

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ВНЕЕВРОПЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ РОЛАНДА ДЬЕНСА: «TUNIS, TUNISIE», «TROIS SAUDADES»

Цель работы – изучить влияние внеевропейских (африканских, латиноамериканских) музыкальных архетипов, лежащих в истоках тунисской и бразильской народной музыки, на стилистику Роланда Дьенса в гитарных циклах «Хамса» и «Три саудада». **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемых явлений. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарных произведений Роланда Дьенса. В процессе анализа выявлено воздействие архаичных историко-культурных традиций тунисского и бразильского этносов. **Выводы.** Проанализированные гитарные сочинения – «Хамса», «Три саудада» – обнаруживают первичные жанровые и языковые связи с исконным народным инструментарием, музыкальной лексикой и ритуальной атрибутикой. Из африканских (тунисских) компонентов выявлены аналогии со звучанием струнно-щипковых и ударных инструментов (уд, рабаб, дарбука), ближневосточные ритмо-формулы (дуюк), арабские лады (невесер, хиджаз, никриз). Из латиноамериканских (бразильских) этнических атрибутов прослежена связь с религиозными ритуалами («Феста-ду-Бонфим»), синкретическим сплавом индейских, европейских и африканских элементов (саудада, шоро, байао).

Ключевые слова: французская гитарная музыка, творчество Р. Дьенса, внеевропейские элементы, тунисская музыка, бразильский саудада.

Иванніков Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Позаєвропейські мотиви в гітарній музиці Роланда Дьенса: «Tunis, Tunisie», «Trois saudades»

Мета роботи – вивчити вплив позаєвропейських (африканських, латиноамериканських) музичних архетипів, що лежать в основі туніської і бразильської народної музики, на стилістику Роланда Дьенса в гітарних циклах «Хамса» і «Три саудада». **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяють розширити горизонт когнітивного пошуку і витягти ключові характеристики досліджуваних явищ. **Наукова новизна** дослідження полягає в феноменологічному підході до аналітики гітарних творів Роланда Дьенса. В процесі аналізу виявлено вплив архаїчних історико-культурних традицій туніського і бразильського етносів. **Висновки.** Проаналізовані гітарні твори – «Хамса», «Три саудада» – виявляють первинні жанрові та мовні зв'язки зі споконвічним народним інструментарієм, музичною лексикою і ритуальною атрибутикою. З африканських (туніських) компонентів

виявлені аналогії зі звучанням струнно-щипкових і ударних інструментів (уд, рабаб, дарбука), близькосхідні ритмо-формули (дуек), арабські лади (невесер, хіджаз, нікріз). З латиноамериканських (бразильських) етнічних атрибутів простежено зв'язок з релігійними ритуалами («Феста-ду-Бонфім»), синкретичним сплавом індіанських, європейських і африканських елементів (саудада, шоро, байао).

Ключові слова: французька гітарна музика, творчість Р. Дьенса, позаєвропейські елементи, туніська музика, бразильський саудада.

Ivannikov Tymur, PhD os Arts, doctoral candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Tchaikovsky National music academy of Ukraine

Non-European motives in the guitar music of Roland Dyens: «Tunis, Tunisie», «Trois saudades»

Purpose of Article. The aim of the work is to study the influence of non-European (African, Latin American) musical archetypes lying in the sources of Tunisian and Brazilian folk music on the style of Roland Diens in the guitar cycles "Hamsa" and "Three saudadas". **Methodology.** The research methodology is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow to expand the horizon of cognitive search and extract critical characteristics of studying the phenomenon. **The scientific novelty** of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar works of Roland Dyens. The analysis revealed the impact of the archaic historical and cultural traditions of Tunisian and Brazilian ethnic groups. **Conclusions.** Analyzed guitar compositions – "Hamsa," "Three Saudades" – reveal primary genre and language connections with primordial folk instruments, musical vocabulary, and ritual attributes. From the African (Tunisian) components it was found the analogies with the sound of stringed-plucked and percussion instruments (ud, rabab, and darbuk), Middle Eastern rhythm formulas (duek), Arabic frets (neveser, hijaz, nikriz). From Latin American (Brazilian) ethnic attributes it has been traced the connection with religious rituals ("Festa do Bonfim"), a syncretical fusion of Indian, European and African elements (saudade, choro, baiao).

