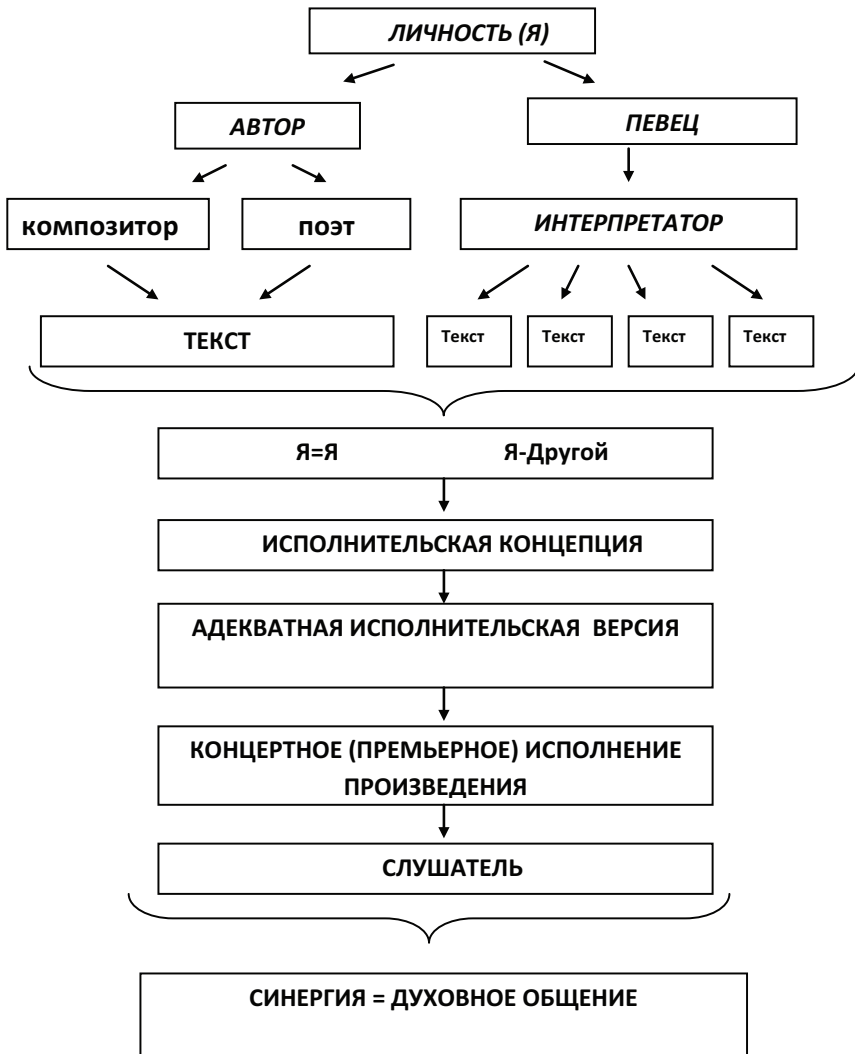
- *премьерный опыт* певца – создателя исполнительской концепции, донесенной до слушателя (вертикальная коммуникация: от духовного усилия человека-творца к Богу-Творцу). Залогом успеха премьерного исполнения певцом-интерпретатором является направленность на слушателя, установление психологического контакта с ним и, как результат, – рождение духовной вертикали. Ценностью такого сотворчества, его целеполаганием есть воссоздание подлинной красоты и духовной силы камерно-вокального стиля как *особой формы общения людей в расширенном онтологическом горизонте*: «поэт – композитор – исполнительская концепция – слушатель – Дух синергии».

В заключении отметим, что данная статья содержит лишь одним из первых опытов постановки проблемы синергийного устройства законов музыкального творчества. Если привлечь к её дальнейшей разработке дополнительный ряд материалов, связанных с деятельностью представителей региональных вокальных школ Украины и Западной Европы, можно получить системные результаты решения проблемы композиторско-исполнительского сотворчества и *медиативной роли певца-интерпретатора* в вокальном искусстве как Божественной коммуникации⁴.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Антонюк В. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк / В. Антонюк. — К. : Українська ідея, 1998. — 148 с.
2. Деркач Л. Принципи композиторської інтерпретації поезії А. Блока в творчестві Д. Шостаковича / Л. Деркач // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. — Вип. 32. — С. 289–300.
3. Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації. О специфіці музикальній інтерпретації / В. Г. Москаленко. — К., 2000. — 235 с.

⁴ Одним из реальных подтверждений важности подобного направления в современной украинской науке – исследование В. Антонюк «Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк» [3].



ДЕРКАЧ Л. СИНЕРГИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ.

В статье рассматриваются духовные основы коммуникации в камерно-вокальном исполнительстве. Изучаются возможности синергического подхода в теории интерпретации. Дано определение исполнительской концепции в аспекте взаимодействия композитора, произведения и его первого интерпретатора.

Ключевые слова: вокальное искусство, интерпретация, исполнительская концепция, синергия.

ДЕРКАЧ Л. СИНЕРГІЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ. У статті розглянуто духовні засади комунікації в камерно-вокальному виконавстві. Вивчаються можливості синергійного підходу в теорії інтерпретації. Запропоновано визначення виконавської концепції в аспекті взаємодії композитора, твору та його першого інтерпретатора.

Ключові слова: вокальне мистецтво, інтерпретація, виконавська концепція, синергія.

DERKACH L. SINERGIYA IN A PERFORMANCE PROCESS. The article deals with the spiritual bases of communication in the chamber-vocal performance. The possibilities of synergy approach are studied in the theory of interpretation. Determination of performance conception is given in the aspect of co-operation of composer, piece of music and it's first interpreter.

Key words: vocal art, interpretation, performance conception, synergy.



РОЗДІЛ ПЯТИЙ

ТРИБУНА МОЛОДА

...Знакомясь с учеником, надо максимально близко подойти к пониманию его исполнительского опыта, который, согласно Г. Орлову, всегда конкретен, персоналистичен, индивидуален, а потому не может повториться и быть данному субъекту неинтересным, чуждым. Это лучший способ заинтересовать человека и после «диагноза» избранной научной проблематики (на материале репертуара, иных профессиональных интересов) поставить правильно сформулированную цель – на постижение своего искусства, осмысление законов мастерства, других проблем из своего «рефлексивного круга»... Вы можете возразить, что это уход из теории музыки в психологию, герменевтику. Правильно, но заметьте: не в отвлеченную *книжную* рефлексию (что, в лучшем случае, ведет лишь к пассивному усвоению чужого знания, без преображения ума и сердца), но в оплодотворенную МУЗИЦИРОВАНИЕМ (практической деятельностью) теорией самопознания!

Из личного опыта знаю, что методика рефлексивного подхода к молодому музыканту, самому неопытному в научном плане, но с консерваторской базой профессиональной подготовки в любом случае даст «ключ» в неизвестному музыкознанию... Такой опыт занятий наукой, когда анализ музыки в одном лице (субъекте) представлен и практикой исполнительства, и полнотой самосознания, материализованной в избыточном научном тексте, я называю **когнитивным музыкознанием...**

Это путь органичного соединения науки, жизни и творчества музыканта¹.

Л. Шаповалова

(Из выступления на международной конференции в Москве, 2014: Государственная классическая академия им. Маймониды)

¹ В этом смысле показательны статьи Д. Онищенко, О. Копелюка, Н. Костенко, И. Романюк, А. Савельевой, К. Тимофеевой, А. Брагина, М. Оболенской, Ю. Дьяченко и др., ярко презентующие идею когнитивного синтеза в интерпретологии, специально собранные и подготовленные для данного юбилейного сборника.

УДК : 784.4 (477)

Ван Цзо

ІНТОНАЦІЙНО-ЖАНРОВІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО СОЛОСПІВУ



Ван Цзо – магістр-выпускник ХНУИ им. И. П. Котляревского (2011); ассистент-стажер кафедры сольного пения (2011–2014), лауреат международных конкурсов. Ныне – аспирант ХНУИ им. И. П. Котляревского (научный руководитель – канд. искусствоведения, профессор Т. П. Мадышева). В его репертуаре значительное место занимает украинская музыка (песня и романс).

Круг научных интересов: современная музыка, сравнительная интерпретология, украинская музыкальная наука.

Одним із основних завдань сучасної інтерпретології є вивчення музично-виконавської творчості в аспекті національного стилю та його затребуваності в репертуарі концертуючих солістів-вокалістів сьогодення. В системі етно-фольклорної традиції та її впливів на професійне мистецтво чільне місце посідає жанр солоспіву, наділений широкими комунікативними можливостями.

Упродовж століть, за відсутності української держави як такої, існував певний духовний часопростір, де формуючу роль відіграла національна музична культура (О. Козаренко) [4, с. 36–37]. Нині дослідники ставлять питання національної самоідентифікації, відродження духовних цінностей на ґрунті творчої діяльності музикантів та інших діячів мистецької сфери, оскільки саме вони ставали носіями ментальних ознак української нації. Назріла необхідність впровадження *принципу етноцентризму* як найбільш відповідного при дослідженні національно-означених музичних явищ. «...Для адекватного “прочи-

тання” національного музично-історичного процесу слід вдатися до такої його моделі, де в основу було б покладено саме специфіку, питому природу явища, а не більшу чи меншу його відповідність зовні накинутим параметрам» [4, с. 19]. Отже, актуальність теми дослідження зумовлена:

1) відмінністю інтонаційно-жанрової природи української пісенності від будь-якої іншої вокальної культури (насамперед, китайської); 2) самотуністю підходів до втілення складових жанрогенезу українського співу композиторами-фундаторами національної професійної школи; 3) урахуванням специфіки учбового репертуару студентів та аспірантів кафедри сольного співу з Китаю ХНУМ ім. І. П. Котляревського (зокрема, і автора статті).

Мета статті – охарактеризувати інтонаційно-жанрову природу української камерно-вокальної лірики на прикладах жанру солоспіву задля вияву національної специфіки.

Об’єкт дослідження – камерно-вокальна творчість українських композиторів, а **предмет** – ментальні засади камерно-вокальної творчості представників професійної музичної культури України.

Матеріалом статті слугують класичні зразки обраного жанру: *«Ой ти, дівчино, з горіха зерня»* А. Кос-Анатольського та *«Літньої ночі»* Г. Алчевського.

Згідно з твердженням О. Козаренка, музика як символічна «мова почуттів» є засобом збереження генетичної пам’яті, що сприяє усвідомленню самототожності етносу в часі-просторі [4, с. 10]. Ментальні засади, притаманні жанру солоспіву (з-поміж яких – наспівність, пісенність, які генетично пов’язані зі звучанням голосу і походять із національних народнопісенних джерел), вповні слугують вищезначеній дослідником функції. Очевидно, що притаманний солоспіву розвиток є, певною мірою, наслідком міжжанрового взаємозбагачення.

Розглянемо складові жанрогенезу українського солоспіву в професійній традиції задля визначення його ментальних засад.

Як відомо, жанр солоспіву сформувався у другій пол. ХІХ століття – період становлення української національної композиторської школи (творчість М. Лисенка). Генетично жанр солоспіву пов’язаний, по-перше, з *народнопісенними джерелами* (обрядовий і необрядовий фольклор, епос), втіленими у таких особливостях, як пісенність,

імпровізаційність, варіаційність, опора на народну ладогармонічну систему; по-друге, – є більш пізнім жанровим виявом *міської пісні-романсу*. За А. Іваницьким, для даного жанру прикметним є органічне узгодження діатонізму і монодичних традицій народної музики з новими ладоінтонаційними закономірностями гомофонного стилю [2, с. 274]. Це – одноголосні пісні, з розвиненою ритмікою та мелодикою, часто – широкого діапазону. Їх суттєвою особливістю можна вважати підкреслено індивідуалізовану образність. Переважно, це пісні авторського походження (тексти і музика).

