

Степурко Віктор Іванович,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка

**"КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ
(ПАМ'ЯТІ ОЛЕГА КІВИ)" ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА:
МИСТЕЦЬКА ІНТРОВЕРСІЯ**

Стаття присвячена проблемі мистецької інтроверсії, яка є творчим перевтіленням, осмисленням, внутрішнім баченням художньо-образної системи митця. Відтворення художнього світогляду Ігоря Щербакова розглядається на прикладі його Концерту для флейти та камерного оркестру, присвяченого пам'яті композитора Олега Ківи. Твір І. Щербакова є своєрідною мистецькою інтроверсією, що спрямована на розкриття внутрішнього світу О. Ківи.

Ключові слова: творча адаптація, мистецька інтроверсія, інтонаційна сфера, зорові й тактильні відчуття, звукові мантри, містичне мислення, принцип цитування та алюзій, емоційне пізнання.

Степурко Віктор Іванович. "Концерт для флейты и камерного оркестра (памяти Олега Кивы)" Игоря Щербакова: художественная интроверсия.

Стаття посвящена проблеме интроверсии в искусстве, связанной с творческим перевоплощением, осмыслением, внутренним видением художественно-образной системы творца. Отражение художественного мира Игоря Щербакова рассматривается на примере его Концерта для флейты и камерного оркестра, посвященного памяти композитора Олега Кивы. Произведение является своего рода художественной интроверсией, направленной на раскрытие внутреннего мира Олега Кивы.

Ключевые слова: творческая адаптация, арт интроверсия, интонационная сфера, визуальные и тактильные ощущения, звуки мантры, мистическое мышление, принцип цитирования и алюзии, эмоциональное познание.

Stepurko Viktor. Igor Scherbakov "Concerto for flute and Chamber Orchestra (in memory of Oleg Kiva)": introversion art

Introversion in art is an appeal to his creator, your inner world. This article discusses a problem displaying the artistic Outlook of the composer Igor Scherbakov its composition "Concerto for flute and Chamber Orchestra (in memory of Oleg Kiva)", which has emerged as introversion art (creative reincarnation, comprehension, inner vision) artistically-shaped system of his colleague, his spiritual paradigm.

Key words: creative adaptation, introversion, intonational art, Visual and tactile sensation, the sound of the mantra, mystical thinking, principle of citations and allusions, emotional cognition.

Видатні композитори-піаністи С. Рахманінов, О. Скрибін, Д. Шостакович намагалися в кожному новому виконанні, змінюючи трактовку своїх творів, знайти й зрозуміти себе в своєму мистецтві, показати або заховати від слухачів

сокровенне. Тому мистецька інтроверсія є завжди актуальною як звернення творця до себе, свого внутрішнього світу. Вивчення творчості сучасних композиторів з точки зору віддзеркалення своїх емоцій і почуттів стає об'єктом дослідження вчених-культурологів і музикознавців.

До творчості І. Щербакова зверталися А. Каленіченко, Г. Степанченко, Б. Сюта, М. Черкашина-Губаренко, у роботах яких зазначається, що композитор володіє всіма професійними знаннями для втілення найпотаємніших рухів душі інтелектуальної особистості. На порозі Третього тисячоліття митець розуміє важливість духовного зростання людства для виживання цивілізації.

У драматичній напруженості та трагізмі колізій музикознавці вбачають продовження традицій української (Б. Лятошинський; Є. Станкович; В. Сільвестров) та світової (Д. Шостакович; В. Лютославський; К. Пендерецький) культур. Г. Степанченко звертає увагу на те, що "Ігор Щербаков впливає на аудиторію своїм вмінням розкрити у творах найпотаємніші думки і переживання людини, йому притаманне заглиблення у внутрішню духовну сутність особистості. Композитор володіє всіма засобами сучасного композиторського письма і вдало поєднує їх з світовими надбаннями композиторського досвіду. Він прагне розкрити в музиці світ людини, найважливіші цінності: віру, добро, красу" [5].