Key words: French guitar music, the creativity of R. Dyens, non-European elements, Tunisian music, Brazilian saudade.

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества ведущего современного французского композитора Роланда Дьенса представляется весьма перспективным. Не смотря на активную ротацию его музыки в концертных и конкурсных программах, гитарные сочинения композитора до сих пор изучены недостаточно глубоко. Актуальным представляется научный дискурс, связанный с одной из ключевых творческих интенций автора – воплощением внеевропейских музыкальных традиций в современном французском гитарном репертуаре.

Анализ исследований и публикаций. Отчасти дефицит исследований творчества Дьенса восполняется публикациями последних лет. В них содержатся локальные очерки о музыке композитора в контексте универсализма и специфики гитарного мышления (В. Ткаченко [3]), вопросах гитарной фактуры (А. Брагин [1]), мультикультурных связях (Д. Дюарт [5], Д. Кордова [4]). Предложенный феноменологический анализ произведений Дьенса видится особенно актуальным для современных исполнителей-гитаристов.

Цель исследования – изучить влияние внеевропейских (африканских, латиноамериканских) музыкальных архетипов, лежащих в истоках тунисской и бразильской народной музыки, на стилистику Роланда Дьенса в гитарных циклах «Хамса» и «Три саудада».

Изложение основного материала. Современная французская гитарная музыка прочно связана с именем Роланда Дьенса – виртуоза, педагога и композитора, автора многочисленных оригинальных сочинений для гитары соло, ансамблей и даже гитарных оркестров. Регулярные концертные выступления и гастроли по всему миру, а также исторические корни музыканта¹ пробудили в нем интерес к внеевропейскому культурному наследию.

Феноменологически эклектизм музыкального мышления Дьенса произрастает из синтеза культурных течений (джаз, рок, фолк, классика, ориент) и музыкальных традиций Европы, Азии, Африки, Латинской Америки. Эту особенность Дэниел Дюарт называет «мультикультурализмом Дьенса»: «Роланда Дьенса можно охарактеризовать как рожденного в Тунисе гражданина Франции с бразильской душой, чья музыка с присущей автору оригинальностью отражает многочисленные стороны его индивидуальности. В результате мультикультурализм оказывается неотъемлемым элементом композиторского творчества. Он проявляется широким спектром латиноамериканских, ближневосточных, европейских и азиатских культурных влияний. Мультикультурализм Дьенса также угадывается и в использовании различных техник композиции – от простого тонального мышления до полной атональности в связке с фольклорными ладовыми элементами и полиритмией. Такое оригинальное сочетание влияний и приемов сделало Дьенса одним из самых влиятельных современных авторов гитарной музыки» [5, 95].

Подобно итальянцу Карло Доменикони, в музыке которого преобладают характерные черты культурных традиций Ближнего Востока, Дьенс постоянно обращается к бразильской тематике, обогащая свой стиль латиноамериканскими ритмами и интонациями, а также – к музыке Туниса – родины композитора, связанной с французским ареалом ближневосточными и африканскими миграционными процессами. С бразильскими «Тремя саудами», сюитой «Памяти Вила-Лобоса», «Тремя пьесами полиглота», «Концертом Метис», «Бразильцами», «Триаэлой», пьесами из циклов «Двадцать писем» и «Сотня пьес Дьенса» соседствует финальная часть «Тунис, тунисье» из цикла «Хамса», гитарная обработка композиции Дизи Гилеспи «Ночь в Тунисе» и др.

В «Хамсе» для гитарного квартета тунисские «мотивы» являются частью некой этнической аппликации пьес, вовлеченных в состояние фьюжн – смешения. Каждая из миниатюр адресована гитаристам-композиторам разных стран: французам Ф. Кленьянсу и А. Дюмону, россиянину Н. Кошкину, бразильцу С. Ассаду и сербу Д. Богдановичу². В цикле создана импрессионистская атмосфера с восточным ароматом – так характеризует его сам композитор в аннотации к нотному изданию. Автор поясняет смысловые истоки наименования произведения, идущие из глубин древней арабской и иудейской культур: «Хамса по-арабски означает "пять" и в широком смысле репрезентирует знак в форме ладони – защитный амулет против сил зла. Он известен также как символ "Божьей руки". Название цикла имеет прямое отношение к финальной части, посвященной моей родине – Тунису» [6, 3].