Особливу популярність в XVIII ст. мали пісні-канти Григорія Сковороди (1722–1794), відомого філософа, поета і музиканта, вихованця Києво-Могилянської Академії («*Всякому городу нрав і права*», «*Стоїть явір над водою*»).

Для розквіту іншого відгалуження камерно-вокальної творчості – так званого елегійного романсу – багато в чім слугувала літературна діяльність Івана Петровича Котляревського (1769–1838), класика нової української літератури. Серед найбільш відомих зразків – пісні-романси з «Наталки-Полтавки» І. Котляревського. «*Сонце низенько*», «*Віють вітри, віють буйні*».

Спробуємо на обраних музичних прикладах (зразки камерно-вокальної лірики П. Сокальського, А. Кос-Анатолського, Г. Алчевського), запозичених з концертного репертуару сучасних вокалістів (в тому числі іноземців), проілюструвати різні інтонаційно-жанрові типи українського солоспіву. Зрозуміло, що такий поділ є дещо схематичним, оскільки музична лексика кожного з аналізованих прикладів у певній мірі суміщає різні інтонаційно-жанрові типи солоспіву, тобто відбувається їх часткове накладання («*суголося*») при переважанні у кожному конкретному випадку одного із них. Певного роду схематизація необхідна для того, аби спробувати зафіксувати те засадниче, чим вирізняється кожен із аналізованих прикладів.

Особливості жанрогенезу, обраних для аналізу прикладів солоспіву в українській камерно-вокальній ліриці, виявляються на різних рівнях солоспіву.

Художньо-образний рівень враховує особливості позамузичної семантики, вказуючи на певну сферу образної виразності, розкритої в солоспіві.

Жанрово-стилістичний рівень пов'язаний із семантикою стилю і жанру. Кожен жанр тяжіє до певного комплексу музичної стилістики і формотворчих закономірностей, що створюють системний погляд на жанр як смислову модель людського буття (семантико-психологічну та соціо-комунікативну). Музична мова розглядається згідно ієрархічної моделі. Синтез музично-синтаксичних одиниць складається як структурне ціле (музична лексика → рівень музичної композиції).

Виконавський рівень здатен розкрити значущість національної своєрідності вокального інтонування. Тому вагомим постає питання виконавської інтерпретації солоспіву. Так, О. Козаренком впроваджене в науковий обіг поняття «*національного звукового ідеалу*» – національно-своєрідного інтонування, ідентифікованого слухачем і співставленого з його досвідом (*інтонаційна ідея* виступає як код, який слухач «декодує» відповідно до власного слухового досвіду). Дослідник визначає національний звуковий ідеал як «глибинну парадигму національного інтонування, що охоплює весь його варіантний потенціал» [4, с. 95], до якого, з-поміж іншого¹, автор відносить і манеру інтонування камерних ліричних пісень (*sic!*).

Дума як тип жанрогенезу солоспіву. Одним із попередників М. Лисенка – основоположника української національної композиторської школи² – у галузі камерно-вокальної музики можна вважати П. Сокальського, солоспіви якого (загалом близько 40) знаменують певний стильовий період в українській вокальній музиці, пов'язаний із становленням професійного солоспіву.

Солоспів «Дума» (1860-ті рр.) П. Сокальського – зразок перенесення фольклорного мислення на ґрунт професійної музики – вирізняється у творчості композитора розширенням мовностильового сфери. На даному прикладі зв'язок із фольклорними першоджерелами про-

¹ Разом із манерою інтонування дум, багатоголосних гуртових пісень і вітчизняної культурної музики [4, с. 94].

² Творчість М. Лисенка є знаковою в історії музичної культури України на рубежі XIX–XX сторіч. Тривалий процес становлення національного стилю в українській музиці набув оформленого вигляду і з всією повнотою проявився в творчості М. Лисенка, в якій значна роль відведена вокальним жанрам (зокрема, солоспівам). Саме у вокальній музиці, яка є домінуючою в творчій спадщині М. Лисенка, найбільш яскраво розкрилися національна самобутність і індивідуальний стиль композитора.

являється у поєднанні різних інтонаційних сфер – епіко-драматичної та побутово-романсової. За Т. Булат, на прикладі «Думи» П. Сокальського очевидно є тенденція звернення до жанрово-стильових заasad фольклору, пов'язана із можливістю збагачення композиторської мови [3, с. 265].

Отже, художньо-образний рівень солоспіву пов'язаний із шевченківськими віршами³ і є зразком «медитативної лірики» (Т. Булат) – монологу-роздуму, сповненого риторичними запитаннями («*Єсть на світі доля, а хто її знає? Єсть на світі воля, А хто її має?*»). У «музичному прочитанні» П. Сокальського образ набуває епічного звучання – із підвищеною експресивністю вислову (що є проявом національно-характерних рис звукового ідеалу [див. : 4, с. 94]) як етико-філософського узагальнення віковичних питань. Відповіді на них увиразнюють світоглядні та етнопсихологічні ментальні настанови творчості поета і композитора.

Спробуємо визначимо жанрово-семантичні ознаки думи та її впливи на обраний зразок камерно-вокальної лірики П. Сокальського.

У мелодиці романсу, поруч із елегантними інтонаціями побутової сфери, простежується опора на інтонаційне першоджерело характерного жанру українського епосу – думи. Цей жанр можна вважати квінтесенцією національної етнохарактерності, в якому «концентрація художньо-емоційної виразності, доведена до “символічно-ієрогліфічного” лаконізму характерних ритмо-інтонаційних та фактурних формул, досягла такого рівня узагальнення, що впродовж століть є постійним чинником у формуванні національного типу музичного вислову» (курсив мій. – В. Ц.) [4, с. 33]. Отже, опора на думну інтонацію (*інтонаційну ідею*, за О. Козаренком) постає як знак фольклорного музичного мислення, здатний піднятися до позачасового рівня, викликаючи у свідомості слухача відповідні асоціативні зв'язки з історичною пам'яттю.

На рівні глибинних принципів етномузичної інтонаційності генетичний зв'язок із жанром думи проявляється, в першу чергу, в декламаційних мелодико-інтонаційних зворотах (наслідування речитації),

³ В основі тексту – уривок із II глави поеми «Катерина» Т. Шевченка, поданий у російському перекладі М. Гербея.

мовленневих інтонаціях, означених ритмічним розмаїттям вокальної лінії, наявністю окличних поспівок, застосуванням мелізматики, виразовою роллю пауз.

Специфіку ладо-гармонічного мислення композитора розкривають опора на мелодичні зв'язки тональностей та ладові модуляції. *Снівогра* – наслідування ознак фольклорного вокально-інструментального музикування – втілюється в особливостях будови солоспіву (музично-структурний рівень). Йдеться про наявність фортепіанного вступу (у межах загальної тричастинної структуру солоспіву), трактованого Т. Булат як «велика 16-тактова інтродукція з типовою для кобзарського виконання перегрою, речитацією» [1, с. 79–80]). Підтвердженням такого трактування слугує загальний образний стрій інструментального вступу як стилізації думної імпровізаційності (індивідуалізованість ритму, фактурна щільність і багата акцентика – *sf*, >).

Солоспів «*Ой ти, дівчино, з горіха зерня*» А. Кос-Анатольського являє інший тип жанрогенезу солоспіву, пов'язаний із жанром міської пісні-романсу. Б. Фільц відзначає, що визначення *солоспіву* як найкраще відповідає жанровій природі вокальної лірики композитора. «Для творів А. Кос-Анатольського особливо підходить термін “*солоспіви*” (*курсив наш. – В. Д.*), оскільки більшість з них написана в пісенній, часто куплетній формі і характеризується типовим для пісень нескладним, лаконічним викладом, рельєфністю вокальної лінії. Частина з них стоїть на межі між романсом і піснею» [5, с. 88]. Художньо-образний стрій солоспіву відтворює любов і сердечність, які є притаманними українцям на рівні ментальної домінанти і є сталими у часопросторі української картини світу.

На рівні літературного першоджерела «*Ой ти, дівчино, з горіха зерня*» представляє собою поетичний зразок українського романтизму із властивою барвистістю мовлення та піднесеним строєм висловлювання. В його основі – поетичний текст Івана Франка, який, завдяки своїй геніальності в увиразненні поетики української душі, набув статусу народного і згодом був талановито «ограненим» у солоспіві А. Кос-Анатольського (1956).

Витончена стилістика «літературної пісні» І. Франка багата на красиві поетичні епітети у зверненні до коханої: *ясная зоре, твої устонька – тиха молитва, тії очі – темніші ночі*. Римовання вірша

відповідає принципу римування в українському фольклорі (переважання морфологічних рим: *зоре – горе, зерня – терня, чаром – по-жаром*). Довершеність вислову проступає у парності порівняння (пісенний паралелізм, наприклад, «*Ой ти, дівчино, ясна зоре! / Ти мої radoщі, ти моє горе!*»), протиставлень, поєднання кількох значень слів, внаслідок чого поетичний образ є багатим і повноголосим.

Спадкоємність з народнопісенною традицією на художньо-образному рівні виявляється в опорі композитора на виразно-смыслову багатозначність лексичних засобів, вироблених практикою міського побутового музикування (традиції народної пісні-романсу).

На жанро-стилістичному рівні виявляється зв'язок із жанровими витоками української народної пісні (ширше – пісенністю) як засадничою категорією українського музичного мислення. Прообразом солоспіву є жанр побутової пісні-романсу, що став панівним у ХІХ ст. в народнопісенній традиції українців і був поширеним у міському середовищі. Музично-структурні особливості солоспіву відбивають будову його поетичної форми. Яскраво виражений національний колорит проявляється, передусім, у наспівній мелодії широкого діапазону, окремі поспівки якої наслідують ліричні народні пісні. Гнучка м'якість (чіткість побудови музичних фраз у поєднанні з вальсopodobною метричною структурою, опорою на головні щаблі ладу) і сентиментально-елегійний відтінок мелодики солоспіву сприяють її легкому запам'ятовуванню.

Типовою для української народної пісні є чергування поступенного руху з домінуючим низхідним мелодичним рухом з квінти або сексти. Такий принцип мелодичного розгортання є засадничим в аналізованому солоспіву. Поспівково-варіаційний спосіб розвитку музичного тематизму є провідним у солоспіві, виконуючи важливу формоутворюючу роль. Початкова фраза (м'якість, розспівність виконання) слугує імпульсом до подальшого розгортання. Віршована основа солоспіву А. Кос-Анатольського підкреслюється циклічним повторенням «розгойдування» мелодії, спрямованістю до кульмінації з подальшим гальмуванням у завершальній фазі розвитку музичної драматургії.

Романс як загальноєвропейська модель. Твір Г. Алчевського «*Літньої ночі*» представляє собою відмінний від попередніх творів

зразок камерно-вокальної лірики, завдяки опорі на загальноєвропейську музичну стилістику. Тому більш доречним є його жанрова атрибуція як романсу. Йдеться про оперування композитором мелодико-інтонаційних зворотів, ладо-гармонічних комплексів, фактурних особливостей, типових для музичного мислення композиторів західноєвропейської і російської культури доби романтизму. Образно-художній стрій солоспіву є відповідним романтичному мистецтву: оспівування краси природи у поєднанні з прагненням до щастя, почуття любові і пов'язані з ним страждання (присвячено Христині Алчевській):

*Дихають тихо акації ніжні,
Злегка колишуться в мороку срібнім,
Дивлються мовчки на місяць, на зорі,
Дивлються в світ ним ясним зачаровані...*

*Чом, я, скажіть, не акація ніжна,
Нащо думки мене спалюють, мучуть!
Чом я не можу забутись остільки,
Щоб лише міг я дивитись і дихати?..*

Музичний образ концентрується навколо єдиного емоційно-психологічного стану, висловленого вкрай лаконічно і водночас досить експресивно. Передусім, сама назва твору апелює до типово романтичного забарвлення «нічної пісні» (ноктюрна). У фортепіанному вступі і завершенні, що обрамляють твір, композитором відібрані два типи фактури – «баркарольний» та «ноктюрновий» (із супроводом репетиційними акордами в партії лівої руки). На музично-структурному рівні для вокальної мініатюри Г. Алчевського характерними є:

- логіка віршованого першоджерела (співставлення образу ідилії нічної природи в першій строфі з сум'яттям людських почуттів – у другій), означеного внутрішнім динамізмом і образною концентрованістю вірша, відтворена у двочастинній структурі (період із двох речень);
- збагачення ладової системи за рахунок альтерованих акордів та поєднання діатоніки і хроматики (скоріше темброво-емоційного забарвлення, ніж функціонально-тонального);

- багатство метроритмічного рисунку (рівномірна пульсація у поєднанні з використанням пунктирного ритму) з агогічними змінами темпу, поліметрія в партії фортепіано.