Звертаючись до української музики молодшої генерації композиторів, Б. Сюта зауважив: "Музика І. Щербакова позначена яскравими рисами романтизму та гострої експресії. В оркестрових композиціях ці риси поєднуються з використанням фактурних та динамічних прийомів барокової музики. В творах останніх років можна простежити багато точок дотику до стилістики В. Сільвестрова періоду кінця 1970-х років та "романтичного" К. Пендерецького початку та середини 1980-х років" [6].

У виборі засобів музичної виразності композитор знаходиться на перетині багатьох стилів, але тематика та вишуканість форми наближають його творчість до естетики неокласицизму. Адже, А. Каленіченко чітко охарактеризував творчість І. Щербакова: "Навіть у сугубо кластерних епізодах в його творах відчуються елементи класичної графічності" [5].

Однак, знання творчості композитора – не прерогатива його колег-композиторів, музикознавців, критиків чи журналістів. Можна знати, але не відчувати. Таке трапляється часто з професійними музикантами, які знають дорогу в інші виміри, але ці виміри так і залишаються на все життя "за обрієм душі".

Проблема тут не у виборі засобів музичної виразності. Наприклад, не секрет, що "терція пестить слух обивателя" – такою є її фізична природа. Але доторкання до струн може бути інтимним і рішучим, як удар леза шаблі. Тоді тембральні якості інтервалу перероджуються і він висловлює іншу сутність. З іншого боку, дисонанс – просто шум, але розпорошений у фактурі струнних інструментів з додаванням точних акцентів ударних інструментів він стає художнім явищем. "У цьому сенсі можна відмітити, що теоретичне осмислення музичного мистецтва сучасності відрізняється підвищеною увагою до мікроструктур, які організують цілісну форму. Виникає ціла панорама типів мислення і способів відтворення музичних сенсів" [2].

Отже, мета даної статті – у визначенні рівня взаємодії між засобами виразності, що ними послуговуються композиторські школи та дотичністю до них

певного творця музики, який творить власний стиль на основі апробованого, але незвіданого у внутрішньому духовному мікрокосмосі. Таким чином, автор відтворює свою власну мистецьку інтроверсію подій, що впливають на його психічний стан, формалізуючись на інтелектуальному та матеріалізованому рівні. Для вирішенні зазначеної мети треба вивчити ступінь дослідження проблеми "мистецької інтроверсії" у музикознавстві та визначити основні риси наукових підходів у даному напрямку.

Як відомо, інтроверсія (особистісна характеристика) описана швейцарським психіатром і психологом Карлом Юнгом у 1910 році й означає "зверненість всередину". "Інтроверт віддає перевагу роздумам і уяві в операціях з реальними зовнішніми об'єктами. Для інтровертів характерна поведінка, більш пов'язана з комфортною самотністю, внутрішніми роздумами і переживаннями, творчістю або спостереженням за процесом. Інтроверти стримані, педантичні, пунктуальні, небагатослівні. Завдяки своїй вдумливості, розважливості і спокою інтроверти люблять проникати до суті речей" [1].

У значенні творчого методу поняття "мистецька інтроверсія" може висловлювати адаптацію композитором зовнішніх ознак, що на підсвідомому рівні можуть переітлюватися і, навіть, набирати іншого значення, зважаючи на суб'єктивне сприйняття й відтворення їх кожною творчою особистістю. Тож, дослідити на прикладі твору Ігоря Щербакова "Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)" прояви висловлення таких підходів, означає пошук глибинних процесів психології музичної творчості: творення незвичного – у звичних формах, пошуку непізнаного – у давно відомому.

Адже, виразність музики може привноситися і міняти свою сутність не лише за допомогою технічних засобів, конструктивних особливостей твору, але й певними, на перший погляд непомітними, деталями, як, наприклад, фразування, штрихи, глибина *vibrato* у виконавців тощо. Те ж саме може стосуватися й інтонаційної сфери. Якщо, наприклад, у творі І. Щербакова використовується флейтова трель підтримана звучанням вібрафона на пейзажному фоні струнних, то можна зрозуміти, що думка композитора вже є сформованою – це колорит Карпат. Але створити його так, щоб слухач це відчув, а не просто зрозумів образ – надзавдання!

