

циклів, в яких визначається роль фуги як драматургічної основи усього циклу.

**Ключові слова:** поліфонічний стиль, fuga, драматургія, традиції, цикл.

**Sawaitan O. The transformation of traditions in the interpretation of the fugue in piano works by M. Reger (based on the opus 81, opus 86, opus 99, opus 131-a cycles).** The article describes the features of polyphonic thinking of the composer, the basic directions in the development of the genre of fugue: on the one hand connection with the baroque tradition, on the other, innovative features, to create a special romantic concept of the fugue. In polyphonic cycles analyzes the role of the fugue, which is the basis of dramaturgy of all cycle.

**Key words:** polyphonic style, fugue, dramaturgy, traditions, cycle.

УДК 78.071.1: 786.2 (477.54)

*Подпоринова Е.В.*

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА  
В СЮИТЕ В. ПТУШКИНА  
«ПО СТРАНИЦАМ “ДЕТСКОГО АЛЬБОМА” П. ЧАЙКОВСКОГО»**

Впервые рассматриваются композиционно-драматургические особенности произведения современного харьковского композитора В. Птушкина для фортепиано в четыре руки «По страницам “Детского альбома” П. Чайковского». Выявляется механизм действия художественного диалога в рамках целого. Обосновывается принцип игрового диалога. Сквозь призму диалогического раскрывается проблема взаимодействия композиторских стилей транскриптора и автора.

**Ключевые слова:** диалог, транскрипция, фортепианный ансамбль, игра, сюита, альбом, В. Птушкин.

*Я и другой суть основные ценностные категории...  
М. Бахтин*

Диалогичность музыкального творчества охватывает широкое проблемное поле, связанное с сосуществованием и взаимодействием в одном художественном пространстве (будь то отдельно взятое сочинение, композиторское наследие или целая эпоха) таких пар-коррелятов, как «старое – новое», «свое – чужое», «традиционное – новаторское» и т.д. Выступая одним из главенствующих стимулов развития культуры на всех уровнях, диалог оказывается в центре исследовательских интересов в различных областях знания, способствуя появлению ряда классификаций, систем, теорий и гипотез. Однако, будучи неразрывно связанным с человеком как личностью и явля-

ясь, по суті, продуктом ее социального мышления, диалог предстает настолько же многогранным феноменом, как и рефлексивные личностные представления, образующие «Я-концепцию». Наиболее ярко диалог развивается в жанре транскрипции. Ведь «вторичная» природа транскрипций обусловлена *quasi*-общением автора и соавтора, предполагающим некое «присвоение» последним исходных художественных идей, их творческую переработку и выдачу нового музыкального опуса, ценность которого и определяется параметрами задействованного диалога.

С очерченных позиций рассматривается сочинение современного харьковского композитора В. Птушкина «По страницам “Детского альбома” П. Чайковского»<sup>1</sup> для фортепиано в четыре руки, обозначенное автором как «свободная транскрипция» (Харьков, 2004)<sup>2</sup>. Это произведение, активно звучащее с концертной эстрады и нашедшее свою «нишу» в фортепианно-ансамблевом репертуаре, до сих пор не становилось предметом специального исследования<sup>3</sup>, что определяет **актуальность** предложенной темы. **Цель** статьи заключается в осмыслении механизма действия художественного диалога на различных уровнях анализируемого произведения.

Фортепианная композиция В. Птушкина представляет собой *сюиту*<sup>4</sup>, состоящую из пяти контрастных номеров. В ее основе лежит принцип *игрового диалога*, который предопределяет особенности организации целого. В. Птушкин останавливает свой выбор на следующих пьесах П. Чайковского: «Игра в лошадки» (№ 3), «Старинная французская песенка» (№ 16), «Баба-Яга» (№ 20), «Немецкая песенка» (№ 17), «Нянина сказка» (№ 19)<sup>5</sup>. Игровое

<sup>1</sup> Проблема «свое – чужое» нередко оказывалась в эпицентре творческих поисков В. Птушкина, о чем свидетельствует ряд авторских опусов, например, Транскрипция «Темы с вариациями» В. Моцарта для струнных и фортепиано соло в четыре руки (1992), «Гоголь-сюита» для фортепиано с оркестром (1999), Концертные вариации на темы М. Глинки для фортепиано в четыре руки и оркестра (2002), Симфонические вариации для оркестра и детского (женского) хора «Посвящение Перселу» (2000), Экспромт для симфонического оркестра «Пошутим с Л. Бетховеном» (2014).