Тип мелодики відходить від лінійно-спрямованого, пісенного принципу. Висхідної музичною одиницею є не тема з кількох великих фраз, а коротка формула-мотив. Особливістю компанування їх у цілісність стає «просторова проекція» (Т. Булат), коли «... елементи форми з'єднуються за допомогою внутрішнього зв'язку (аркові поєднання, структурне розімкнення розділів форми, гармонічна нестійкість) чи за принципом контрасту» [1, с. 243].

Висновки. Історико-стильова динаміка українського солоспіву зумовлена такими засадничими ознаками жанру, як глибинний синтез слова і музики, камерний спосіб спілкування, розмаїта палітра образно-психологічної сфери.

У процесі вивчення української камерно-вокальної лірики слід розрізнити кілька її різновидів, жанрова-стилістична різниця яких обумовлена історико-жанровою генезою та *природою мелосу*: є **романс**, зміст якого розкриває загальноєвропейський інтонаційний комплекс; і є **солоспів**, лінія якого йде від «Музики до “Кобзаря”» М. Лисенка. Прикметними ознаками солоспіву є вокальність, породжена розумінням характеру національного стилю, мелодична пластика, яскрава образність, помножені на відчуття поетичної інтонації.

Іншим чинником, що розрізняє музичні версії жанру, є вербальна основа вокального твору: якщо у солоспіві діє співна *декламація* (що йде від думного епосу й кобзарських речитацій), породжуючи медитативний стиль драматургічного мислення та його різновиди (монолог), то для романсу типовими є лірико-інтимний спосіб висловлювання з узагальнено-романтичним «словником», книжна мова (поезії Г. Гейне, Лесі Українки, І. Франка), більш далека від національно-ментальної сфери героїко-драматичної оповіді.

Нарешті, різні типи української камерно-вокальної лірики відрізняються манерою виконання. Проте більшість виконавців (особливо з Китаю) вважають, що між ними є спільна ланка: це відчуття *національного звукового ідеалу*, що містить такі характерні риси, як: емоційність вислову, інтимність як вияв національної психології, імпровізаційна свобода та варіантність загальної будови виконавської драматургії.

Виконання українського солоспіву становить своєрідний еталон звукореалізації, як в аспекті композиторської оригінальності, так і національної самототожності. Тому наукове осягнення сучасного стану цього жанрового утворення в межах музичної кітаїністики сприятиме розквіту вокального мистецтва України та його пропаганді у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Булат Т. *Український романс* / Т. Булат. — К. : Наукова думка, 1979. — 320 с.
2. Іваницький А. *Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів* / [професор А. Іваницький]. — Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. — 320 с.
3. *Історія української музики* / АН УРСР. Ін-т мис-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського [редкол. : М. М. Гордійчук (голова) та ін.]. — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 2 : Друга половина XIX ст. — 464 с.
4. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови* / О. Козаренко. — Львів, 2000. — 286 с.
5. Фільц Б. М. *Український радянський романс* / Б. М. Фільц. — К. : Наукова думка, 1970. — 124 с.
6. Яросевич Л. *Деякі питання української музикознавчої термінології в контексті Лисенкових інтерпретацій поезії Тарса Шевченка* / Л. Ярославич // *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — Вип. 32. — С. 167–173.

ВАН ЦЗО. ІНТОНАЦІЙНО-ЖАНРОВІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО СОЛОСПІВУ. У статті досліджено особливості камерно-вокальної лірики у творах А. Кос-Анатольського («Ой ти, дівчино, з горіха зерня») та Г. Алчевського («Літня ніч»). Розглянуті мелодико-ритмічні та семантико-композиційні принципи будови творів, що увиразнюють ментальні засади національної української культури: наслідування синтаксису поетичної мови, ладо-гармонічні прикмети (діатоніки та хроматики), багатство метроритмічного рисунку. Романсова стилістика слугує увиразненню психологічної глибини та духовної краси української пісенної душі.

Ключові слова: камерно-вокальна лірика, жанр, солоспів, романс.

ВАН ЦЗО. ИНТОНАЦИОННО-ЖАНРОВЫЕ ОСНОВЫ УКРАИНСКОГО СОЛОСПИВУ. Статья посвящена исследованию особенностей камерно-вокальной лирики в произведениях А. Кос-Анатольского («Ой ти, дівчино, з горіха зерня») и Г. Алчевского («Літньої ночі»). Рассмотрены мелодико-ритмические и семантико-композиционные принципы строения произведений, которые отображают ментальные основы национальной украинской культуры: подражание синтаксиса поэтического языка, ладо-гармонические приметы (диатоники и хроматики), богатство метроритмического рисунка. Романсная стилистика подчеркивает психологическую глубину и духовную красоту украинской песенной души.

Ключові слова: камерно-вокальная лирика, жанр, солоспів, романс.

WANG ZUO. THE INTONATION-GENRE BASIS OF THE UKRAINIAN GENRE SOLOSPIV. The article is devoted research of the features the chamber-vocal lyrics in the pieces of music by A. Kos-Anatoljsky («Oj Ty, Divchyno, z Gorikha Zernya» – “Ouch, You, Girl, Like the Kernel From the Nut”) and G. Alchevsky («Litnjoj Nochi» – “In the Summer Night”).

The melodic-rhythmics and semantic-structurally principles of structure this musical works are represent mental bases of the national Ukrainian culture: imitation the syntax of poetic language, garmonical signs (diatonicisms and chromatic), different rhythmical segments. The romance musical language is underlines a psychological depth and spiritual beauty of the Ukrainian song soul.

Key words: chamber-vocal lyrics, genre, solospiv, romance.

Лю Лянь

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО
В ВУЗАХ КИТАЯ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ВОКАЛИСТОВ:
РАБОТА НАД ИНТЕРВАЛАМИ И АККОРДАМИ**



Лю Лянь (1980 г. р.) – аспирантка Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. С 2002 года – преподаватель на кафедре композиции института музыки Чиндаоского университета (г. Чиндао, провинция Шандунь).

Читает курсы сольфеджио, теория музыки для студентов специальности академического пения, духовых и струнных инструментов. Имеет более 10 научных публикаций. Тема кандидатской диссертации: «Творческо-методические основы подготовки музыковеда в университетской системе Китая начала XXI века».

Актуальность темы вызвана парадоксальной ситуацией, сложившейся в сфере музыкального образования Китая к началу XXI столетия – при значительном увеличении числа выпускников вузов по музыкальным специальностям, китайская школа педагогики, занятая в среднем и высшем учебном звене, испытывает ощутимый дефицит специалистов-сольфеджистов. Данные процессы в образовательной «вертикали» Китая порождают ряд тесно связанных с ними проблем иного порядка, в частности, отсутствие общепринятых в стране методик преподавания музыкальных курсов. В их числе оказалась и важнейшая дисциплина сольфеджио, призванная всесторонне развивать музыкальный слух. Остро востребованной представляется разработка специальной методики данного курса для студентов-вокалистов, поскольку сам автор – в прошлом выпускница вокального факультета (педагогического университета, г. Муданцзян).

Сольфеджио, как известно, является обязательной дисциплиной для студентов вокально-исполнительского факультета как в западных, европейских, так и восточных, например, китайских музыкально-об-

разовательных программах. Автор стремилась, в первую очередь, изучить методологические и практико-исполнительские аспекты преподавания данного курса. С течением времени, эти устремления нашли отражение в собственной педагогической деятельности автора, в течение шести лет преподававшей сольфеджио для вокалистов в высшем учебном звене (музыкальном институте при университете, г. Чиндао).

Цель настоящей статьи состоит в поиске наиболее оптимальной методики преподавания курса, путей преодоления возможных методических трудностей в педагогическом процессе. **Объектом** научного обсуждения избраны современные проблемы преподавания курса сольфеджио в Китае, а **предметом** – вопросы специализации методики преподавания сольфеджио для исполнителей-вокалистов на этапе их вузовского обучения.

Материалом для обобщений служат некоторые практические формы классной работы – упражнения на интервалы и аккорды. В ходе данного исследования автором был изучен ряд специальных трудов и учебных пособий сольфеджистов Европы и Китая, в которых комплексно освещены вопросы методики учебного курса сольфеджио [1–10]. Существенная роль в нем традиционно отводится упражнениям на интервалы и аккорды.

1. Мелодические и гармонические интервалы: одно- и двухголосие.

Среди разнообразных практических форм работы на занятиях в курсе сольфеджио важное «стратегическое» значение обретают упражнения на интервалы для установления логической взаимосвязи между заданиями на одноголосие – мелодию и многоголосие – гармонию, включенных в комплекс задач по всестороннему развитию музыкально-слуховых навыков.

Проработка на занятиях сольфеджио интервальных структур занимает особое место и потому, что интервалы оказываются теми необходимыми интонационными «кирпичиками», ячейками, на основе которых образуются звукоряды различных ладов, а также аккордовые созвучия. Поэтому в ходе повторения студентами интервалов необходимы оказываются две методических установки.

Первая направлена на изучение фонических и структурных «чистых» свойств интервалов вне лада. Главная цель при этом – осоз-

вание интервального хода как проявления мелодического начала в музыке, как интонационного импульса, поскольку любой интервал (мелодический, а если он гармонический, то наш слух мелодизирует и его) есть мотив, *ядро* мелодической мысли. Подобным же образом осознаются и свойства гармонических интервалов как основы вертикализации интонационного процесса – гармонической интонации (по теории Т. С. Кравцова).

Вторая установка нацеливает на рассмотрение функционально-выразительного предназначения (сторону – плохо) интервалов в контексте лада и тональности, а также в системе музыкальной формы-процесса, его синтаксиса (более развернутых мелодических и гармонических построений).

Преподаватель должен объединять два указанных метода работы с интервалами для достижения определенных результатов по развитию мелодического, гармонического и архитектурного слуха у студентов.

Проработка интервалов может занимать как первую часть занятия по сольфеджио (сразу после распевки), так и выступать в форме первоначальной интонационной настройки, а затем пронизывать остальные формы урока – «отрабатываться» вне тональности, затем в контексте ладо-тональности на образцах из художественной литературы, также в мелодическом диктанте, музыкальных примерах для чтения с листа и т. д. Кроме того, вопросы преподавательской методики нередко оказываются на пересечении *внемusикальных* задач. Так, автор статьи, опираясь на свой педагогический опыт работы вузе, на каждом занятии сталкивается с проблемой учебной организации большой аудитории студентов – 40 человек в группе (!).

Ситуация в других китайских вузах существенно не отличается от данной. Естественно, что первостепенной задачей педагога в таких случаях становится необходимость опроса на занятиях максимально возможного числа студентов, чтобы они получали не пассивный, а активный интонационный тренинг, непосредственно участвуя в разных формах работы. Поскольку сольфеджио – одна из важнейших практических музыкальных дисциплин, воспитывающих музыкальность как таковую, особенно когда речь идет об обучении студентов вокально-исполнительского факультета (обладающих «живым инструмен-

том» – голосом), то автор на своих занятиях стремиться разработать такие виды работы, с помощью которых можно было решить указанную проблему.

