

УДК 786.2/781.68

A. Перепелица

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СТИЛИСТИКА ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ К. С. ЦЕПКОЛЕНКО

В статье раскрываются эстетические, композиционные и стилистические особенности цикла для детей К. С. Цепколенко «Художественные игры». Обосновывается авторская концепция детской музыки в ее связи с идеей создания новой звуковой реальности.

Ключевые слова: детская музыка, звуковое пространство, авторская концепция, фортепианная музыка, исполнительская стилистика.

Говоря о фортепианном творчестве К. С. Цепколенко, нельзя не затронуть несколько глобальных положений, определивших направленность ее творчества. Первое — это стремление к театрализации инструментальной музыки и в связи с этим обоснование и разработка концепции сценарной разработки музыкального материала.

Концепция сценарной разработки обоснована как научная концепция в ее диссертационном исследовании и лежит в основе большинства ее симфоний, камерной и инструментальной музыки.

Второе — это стремление композитора к охвату и созданию макроформ, продолжая идеи А. Скрябина, к созданию вселенской мистерии. К. Цепколенко стремится к глобализации и созданию макроформ, в связи с чем выступает и как «сценарист» и как «режиссер». Примером такой гигантской музыкальной конструкции выступает ежегодный международный фестиваль современной музыки «Два дня и две ночи новой музыки» (основан в 1995 г.), который, в отличие от других фестивалей, задуман, программно выстроен и спрекурсирован как гигантская 48-часовая музыкальная конструкция, развивающаяся по законам драматургии музыкальной формы. Можно сказать, что в этом смысле К. С. Цепколенко явилась новатором в области и нового жанра (фестивального), и новой стилистики (фестивальной) и новой формы (фестивальной).

К. Цепколенко первая среди композиторов стала использовать отдельные произведения современных композиторов как структурные элементы формы фестиваля. По существу фестиваль — это крупное произведение со своей драматургической фабулой, кульминацией, динамикой, стилистикой и другими параметрами, присущими музыкальному произведению. Он конструируется как целостное

синтетическое произведение нового искусства — музыкального, исполнительского и мультимедийного. Программа фестиваля составляется именно как конструирование музыкального произведения по законам фестивальной формы (в отличие от других фестивалей, где программа составлена из отдельных, независимых друг от друга концертов).

Между структурными частями формы существуют связи, тяготения, все они предельно театрализованы (наличием инсталляций, перформансов) и в целом составляют огромный спектакль. Фестиваль существует как огромный гипертекст с ассоциативно-символичными «отсылками», такими как перформансы, инсталляции, действия экспериментального и инструментального театров, мультимедийные спектакли и т. п.

Даже если некоторые из составляющих «напоминают» традиционный (квази-) концерт, обычные концертно-ритуальные формы везде заменяются театрализованными, игровыми — Дуэль-Дuet, Соло-солиссимо и т. п. Новаторские разработки в области создания фестивальной формы, стилистики, в области создания *контекстов новой реальности* оказали влияние на все творчество К. Цепколенко [2].

Фортепианное творчество К. Цепколенко также отражает ее склонность к новаторству и созданию новых жанрово-стилевых контекстов.

В целом, его можно разделить на несколько структурных разделов. Это музыка для детей, пьесы для фортепиано, фортепианные концерты, камерная музыка. В каждом из этих разделов К. Цепколенко выступает как новатор, предлагая неожиданные ракурсы постановки и развития содержательной концепции произведений, изложения материала и создания звукающего пространства.

Фортепиано для К. С. Цепколенко не столько инструмент, сколько инвариант (опорная веха) звукающего пространства. Это одна из тех черт ее стиля, которые могут приоткрыть завесу над тайной исполнительской стилистики произведений К. Цепколенко. Сложность интерпретации для исполнителя состоит в том, что он должен встроить исполняемую музыку в собственный звуковой мир и воспроизводить не музыку, а звуковое пространство, окрашенное личным мироощущением.

Рассмотрим с этой позиции фортепианные произведения для детей. Главной в данной сфере выступает музыка, написанная к книге

А. Д. Перепелицы «Художественные игры» [3]. Первое, что отличает это большое произведение (книга состоит из 31 пьесы), это то, что мир звуков здесь выступает в единстве со сценарием, сюжетом, фабулой, в единстве с миром цвета, красок, цветового пространства, в единстве с миром воображения и фантазии — с миром сказки, поэзии.