«Тунис, Тунисье» – “All’ Arabiata” – своеобразный эпицентр восточной экзотики, пример современного воплощения давних обычаев инструментального ансамблевого исполнения магрибских нуб. Старинные нубы – ритуальные музыкальные жанры и одновременно формы циклического типа – основаны на восточной импровизации в арабской музыке устной традиции. Согласно обычаям музицирования в странах Арабского Запада, в частности – Туниса, этническое своеобразие музыки которого сформировалось под влиянием давних мультикультурных связей (арабских, персидских, андалусийских), – каждая композиция (нуба) базировалась на строгом выдерживании остинатной ритмической формулы (усуля) и определенного лада (таба или макама). Тембровыми носителями интонационно-тематических линий (главным образом, в монодическом унисонном звучании) являлись старинные струнно-щипковые инструменты лютневой группы (ладовый и безладовый 4-струнный уд) и смычковый рабаб. Ритмическая основа поручалась ударным. Дьенс в своем произведении для гитарного ансамбля совместил их, функционально распределив по партиям.

Нижний голос партитуры (партия 4-й гитары) имитирует ударом по обечайке и деке звучание национальных тунисских ударных инструментов (тара, дафа, дарбуки, бендира), составляющих ритмическую основу инструментальных ансамблей – малуфов. Структура ритмической формулы соответствует одному из самых распространенных ближневосточных ритмов. В египетской фольклорной музыке он получил название максум (maqsum), а в тунисской – дуюек (düyek). Это семейство ритмов характеризуется базовым рисунком, воспроизводимым дарбукой, который неизменный в течение многих веков (пример 1).



Пример 1. Р. Дьенс. Хамса, 5 ч. «Тунис, Тунисье»

Солирующие голоса (партии 1-й и 2-й гитар) дублируют октавным унисоном мелодию, подражая тунисским уду и рабабу. В ее основе лежит один из многочисленных ближневосточных ладов – невесер макам (Nev' eser Makam), образованный из нижнего пентакорда никриз (Nikriz) и верхнего тетракорда хиджаз (Hicaz): c – d – es – fis – g – as – h – c. В отличие от европейского дважды гармонического минора, в нем предполагается микротоновое интонирование (при игре на уде) – понижение es и as всего лишь на четверть тона. Гитара не располагает к подобной практике, однако, за счет введения скордатур, глиссандирования, мелизматике и бэнднов (вертикальных подтяжек прижатых струн левой рукой) обеспечивается подражание игре на уде, что усиливает аутентичность звучания (пример 2).



Пример 2. Р. Дьенс. Хамса, 5 ч. «Тунис, Тунисье»

В композиционном развертывании сочетаются принципы европейского и восточного формообразования: рондообразное повторение двух основных тематических построений с типичным модуляционным обновлением смыкается с традиционной восточной остинатной вариантной моделью – хамари – с характерным для нее крещендирующим ускорением темпа, доводящим до экстатической кульминации.

Феноменологически гитарные сочинения Дьенса, транслирующие западному слушателю мир внеевропейских музыкальных ассоциаций, выстраиваются в своеобразную и порой эклектичную панораму. В ней эффект смешения превращается в доминирующий принцип творчества. Так образуются крупные циклические единства и разрозненные миниатюры. Это отражение специфики композиторского мышления автора, которое становится частью индивидуального чувственного опыта слушателя, зачастую далекого от культурно-исторических и метафизических корней соответствующего этнического «музыкального диалекта». Поэтому расширение горизонтов понимания этой музыки осуществляется, в первую очередь, посредством углубленного исследования – движения с поверхности интуитивного созерцания феномена через ощущение его нетривиальности к интеллектуальному выявлению ключевых элементов феномена, определяющих его смысл. Так или иначе, этот путь приводит к исторически сложившимся музыкально-языковым первоосновам, архетипам, отраженным в своде научно установленных теоретических систем (ладоинтонационных, метроритмических, культурно-эстетических с ритуально-церемониальной предысторией).

