

УДК 78.071.2/787.61

*Е. Хорошавина***РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ УРОША
ДОЙЧИНОВИЧА КАК ОТРАЖЕНИЕ АКТУАЛЬНЫХ
ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОГО СЕРБСКОГО
ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Статья посвящена рассмотрению становления принципа концертности в европейском музыкально-культурном контексте. Прослеживаются взаимодействия принципа концертности с феноменом игры, которые рассматриваются как основа композиторского метода Уроша Дойчиновича в его произведении «Три дня в «Восточном экспрессе»».

Ключевые слова: принцип концертности, игра, сербское гитарное исполнительство.

Ничто не является более красивым, чем звук гитары, за исключением, может быть, звука двух гитар.

Фредерик Франсуа Шопен

Развитие принципа концертности в XX — начале XXI в. приобретает особую актуальность, так как и к жанровой форме концерта, и к концертности как принципу обращаются практически все композиторы обозначенного периода. Композиторы различных национальных школ опираются, с одной стороны, на национальную основу и фольклорные истоки той традиции, к которой они принадлежат, с другой — на концертность, как на особый тип музыкального мышления. Именно на уровне музыкального мышления осуществляются «жанрово-интонационные констелляции и синтезы, необходимые композитору для воплощения идеи концертности в той или иной ее трактовке, определяемой замыслом конкретного сочинения» [3, с. 84]. В гитарном исполнительстве принцип концертности усиливает свое влияние с приобретением инструментом статуса академического. Как известно, это происходило на протяжении XIX—XX вв. в музыкальных культурах разных стран, в творчестве различных композиторов.

При изучении усиления принципа концертности в творчестве современного сербского композитора Уроша Дойчиновича возникает необходимость в уточнении некоторых ключевых категорий и понятий. Как известно, современная трактовка понятия «концерт» установилась не сразу, о чем свидетельствует фундаментальное исследование

дование Х. Эгтебрехта «Музыка в Западной Европе». Исследователь отмечает, что уже с XIV в. «слова *concertare*, *concerto* употребляются в церковной музыке в значении совместного, коллективного взаимодействия» [9, с. 323].

В конце XVI — начале XVII в. концертом называют ансамблевое произведение для различных составов исполнителей, в том числе и для вокальных, а «со второй половины XVII в. термин «концерт» применяется преимущественно к чисто инструментальным произведениям, в которых солирующий инструмент (или группа инструментов) противопоставляется полному исполнительскому составу» [5, с. 431].

Эстетические принципы концертности и формирование жанровой формы концерта закладывались в тесной взаимосвязи с общими принципами барокко, о чем пишет в свои работах М. Лобанова [4]. Среди основных принципов эпохи барокко, которые оказали существенное воздействие на формирование жанра концерта, можно назвать принцип репрезентации, принцип антиномичности и принцип игры. Напомним, что в барочном концерте не было идеи соперничества, а доминирующей идеей была идея совместного музицирования и диалогического взаимодействия.

Производными от термина «концерт» являются понятия «концертность» и «концертирование», характеризующие драматургию музыкального произведения и такой тип развития материала, в котором на первый план выступают принципы сопоставления или состязания солистов и оркестра. Л. Раабен описывает концертность как «свойство жанра, порожаемое специфическим характером блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» [6, с. 5], а концертирование относит «к области музыкальной драматургии жанра, процесс развития материала в нем осуществляется концертированием инструментов, которым как бы подменяется принцип тематической разработки, присущий драматургии симфонической. Концертирование теснейшим образом связано с виртуозностью» [6, с. 5].

Б. Асафьев, исследуя принцип концертности, рассматривает его не в узком смысле, не только как пример виртуозного, «соревновательского» исполнения, но видит в нем, прежде всего, особый тип музыкального мышления [2]. Примечательно, что исторические этапы концертности Б. Асафьев прослеживает не только на барочных синкретических формах, но и в иных жанровых формах, в том числе и

в опере. Одной из важнейших концертных форм исследователь считает арию, увертюру и симфонию [1]. Исходя из этого, концертный принцип исторически пронизывает все музыкальные жанры, свидетельствует о возможности различных модификаций и новых синтезов на его основе [1, с. 220].