Звук рождается из настроения ребенка, из игры, игровой ситуации. Задача педагога, который является одновременно и исполнителем, воссоздать художественную реальность, адекватную существующему пространству. Другими словами, из игры-сказки возникают звуки, которые на все лады прокрикивает ребенок; возникает мир красок, цветописей, каракуль-маракуль, которые воспроизводят ребенок соответственно своему настроению... Постепенно ребенок вовлекается в художественную реальность и начинает там существовать, представляя себя в разных образах.

Первый раздел книги называется «От сказки к звуку, цвету, слоvu». Он состоит из ряда музыкальных пьес, которые вплетены в сказку, выдумку, художественную реальность. Это «Музыкальные слезы Рики», «Мелодекламация», «Автомелодекламация» и ряд игр-сказок.

Одна из первых пьес сборника «Художественные игры» называется «Мелодекламация». Ученик исполняет и разучивает ее вместе с педагогом. Эта пьеса является как бы «заготовкой» коллективной импровизации на эмоциональные состояния ученика. Ученик декламирует и играет кластерами, педагог дополняет его своим сопровождением. В качестве текста используются бессмыслицы (наподобие фраз Л. Керролла из «Алисы в стране чудес»), которые так охотно произносят дети, наполняя разным эмоциональным содержанием. Таким образом, ученик пытается выразить овладевшую им эмоцию путем декламации и кластеров, а педагог создает соответствующий музыкальный фон. Дальше — больше. Следующая пьеса — это уже целая сказка, где настроение задается действием сказки и ее героями. Ребенок погружается в мир эмоций, уже «очищенных» от собственного эгоизма, в мир эстетических эмоций. Здесь чувство ребенка ждет множество трансформаций — через собственный рисунок-цветопись, через собственное досочинение сказки или свой вариант сказки, через сочинение бессмыслиц и, наконец, через свою звукопись, свое выражение настроения звуками. Ребенок выражает свой звуковой образ, выступив на мелких ударных инструментах и выкрикивая звуки, а педагог (исполнитель) поддерживает его.

Сложность исполнительской стилистики состоит в том, что исполнение педагога/исполнителя должно быть обусловлено детскими детерминантами, он должен превратиться в ребенка, забыв о правилах и канонах. Пожалуй, это самое трудное, так как деятельность взрослых строго ограничена сводом правил и стереотипов, тогда как ребенок свободен в своих проявлениях и через спонтанную деятельность приходит к определенным закономерностям и навыкам.

Следующие несколько пьес «Художественных игр» относятся к жанру микроопер — это микрооперы игры-сказки «Терем-теремок», «Страна дразнилов», «Снежная женщина» («Страшилка»), «Веселое представление», «Невероятный случай», «Кошачий бал», «Обезьянка Чики».

Здесь, с одной стороны, задача усложняется, с другой — упрощается. Ребенок все больше погружается в окружающую его художественную реальность, где музыка является связующим компонентом. Сказка позволяет выстроить воображаемый мир по законам реального — с действием, фабулой, декорациями, рисунками и звуками. Ребенок оказывается уже полноценным героем сказки, действующим лицом, которое превращается то в муху, то в комара, то в медведя, а то и в страшную колдуною — Снежную женщину. Вместе с педагогом он воссоздает тот мир звуков, который подходит к художественной ситуации сказки — он находит эти звуки в себе, в своих эмоциях. Он извлекает эти звуки голосом, стучит на мелких ударных инструментах — барабанах и тарелках, свистит на разного рода свистках и флейтах, и, в конце концов, извлекает звуки из фортепиано. Здесь ребенок не скован страхом, не боится сделать что-то неправильно и интуитивно находит те движения, которые необходимы для извлечения соответствующего настроению и образу звука. Это, пожалуй, один из главных постулатов исполнительской фортепианной стилистики детских произведений К. Цепколенко — звук рождается настроением, художественной реальностью, а не наоборот сначала извлекаются неумелой, скованной страхом рукой ребенка звуки, а потом к ним «пришпиливается» то или иное выражение, та или иная «тень» эмоции.