Когда эти слои открываются, формируется четкое понимание, каким образом произведение становится срезом определенной культурной традиции. В одном случае – обобщенным срезом, без заимствований и цитат. В другом случае – точной звуковой эмблемой, вынутой из исторического контекста.

Для Роланда Дьенса органичными истоками творчества являлись, наряду с магрибскими, латиноамериканские, точнее – бразильские. Автор всегда чувствовал свою близость к бразильской культуре: «Тот факт, что обширный список его

опубликованных работ начинается с бразильского цикла не удивляет, так как композитор часто заявлял, что чувствует себя бразильцем» [5, 95].

«Три саудада» наряду с сюитой «Памяти Ви́ла-Лобоса» являются, пожалуй, наиболее популярными, репертуарными «бразильскими композициями» Дьенса. В названии гитарного цикла в качестве своеобразного символа – «константы португальской культуры» – заложено смысловое ядро, этимология которого восходит к архаическим слоям «saudade». В португальском, латинском, арабском, испанском и французском аналогах этого слова соединяется широкий круг значений – тоска, томление, ностальгия, боль, печаль, меланхолия, одиночество. В научно-филологическом дискурсе данный феномен констатируется со всей очевидностью: «В португальском менталитете есть особый концепт – Saudade “тоска”. Ядро концепта – тоска по идеалу, идеальной целостности и устремленность к вечному. По мнению португальского поэта Тейшейры де Пашкоэша (1877 – 1952), создателя теории саудозизма, saudade – “божественный знак нации”, ее вечное предназначение» [2]. В бразильском искусстве, унаследовавшем португальские генетические культурные коды, saudade возводится в ранг метасимвола, эмблемы, средоточия духовных интенций.

Первая пьеса цикла посвящена учителю Дьенса – испанскому гитаристу Альберто Понсе – преподавателю Национальной парижской консерватории и ведущего образовательного центра гитарного искусства – Высшей музыкальной школы Альфреда Корто.

Основой музыкальной лексики служит распространенная в северо-восточной Бразилии модель «байао» (Baía). Байао³ наряду с «титულными» босса-новой и самбой является не менее значимым феноменом бразильской музыки. Это – специфическая гибридная форма слияния музыкальных элементов африканской, европейской и коренной индейской культур, наделенная целым рядом характерных признаков. С одной стороны, она является воплощением остигатных ритмических паттернов ударных (двуглавый бас-барабан забумба, атабакские барабаны) как аутентичных знаков африканской моторной экспрессии с типичной переключкой «зов – ответ». С другой стороны – наследует тембровые элементы музыкальных ритуалов коренных народностей (флейты, деревянные шейкеры). В совокупности с танцевальным и песенным началом европейского происхождения это дает ритмическое и ладовое (модальное) своеобразие байао. Оно заключается в упругой синкопирующей ткани ритма в метрической двухдольной сетке⁴ (басовая линия в тактах 11-13) и оригинальным гибридным ладом байао. Данный лад, по аналогии с европейскими модусами, представляет слияние лидийского и миксолидийского звукоряда в одновременности: e – fis – gis – ais – h – cis – d. Общий мажорный колорит приобретает оригинальную окраску, напоминая о европейских моделях ладообразования и парадоксально – о родственности с афроамериканским блюзовым ладом⁵ (пример 3).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый staff содержит ноты с динамикой *p sub*, *mf* и *f*. Второй staff начинается с *mf* и содержит инструкцию *Très dansant*. Третий staff содержит динамики *f sub*, *mf* и *p sub*. В тексте присутствуют указания: *Très dansant*, *Très*, *jouer toutes les basses avec la pulpe et piquer les aigus sur les 2 crochets* и *ad Coda*.