<sup>2</sup> Сюита была создана к XI Международному музыкальному фестивалю классической музыки «Харьковские ассамблеи», посвященному творчеству П. И. Чайковского.

<sup>3</sup> Примечательно, что не только какая-либо информация, но и упоминание об этом сочинении отсутствуют в единственном на сегодняшний день монографическом очерке, посвященном жизни и творчеству композитора (*Володимир Михайлович Птушкін: монографічний нарис / [автори-упорядники О.С. Садовнікова, Л.С. Соколова]. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків : С.А.М., 2011. – 48 с. - (Біографія та бібліографія видатних музикантів).*

<sup>4</sup> Сюитой В. Птушкин неоднократно называл данное сочинение в концертах.

<sup>5</sup> В скобках указывается нумерация пьес «Детского альбома» в авторском оригинале (Булкин А. Особенности драматургии и поэтики «Детского альбома» П. И. Чайковского / Арнольд Булкин // *Київське музикознавство. Зб. ст. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 171–174).*

начало заявляет о себе в транскрипторском «снятии» данных названий; они не указываются в нотах. Это превращает сюиту в музыкальный «ребус», который предлагается решить исполнителям и слушателям. Подобная зашифрованность и загадочность апеллируют к характерным атрибутам игры. По словам Й. Хейзинги, особенность игры «обретает наиболее яркую форму в таинственности, которой она столь охотно себя окружает. Уже маленькие дети увеличивают заманчивость своих игр, делая из них секрет. Ибо игры – для нас, а не для других»<sup>1</sup>. Подхватывая высказанную мысль, уточним, что «нами» (т. е. «не-другими») в данном контексте предстают люди, посвященные в разворачивающиеся перипетии композиторского диалога, способные отгадать «старое» в «новом», отличить привнесенное «птушкинское» от исходного оригинала. Таким образом, воспринимающие субъекты («Мы») оказываемся вовлеченными в процесс диалогического общения, смысл которого заключается в *самой игре* композиторскими стилями, музыкальными жанрами, «эпохальными» интонационными словарями.

В. Птушкин не сохраняет очередность пьес, обозначенную П. Чайковским, подчиняя ее иной композиционной логике. Так, игровой импульс характеризует специфику организации общего ладотонального плана цикла, построенного на чередовании диэзно-бемольных и мажорно-минорных тональностей и представляющего собой следующую «цепочку»: № 1 *D-dur*; № 2 *g-moll*; № 3 *e-moll*; № 4 *Es-dur*; № 5 *C-dur*. Показательно, что контрастирующие друг другу диэзно-бемольные сферы находят условное равновесие в финальном «нейтрально-белом» *C-dur*. Непосредственная же тональная связь осуществляется при помощи одного из основных звуков базового тонического трезвучия.

Игровая логика координирует и образно-драматургическое развитие. С одной стороны, транскриптор обращается к фантазийно-игровой, сказочной сферам, представленным в №№ 1, 3, 5 («Игра в лошадки», «Баба-Яга», «Нянина сказка»)<sup>2</sup>; с другой – к лирико-песенной, национально-колоритной, обеспечивающей условное «присутствие» других культур («Старинная французская» и «Немецкая» песенки). Драматургическая роль последних связана с образным «оттенением» озорства и скерцозности соседствующих пьес. Показательно, что для достижения единства цикла образной трансформации подвергаются №№ 2, 4 и 5.

Механизмом обновления второй пьесы («Старинная французская песенка») предстает узнаваемая ритмо-гармоническая основа босановы («*bossa nova*»), стилевого ответвления современного джаза с характерным синкопи-

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Йохан Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – С. 38.