Сочиняя свои пьесы для детей, К. С. Цепколенко учитывала, что для ребенка в творчестве главным является процесс; результат ребенка мало интересует и, как правило, он к нему равнодушен — безжалостно стирает созданное, разрушает построенное, чтобы снова вернуться к процессу — бесконечному созданию нового и нового. Поэтому музыкальный язык этих произведений условен, он не требует

заучивания, а бесконечно изменяется с каждым повторением, сохранив общую фабулу художественного действия.

Следующий раздел «Художественных игр» называется «Рисуем музыку. Звукоцвет или музыка, которая становится цветописью». По сравнению с первым разделом, здесь задача несколько суживается. Нужно сказать, что все четыре раздела книги составляют содержание одного урока, то есть разворачиваются в каждом уроке, и в этом разделе маленький слушатель учится эмоции, полученные от прослушивания музыки, выражать посредством цвета на бумаге. Исполнительская стилистика предъявляет исполнителю следующий ряд требований:

- выявить эмоциональную составляющую произведения (в качестве инструмента можно использовать шкалу эмоциональных состояний, разработанную В. Г. Ражниковым в виде Партитурной транскрипции) [4];
- представлять в цвете исполняемую звуковую палитру;
- подготовить сценарий (стихотворения), который лежит в ассоциативном ряду с эмоциональными состояниями данного произведения;
- исполнять произведение красочно и выпукло.

Первая пьеса этого раздела *Andante doloroso* компактна по форме и строится на принципах линейного полифонизма. Три голоса, как в старинных русских знаменных распевах, существуют независимо друг от друга, создавая неожиданные звучания по вертикали. Общее эмоциональное состояние — спокойствие, может быть, легкая печаль. Синкопированное построение верхнего голоса нарушает плавность создаваемую средним и нижним голосом и вносит дисбаланс в привычное расположение чувств.

Как отмечает Г. Ф. Завгородняя в книге «Полифонические основы современного композиторского творчества», «первый пласт — прелюдийно свободно разворачивающаяся равномерная линия, четко ограниченная своими регистровыми рамками. Второй пласт — алеаторические вкрапления, свободно разбросанные по всему диапазону фактуры. Третий — периодически возникающий органный пункт в басу, значительно расширяющий общий диапазон звукового пространства пьесы. Но прелюдийная текучесть основного пласта здесь усложняется его внутренним расчленением на параллельное либо противоположенное движение звуков его линий. Расширяется диапазон и алеаторических эмоциональных всплесков, подчеркивая

в целом общую пространственную перспективу» [1, с. 215]. Пьеса записана в традиционной нотации в четырехдольном размере, который только в одном такте меняется на трехдольный.

Следующая пьеса *Rubato accentuate* контрастна по содержанию. Здесь звучит что-то варварское, неотвратимое и жесткое. В этом смысле просматривается параллель с бартоковским «Аллегро барбаро». Синкопированные тяжелые удары в нижнем регистре лавинообразно нарастают; повторяясь несколько раз, они накаляют напряжение до кульминации и, достигнув цели, нисходящими триолями постепенно успокаиваются и затихают. «Страшнота» пришла «ниоткуда», всех распугала и удалилась к себе — в «никуда».

Композитор пользуется совершенно простыми приемами: раскачивая в tremolo большую септиму, накладывает на нее малую секунду в устрашающем повторении одного и того же звука; затем широкие триольные хода по уменьшенным и увеличенным интервалам создают достаточное напряжение. Затем такими же ходами, но уже ниспадающими, звуковая фактура триолей приводит к полной релаксации. Пьеса записана в свободном метре без тактовых черт, и некоторые нотные символы нуждаются в расшифровке, которая дана в приложении «Художественных игр». Здесь исполнитель уже и визуально и фактически сталкивается с элементами современной нотной нотации, современного типа изложения материала.

Пьеса «*Rubato culmato*» также написана в свободном размере. Свободные переливы звуков растекаются по всему диапазону. Написана в линеарной манере, где одна линия перетекает в другую, составляя единое целое. В качестве дополнительной краски автор использует правую педаль, звуки как бы подвисают в воздухе, образуя эффект звукового истаивания.

Пьеса *Allegro* динамична и бравурна. Она также написана в свободном размере с переменным ритмом буквально в каждом такте. Вместо традиционных долей композитор выписывает время в секундах, которое отводится на звучание каждого такта. Здесь также используются условные обозначения, принятые в современной нотации.