В заключение как итог своих рассуждений Б. Асафьев дает еще одно определение совершенного концерта. Если в первом определении подчеркивалось значение динамически интенсивного развертывания, осуществляемого путем инструментального диалога, то в этом (втором) определении Асафьев акцентирует внимание на драматургическом моменте: «Современный концерт есть, прежде всего, «переключение» принципа разработки в диалектическое становление, идея становится действующей силой, музыкальное движение — действием, в котором каждый конкретный голос («инструмент», а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или точнее «делателем» (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то противопоставленным теме: оно и есть неперемное условие ее существования, ее актуального «проявления», полноты ее становления» [1, с. 221].

Исходя из этого, концертность вступает в тесное взаимодействие еще с одной культурной универсалией — с феноменом игры. «Человек играет тогда, когда празднует бытие. Как коллективное действие игра, наверное, изначально существует в виде праздника» [7, с. 62]. Эта мысль Е. Финка подчеркивает еще одну сторону концертности, которая основывается на феномене игры. Проблематика игры с особой остротой выступает в наше время. Игра, с точки зрения Й. Хейзинга, — это всеобъемлющий способ человеческой деятельности, универсальная категория человеческого существования [8, с. 174]. Говоря об игровом факторе, автор убедительно показывает его чрезвычайную действенность и плодотворность при возникновении всех форм культурной и общественной жизни. Именно игровые элементы в различных их проявлениях являлись существенным импульсом развития культуры в целом, и музыкальной культуры в частности. Культура в ее первоначальных фазах играет, как «живой плод, который освобождается из материнского тела, она развертывается в игре и как игра» [8, с. 174]. Касательно музыки Й. Хейзинга справедливо отмечает, что «всякое музицирование — это игра, изначальная данность, пусть даже она и остается невысказанной, в общем, признается повсюду. Предназначена ли музыка для радости и развлечения, стре-

митися ли она выразить возвышенную красоту или имеет священное литургическое предназначение, *она всегда остается игрою*» [8, с. 163]. В музыке «стиль живет тем же, что и игра: ритмом, гармонией, чередованием и повторением, рефреном и метром» [8, с. 163]. Индивидуальность стиля в творчестве композиторов XX в. во многом объясняется преобладанием неустойчивости стилистических систем, что открывает широкие возможности для появления любых творческих манер. Хотя творчество современных композиторов весьма многолико, разнообразно и несводимо к одному направлению, вместе с тем они обладают рядом общих черт, в числе которых оказываются принцип концертности и феномен игры.

Наличие прямых и тайных смыслов в творчестве многих композиторов XX в., зашифрованность замысла свидетельствуют о том, что композитор «играет» и со слушателем, и с исполнителем, заставляя его размышлять над сутью процесса, либо активно призывает включиться в игру.

Именно с подобным призывом от лица композитора к исполнителю, а через него и к слушательской аудитории, мы встречаемся в произведении выдающегося сербского гитариста и исполнителя Уроша Дойчиновича в его произведении «Три дня в “Восточном экспрессе”». Произведение было опубликовано в 2003 году и посвящено двум украинским женским гитарным дуэтам: харьковскому (Оксана Шеляженко и Амалия Кривенко-Мартемьянова) и одесскому (Елена Ворохобина (Хорошавина) и Людмила Кабур).

Музыкальный материал произведения представляет собой некое попурри на знаковые произведения композиторов рубежа XIX–XX вв. Выбор композиторов и их произведений не случаен, так как он тесно связан с исторической и сюжетной канвой знаменитого произведения Агаты Кристи. Структура «Три дня в “Восточном экспрессе”» У. Дойчиновича складывается в соответствии с маршрутом поезда «Восточный экспресс», который, в свое время, был самым известным железнодорожным маршрутом в мире. Как известно, именно он является главным местом разворачивания детективных событий романа Агаты Кристи «Убийство в “Восточном экспрессе”», который, в свою очередь, был много раз воплощен средствами театра и кино.

Композиция начинается сценой в Стамбуле (Турция), проходит через Болгарию, Югославию, Венгрию, Австрию и, наконец, поезд прибывает во Францию. Для этого музыкального путешествия композитор Урош Дойчинович использовал и перефразировал некото-

рые из известных тем этих стран. Для создания эффекта погружения в определенную национально-культурную среду композитор использовал мелодические и ритмические структуры народных танцев Турции, Болгарии и Сербии, а также «Чардаш» В. Монти, вальс «Голубой Дунай» Й. Штрауса, и «Канкан» Ж. Оффенбаха.