У Концерті для флейти та струнного оркестру (пам'яті Олега Ківи) Ігорю Щербакову "вдалося пов'язати сам тембр флейти і її звучання із семантикою похоронних плачів, а також провести весь інтенсивний музичний розвиток через ланцюг скорботних, драматичних, тривожних образів до фінального піднесеного катарсису" [8].

Додамо, що композитор використав у своєму творі, окрім фактурних нагуків на фольклорні принципи музикування, ще й мотив з кантати О. Ківи на вірші П. Тичини, яка колись у виконанні Ніни Матвієнко стала як філософсько-поетичне диво. Написання Такої музики – Дар Божий і про це свідчить той факт, що П. Тичина написав свого вірша як спомин про матір, а в О. Ківи і в І. Щербакова написання музики також співпало з втратою близької людини.

Зрозуміло, такий ракурс сприйняття музичного твору слухачем включає процеси, про які композитор, що творить музику, може навіть не здогадуватися.

Адже, відкриваючи у собі глибини мікрокосмосу, він звертається до ще більш незвіданих далечінь у свідомості кожної особистості. Наприклад, природні явища, відтворені митцем, можуть відкриватися слухачеві зоровими або навіть і тактильними відчуттями (подихом повітря тощо), а образ ностальгії за втраченим – переносити в інші виміри: він може бути трагічним, освітленим і навіть таким, що ніби знову постає у видінні.

У згаданій ригурнелі флейти на початку твору І. Щербакова закладається містичний подих невідомого. Цей образ підтримано ударами вібрафону та литавр. Однак, відчувається "рідний колорит" і без стилізації регіональних складових. На відміну від твору О. Ківи, в якому використовується народний голос (Н. Матвієнко) і відповідний тематизм, І. Щербаков створює власну мистецьку інтроверсію відчуттів автора, якому присвячено твір.

Якщо навіть згадати, що в кантаті О. Ківи на вірші П. Тичини також наявна містична складова через використання стилізації народного світобачення образів природи оркестровими засобами виразності, то в творі І. Щербакова слухач з самого початку акцентовано залишається наодинці з собою, своїми думками "напорошеними" звуковими мантрами образів природи.

Слід сказати, що сучасна модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті: "рух потаємними шляхами", пов'язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичного мислення. Сучасний відеоефір є наповненим фантастичними персонажами, що не може не впливати на творчу особистість, особливо на молодь. "Полеміка ведеться навколо стильових особливостей постмодернізму в різних видах мистецтва з його свідомою орієнтацією на еклектичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій" [3, 18].

Однак, у музиці І. Щербакова такий принцип є не Езоповою мовою, але, як він сам висловлюється, "таїнством музичного дійства". Відзначимо, що музичний жанр взагалі засновано та певному символізмі засобів виразності, адже, навіть подібність до мовної інтонації у музиці є опосередкованою.

Так, наприклад, образ флейтового "награвання" на початку твору, в процесі розгортання "музичного дійства" драматизується, набирає експресії. Відбувається це за рахунок інтонаційного "проростання": загальний фактурний рух інструмента-соло наповнюється закличними і, навіть, жалісними, ритмічно ускладненими інтонаціями, що наближає їх до манери народних плачів.

Ігор Щербаков повністю знаходиться в руслі інтелектуальних напрацювань сучасної академічної і, навіть, авангардної музики. Адже величезний пласт музики ХХ століття (Д. Шостакович, А. Шнітке, Г. Канчелі) сформував психологію вслуховування у звуковий фонізм музичного матеріалу. Тож, досить часто сучасний слухач залишається "без тематизму" у значенні використання сталих мелодичних формул, аж до проповідування, так іменованої "музики тембрів", в якій "промовляють" нашарування оркестрових голосів (Е. Варез, К. Пендерецький).