Пример 3. Р. Дьенс. Саудад № 1, посвящение Альберто Понсе, тт.8 – 13

Подобные признаки ярко делегируют в своем творчестве бразильские «короли байао» – Луис Гонзага, Гилберто Гила, Кармелия Алвес.

Экспозиция трехчастной пьесы, буквально совпадающая с ее репризой, воплощает ритмическую и ладоинтонационную основу байао в виде двух тематических образований, составляющих в совокупности характерную песенную структуру. Ярким контрастом к данному материалу служит средний раздел. Это и есть саудад – *Lent, compta un regret, une saudade* – медленная меланхоличная песня, ностальгия по утраченной любви (пример 4).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый staff содержит динамику *p sub* и инструкцию *Lent (♩=75) comme un regret, une saudade. Bien chanté*. Второй staff содержит динамику *f bien marqué* и инструкцию *avec la pulpe*. Третий staff содержит динамики *mf* и *p sub* и инструкцию *avec la pulpe du pouce en le laissant glisser naturellement sur la corde voisine.* В тексте присутствуют также указания: *avec modifier la régularité du pédales accorde*, *plus animé* и *très doux et un peu retenu*.

Пример 4. Р. Дьенс. Саудад № 1, посвящение Альберто Понсе, тт.14–19

В гитарной музыке немало подобных страниц, связанных с творчеством латиноамериканских композиторов, в частности – парагвайского гитариста Августина Барриоса с его известными «Preludio de saudade» и «Choro de saudade». Во французской версии бразильского метажанра⁶ его характерные черты отражаются в эмоциональном ощущении нежной, рафинированной печали. Мелодия транслирует это состояние вокальной распеванностью фраз, каждый раз закругляющихся нисходящими декламационными мотивами – вздохами, всхлипываниями. Они окрашены тонкой гармонической палитрой изменчивых модуляционных линий (A – Es – E). Мягкость и красота музыкальной ткани подчеркнута фактурной рассредоточенностью звуков многотерцовых аккордов, акустически привлекательных для слушателя и органичных неакадемическим слоям гитарного исполнительства. Саудад, помещенный внутрь композиции, отчасти переключается с традиционным для джазового музицирования «бриджем».

Вторая пьеса посвящена Арминде Вила-Лобос, вдове Эйтора Вила-Лобоса, знакомство и общение с которой произвели неизгладимое впечатление на Дьенса. Здесь также прослеживается апелляция к жанрам бразильской музыки, о чем свидетельствуют авторские указания в скобках в начале пьесы (Шоринью), а также развернутый комментарий в конце: «Формула “шестнадцатая-восьмая-шестнадцатая” является базовой ритмической фигурой в популярной бразильской музыке. Для придания интерпретации большей аутентичности необходимо восьмую в середине ритма играть острее» [7, 7].

В саудаде прослеживается влияние музыки шоро⁷ Эйтора Вила-Лобоса, особенно его Шоро № 1 для гитары соло⁸. Целый ряд языковых примет не оставляют сомнений в подражании Дьенса великому бразильскому композитору⁹ (пример 5).

Пример 5. Э. Вила-Лобос. Шоро № 1 для гитары соло

Среди них – характерный затакт и следующая за мелодической линией ровных шестнадцатых «сбивка» острым пунктиром аккордов в основной теме (тт. 8-9, пример 6), которая придает особую упругость и динамизм танцу. В этом же ряду – целые разделы, построенные на другом типичном для бразильской музыки ритмическом сочетании самостоятельной, развитой линии баса – байшариаса (Baixarias) – и синкопированного гармонического аккордового наполнения (тт. 28-31, пример 7).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth notes and rests, marked with dynamics *mf*, *ff*, and *mf*. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with sixteenth notes and rests, marked with dynamics *mp* and *mf*. The bottom staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and sixteenth notes, marked with dynamics *f*. The piece is titled "Thème" in the top right corner.

Пример 6. Р. Дьенс, Саудад № 2, посвящение Арминде Вила-Лобос, тт. 5–11

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth notes and rests, marked with dynamics *f*. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with sixteenth notes and rests, marked with dynamics *f*.