Произведение написано в форме концертной фантазии. Начинается оно вступлением *Lento*, которое имитирует постепенно набирающий скорость, разгоняющийся поезд (*poco a poco accel.*), удаление которого сопровождается характерным сигналом гудка. Этот эффект был достигнут благодаря использованию приема (*tablalet*), который исполняется за счет перекрещивания 6 и 5 струны левой рукой на грифе в области заданных нот, а правой рукой извлекается звук в виде барабанной дроби соответствующего ритмического рисунка. Завершается вступление аккордами с тритоновой интонацией для имитации сигнала паровоза. Трехтактовый, аккордовый переход приводит нас к теме *Moderato* (Турция) с восточными интонациями, состоящую из 3 частей (фраз), каждая из которых имеет свои тембровые и технические особенности. Мелодическая линия начинается трелями в партии первой гитары и имитирует тембр турецкого инструмента **кавал** (продольная пастушья флейта), затем подхватывается второй гитарой, но уже используется прием пиццикато (*pizz.*), что дает возможность услышать тембр **арабской дарбуки** (ударный инструмент). Мелодическая фигурация следующей фразы проходит у второй гитары и благодаря своему триольному движению напоминает звучание **турецкого саза** (струнный инструмент), перекликающегося с ритмичным аккомпанементом, исполняемым приемом *rasgeado* (*gazg.*), напоминающим звучание **инструмента дэф** (род бубна), что продолжается и в 3-й фразе, но уже мелодия совмещает в себе и квартоли, и триоли.

В следующей части Фантазии, написанной в темпе *Allegretto*, используются характерные технические особенности, которые в целом свойственны музыке Уроша Дойчиновича. Эти особенности включают в себя асимметричный размер, удары (*golpe*) — звуки, которые воспроизводятся путем касания (удара) пальцев о деку гитары. 9/8 можно считать как 2+2+2+3, этот пример асимметричного аксакского ритма представляет собой одну из характерных и наиболее существенных черт музыкальной традиции на Балканах. Тональный план этой части меняется (ля минор, ля мажор, ре мажор) так же, как изменяется размер (9/8—3/4—4/4—2/4).

Небольшой двухтактовый переход приводит нас на железнодорожный вокзал Будапешта (в пометках автора написано — *A short stop in Budapest — Короткая остановка в Будапеште*), где мы слышим первую половину темы, звучащую на этой станции постоянно, как позывной.

В следующей части Largo (*rubato*) музыка изобилует украшениями (форшлаги, морденты, группетто), а также тремоландо (*very soft tremolando*) на аккордах, которое исполняется внутренней стороной верхней (ногтевой) фаланги пальца правой руки, что служит для легкости «зависающей» гармонической фоновой основы Largo (*rubato*), интонациями напоминающую медленную часть «Чардаша» В. Монти, а Allegro vivo — быструю часть.

Allegro переключками из одной партии в другую стремительно приближается к теме Andante *To Paris via Austris* (в *Париж через Австрию*). Здесь сочетается имитация: а) стука колес поезда, б) гудка паровоза (острые малые секунды, сначала в 1-й, затем во 2-й партии — *sul ponticello*), усиливающиеся с приближением состава (такты 119–128), которые исполнитель воспроизводит с помощью динамики (*p — poco a poco cresc. — ff*), и в) вальсовая основа (3/4). Отзвуки этой темы (такты 133–136), как эхо, растворяются, сначала на пиццикато (*pizz.*), а затем зависающие флажолеты с ферматой, нечто вроде звучащей люфтваузы, приводят к Largo — известной теме вальса Йоганна Штрауса «Голубой Дунай», яркой (арпеджированные аккорды на *sf*), но в то же время нежной и легкой (флажолеты у 2-й гитары).