<sup>2</sup> Здесь и далее для усиления ассоциативных связей с «Детским альбомом» П. Чайковского в скобках даны названия оригинала.

роvanним рисунком<sup>1</sup>. Обращение к потенциалу босановы выводит на первый план диалог эпох-культур – романтизма XIX века и современного стилового многоголосия, результатом которого становится создание эффекта присутствия французского кафе-шантана начала XX столетия. Данный прием позволяет объединить две разнонаправленные тенденции: сохранение сферы интимности, камерности соответствующей пьесы П. Чайковского и достижение яркой эстрадной концертности транскрипции, которая словно «выплескивает» музыку за рамки первоначальной формы. При этом относительной статичности «старинной» пьесы П. Чайковского, подчеркнутой выдержанными «волыночными» органними пунктами, В. Птушкин противопоставляет энергетику современных танцевальных ритмов. Показательно, что только в данном номере транскриптор кардинально раздвигает масштабы малых форм, заявленных в «Детском альбоме». Это обеспечивает неожиданность, особую театральность и эффектность генеральной кульминации, выделенной из звучащего контекста целым рядом сдвигов. В их числе: тональное сопоставление, динамический контраст, темповое изменение, фактурное и интонационное варьирование.

Иная стратегия избирается композитором в четвертой пьесе («Немецкая песенка»). В качестве стержневой выдвигается идея жанровой игры. На смену степенному «деревенскому» лендлеру из «Детского альбома», изложенному в весьма умеренном темпе с «утяжеленной» третьей долей и использованием «стилизации тирольских йодлов»<sup>2</sup>, приходят опоэтизированный вальс крайних разделов и его «зазеркальный» неуклюжий «двойник» середины.

В последнем номере («Нянина сказка») нивелируется эпико-повествовательная составляющая жанра. Напомним, что у П. Чайковского здесь фигурирует умеренный темп, неторопливо разворачивающий нить музыкального повествования<sup>3</sup>. В. Птушкин же выводит на «авансцену» причудливо-фантазийный мир сказки. Отсюда радикальное темповое изме-

<sup>1</sup> Объединяя традиционные ритмы бразильской самбы и классического джаза, босанова сперва исполнялась в домашних концертах для образованной публики, но вскоре «перестала быть лишь “музыкой для избранных” и зазвучала в клубах, арт-кафе и просто на улицах» (Босанова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Босанова>. - Загл. с экрана).

<sup>2</sup> Булкин А. Особенности драматургии и поэтики «Детского альбома» П. И. Чайковского / Арнольд Булкин // Київське музикознавство. Зб. ст. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 174.

<sup>3</sup> Нетипичность решения художественного образа «Няниной сказки» П. Чайковского отмечает А. Булкин, указывая на ее интонационно-фактурную близость «Игре в лошадки» (Булкин А. Особенности драматургии и поэтики «Детского альбома» П. И. Чайковского / Арнольд Булкин // Київське музикознавство. Зб. ст. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 169-174]. Тем удивительнее избрание В. Птушкиным этих пьес в качестве обрамляющих номеров сюиты, выстраивающих образно-смысловую арку.

нение – *vivace molto*, введение «раскручивающего» ускорения (*proco accelerando*, тт. 17-32), неожиданность появления на гранях формы «молчаливого» такта (фермата на целой паузе, т. 33). Избираемый комплекс выразительных средств обусловлен финальностью пьесы, выступающей итогом развития и скерцозной образной сферы, и всего цикла.