Пример 7. Р. Дьенс, Саудад № 2, посвящение Арминде Вила-Лобос, тт. 28–31

Рондообразный принцип многократного возвращения к основной теме является отличительной чертой как самого шоро, так и его уменьшительного производного – шоринью. В шоринью также наследуются все родовые признаки жанра шоро – стремительность, виртуозность, импровизационная природа мелодики, насыщенность разнообразными ритмическими рисунками в аккомпанементе. Основное отличие, как правило, – в более быстром темпе и отсутствии существенной смены характера в эпизодах.

Общий климат беззаботной радости, снижающий тонус ностальгии саудада, поясняется словами самого автора, приведенными в одном из интервью: «Пьеса родилась под наплывом воспоминаний о “душевном родстве”, возникшем между мной и Арминдой Вила-Лобос в результате встреч в Бразилии, Италии и Франции» [5, 110].

Саудад № 3 посвящен другу и соотечественнику Дьенса, гитаристу и композитору Франсису Клейньянсу, автору многочисленных пьес, также связанных с бразильской тематикой¹⁰. Подзаголовок в скобках «Lembranca do Senhor do Bonfim da Bahia» на португальском гласит «воспоминание о Боге Бонфим в Баие». Это – своего рода памятная надпись на разноцветных ленточках – знаменитых сувенирах и одновременно символах базилики Сеньор-ду-Бонфим, которая является культурной святыней города Сальвадор в штате Баия. Каждый год в январе собор становится центром большого религиозного праздника – «Феста ду Бонфим». Он сопровождается многокилометровым торжественным шествием верующих, ритуальным омовением ног и площади перед храмом ароматизированной водой, массовыми танцами и пением кантов на африканском языке Йоруба¹¹.

Уже по названию трех основных разделов саудада (Ритуал – Танец – Праздник и Финал) становится очевиден замысел композитора – отразить в музыкальной зарисовке различные фрагменты этого культурно-религиозного синкретического бразильского торжества.

Импровизационный Ритуал (пример 8) в разрозненных паттернах передает атмосферу уличного действа – одетых во все белое людей, стекающихся со всего города в одну большую процессию под гул барабанов и бесчисленных возгласов: «В ритуале участвуют сотни тысяч верующих, которые идут к церкви “Senhor do Bonfim”, в то время как барабаны исполняют африканские и бразильские ритмы, а голоса поют песни» [5, 111].

I. Rituel (Lembrança do Senhor do Bonfim da Bahia)

ad libitum ($\text{♩} = 70$)

Пример 8. Р. Дьенс, Саудад № 3, посвящение Франсису Клейньяну, *Rituel*

Главная тема появляется в центральном разделе «Danse» и воспроизводит уже знакомую ритмику и лад байао, образно репрезентируя постепенное продвижение толпы верующих к базилике (пример 9).

II. Danse

$\text{♩} = 80$

Пример 9. Р. Дьенс, Саудад № 3, посвящение Франсису Клейньяну, *Danse*

«Fête et Final» олицетворяет кульминацию «Феста ду Бонфим». Сбивчивая вначале аккордовая пульсация, очерчивающая новый раздел, выливается в безудержную танцевальную стихию быстрых африканских ритмов и преобразившейся темы байао (пример 10).



Пример 10. Р. Дьенс, *Саудао № 3, посвящение Франсису Клейнъянсу, Fête et Final*, тт. 57–66

Кода Largo спокойной поступью лейт-ритма в басу рисует прощание композитора с живописным латиноамериканским краем, откуда легким ветром воспоминаний в последний раз доносится тема байао.

Рефлексия, возникающая после знакомства с циклом Р. Дьенса, рождает устойчивую ассоциативную связь, поясняющую наименование композиций. И хотя лишь в первой из них явственно проступает меланхолический характер «национальной грусти», становится очевидной одна из главных творческих интенций автора. Три саудада – это, несомненно, тоска композитора, ностальгия по Бразилии с ее ландшафтами, богатой музыкальной культурой и людям, заставившим Дьенса почувствовать себя среди них как дома.