На примерах интервального тренинга покажем один из возможных путей преодоления «трудностей аудитории», а также решения общих учебных задач курса сольфеджио: каждому студенту дается задание на построение мелодического интервала от звука – в китайской методике так называемое «структурное пение» (в названии отражен процесс структурирования интервала). Помимо традиционного подхода к выполнению данного задания, при котором студенты поочередно («в разброс») строят интервалы от разных звуков, возможно усложнение условия данного задания. Например, звук, от которого необходимо построить первый интервал задается педагогом, затем студент строит заданный интервал, следующий студент поет новый интервал от последнего звука предыдущего интервала и т. д. Возникает цепное голосоведение или «цепные» интервалы (имеющие общий звук). Такое упражнение позволяет активно включиться в работу каждого из присутствующих: студенты при этом вынуждены проверять друг друга, правильно ли спел предыдущий интервал, от последнего звука которого нужно будет тут же строить следующий.

Когда исполнение данного упражнения подходит к завершению, педагог может проверить высоту звуков последнего исполненного интервала на фортепиано. Причем, подобные «цепы» интервалов могут быть восходящими и нисходящими, вне лада и тональности (пример № 1), либо помещенными в контекст ладотональности (пример № 2):

Пример № 1



Пример № 2



Последний вариант, учитывая восходящий и нисходящий порядок пения интервалов – волнообразный принцип – оказывается особенно важным, поскольку образует уже самостоятельную мелодическую фразу или более развернутое мелодическое построение с определенной логикой интонационно-выразительного развертывания. По содержанию такое упражнение есть ни что иное, как *сегментированное* пение мелодии, или распределение ее отдельных фрагментов между разными участниками (исполняющими по одному мелодическому интервалу).

Причем педагог при пении студентами последовательности мелодических интервалов в ладотональности с помощью цепного голосоведения (рассмотренный нами выше пример № 2), может не только каждый раз объявлять следующий интервал и направление мелодического движения, но и предлагать студентам заранее подготовленную цифровку ступеней (запись на доске цифровки с указанием звуков, от которых эти интервалы строятся, нежелательна, поскольку содержит в себе подсказку – расшифровку интервальной структуры). Фактически, данное упражнение трансформируется в пение по цифровке мелодического построения в ладотональности и устанавливает необходимые для практических заданий логические связи между разными формами работы на занятии по сольфеджио:

Пример № 3

I ↘ V V ↘ III III ↗ VI VI ↘ IV IV ↘ II II ↗ V V ↘ III III ↘ I.

Цифровку № 3 можно оформить иначе, без повторов ступеней, но при этом оговорить студентам, что условием озвучивания цифровки является именно цепное голосоведение:

Пример № 4

I ↘ V ↘ III ↗ VI ↘ IV ↘ II ↗ V ↘ III ↘ I.

Общим же для оформления задания № 3 и № 4 остается обязательный показ направления мелодического движения.



Эти задания по варьированию мелодического построения весьма полезны для студентов-вокалистов. Подобные сдвиги фразировочных лиг обогащают представление будущих интерпретаторов об интонационном потенциале одной и той же мелодии, в которой, таким образом, можно менять интонационно-выразительную «энергию», дыхание.

Помимо отмеченных выше моментов, пример целесообразен сразу по нескольким причинам: во-первых, для воспитания у вокалистов памяти на высоту звуков – умение держать эту высоту, не «съезжать» интонационно, что на практике случается довольно часто и является серьезным недостатком для будущих певцов. Во-вторых, в этой форме активно включается внутренний слух – каждый следующий участник пения *про себя* интонирует предыдущий интервал, чтобы правильно воспроизвести вслух следующий.

В-третьих, в упражнение можно включить также условие унисона, когда на пение одного студента «нанализывается» пение второго, при этом оба они сходятся на одном звуке, общем для предыдущего и последующего интервалов (по аналогии с вторгающимся кадансом и цепным голосоведением в полифонических формах).

Как известно, умение правильно передать (повторить) высоту прозвучавшего ранее звука (например, сыгранного на инструменте) является своеобразной проверкой для любого музыканта, способного «найти звук», моделировать его высоту по звуковому контексту. Именно чистое интонирование, в первую очередь, унисона отличает профессиональный хоровой коллектив от аматорского. Вокалисты в своей профессиональной практике нередко участвуют в ансамблевом и хоровом пении, исполняя не только сольный, но и оперный, ансамблевый репертуар, поэтому названные моменты оказываются весьма актуальными для работы педагога-сольфеджиста с будущими певцами.

К сказанному уместно добавить, что в ходе посещения украинских занятий по сольфеджио, автором изучен один из видов упражнений

по развитию звуковысотного слуха. Методика данного упражнения следующая: педагог играет на фортепиано отдельные звуки, используя всю клавиатуру инструмента – от самой высокой тесситуры до самой низкой, в которых восприятие высоты звука затруднено из-за неудобства его воспроизведения голосом. Тем не менее, студент должен спеть эти звуки, транспонируя их в удобную для него тесситуру, найти звуковую высоту разбросанных в музыкальном пространстве тонов, опираясь на внутренний слух.

Позволив себе небольшое, но важное дополнение, вернемся к методике изучения и проверки у студентов знаний интервалов.

В приведенных выше примерах педагог, разумеется, выбирает те мелодические интервалы, повторение которых предусмотрено в плане урока. Данные интервальные «цепи» (равно как и традиционное построение отдельных, не связанных друг с другом интервалов от звука или в тональности), можно *усложнять*, *расширять* или, наоборот, *ограничивать* несколькими интервалами для их оптимального закрепления. (Здесь возможно применение цепочек интервалов в виде секвенций, когда один и тот же интервал отрабатывается на разной высоте – от разных звуков). В процессе установления связей между разными классными формами, педагог может предложить студентам-вокалистам досочинить к полученной мелодии (при необходимости) недостающий фрагмент или заполнить скачки в мелодии плавными ходами, что также является формой сочинения, оформить полученный вариант мелодии ритмически и т. д.

Таким образом, содержание подобных упражнений непосредственно зависит от методических и дидактических целей конкретного поурочного занятия, и именно эти цели регулируют задания, которые могут иметь не только «канонический» характер, но и варьированный, обновляющийся.

Разработка всевозможных вариантов преобразования одного и того же упражнения представляет значительный «поисковый» интерес для педагога, стимулирует в нем именно творческий подход к методике **сольфеджио как практической дисциплины**, направленной на активизацию разных проявлений музыкального слуха студентов, а также вызывает ответный творческий заряд у самих студентов, что подтверждает педагогический опыт автора этих строк.

Данные установки в полной мере относятся и к проработке на занятиях *двухголосия*, которое предваряется упражнениями на мелодические интервалы. Это – слуховой анализ, запись и пение ансамблем отдельных интервалов от звуков и интервальных цепочек в тональности, мелодий со интервальной *второй* (возможна игра одного из голосов на инструменте), консонансов и диссонансов с разрешением, диатонических, характерных и хроматических интервалов.

2. Аккорды: многоголосие.

Среди задач курса сольфеджио важнейшей является развитие *гармонического слуха*, что должно быть отражено в разнообразных формах работы со студентами над многоголосием, аккордами (а не только в более традиционных заданиях на виды ладов). В ходе разработки и учебного применения таких упражнений преподавателю следует, на наш взгляд, учитывать комплекс методических целей. Одна из них – установление связей с учебным курсом гармонии, обязательным для студентов вокальных факультетов не только европейских, но и китайских вузов, что объясняет сходство методологических принципов построения западных и восточных образовательных программ сольфеджийного курса. Данная общность разных национальных практик преподавания сольфеджио обусловлена историческими предпосылками эволюции музыкального мышления, выработавшего многообразные жанры и формы многоголосной музыки, в которой определяющим моментом стилевой атрибуции становится гармонический фактор.

Добавим, что учебные программы по музыкальным дисциплинам Китая опираются на художественные образцы как китайской, так и европейской музыкальной классики. Поэтому современные сольфеджийные методики в целом *актуализируют проблему всесторонне развитого интонационного тезауруса у студентов, в котором значительное место отводится воспитанию гармонического слуха.*

Среди традиционных форм работы над многоголосием в китайских высших учебных заведениях (как для вокальных, так и для других факультетов) являются **слуховой анализ**, построение, пение и запись гармонических последовательностей аккордов (однотональных, с использованием ладотональных отклонений и модуляций), а также различного рода **творческие упражнения по подбору к мелодии сопровождения** и, собственно, *пение одноголосия с гармоническим со-*

провождением, сочинение к аккордовой последовательности мелодии с предварительным разбором возможных вариантов «мелодизации» интонационно-гармонического развития. В этих заданиях присутствует важный элемент методики обучения – **комплексное воспитание музыкального слуха, выявление синтезирующей роли в музыкальном процессе мелодико-гармонического фактора.**

В качестве примеров гармонических последовательностей могут служить фрагменты произведений (разных исторических эпох) или стилизованные под художественные инструктивные упражнения, сочиненные преподавателем с конкретной методической целью, обусловленной темой урока.

Данные формы работы можно развивать и усложнять, так, например, к ансамблевому пению гармонических последовательностей добавлять (играть на инструменте) солирующий мелодический голос или в качестве задания для студентов предложить им самим сымпровизировать любую мелодию к гармоническому фону – для вокальных факультетов подобные упражнения на вокализацию мелодий, как показывает педагогическая практика, представляются наиболее оптимальными.

Кроме вышеназванных практических заданий, автором исследования в собственной педагогической деятельности применяется и ряд других упражнений со студентами по тренировке гармонического слуха. Важным здесь, на наш взгляд, является то, что тренировка навыка пения аккордов должна включать не только их вертикальное расположение, но и горизонтальное фигурирование – пение аккордов в виде гармонических фигураций для осмысления их интонационно-мелодического содержания. Данная установка в работе со студентами очень важна, особенно для вокалистов: мелодический параметр в изучении практических музыкальных курсов становится едва ли не определяющим в силу специфики их мышления и профессиональной подготовки.

Предложим краткое описание и примеры специальных практических заданий на аккорды.

1. Приступая к выполнению комплексных упражнений первоначально целесообразно пение-подражание. Возможны при этом несколько его вариантов:

1.1. Педагог играет аккорд или группу аккордов, студенты их имитируют – поют на нейтральный слог (или называют ноты, если им предварительно указывается тональность или высота одного из аккордовых тонов).

1.2. Педагог играет последовательность аккордов, а студенты, соответственно, на нейтральный слог «ля» повторяют, копируют аккордовые структуры. Целью такого упражнения является распевка или настройка на пение, а также тренировка слуховой памяти на структуры мажорного и минорного трезвучий, сравнительная характеристика их фонической окраски. Целесообразным является также чтение гармонических фигураций с листа:

1) арпеджирование аккордов с басового тона:

Musical notation for arpeggiated chords starting from the bass note. The notation is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 4. The second staff starts at measure 5 and ends at measure 8. The third staff starts at measure 9 and ends at measure 12. The fourth staff starts at measure 13 and ends at measure 16. The chords are: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G).

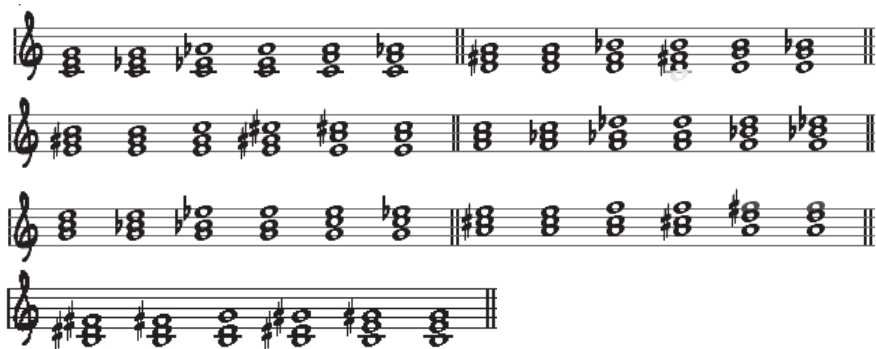
2) пение ломанных арпеджио, мажорных, минорных (уменьшенных, увеличенных) трезвучий:

Musical notation for broken arpeggios of major, minor, diminished, and augmented triads. The notation is in 4/4 time and consists of two staves. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 4. The second staff starts at measure 25 and ends at measure 28. The chords are: C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G), C major (C-E-G).