До цього можна додати ще й авангардний напрям інструментальних творів "інтелектуальної гри", в яких годі шукати концепцію, тому що в даному випадку "музика для композитора – шлях без мети". В таких творах автори схиляються до вишуканих конструкцій оркестрової барвистості, фактурної оригінальності,

незвичних виконавських прийомів (С. Пілютиков). Однак у Концерті І. Щербакова, присвяченому О. Ківі, ми знаходимо настільки реалістично змальованими "тривоги і плачі" звукових фонем, що наша фантазія ніби готує "воскресіння" в них образів давно забутих, тепер вже не реальних, але постійно очікуваних.

У цьому контексті, виокремлюється друга частина циклу, що повністю присвячується "розмові" автора з лісом. Конструкція тут є такою, що струнні інструменти розділено на "стовбури" (акордові пласти). Загальну картину візуальних подій, переведених у звукову площину доповнюють Marimba та Flauto, що утворюють повітряний простір. Можна сказати, що такий прийом включає фантазію слухача як таку, що взаємотворить художній образ без всілякого диктату зі сторони композитора.

Таким є й фінал Концерту для флейти з оркестром І. Щербакова (III частина Fagewell), в якому після фантастичного "голосіння лісу", на тихій кульмінації виникає автоцитата теми "світлої любові" з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра "Експромт Короля", а пізніше – тема "зойку" за матір'ю з кантати О. Ківі на вірші П. Тичини.

Таким чином, мистецька інтроверсія образу митця, якому присвячено твір І. Щербакова, набирає довшеної форми – він стає "видимим", але наше бачення сформовано через призму відчуттів і світобачення автора, його ментальності й особистісних відчуттів: ауру природи в творі О. Ківі висловлено через кларнетові фактурні пасажі, а в І. Щербакова – у струнних інструментів, тема голосіння за матір'ю в О. Ківі – вокальною партією, а в І. Щербакова – соло флейти.

В результаті, твір висловлює містичну сутність події в "позаземному" вимірі. Адже, тембр кларнету апелює до фольклорних витоків, а струнні інструменти своїм фактурним фонізмом – до утаємниченої обертонаки, вокальна партія в октавному перенесенні у флейти – до віртуальної далечини. Плач стає філософським роздумом над долею людини, пошуком "на Висоті" того, що не знайдено в реальності.

Тож, не випадково в цьому контексті згадується хоровий твір І. Щербакова на вірш М. Воробйова "Дерева вкриті снігом", який спонукав автора порівняти долю людини у забутті з природним феноменом засніженого лісу. Вже в цьому ранньому творі І. Щербакова проглядається ідея повір'яння своїх туг і переживань образам природи, розуміння необхідності пошуку ідеалу у вишніх сферах буття.

Такий підхід може бути пов'язаним й з віковими факторами мислення композитора, який у розквіті творчих сил починає відчувати "екзистенційні переживання, пов'язані із зміною фаз життєвого циклу" [4, 20], бажання осмислення пройденого шляху.

Якщо навіть уявити, що твір має сприйматися слухачем, не ознайомленим з принципом цитування або алюзій, якими послуговується автор, однак, можна розраховувати на власну слухачську інтерпретацію подій, у вир яких запрошує композитор, розраховуючи на пристрасну емоційність своєї музики, точну образну палітру оркестрового полотна та творчу фантазію слухача.

Такий розрахунок є правильним, зважаючи ще й на вплив у сучасному соціокультурному просторі мистецтва кіно та інших відео-інформаційних технологій, кожен візуальний штрих у яких супроводжується музичним або шумовим звуковим фоном.

Різниця полягає в тому, що композитор І. Щербаков, у даному випадку, створює звукову картину потужними музичними оркестровими засобами, в яких задіяна тембральна, регістрова, поліфонічна та гармонічна база, що, в кінцевому результаті, має викликати, за задумом автора, візуальні алузії і, навіть, видіння. Це ще одна спроба включити в дію фантазію слухача, яка неминуче призводить до індивідуалізованої мистецької інтроверсії (емоційної співтворчості). Б. М. Теплов висловлював думку, що ми маємо тут справу не лише з різними конкретно-чутливими відбитками фактів, явищ, подій життя, але й емоційним пізнанням дійсності. З цього приводу він говорив: "Зрозуміти художній твір – отже, передусім, відчути, емоційно пережити його й на даному етапі подумати над ним. З почуття має починатися сприйняття мистецтва; від нього він (слухач) повинен йти; бо ж, без нього воно неможливе. Але почуттями художнє сприйняття, звісно, не обмежується" [7, 55].