Преждевременная смерть французского гитариста вследствие тяжелой болезни в 2016 году всколыхнула гитарный мир. Композитор, исполнитель, педагог Роланд Дьенс всегда оставался открытым, необычайно гибким и толерантным музыкантом. Любимец публики, учеников и коллег в одном из интервью признался: «Я не боюсь сказать студентам, что я чего-то не знаю. Педагогическая практика обогащает меня как музыканта. Я обычный человек и испытываю удовольствие от незнакомых задач и новых решений. Да, моя постановка рук отличается от привычной, и я всегда был в чем-то “черной уткой”. В целом, я стремлюсь к чистоте и прозрачности фактуры, слышимости всех голосов, однако мне нравится и “неправильный звук”. Ведь часто мягкое “бархатное” звучание оказывается очень скучным. Я использую всю свою гибкость и спонтанность, чтобы сохранять неповторимость, оригинальность исполнения. Мы должны быть дирижерами гитары, а не ее слугами, и не забывать, что инструмент является лишь средством, проводником музыки» [8].

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарных произведений Роланда Дьенса. В процессе анализа выявлено

воздействие архаичных историко-культурных традиций тунисского и бразильского этносов.

Выводы. Проанализированные гитарные сочинения – «Хамса», «Три саудада» – обнаруживают первичные жанровые и языковые связи с исконным народным инструментарием, музыкальной лексикой и ритуальной атрибутикой. Из африканских (тунисских) компонентов выявлены аналогии со звучанием струнно-щипковых и ударных инструментов (уд, рабаб, дарбука), ближневосточные ритмо-формулы (друк), арабские лады (невесер, хиджаз, никриз). Из латиноамериканских (бразильских) этнических атрибутов прослежена связь с религиозными ритуалами («Феста-ду-Бонфим»), синкретическим сплавом индейских, европейских и африканских элементов (саудада, шоро, байао).

Примечания

¹ Уроженец Туниса, Дьенс в раннем детстве переехал в Париж, где жил и работал на протяжении всей жизни. В 1976 году он окончил парижскую «Нормальную школу музыки Альфреда Корто» по классу гитары (Альберто Понсе) и композиции (Дезире Дондейна); неоднократно становился победителем престижных исполнительских и композиторских конкурсов – лауреатом «Конкурса Беракаса и Менухина», «Международного конкурса в Александрии», гран-при «Академии Шарль-Крос» за сочинение «Памяти Вила-Лобоса» и др.

² Цикл приурочен к Нюртингенскому международному гитарному фестивалю (1998) и несколькими месяцами позже исполнен уникальным оркестром из 65 гитаристов. Первая часть цикла «Première Nouvelle» посвящена Ф. Кленьянсу, вторая «Ballade en Fauré» – Н. Кошкину, третья «La Pomposa» А. Дюмону, четвертая «Sol Lassitude» – С. Ассаду, пятая «Tunis, Tunisie» – Д. Богдановичу. Произведение чрезвычайно востребовано в гитарной ансамблевой музыке. В частности, в Украине исполняется ансамблем гитаристов Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, созданным профессором В. Доценко.

³ «Байао» происходит от названия одного из штатов Бразилии – Баия.

⁴ Дьенс в нотном тексте придает особое значение синкопированным фигурам и сопровождает их в тексте отдельными авторскими ремарками для исполнителя.

⁵ Блюзовый лад идентифицируется как мажорный с одновременным понижением 3-й, 5-й и 7-й ступеней – так называемых «грязных» блюзовых тонов.

⁶ В качестве аналогии подобных мультикультурных интерполяций приведем творчество Дариуса Мийо, в свое время очарованного бразильской культурой и воплотившего специфику саудада в фортепианной сюите «Saudades do Brasil».

⁷ В португальской транскрипции шоро звучит как «шору». Так называется один из родоначальников инструментальных жанров популярной бразильской музыки, а также феномен уличного ансамблевого музицирования в городах Бразилии конца XIX – начала XX веков; является стилевым смешением европейских традиционных танцев – польки, вальса, кадрили, мазурки – с африканскими, индейскими ритмами и мелодиями.

⁸ Э. Вила-Лобос сочинил цикл из 14 шоро для разных инструментов, ансамблей, а также симфонического оркестра.