Данную группу упражнений студенты чаще исполняют группой.

2. **Пение-построение аккордов от звуков.** Сравнительный слуховой анализ и закрепление навыка пения мажорного, минорного видов трезвучий, секстаккордов и квартсекстаккордов. Педагог играет на инструменте звук «до». От студентов требуется: на семи основных диатонических ступенях До-мажора построить вверх в виде цепочек мажорное и минорное трезвучия, мажорный и минорный секстаккорды и квартсекстаккорды (последовательность ладового наклонения аккордов может быть произвольной):



Данное пение-построение рассчитано как на индивидуальное, так и на групповое участие студентов. Целью упражнения является закрепление навыков построения аккордовых структур, их слухового узнавания, чтобы по первому требованию педагога студент мог оперативно не только определить, но и воспроизвести подобные структуры от любого звука вверх или вниз – например, спеть от «ми» вниз мажорное трезвучие (в системе китайской цифровки обозначается б₃):



Е – сравнение большой сексты, um_6 , um_{46} :



Цель предложенных упражнений состоит в закреплении у студентов навыков оперативного узнавания видов аккордов, построенных от одного звука или находящихся на близкой высоте.

4. Найти в гармонической цепочке указанный аккорд.

Цели этого задания идентичны целям предыдущего упражнения. Педагог играет цепочку аккордов (от трех до шести подряд, можно и более). Студент среди них должен указать, каким по счету прозвучал тот или иной вид аккорда, например, um_{46} :



5. Пение-построение последовательности аккордов по цифровке. Педагог предварительно записывает аккордовую цифровку (Например: в Соль-мажоре: I_6 , I_{46} , IV_6 , V , I_6), студенты ее озвучивают устно или записывают в тетрадах. Эта форма работы над аккордами в общепринятых методиках сольфеджио признана обязательной:



5. Прослушивание многоголосного диктанта с последующим восстановлением его аккордовых структур.

Педагог играет многоголосный фрагмент, в котором аккорды фигурированы (фигурации могут быть различных видов – мелодические, гармонические, ритмические и комбинированные):



Студенты записывают последовательность аккордов, использованных в этом фрагменте, восстанавливая их целостную структуру:



Целью данного упражнения является ознакомление с художественной практикой «фактурных стилей» изложения аккордов.

ВЫВОДЫ. Названные примеры далеко не исчерпывают возможные формы работы над многоголосием в курсе сольфеджио, которые, по усмотрению преподавателя, могут быть дополнены также пением многоголосных фрагментов музыкальных произведений, канонов, гамм в многоголосии, отражающих фольклорную практику ленточно-голосоведения и др.

Таковы лишь некоторые аспекты изложенной в статье проблематики, связанной с поиском и установлением приемлемых методов работы над интервалами и аккордами в курсе сольфеджио для студентов-вокалистов в ходе преодоления методических трудностей в педагогическом процессе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. науч. ст. [сост. О. Л. Берак, М. В. Карасева]. — М. : Классика-XXI, 2006. — 224 с.*
2. *Максимов С. Е. Сольфеджио для вокалистов. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.*
3. *Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика : сб. ст. и материалов [ред.-сост. И. П. Дабаева]. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. — 316 с.*
4. *Озерцовская И. Начальные упражнения для вокалистов. — М. : Музыка, 1971. — 128 с.*

5. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 1. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 271 с.
6. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 2. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 265 с.
7. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 3. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 276 с.
8. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 4. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 252 с.
9. Цзян Вейминь, Чжоу Веньюй. Учебное пособие по тренировке слуха. — Ч. I. — Начальный уровень. — Шанхай : Шанхайская консерватория, 2005. — 110 с.
10. Цзян Вейминь, Чжоу Веньюй. Учебное пособие по тренировке слуха. — Ч. II. — Средний уровень. — Шанхай : Шанхайская консерватория, 2005. — 113 с.

ЛЮ ЛЯНЬ. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО В ВУЗАХ КИТАЯ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ВОКАЛИСТОВ: РАБОТА НАД ИНТЕРВАЛАМИ И АККОРДАМИ. Изложен опыт работы по развитию гармонического слуха для студентов исполнительских специализаций. Авторские разработки и упражнения нацелены на преодоление типичных трудностей и недостатков интонирования с учетом творческих видов работы.

Ключевые слова: сольфеджио, методика, исполнитель, гармонический слух, интервал, лад, аккорд, тональность.

ЛЮ ЛЯНЬ. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ КУРСУ СОЛЬФЕДЖІО В ВУЗАХ КИТАЮ ДЛЯ ВИКОНАВЦІВ-ВОКАЛІСТІВ: РОБОТА НАД ІНТЕРВАЛАМИ І АКОРДАМИ. Викладено досвід роботи з розвитку гармонійного слуху для студентів виконавських спеціалізацій. Авторські розробки і вправи націлені на подолання типових труднощів і недолік інтонування з урахуванням творчих видів роботи.

Ключові слова: сольфеджио, методика, виконавець, гармонійний слух, інтервал, лад, акорд, тональність.

LIU LIAN. METHODS OF TEACHING COURSES EAR-TRAINING IN CHINESE UNIVERSITIES FOR PERFORMERS, SINGERS: WORK

ON INTERVALS AND CHORDS. The experience of hearing the harmonic development for students performing specializations. Authoring and exercises aimed at overcoming the typical difficulties and lack of intonation in view of their creative work.

Key words: solfedzhio, technique, artist, harmonic ear, interval harmony, chord tone.

УДК : [78.071.2 : 785.7] : 78.01

Ксения Чайковская

АНСАМБЛЬ СКРИПАЧЕЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ



Чайковская Ксения Ивановна – окончила ХГАК (2009), там же магистратуру (2010). Преподаватель по классу скрипки ДМШ №7 им. М. П. Мусоргского. Выпускница Полтавского музыкального училища Н. В. Лысенко (2005). Ныне – аспирантка кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК.

Ансамблевое искусство является неотъемлемой составляющей музыкальной культуры и ведущих сфер ее экзистенции – композиторского творчества, исполнительского искусства и музыкальной педагогики. Инструментальный ансамбль как художественный репрезентант различных культурных традиций, приобрел актуальность в многообразных жанрово-стилевых контекстах прошлого и современности. В нынешнее время приобретает актуальность научное осмысление теории и истории ансамблевого искусства, активизация и значительное повышение роли которого на современном этапе эволюции музыкальной культуры является отражением социокультурных и художественных процессов.

Одним из наиболее распространенных репрезентантов профессионального ансамблевого искусства в инструментальной сфере, испытавшим востребованность в мировом и отечественном художе-

ственно-информационном пространстве, является *ансамбль скрипачей* – самобытный коллектив музыкантов с точки зрения темброво-фонической специфики, исполнительского состава, репертуара и художественного воздействия на публику.

Актуальность темы определяется общенаучным интересом к проблемам ансамблевой культуры в целом и, в частности, необходимостью осмысления такого уникального явления исполнительской культуры, как ансамбля скрипачей. Обоснования его феноменологической, эстетической, жанровой и исполнительской природы составляют имманентный смысл истории и теорию данного предмета в рамках целостной музыкальной науки.

Несмотря на широкую распространенность, художественную значимость и существенную роль ансамбля скрипачей в концертно-исполнительской и педагогической практике, он доныне является одним из наименее исследованных объектов музыкальной науки.

К проблематике ансамбля скрипачей обращались, в основном, в эмпирическом и методико-практическом аспектах. Принимая во внимание некоторые научные рефлексии отдельных аспектов и характеристик ансамбля скрипачей, данное художественное явление не приобрело целостного и всестороннего освещения. Отсутствуют специальные исследования, направленные на выявление имманентной жанровой специфики этого вида ансамбля, особенностей его репертуара и исполнительской практики. Большинство существующих трудов по вопросам ансамбля скрипачей направленно на выявление методико-практических и педагогических сторон функционирования этого типа ансамбля. Анализ научных источников по данной теме выявил отсутствие теоретических разработок, в которых бы ансамбль скрипачей рассматривался как жанровый репрезент ансамбльно-исполнительского искусства в его историко-культурной динамике. Неисследованными в музыкознании остаются также и вопросы жанровой специфики ансамбля скрипачей.

Цель статьи – обосновать эстетические и исполнительские особенности скрипичного ансамблевого профессионализма и на примере деятельности Ансамбля скрипачей Большого театра раскрыть значение ансамблевых традиций в музыкальной культуре второй половины XX ст.

Объект исследования – ансамбль скрипачей в системе музыкальной культуры, его **предмет** – Ансамбль скрипачей Большого театра как уникальное художественное явление.

Наибольшей актуализации ансамбль скрипачей как жанр музыкально-исполнительского искусства приобрел в XX ст. Образцом яркой концертной жизни скрипичного ансамбля стал прославленный Ансамбль скрипачей Большого театра (г. Москва). Этот коллектив музыкантов является признанным эталоном художественного совершенства в рассматриваемой жанровой сфере, его творчество приобрело широкий художественный резонанс во всем мире и сыграло исключительную роль в популяризации и активизации скрипичного ансамблевого исполнительского.

Ансамбль скрипачей Большого театра – первый в мире классический профессиональный коллектив, уникальный в своем роде музыкальный организм, который обогатил в XX ст. представления о формах инструментального музицирования и впервые выявил своеобразную выразительность, рожденную объединением группы скрипачей в единое художественное целое. Слияние звучания скрипок в унисон способствует не только увеличению динамики, но и созданию нового ффонического качества. Звук приобретает симфоническую насыщенность и полноту, не теряя при этом присущую скрипичной органологии теплоту лирического тона. Характерными признаками этого вида ансамбля является абсолютная синхронность звучание в унисон и исполнение участниками своих партий наизусть в сопровождении фортепиано.

Процесс формирования ансамбля скрипачей как отдельного репрезентанта камерно-инструментальной музыки происходил постепенно в контексте исторического становления европейского инструментального искусства (сольного, ансамблевого и оркестрового) и ведущих инструментальных жанров – сонаты, симфонии, квартета. Исторически скрипка утверждалась не как отдельный инструмент, а в контексте целого семейства струнно-смычковых инструментов, поэтому ансамблевая игра заключена в ее природе. Звучание ансамбля скрипок является однородным по тембру и интонационной природе. В ансамбле скрипачей каждому участнику находится роль, которая отвечает его творческим возможностям и интересам.

Становление ансамбля скрипачей как монотембрового исполнительского жанра является отражением тенденций усиления роли индивидуального (сольного) начала, темброво-динамического фактора, количественного увеличения звукового объема отдельной унисонно-инструментальной (скрипичной) партии как носителя мелодичного начала и в то же время утверждения коллективных исполнительских форм музицирования. Сочетание указанных тенденций определяет специфику исторической кристаллизации этого жанра.

Ансамбль скрипачей Большого театра был создан в конце 1955 г. Основателем и руководителем коллектива свыше 25 лет (1956–1985 гг.) явился выдающийся музыкант, народный артист РСФСР Юлий Маркович Реентович, в котором сочетались качества талантливого музыканта и прекрасного организатора. Первым среди равных – таким был художественный руководитель, авторитет которого среди его «подопечных» был непререкаемым. По свидетельству Е. Светланова, атмосфера на репетициях ансамбля привлекала истинной одухотворённостью. В процессе работы Реентович не навязывал свои взгляды на исполняемое. Он обладал важным качеством – умением слушать других, и поэтому каждый артист чувствовал себя творцом, вносил своё видение в общую трактовку произведения [1, с. 7].