Пьеса *Andantino melancolico* перекликается по настроению с первой пьесой части, написана в традиционной нотации с переменным ритмом буквально в каждом такте. Преобладание в ритмическом рисунке триолей и форшлагов на септиму создает некоторую игривость и танцевальность.

Пьеса Allegretto dolce заключает данный раздел книги. Она также написана в свободном размере и представляет собой порхание форшлагов (секунда и септима), а мартелятные эпизоды создают впечатления легкого полета по всей клавиатуре. Вместо ритмического обозначения тактов здесь также используются секунды.

Сквозная линия развертывания музыкального пространства приводит к ощущению легкости, осязаемости воздуха, которым пронизана данная пьеса. Г. Ф. Завгородня отмечает: «Романтическая направленность образно-эмоционального настроения миниатюры позволяет определить ее жанр как своеобразную фантазию. Нестабильность акцентировки, триольные переливы основного пласта среднего регистра, алеаторические «блестки» в свободном метроритмическом полете — все эти приемы постепенно объединяют пласти, свертывая музыкальное пространство пьесы в диссонирующий кластер в объеме уменьшенной октавы: d — e — f — ges — g — as — f — h — b — c — des. На фоне растворения кластера возникает контррапункт двух мелодических линий импровизационного полета, самостоятельность которых подчеркивается приемом свободной канонической имитации между ними. В этом каноне происходит как бы объединение всех алеаторических бликов из разных пьес цикла в изломанные мелодические линии, в рельфе которых преобладает взаимообратительное движение» [1, с. 216].

Третий раздел книги называется «Поем и играем цвет. Цветозвук, или Музыка, которая рождается из цвета». Здесь снова исполнитель возвращается к коллективному исполнению, так как композитор снова вводит дополнительные строки, предполагая участие юного соавтора-исполнителя. Импровизация развивается в четырехручном исполнении с добавлением голоса и мелких ударных, свистков, дудочек к тем впечатлениям, которые получены от цвета, цветовой гаммы, цветописей. Произведения этого раздела представляют собой выписанную или заданную импровизацию, которая основывается на костяке авторского текста, но может менять его в зависимости от ситуации.

Партия ученика вписана условной звуковысотностью и может также трансформироваться в любую сторону, раздвигаясь или сужаясь, как по времени, так и по количеству использованных средств.

Сочиняя свой фортепианный цикл для детей под названием «Художественные игры», К. Цепколенко исходила из того, что овладение музыкальным языком для человека имеет свои особенности, скрытые

и явные периоды самообучения, а обучение музыке детерминировано не столько сферой интеллекта, сколько сферой эмоции (эстетической эмоции). Следовательно, ребенок посредством музыки и, шире, искусства развивает свою эмоциональную сферу, формирует «орган» «эмоционального чувствования».

Предшествующая сочинению этого цикла гипотеза состояла в том, что у ребенка эмоциональное отношение к звуку начинает формироваться в процессе спонтанной деятельности, которая в формировании «рисовальщика» связана с периодом «каляк-маляк», а при формировании речи связана с тем периодом, в котором ребенок формирует свой собственный переходной язык.

Исходя из этого, музыкальное воспитание должно идти от музыкального переживания к освоению музыкального языка, а не наоборот.

Таким образом, композитор создает новые реалии действительности и, соответственно им, формирует музыкальный язык пьес. Без такого уточнения и сами пьесы, и их музыкальный язык будут скрыты от исполнителя и не будут адекватно реализованы им, так же как и не будет достигнуто решение педагогической задачи. Нам представляется, что и другие композиторы, создавая пьесы для детей, имели свои «тайные» гипотезы о развитии музыкального чувствования или музыкального мышления учеников.

Можно сказать, что с точки зрения исполнительской стилистики художественный смысл произведений имеет свои пространственно-временные границы, и от особенностей взаимодействия пространства и времени зависит специфика структурной организации произведения. Одним из таких структурных связующих элементов является фактура. Как пишет Г. Ф. Завгородняя, «именно фактура создает общий рельеф пространственных границ произведения. Она как в фокусе собирает все компоненты, формирующие художественное целое. Она подчеркивает звуковую яркость и колорит, буквально озвучивает основные направления развертывания музыкальной материи» [1, с. 218].