Вчений звертає увагу на той факт, що кінцевим результатом сприйняття мистецького твору має бути усвідомлення його ідей. Проте специфікою переживання, за Б. Тепловим, є не розуміння "значення" шляхом інтелектуального узагальнення, а емоційне пізнання, у якому почуттєвий компонент грає провідну роль.

У цьому контексті слід відзначити, що твір І. Щербакова апелює до слухача звукообразальністю "ворзельського лісу" (Будинок творчості композиторів "Ворзель", в якому проживав останні роки О. Ківа), але слухач не посвячений у подробиці життя композитора, якому присвячено твір, має можливість створювати свою мистецьку інтроверсію художнього образу ще й на основі вкраплення світлої, елегійної авторської мелодії (І. Щербаков. Тема "Світлої любові" з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра "Експромт Короля") та цитати з твору О. Ківи, що звучить у повільному темпі, порівняно з оригіналом, у верхньому регістрі на піано, як прощання (О. Ківа. Камерна кантата № 3 на вірші П. Тичини. І ч.).

Отже, проблема "мистецької інтроверсії" розглядається як метод аналізу внутрішньої суті творчого процесу композитора. В такому контексті, творчий продукт є суб'єктивною сутністю, яка пов'язана з фактичною адаптацією зовнішніх впливів, філософсько-поетичним переосмисленням і, навіть, наближатися до контраверсійного прочитання їх на образно-художньому рівні.

Концерт І. Щербакова для флейти та камерного оркестру пам'яті О. Ківи є віддзеркаленням ставлення творця музики до навколишнього середовища через призму власних почуттів: оригінального, вдумливого відтворення подій, що хвилюють уяву, є близькими його серцю, але висловлюють неповторну авторську інтерпретацію іншого світогляду, що, фактично, можна іменувати принципом мистецької інтроверсії.

Література

1. Екстраверсія-інтроверсія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
2. Завгородня Г.Ф. Полифонические аспекты организации музыкального пространства в творчестве Ю. Гомельской [Електронний ресурс] / Г.Ф. Завгородня. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Zavgor.htm
3. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. – М. : Изд. Института философии РАН, 1994. – 220 с.
4. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н.В. Савицька. – К., 2010. – 36 с.
5. Степанченко Г. Щербаков Ігор Володимирович [Електронний ресурс] / Г. Степанченко. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/http>.
6. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів [Електронний ресурс] / Б. Сюта. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrgcomp.html.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. // Б. М. Теплов. – М – Л. : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. Осягнути природу таланту [Електронний ресурс] / М.Р. Черкашина-Губаренко // День. – 2012. – 1 березня. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/osyagnuti-prirodu-talantu>

УДК 78.01:004.45

Фадеева Катерина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії
України ім. П.І.Чайковського

МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ АСПЕКТАХ

У даній публікації проаналізовано динаміку розвитку музичних комп'ютерних технологій у контексті базових принципів кібернетичної науки. Системно викладено теоретичні засади евристичного музичного програмування, що вплинуло на збагачення музикознавчої дослідницької бази в найрізноманітніших напрямках, починаючи від музично-акустичних аспектів і завершуючи більш глибоким усвідомленням механізмів музичного мислення.

Ключові слова: евристичні процеси, штучний інтелект алгоритмічне моделювання, фрейм, "марковські процеси", системи алгоритмічної композиції.

Фадеева Екатерина Владимировна. Музыкальные компьютерные технологии: исторический и современный аспекты.

В данной публикации проанализирована динамика развития музыкальных компьютерных технологий в контексте основополагающих принципов кибернетической науки. Системно изложены теоретические принципы эвристического музыкального программирования, что оказало влияние на обогащение музыковедческой исследовательской базы в разнообразных направлениях, начиная от музыкально-акустических аспектов и заканчивая более глубоким осознанием механизмов музыкального мышления.