Д. Ойстрах, выдающийся скрипач XX ст. отмечал способность Ю. Реентовича в репетиционном процессе к сотворчеству, к результативному диалогу с исполнителями относительно создания общей совершенной исполнительской интерпретации музыкальных произведений: «Ю. Реентович владел современными принципами общения руководителя с коллективом, что обусловило образование коллективного сотворчества и в то же время раскрытия отдельной индивидуальности» [1, с. 22]. По воспоминаниям известного советского композитора М. Чулаки, Ансамбль скрипачей Большого театра возник случайно. Идея исполнения музыкальных произведений группой первых скрипок в унисон возникла во время подготовки концерта у одного из его организаторов и была предложена концертмейстеру оркестра Большого театра Ю. Реентович – будущему руководителю. Для выступления была избрана одна из концертных пьес Н. Паганини «*Perpetuum mobile*» («Вечное движение»), предназначенная для сольного исполнения скрипачом-виртуозом [1, с. 25]. Выражением обще-

го мнения служат слова Д. Шостаковича: «Первые шаги Ансамбля убеждают нас в том, что будущее его прекрасно и он займет достойное место в музыкальной культуре» [2, с. 29].

Дебют коллектива превратился в событие. Исполнители – семнадцать музыкантов-скрипачей в сопровождении концертмейстера (партия фортепиано) – продемонстрировали не только виртуозный блеск своего исполнительского искусства, но и мастерское владение кантиленой, чквством стиля, способностью раскрыть образное содержание произведения. Ансамбль скрипасей под руководством Ю. Реентовича объединял 17 скрипачей. Значительная роль в творческом коллективе принадлежала концертмейстеру Ирине Зайцевой.

Ансамбль скрипачей возник, по свидетельству Г. Рождественского, из желания поиграть музыку, написанную специально для скрипки, чтобы ощутить себя в новом качестве солиста-ансамблиста, в повседневном процессе избежать самого опасного, что может быть в искусстве – и н е р ц и и [цит. по: 1, с. 7]. За время своего существования Ансамбль скрипачей, как репрезентант отечественного ансамблевого профессионализма, приобрел широкую популярность. Об этом свидетельствует огромное количество концертов этого коллектива на лучших концертных эстрадах бывшего Советского Союза, стран Европы, Азии и Америки. В целом ансамбль дал свыше двух тысяч концертов.

Выступления этого высокопрофессионального коллектива всегда вызывали большой интерес и пользовались широким признанием у музыкантов и любителей. Ансамбль записал огромное количество пластинок, выступил в творческом содружестве с известными солистами и дирижерами.

Исполнительскую культуру ансамбля отличают высокое мастерство, синхронность исполнения, артистизм и одухотворенность звучания. Удивительная синхронность – результат исключительной художественной дисциплины музыкантов-исполнителей, единства виртуозной техники, уровня технического мастерства и исполнительской точности, умения чутко слышать коллег и весь ансамбль в целом.

Все участники Ансамбля скрипачей Большого театра СССР – исполнители высокого класса, для которых не существовало технических трудностей. Народный артист СССР дирижер Е. Светланов отмечал: «Музыканты работают тщательным образом, скрупулезно

обрабатывая мельчайшие исполнительские детали. Ведь их задание тяжелее, чем задание скрипача-солиста – сделать виртуозный репертуар приобретением коллектива [1, с. 18].

Сложной проблемой для коллектива оказался поиск соответствующего репертуара, приспособленного именно для этого самобытного состава исполнителей. Поскольку соответствующей музыкальной литературы не существовало, основой исполнительского репертуара ансамбля стали художественные произведения в обработке и аранжировке выдающихся мастеров XX ст. – дирижеров Е. Светланова и Г. Рождественского, скрипача Г. Заборова и др. Постепенно репертуар коллектива был значительно расширен разножанровыми и разностилевыми произведениями классических и современных авторов. «От игры в унисон, как первоосновы ансамблевого музицирования, нужно было перейти к исполнению многоголосных произведений, – отмечал Ю. Реентович. – Именно это позволяло двигаться дальше, развивать новые возможности» [3, с. 18].

Среди композиторов, обогативших творчески-исполнительскую палитру Ансамбля скрипачей собственными, специально написанными для него произведениями – Г. Рождественский, Р. Щедрин, А. Хачатурян, М. Чулаки (который стал первым среди поверивших в будущее коллектива и установивших с ним крепкий творческий союз).

В огромном репертуаре коллектива (свыше ста произведений) – обработки инструментальной и вокальной музыки, оригинальные произведения. Наряду с западной и русской классикой (Г. Ф. Гендель, Н. Паганини, П. Сарасате, Н. Римский-Корсаков, А. Дворжак и др.) значительное место в репертуаре коллектива занимают композиции советских авторов XX ст. (С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, М. Чулаки, К. Караева, Р. Щедрина, Г. Свиридова), в том числе специально предназначенные для ансамбля.

Творческое содружество и совместимая концертная деятельность связывала Ансамбль скрипачей с ведущими оперными солистами Большого театра И. Архиповой, Б. Руденко, Г. Олейниченко, А. Огнивцевым, Ю. Мазурком.

Высокие художественные достижения нового артистического содружества были признаны выдающимися деятелями отечественной и зарубежной культуры – Д. Ойстрахом, Е. Светлановим,

Т. Хренниковим, Д. Шостаковичем, А. Хачатуряном. В частности, Д. Ойстрах писал: « <...> именно настойчивой работой над каждым произведением рождены высочайшее мастерство, артистизм и одухотворённость, которые отличают исполнительскую культуру ансамбля» [цит. по: 1, с. 18].

Направленность на широкую аудиторию слушателей предопределяло сочетание в концертных программах коллектива разнохарактерных произведений: капризно-грациозной атмосферы музыки Н. Паганини, лирической настроенности антракта из «Раймонды» А. Глазунова, вдохновения «Аве Марии» Ф. Шуберта, поэтической одухотворённости «Романса» Д. Шостаковича. Они активно популяризировали знакомые мелодии из кинофильмов, известных скрипичных пьес, появляясь на эстраде во фраках и бальных вечерних платьях, создавая пышное зрелище.

Исполнение Ансамбля скрипачей Большого театра СССР характеризуется как сосредоточенной углубленностью, так и яркими эффектами художественной фантазии и неисчерпаемой виртуозностью. Звучанию коллектива присуща мягкость, благородство кантилены, полифоническая рельефность, звуковая насыщенность. Исполнители мастерски воспроизводят уникальную красочность фольклорных истоков, узорчатую мелодичность и ритмическую орнаментiku.

Художественная жизнь и семантическая эволюция ансамбля скрипачей в XX ст. связана с общей активизацией и существенной трансформацией ансамблево-инструментального творчества. Специфическим признаком экзистенции ансамблевых жанров в этот период явилось воплощение признаков диалогичности и полилогичности музыкального мышления, принципов игрового начала, парадоксальности, увеличение роли интеллектуального начала и преобладания эмоционального фактора. Эти черты воплотились в исполнительской интерпретации Ансамбля скрипачей Большого театра таких произведений, как «Вокализ» С. Рахманинова, «Мелодия» с оперы «Орфей и Эвридика» Глюка, «Романс» из х/ф «Овод» Д. Шостаковича, «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, «Цыганская мелодия» А. Дворжака, «Грёзы», соч. 15 № 7 Р. Шумана, «Лебедь» К. Сен-Санса.

Под влиянием творческой деятельности Ансамбля скрипачей Большого театра СССР возникло массовое художественное движе-

ние, касающееся развития скрипичного ансамблевого искусства в исполнительской и педагогической практике. Эта форма ансамблевого музицирования обусловила появление значительного количества скрипичных ансамблей в музыкально-просветительской сфере – от ДМШ к средним и высшим учебным заведениям, которые представляют разные уровни профессионализма; от начинающих музыкантов к мастерам-виртуозам.

Творчество этого коллектива приобрело широкий резонанс в мире среди музыкантов-профессионалов и любителей. По образцу московского коллектива ансамбли скрипачей сформировались в других городах России и республиках, а в настоящее время в странах постсоветского пространства. Искусство первого в мире классического профессионального ансамбля скрипачей Большого театра, которому предназначено было стать настоящим открытием в исполнительском искусстве, считается эталонным и принадлежит к наилучшим завоеваниям музыкальной культуры XX ст.

Исключительной была роль Ансамбля скрипачей в пропаганде классической и современной музыки. Известной фирмой грамзаписи «Мелодия» были выпущены более сотни дисков с его записями. Ансамбль звучал в радио- и телеэфире, теле- и кинолентах, сопровождал концертные выступления многих выдающихся музыкантов.

Художественные традиции, заложенные Ансамблем скрипачей Большого театра, нашли яркое продолжение в творчестве других коллективов, их последователей. Одним из них стал ансамбль скрипачей Сибири (созданный в 1978 г. при Тюменской филармонии). Основатель и руководитель коллектива – скрипач Михаил Пархомовский. Творческая биография ансамбля скрипачей началась в 1971 г. при Московской филармонии. Желая самостоятельности и пространства для творческой деятельности, ансамбль отправился в «глубинку» России. Об ансамбле скрипачей М. Пархомовского Н. Рахлин написал: «Без преувеличения считаю Ансамбль скрипачей под управлением М. Пархомовского отличным коллективом нового типа, у которого блестящее будущее» [11, с. 136].

Выводы. Искусство первого в мире классического профессионального ансамбля скрипачей Большого театра, которому предназначено было стать настоящим открытием в исполнительском искусстве,

считается эталонным и принадлежит к наилучшим завоеваниям музыкальной культуры XX ст.

Творческая деятельность Ансамбля скрипачей Большого театра раскрыла новые грани и возможности такой разновидности музицирования как ансамбль скрипачей и способствовала обогащению представлений относительно его исполнительского потенциала.

Деятельность Ансамбля скрипачей Большого театра на территории бывшего СССР способствовала существенному повышению роли скрипичного ансамблевого искусства в исполнительской практике других регионов, в том числе в Украине. Возникло значительное количество скрипичных ансамблей в музыкально-просветительской сфере, которая представляла разные уровни профессионализма, – от начинающих музыкантов – к мастерам-виртуозам. Однако это – тема следующего этапа исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ансамбль скрипачей Большого театра СССР : [Фотоальбом / Фото А. Невежина ; [сост. А. Титовой ; Авт. ст. И. Архипова и др.]. — М. : Планета, 1985. — 32 с.
2. Ансамбль «поющих скрипок» // Культура и жизнь. — № 7. — 1973. — С. 29.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики : монография / Л. Ауэр. — М. : Музыка, 1965. — 271 с.
4. Гаккель Л. Е. Ансамбль / Л. Е. Гаккель // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. [гл. ред. Ю. Келдыш]. — Т. 1. — М., 1973. — Стб. 170.
5. Гайдамович Т. А. Жизнь педагога в творчестве его учеников / Т. А. Гайдамович // Педагогическое наследие / Ю. Н. Янкелевич [сост. Е. И. Янкелевич]. — Изд. 2-е перераб. и доп. — М., 1993. — С. 166–181.
6. Давидян Р. От составителя / Р. Давидян // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : науч. труды / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [сост. Р. Давидян]. — М., 1996. — Вып. 2. — С. 4–5.
7. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. Вып. 1 / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — 282 с.
8. Микитка А. Струнно-смичкові ансамблі : навч. посіб. / А. Микитка. — Тернопіль : підручники і посібники, 2006. — 104 с.

9. Ойстрах Д. Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма [сост. В. Григорьев]. — М., 1978. — 114 с.
10. Песиков Э. Камерная музыка / Э. Песиков. — Пермь, 1963. — 35 с.
11. Петрова Э. Первый в Сибири [Ансамбль скрипачей Тюменской филармонии] / Э. Петрова // Сов. музыка, 1981. — № 2. — С. 136–137.
12. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с.
13. Раабен Л. Искусство ансамбля / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1963. — 154 с.
14. Рабей В. Московская скрипичная школа в период становления (1866–1917) // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 111–115.