Не менее важным элементом является полифоничность музыкального материала, при этом особенно интересно используется линеарная полифония, когда голоса накладываются друг на друга параллельно, что было свойственно для партесного пения древнерусских певчих, когда самостоятельность голосовых линий в хоровом произведении доходила до тридцати.

Ритмоинтоационный каркас произведений выглядит на первый взгляд сложно: в некоторых пьесах ритм меняется буквально каждый тakt, нарушая привычные представления о биоэнергетике, которая будто бы представлена в музыке (имеется в виду вдох-выдох, равномерное биение сердца, двойочные коды в электронике и т. п.). Однако окружающий мир гораздо сложнее и многообразнее, и сложный ритмоинтоационный каркас отражает это многообразие, а ребенок совершенно адекватно воспринимает это.

Безусловна жанровая направленность пьес. Жанр вплетается в звуковой материал, проявляясь то в виде танца, то колыбельной. Однако жанровая семантика размыта и не выступает четко в каждой пьесе. Скорее наоборот, каждая пьеса выступает новым жанром, который еще не нашел своего определения и названия.

Таким образом, как справедливо заключает Г. Ф. Завгородняя, «яркая характерность образного плана детской пьесы «обитает» в специфике организации сложной системы всех организующих музыкальное произведение компонентов. Иначе говоря, «средой обитания» незатейливых тематических ячеек или тем выступают стилевые аспекты творческого почерка композитора. Поэтому так интересен и важен, на наш взгляд, анализ произведений из мира детской музыки, так как они — еще один аспект, характеризующий творческое кредо их автора» [1, с. 219].

В целом, исполнительская стилистика фортепианной музыки К. С. Цепколенко требует от исполнителя креативности, артистичности, творческого воображения и эмоционального отклика на сценарно-фабульные пластины произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Завгородня Г. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки: монография / Г. Ф. Завгородняя. — Одесса : Астропrint, 2012. — 304 с.
2. Марьяненко С. Тема карточной игры в творчестве К. С. Цепколенко (на примере цикла «игра в карты») : [рукопись] / С. Марьяненко. — Одесса, 2010. — 174 с.
3. Перепелица А. Художественные игры : В двух частях / А. Д. Перепелица. — Южно-Сахалинск : изд. метод. кабинета Сахалинского облисполкома, 1990. — Ч. I. — 147 с.
4. Ражников В. Партитурная транскрипция / В. Ражников // Вопросы психологии. — 1980. — № 1. — С. 137–141.

Перепелиця О. Виконавська стилістика фортепіанних творів для дітей К. С. Цепколенко. У статті розглядаються естетичні, композиційні та стилістичні особливості циклу для дітей К. С. Цепколенко «Художні ігри». Обґрунтovується авторська концепція дитячої музики у зв'язку з ідеєю створення нової звукової реальності.

Ключові слова: дитяча музика, звуковий простір, авторська концепція, фортепіанна музика, виконавська стилістика.

Perepelitsa A. The performance style of piano works for children K. S. Tsepkolenko. The article examines the aesthetic, compositional and stylistic features of the cycle for children K. S. Tsepkolenko «Art Games». Is substantiated the author's concept of children's music in connection with the idea of creating a new sound reality.

Key words: children's music, sound space, art concept, piano music, performance style.



УДК 78.01+781.61

Ли Фанюань

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Ф. ЛИСТА (ЛИСТ И «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ)

В статье идет об эстетических взглядах Ференца Листа и их преломлении в творчестве, а также об отношении композитора к «Божественной комедии» Данте.

Ключевые слова: эстетические взгляды, мифологизм, синтез искусств, творчество Данте.

Отличительной чертой музыкального романтизма оказывается многообразие его художественных проявлений и новаторских идей. Еще в начале второго десятилетия XIX века Э. Т. А. Гофман, видевший в музыке «наиболее романтическое из всех искусств», способное выражать в звуках «затаенные предчувствия восхищенной души», в известной музыкальной новелле «Дон Жуан» (1812) говорил о том, что «лишь романтическое расположение духа может постичь романтическое» [7, с. 8].

Для изображения человека в новой мировой системе потребовались иные средства выразительности. Ставя перед собой задачу создания целостной картины духовной жизни своего времени, выражения мира как действия универсальных начал и сил, романтики столкнулись с необходимостью создания новой системы «универсальной»