Оставшаяся связующая Largo и Presto яркая тема Vivo начинается с хроматического хода, исполняемого приемом пиццикатто Бартока (*Bartok pizzicato*), в динамике *Sub. f crescendo*, чем автор подготавливая нас к празднику, который ожидает на конечной остановке поезда «Восточный экспресс» в Париже. Последний аккорд (*alla percussion*) — удар по всем открытым струнам внутренней стороной пальца «m» правой руки, как хлопок открывающейся двери, и слушатель попадает в зажигательный мир «Канкана» Жака Оффенбаха, энергичный французский танец, переводится буквально «шум, гам». Кода по интонациям переключается с последней связующей темой, которая исполняется с постепенным увеличением динамики (*molto crescendo*), переходит в зависший на 4 такта и растворяющийся аккорд. Последний акцентированный ми-мажорный аккорд на *sfz* ставит энергичную точку в этом произведении. Одесский гитарный дуэт, которому автор посвятил Фантазию, исполнял его на концертах в Украине, Италии, Франции, Люксембурге, Белоруссии и Болгарии.

Таким образом, «Три дня в Восточном экспрессе» Уроша Дойчиновича представляет собой яркое воплощение соединения принципа концертности и игры, которые находят свое воплощение на всех уровнях композиции. Для представленного произведения характерно наличие внешних и внутренних семантических уровней, благодаря которым раскрываются и взаимодействуют концепция «играющего бытия» с чертами инструментального театра.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
3. Крипак О. Л. Начало и принцип концертности в творчестве А. Караманова / О. Л. Крипак // Культура народов Причерноморья. — 2009. — № 162. — С. 84–87.
4. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
5. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., редакция и дополнения доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. — 2-е издание. — М. : Практика, 2006. — 1103 с.
6. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. — Л. : Музыка, 1967. — 308 с.
7. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблемы человека в западной философии. — М. : Прогресс, 1998. — С. 357–403.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens /Человек играющий. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга ; [Пер. с нидерландского и сост. Д. В. Сильвестров]. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 496 с.
9. Эггебрехт Х. Г. Музыка в Западной Европе / Х. Г. Эггебрехт. — СПб. : Композитор, 1996. — 286 с.

Хорошавина О. Розвиток концертності у творчості Уроша Дойчиновича як відображення актуальних тенденцій сучасного сербського гітарного виконавства. Стаття присвячена розгляду становлення принципу концертності в європейському музично-культурному контексті. Простежуються взаємодії принципу концертності з феноменом гри, які розглядаються як основа композиторського методу Уроша Дойчиновича в його творі «Три дні в «Східному експресі».

Ключові слова: принцип концертності, гра, сербське гітарне виконавство.

Khoroshavina E. Development in creativity concert Uros Doychinovich as reflection current trends of modern Serbian guitar performance. The article is devoted to the formation of the concerto principle in the European musical and cultural context. Traced the interaction principle of the concerto with the phenomenon of games that are considered as the basis of compositional technique Uros Doychinovich in his work «Three days in the «Orient Express».

Keywords: principle of the concerto, the game, the Serbian guitar performance.



УДК 788.5

А. Суханова

ФЛЕЙТА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена жанровой специфике флейтовой камерно-ансамблевой музыки французских композиторов первой половины XX века. Рассматриваются различные принципы и модели ансамблевого взаимодействия флейты в сочинениях французских композиторов.

Ключевые слова: флейтовая музыка, камерный ансамбль, жанр, стиль, ансамблевое взаимодействие.

Актуальность темы. Во французской музыкальной традиции флейта занимает совершенно исключительное место: этот инструмент вызывал интерес композиторов самых различных эпох и направлений, французскими композиторами XVIII–XX вв. создан объемный и разнообразный флейтовый репертуар, составивший классику европейской флейтовой музыки, а французская флейтовая школа является самой известной во всем мире и занимает ведущее место в исполнительском искусстве современности.

На рубеже XIX–XX вв. и в первых десятилетиях XX ст. сочинения для флейты французских композиторов (К. Дебюсси, Б. Годар, Ф. Гобер, Р. Батон, А. Руссель, Л. Дюрей, Д. Мийо, Ж. Ибер, А. Жоливе) отличаются особым жанровым разнообразием. В них широко представлена флейта и как сольный инструмент, и как камерно-ансамблевый (последний вариант отличается широтой панорамы обращения к флейте как ансамблевому инструменту).