ЧАЙКОВСКАЯ К. АНСАМБЛЬ СКРИПАЧЕЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ. В статье освещены эстетические основы и исполнительские особенности творчества ярчайшего представителя камерно-инструментальной культуры второй половины XX в. Изучаются особенности музицирования, репертуара, коммуникативного и художественного воздействия данного вида творчества на публику.

Ключевые слова: камерно-инструментальное творчество, ансамбль скрипачей, музыкальное исполнительство, дирижерское искусство.

ЧАЙКОВСЬКА К. АНСАМБЛЬ СКРИПАЛІВ ВЕЛИКОГО ТЕАТРУ: ЕСТЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ. У статті висвітлено естетичні засади і виконавські особливості творчості найяскравіший представник камерно-інструментальної культури другої половини XX ст. Вивчаються особливості музикування, репертуару, комунікативного та художнього впливу даного виду творчості на публіку.

Ключові слова: камерно-інструментальна творчість, ансамбль скрипалів, музичне виконавство, диригентське мистецтво.

K. TCHAIKOVSKY VIOLIN ENSEMBLE OF THE BOLSHOI THEATRE: PERFORMING AND AESTHETIC ASPECTS. The article highlights the aesthetic foundations and performing art features the brightest representative of instrumental chamber of the second half of the twentieth century. Especially studied musicianship, repertoire, communicative and artistic impact of this art form to the public.

Key words: chamber-instrumental creativity, violin ensemble, musical performance, conductor's art.

УДК : 784. 75.036. 9

Марина Фисун

СТИЛЕВЫЕ ПРОЕКЦИИ СОУЛ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



Фисун Марина Николаевна – аспирантка Харьковской государственной академии культуры (научный руководитель – д-р искусствовед., проф. В. Н. Откидач); преподаватель вокала в Харьковской гуманитарно-педагогической академии; руководитель ансамбля «Rose Marine» («Розмарин»); преподаватель школы искусств для подростков и взрослых.

Соул – это стилевое направление в эстрадно-джазовом вокальном искусстве второй половины XX ст., сформировавшееся под влиянием традиций афроамериканского фольклора, а также различных стилей и жанров классической джазовой и эстрадной популярной музыки. Соул, зародившись в южных штатах Америки в 60-х годах прошлого века, в начале XXI века еще более актуализировался. Идя в ногу со временем и рождая все новые жанрово-стилевые модификации, соул является *открытым* стилем. Это означает, что **соул следует понимать шире, чем стиль или жанр**: скорее это *особый способ мирозерцания, который распознается на различных уровнях общения певца с публикой*. Если учесть, что «пение души» у каждого музыканта выражается по-своему, то соул является олицетворением крайней степени индивидуализации внутренних переживаний в искусстве.

Категория исполнительского стиля раскрывается через наличие особой **исполнительской поэтики** – *устойчивого комплекса музыкально-выразительных средств и исполнительских приемов, свойственных конкретной личности как носителю традиции* данного

жанрово-исполнительского направления. Здесь важно указывать на роль личности певца и те характеристики исполнения, которые отличают его как творческий процесс: тембровая окраска голоса, мелизмы, вокальная аранжировка, импровизация, свингование, наличие скэт-вокала, граул-манеры, дёрти-тонов, глоссандо.

Цель данной статьи – систематизировать сложившиеся в музыкальной культуре проявления стиля «соул» для выявления его специфики.

В имеющихся научных источниках (А. Баташев [1], Г. Вассерберг и И. Горват [2], Д. Коллиер [3], В. Дж. Конен [4; 5], У. Сарджент [6]) содержатся разрозненные сведения о генезисе соула, тесно связанном с национально-культурными и социально-географическими корнями. Это вызвало серию представлений о нем, как о стилевом направлении в эстрадно-джазовой музыке, имеющем афроамериканское происхождение, импровизационную сущность и т.н. «свинговый» характер. Постепенно соул перешел к профессиональной функции и параллельно к развлекательной. Позже он стал вовлекать в свой круг глубокие художественно-эстетические задачи, утратив в значительной степени широкую аудиторию, и, наконец, вступив в процесс интеграции с пограничными видами музыки, привлек в свой обиход все мировые музыкальные языки.

Существенной особенностью **соула как исполнительского стиля** является наличие характерного эмоционально-психологического состояния, обуславливающее определенный характер музыкального высказывания: внутренняя концентрация, интровертность, сдержанная манера исполнения, в кульминационных зонах перерастающая в высшую степень экстатического выражения лирических чувств.

Соул – понятие многоуровневое и поэтому имеет целый ряд значений. Обобщим сложившиеся дефиниции (с учетом поливекторности самого явления) на основе изучения историко-культурной и стилевой специфики соула в эстрадно-джазовом вокальном искусстве XX ст.

1. 1) В широком значении понятия соул – это *способ музыкального мироощущения*, связанного с идеей освобождения протеста против социальной несправедливости через отражение чувств сострадания и свободного самосознания. 2) Соул – *характерное эмоционально-психологическое состояние* музыканта (слушателя), возникающее

при исполнении (восприятии) соул-композиций, для которого типичны внутренняя концентрация и интровертность лирического высказывания, достигающего экстатического выражения в кульминационном развитии первоначального образа.

3) Соул – это и сдержанно-экстатическая *речь*, обусловленная специфическим мышлением музыканта-исполнителя. Использование типичных для соула приемов интонирования, артикуляции, фразировки, способствующих созданию особого колорита в пении, составляет *поэтику* соул (в творчестве его виднейших представителей).

4) Соул – это и **жанрово-стилистическое явление** с присущим ему своеобразием инструментария, музыкального содержания и исполнительских средств. Основные черты соул – простота, мелодичность, опора на вокал и ритм с меньшим вниманием к инструментализму. Наиболее популярная жанровая форма – песня, которая строится по традиционной схеме «куплет + припев». Основная нагрузка в поп-музыке ложится на солирующий голос и удерживающий гармонию и метроритм аккомпанемент. В связи с этим важную роль в поп-музыке играет ритмическая структура: многие поп-песни пишутся для танцев и имеют чёткий, неизменный бит.

5) Соул как **исполнительский стиль** – это специфический вид исполнительской деятельности, сочетающий различные манеры вокального искусства – фольклорную (народно-песенную), академическую и джазовую.

Предлагаем *классификацию* сложившихся в музыкальной культуре проявлений этого стиля по следующим параметрам:

1) **по типу композиции** – это лирические песни, баллады или свободные соул-композиции с различными импровизационными отклонениями от текста;

2) **по содержанию вербального текста** – драматические и лирические соул-композиции;

3) **по манере исполнения** – шаут-соул (основанный на декламационной манере) и мелодический соул (отличающийся большей напевностью, кантиленностью);

4) **по региональной и национальной специфике:** «мемфисский», «детройтский», «чикагский» и «филадельфийский» (голубоглазый) соул, северный и южный соул;

5) по **жанрово-стилевым модификациям** различают: кантри-соул; латин-соул; поп-соул; психоделический соул (взаимодействии с рок-музыкой); соул-джаз (как составная джазовой музыки); соул-блюз.

По историческим этапам различают: – **классический соул** (конец 1950–1970-х гг.), возникший на основе традиций культовой музыки американских негров (жанры госпел и спиричуэл) и классического джаза (блюза, ритм-энд-блюза). Родоначальником является Рэй Чарльз, а также Сэм Кук, Отис Реддинг, Арэта Френклин;

- **обновленный соул** (1980-е гг.) с привнесением жанрово-стилевых элементов танцевальной музыки (фанк, жанры поп- и рок-музыки, например баллада), представителями которого являются наибольшее количество музыкантов, таких как Дайана Росс, Джо Кокер, Элтон Джон, Уитни Хьюстон, Майкл Джексон, Принс, Джорж Майкл и др.;
- **современный соул** (1990-х – 2000-е гг.), объединивший современные тенденции популярной музыки с джазовой традицией (хип-хоп-соул, нео-соул). Представителя данного стиля представляют самое молодое поколение – Мэри Джейн Блайдж, Ар Келли, Лорин Хилл, Эрика Баду, Алиша Киз, Джон Ледженд и Шадэ.

В современной ситуации соул-традиция представлена практически во всех важнейших стилях эстрадно-джазовой культуры. Стилевые элементы соула являются неотъемлемыми атрибутами многих стиливых форм современной джазовой и эстрадной поп- и рок-музыки. Сложим в систему принципы исполнительской поэтики эстрадно-джазового вокала в стиле соул.

Импровизационность имеет основополагающее значение в джазовой музыке, поскольку предполагает такой метод творчества, при котором музыкальное произведение практически заново создается в процессе свободного фантазирования, экспромта. Средства джазовой импровизации очень разнообразны и обусловлены самим джазовым стилем, индивидуальным исполнительским стилем и манерой исполнения. Весьма существенным вопросом для исполнителя является соотношение композиции и импровизации в джазовой музыке: в какой степени повлияет привнесение личностно-индивидуального

в процессе импровизации на композиторский текст, насколько исполнителю удастся донести содержание произведения?

Респонсорная техника – вопросно-ответный принцип музыкального формообразования. Его простейшими формами являются антифон (переменное звучание солиста и сопровождения или двух групп ансамбля), полифоническое наложение, распределение функций внутри гармонии и мелодики и т. д. Часто задействован инструментальный тип вокального интонирования при переключках с оркестровыми инструментами.

1) **Офф-бит** – джазовый бит, отклоняющийся от строгой метрической пульсации, одно из важнейших средств создания метроритмических конфликтов в джазовой импровизации.

2) **Лабильное интонирование** («блюзовые тоны», шаут-эффекты, офф-питч, дёрти-тоны, граул-манера):

- **«блюзовые тоны»** – зоны неустойчивого, лабильного интонирования отдельных ступеней лада, не совпадающие с принятым в европейской практике делением октавы на тоны и полутоны;
- **граул-манера** – хриплое, рычащее звучание;
- **дёрти-тон** – «нечистый» тон, специфическая интонация, отличающаяся крайней звуковысотной неустойчивостью и широкой вибрацией;
- **шаут-эффекты** – специфический «криковый» стиль пения, характерный как для культовой африканской музыки, так и применяется в современной эстрадно-джазовой вокальной музыке;
- **офф-питч** – отклонение от абсолютной высоты тона.

3) **Расщепление** – прием пения, при котором к чистому звуку примешивается определенная доля другого звука, нередко представляющего из себя немusicalный звук, то есть шум. Один дыхательный поток как бы расщепляется на два. К расщеплению можно отнести некоторые приемы народного пения (например, «горловое пение» народов Азии), а также широко известные субтон и драйв.

4) **Драйв** – один из важнейших в арсенале джаз-вокалистов – прием расщепления «драйв» (его подвиды: гроулинг, рев, хриплый голос, дэт-вокал). Еще каких-нибудь десять лет назад считалось, что после использования этого приема «связки можно просто выплюнуть – они уже больше не понадобятся». Классические вокалисты

считают его чуть ли не восьмым смертным грехом, а педагоги старой школы уверены, что научить так петь нельзя – это или есть от природы или нет.

5) **Субтон** – пение с придыханием. Примеры этого приема можно услышать в джазе и поп-музыке, например, у Tony Braxton, Cher или Tanita Tikaram.

6) **Обертоновое пение** известно как «горловое пение»; характерно для дальневосточной музыки (Тибет, Тува, Монголия). Расщепление для исполнения обертонов к основному тону позволяет выпевать двузвучия.

7) **Глиссандо** – термин известен как «слайд». Плавный переход с ноты на ноту.

8) **Фальцет** – пение «без опоры». Позволяет расширить диапазон в сторону высоких нот. Нередко встречается в джазе и поп-музыке.