⁹ Д. Дюарт [5] указывает на сходство Саудада № 2 с одноименной гитарной композицией Э. Вила-Лобоса «Шоринью» из «Популярной бразильской сюиты», хотя по темпу, характеру и тематическому материалу очевидна, на наш взгляд, другая параллель – с Шоро № 1 для гитары соло.

¹⁰ В числе известных опусов Ф. Кленьянса можно упомянуть Бразильскую сюиту, Два шоро, Шоринью, Вальс-шоро и др.

¹¹ Как известно, Йоруба – один из распространенных языков западной и центральной Африки, сохранившийся в афро-бразильской религиозной культуре Кандомбле. В статье, посвященной празднику Сальвадора, Эрика Мендес отмечает: «Значительную часть населения Баии составляют потомки африканцев, привезенных колонизаторами в Бразилию. Поэтому в этом регионе исторически сохранилось сильное влияние религиозных обычаев народов Африки, со временем ассимилировавшихся в католический церковный круг» [9, 1].

Литература

1. Брагин А. С. Тембровое обогащение гитарной фактуры (на примере Сюиты Р. Диенса «Хамса» для квартета гитар) / А. С. Брагин // Механізми новацій у музичній творчості: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. В. Г. Москаленко]. – К.: НМАУ, 2013. – Вип. 108. – С. 114–119.
2. Сапрыкина О. А. Saudade как константа португальской культуры / О. А. Сапрыкина // Иберо-романистика в современном мире. – Москва: МАКС Пресс, 2008. – С. 95–103.
3. Ткаченко В. Н. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ткаченко Вікторія Миколаївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2013. – 16 с.
4. Cordova D.C. O Diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens [Electronic Resource] / D. C. Cordova. – Belo Horizonte : Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. – 106 p. – Mode of access : URL : http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_78/biblioteca_advb_arquivo_78.pdf
5. Duarte D. The study of multiculturalism in 20th century and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens: thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / D. Duarte. – Bloomington: Indiana University Jacobs School of Music, 2016. – 245 p. – Mode of access: URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133>
6. Dyens R. Preface to Hamsa for 4 guitars or guitar ensemble / R. Dyens. – Paris: Henry Lemoine ed., 1998. – 43 p.
7. Dyens R. Trois Saudades / R. Dyens. – Paris: Editions Musicales Horteneia rue de Douai, 1980. – 14 p.
8. Mazi S. An interview with Roland Dyens [Electronic Resource] / S. Mazi. – Mode of access : URL : <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>
9. Mendes E. A Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia: identidade e memória no final dos oitocentos [Electronic Resource] / E. Mendes. – 9 p. – Mode of access: URL:<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Mendes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf>

References

1. Bragin, A. S. (2013). Timbre enrichment of guitar texture (on the example of R. Dyens's suite "Hamsa" for guitar quartet). V. G. Moskalenko (Eds.), Mechanisms of innovations in musical creativity: Scientific bulletin of NMAU, 108, 114-119 [in Russian].
2. Saprykina, O. A. (2008). Saudade as a constant of Portuguese culture. Ibero-romanistics in the modern world. Moscow: MAKS Press [in Russian].
3. Tkachenko, V. N. (2013). Universalism and the specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity of 1880-1990. Extended abstract of Candidate's thesis. Kharkov: KHNUM [in Russian].
4. Cordova, D.C. (2010). O Diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Retrieved from http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_78/biblioteca_advb_arquivo78.pdf[in Portuguese].
5. Duarte, D. (2016). The study of multiculturalism in 20th century and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens. Extended abstract of doctor's thesis. Retrieved from <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133> [in English].
6. Dyens, R. (1998). Preface to Hamsa for 4 guitars or guitar ensemble. Paris: Henry Lemoine ed. [in French].
7. Dyens, R. (1980). Trois Saudades. Paris : Editions Musicales Horteneia rue de Douai [in French].
8. Mazi, S. (23.7.2006). An interview with Roland Dyens. Retrieved from <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371> [in English].
9. Mendes, E. (2007). Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia: identidade e memória no final dos oitocentos. Retrieved from <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/endes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf> [in Portuguese].