9) **Йодль** – известен также как «тирольское пение». Заключается в резком переходе с пения «на опоре» на фальцет. В современной музыке широко используется такими исполнителями, как Dolores O'Riordan (Cranberries), Alanis Morissette, Billie Myers. С некоторых пор получил распространение так называемый «обратный йодль», заключающийся в резком переходе с фальцета на «опору». Примеры исполнения этого приема можно найти, к примеру, в песнях Linda Perry (4 Non Blondes).

10) **Штробас** – очень низкие ноты, которые невозможно спеть нормальным голосом. Звук очень специфический, поэтому в музыке используется редко (например: Britney Spears «Oops, I did it again»).

Особое значение для индивидуального исполнительского стиля в эстрадно-джазовой музыке имеют **мелизмы** (ornaments) – название мелодических украшений. В джазе употребляются мелизмы, заимствованные из классической музыки (группетто, мордент, трель, форшлаг), однако выработались и свои характерные разновидности.

Отметим композиционные принципы, отражающие **особенности формообразования в соул-композициях**.

1. Блюзовая форма – типичный принцип формообразования в джазовой музыке, для которого характерна классическая 12-тактовая вопросно-ответная структура *AAB* с повторенным «вопросом» *A* и однократным «ответом» *B*. Ей соответствует функционально-гар-

моническая модель (джазовый квадрат). Квадратная структура является основой дальнейшей мелодической импровизации (варьирование, сквозное развертывание, респонсорная техника, репризность).

2. Песенная форма, получившая широкое распространение в контексте эстрадной популярной музыки. На эстраде нередко решается как сценическая «игровая» миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен («театр песни»); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастерства исполнителя, который в ряде случаев становится «соавтором» композитора. Жанры и формы песни разнообразны: романс, баллада, народная песня, куплеты и др. Разнообразны и формы исполнения: сольная, ансамблевая (дуэты, хоры, вокально-инструментальные ансамбли).

3. Соул-баллада – жанр, характерный для эстрадно-джазовой музыки сочетанием признаков лирической и эпической драматургии. Форма баллады смешанная: в основе имеет сквозной принцип, опирающийся на блюзовые и песенные интонации. Как правило, соул-баллады имеют более развернутую композицию с динамизированной кодой, где имеются лирическое вступление, импровизационные вставки (брейки), которые выполняют роль каденционного «ответа», завершая какой-либо раздел песни.

Особую роль в джазовой музыке имеет **бэк-граунд** – вид аккомпанемента в биг-бэнде или комбо, который исполняется инструментами мелодической или ритмической группы и создает фон для инструментального (вокального) соло. Бэк-граунд является важным средством выразительности в джазе и служит для контрастного подчеркивания различных сольных эпизодов. Инструментальный бэк-граунд имеет несколько видов; импровизационный, риффовый, аккордовый, ритмический, мелодический, комбинированный.

Приведем несколько примеров для иллюстрации роли личности исполнителя в создании стилового многообразия соул.

Американский джазовый певец и пианист, один из основоположников стиля соул **Рей Чарльз Робинсон** был одним из первых музыкантов, популяризовавших традиционно «чёрную» музыку и сделавших эту музыку по-настоящему популярной. Экспрессивный надтреснутый голос, виртуозная игра на клавишных инструментах, неподдельное обаяние слепого исполнителя снискали ему любовь

и успех. Особой популярностью пользуется созданный в 1930 году хит «*Georgia on my mind*», ставший гимном одноименного штата. Песня представляет довольно развернутую композицию (трехчастная с кодой). Средний раздел построен на элементах основной темы, которая претерпевает значительные ритмоинтонационные изменения. Эту композицию принято в большей степени относить к блюзу, хотя здесь уже намечены главные особенности соула – импровизационная свобода, экспрессивность, индивидуализированное прочтение текста.

В этой песне Р. Чарльз экспериментировал с различными электронными звучаниями синтезатора того времени, сочетая его с игрой на гитаре и духовых. Сокровенно лирическое высказывание в экспозиции песни контрастирует с драматическим накалом в динамизированной коде. Исполнительский стиль Р. Чарльза отличается такими признаками, как: особый эмоциональный надрыв и повышенная экспрессивность; приближение джазового вокала к речевому интонированию (беседа или лирическая исповедь от первого лица); характерно-хрипловатый тембр голоса в сочетании с внутренней энергетикой джазовой стилистики; особый характер внутреннего движения – «драйва». Искренность, простота высказывания контрастирует тяготением к усложнению исполнительских средств выразительности и специфических джазовых приемов. Таким образом, *исполнительский симбиоз певца и пианиста в одном лице создал неповторимую индивидуальную манеру высказывания – перенос инструментального типа интонирования в вокальную речь*. Созданный Р. Чарльзом стиль не просто фиксировал спонтанность, непосредственность лирического чувства, но и воплотил сферу психологических состояний человека, размышляющего (иногда кричащего) о жизненно важных проблемах. При этом соул, вобравший себя джазовые элементы госпела, блюза и современных ритм-энд-блюза и фанка, создал атмосферу «живой» импровизации (по принципу «здесь и сейчас»). Столь индивидуализированная и эмоциональная манера высказывания Рея Чарльза в целом повлияла на всю поп-музыку последующих лет.

Самая успешная исполнительница конца 1980–1990-х гг. **Уитни Хьюстон** прославилась благодаря романтическим соул-балладам. Несмотря на сильный и душевный вокал, в ее записях тех лет находим отказ от «сырых», непосредственных переживаний, на которых

основана классическая школа соула, в пользу утонченной рафинированности. Исполнительскую манеру певицы отличает феноменальный голос с широким певческим диапазоном, сила и красота джазового вокала, необычайная эмоциональность и глубина. Например, романтическая баллада Долли Партон «*I will always love you*» в исполнении Хьюстон звучит как лирическая исповедь, прощальное обращение к возлюбленному. Песенная композиция, (с использованием инструментальных соло и хорового бэк-вокала) начинается с сольного вступления, отличающегося полной свободой в темповом и динамическом плане. Рефреном служат заглавные слова «*I will always love you*», появляющиеся в песне трижды, и каждый раз Уитни Хьюсто удается их произносить с новой силой по принципу нарастающего напряжения. Крупные длительности (единственные во всей композиции), создают дополнительную исполнительскую сложность: на одном слоге расппеваются различные мелизмы и колоратурные украшения.

Тематизм баллады интонационно-ритмически подчиняется словесному ряду. Создается впечатление, что вокальное интонирование подражает простой тихой речи, которая на кульминации перевоплотится в экстагические возгласы. Смысловой точкой является инструментальное соло, которое ярко врезается в звуковой накал, созданный солистом и бэк-вокалистами. В коде трижды звучит рефрен, чье окончание становится финальной точкой. Сингл «*I will always love you*» стал для Хьюстон самым успешным в её карьере.

Аретта Френклин, которую принято называть «королевой соула», однажды выступила с собственным определением соула: «*Если песня рассказывает о чем-нибудь, что я пережила или могла пережить, значит это хорошая песня. Но если она мне чужда, то тут я ничего не могу поделать. Вот что такое для меня соул*» [7]. Это отношение к стилю самовыражения становится творческим кредо исполнительницы. Исполнительскую манеру *А. Френклин* отличали исключительно гибкий и сильный вокал, который наряду с новаторскими аранжировками был принят за эталон классического соула. Мело-декламация (стремление превратить вокальное сочинении в разговорную речь) обуславливает специфику исполнительской манеры Ареты Френклин.

Выводы. 1. Соул как стилевое направление второй половины XX – начала XXI веков, свободно взаимодействуя с другими му-

зыкальными течениями, порождает все новые жанрово-стилистические модификации. Это позволяет определить *соул как смешанный стиль*, в котором синтезированы жанрово-стилистические элементы джазовой и эстрадной (поп – и рок) музыки.

2. Специфика исполнительского мастерства певца в стиле соул зависит от индивидуальных тембральных качеств голоса и приемов исполнения, которые сложились в современной практике вокалистов: опора на импровизационность, респонсорную технику, офф-бит (создание метроритмических «конфликтов» в джазовой импровизации), лабильное интонирование («блюзовые тоны», шаут-эффекты, офф-питч, дёрти-тоны, граул-манера), глассандо, различные украшения в мелодии. Особенности развития соула характеризуют его как гибкое явление, способное к синтезу различных компонентов исполнительской поэтики, что позволяет оставаться ему наиболее востребованным и по сей день.

В завершении подчеркнем, что практически не существует исполнителей, которые специализируются исключительно на соуле или фанк. В репертуаре ведущих исполнителей можно найти композиции разных стилей, в том числе те, которые иллюстрируют сложившиеся традиции и синтез между ними.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баташев А. *Искусство джаза в музыкальной культуре* / А. Баташев // *Советский джаз: Проблемы. События. Мастера* [сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева]. — М., 1987. — С. 80–95.
2. Горват И., Вассенберг И. *Основы джазовой интерпретации* / И. Горват, И. Вассенберг. — К. : Муз. Украина, 1980. — 120 с.
3. Коллиер Дж. Л. *Становление джаза: популярный исторический очерк* [пер. с англ. / Джеймс Линкольн Коллиер ; предисл. и общ. ред. А. Медведева]. — М. : Радуга, 1984. — 389 с.
4. Конен В. *Пути американской музыки* / В. Конен. — М. : Сов. композитор, 1977. — 479 с.
5. Конен В. *Рождение джаза* / В. Конен. — М. : Сов. композитор, 1984. — 312 с.
6. Сарджент У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика* / У. Сарджент. — М. : Музыка, 1968. — 103 с.

7. *Соул [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>.*

ФИСУН М. СТИЛЕВЫЕ ПРОЕКЦИИ СОУЛ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. В статье систематизированы сложившиеся в музыкальной культуре проявления стиля «соул» для выявления его специфики. Рассматривая соул как стилевое направление в вокальном искусстве второй половины XX ст., автор представляет его исполнительскую поэтику как систему музыкально-выразительных средств, приемов и способов интонирования. Даны примеры композиций и исполнительского мастерства ярких представителей стиля соул.

Ключевые слова: джаз, соул, эстрадно-джазовая музыка, импровизация, стилевое направление, способ мирозерцания.

ФИСУН М. СТИЛЕВЫЕ ПРОЕКЦИИ СОУЛ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. В статті систематизовані усталені в музичній культурі прояви стилю «соул» задля виявлення його специфіки. Визначаючи соул як стильовий напрям вокального мистецтва другої половини XX ст., автор надає його виконавську поетику у вигляді системи музично-виразових засобів, прийомів і способів інтування. Наведені приклади композицій та виконавської майстерності яскравих представників стилю «соул».

Ключові слова: джаз, соул, естрадно-джазова музика, імпрвізація, стильовий напрям, спосіб світоспоглядання.

FISUN M. STYLE SOUL PROJECTION IN VOCALART. Manifestations style «soul» to identify its specific features that established in the musical culture are systematized in the article. Considering the soul as stylistic direction in the vocal art in the second half of the twentieth century, the author presents his performing poetics as a system of musical-expressive means, methods and ways of intonation. The examples of compositions and mastery of the brightest representatives of the style of soul are given.

Key words: jazz, soul, pop-jazz music, improvisation, stylistic direction, the way of the world.

Для нотаток

Для нотаток

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного змісту
дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю
«мистецтвознавство».

Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

**Збірник наукових статей
Випуск 40**

**Редактор-упорядник: Л. В. Шаповалова, д-р мистецтвознавства,
професор**

На обкладинці використано фото Покровського монастиря, святині м. Харкова
(авторка – *Оксана Курчанова*, музикознавець, канд. мист-ва, автор персональних
виставок, 2012/2014)

на 4-й сторінці обкладинки використано образ «пророк Аввакум» (ікона XV ст.)

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 01.07.2014 р. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 44,9. Об. вид арк. 50,9.

Зам. № 108. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.

Телефон: (057)752-47-90

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б