Игровой элемент стимулирует композиторский поиск оригинальных метроритмических решений. В начальной пьесе сохраняется триольная «скачкоподобная» пульсация, но укрупняется метрический «шаг»: с 3/8 до 6/8. Наряду с темпом *presto*, это «заостряет» исходный звукообраз, переводя сочинение из художественной плоскости «музыки для детей» в сферу «музыки о детях». Данный прием способствует и проникновению в исходный музыкальный текст новых мелодических подголосков относительно широкого дыхания (тт. 17–28, 31–38). Иначе укрупнение пульсации (с 2/4 до 4/4) реализуется в следующем номере, где все пласты фактуры пронизывает синкопированный рисунок. Возникновение в партии *primo* триольных четвертей в условиях полиритмии (т. 44) воспринимается своеобразным *entrée* «птушкинской» темы-продолжения. Данный номер предстает максимально «далекой» транскрипцией пьесы П. Чайковского.

Смещение метрической сетки при сохранении исходной пульсации (6/8) отличает серединную часть сюиты («Баба-Яга»). В результате достигается эффект «расшатывания» тактовой устойчивости, поскольку в транскрипции В. Птушкина практически все *sf* оказываются не на сильной (как у П. Чайковского), а на относительно сильной (четвертой) доле такта. Метроритмическое варьирование в пределах цикла словно исчерпывает себя, сводясь на нет, в финале. Но латентным оно становится уже в предпоследнем номере, лишь угадываясь в линии контрапунктирующего подголоска в партии правой руки *secondo*, где пунктирный рисунок словно предвосхищает звучание мелодии, возникая на первой доле такта в противоположном интонационном движении (например, тт. 12, 14, 15, 19). Иную роль пунктир «играет» в заключительном проведении темы, *à la réminiscence* (партия *secondo*). Придавая звучанию сравнительную приземистость и некоторую гротескность, он словно накладывает на вальс отпечаток исходного лендлера.

Показательно, что подобная *quasi*-реминисценция фигурирует и во второй пьесе сюиты. В обоих случаях задействован сходный арсенал художественных приемов. Основная тема проводится в узнаваемом облике: в № 2 – это цитата последнего восьмитакта «Старинной французской песенки» в партии *secondo* (тт. 53–56); в № 4 – проведение мелодии «Немецкой песенки» в партии правой руки *primo* (тт. 25-32). Композитор использует прозрачную «дышащую» фактуру и тихую динамику в пределах *p-ppp*. Иллюзию отдаления, исчезновения, замирания поддерживает хрустально-искрящийся тембр верхнего регистра (вторая и третья октавы), постепенное *ritenuto* и фермата на последнем созвучии.

Возникающий выразительный комплекс позволяет провести аналогию

со звучанием музыкальных шкатулок, которые «навевают воспоминания о прежних, бесхитростных временах, убаюкивают нас нежными мелодиями и даже помогают нам вновь почувствовать себя молодыми. Стоит лишь несколько раз повернуть ручку шкатулки...»<sup>1</sup>. Следовательно, можно говорить об актуализации *воспоминательного вектора*, как этих номеров, так и всего сочинения в целом, выступающего ключом к постижению его эстетико-философской составляющей.

Напомним, что «Детский альбом» П. Чайковского отражает «поэтический параллелизм миров детей и взрослых»<sup>2</sup>, где в событиях одного детского дня иносказательно преломляется целая человеческая жизнь. Название сюиты В. Птушкина «По страницам...» акцентирует внимание на перелистывании знакомого текста с целью восстановления в памяти утраченных фрагментов собственной жизни, затянутых в «омут» воспоминаний. Следовательно, Над-адресатом представленного игрового диалога является Память, общение с которой достигается посредством механизма ностальгии. Олицетворяя собой, по определению Я. Ярмака, «смутко-прагнення-жадання до того чи за тим, що сприймається як цінність, що згадується у ідеалізованих формах, смутко не за тим, що дійсно було, а за тим, як те, що було, змальовує пам'ять, виходячи з відповідності “втраченого” тим чи тим цінностям тієї чи іншої особистості»<sup>3</sup>, ностальгія предстает продуктивной творческой силой, обеспечивающей катарсический эффект. Показательно, что по утверждению Й. Хейзинги, «потребность играть становится настоящей лишь постольку, поскольку она вытекает из доставляемого игрой удовольствия»<sup>4</sup>. Более того, ученый указывает на определенную поэтичность игры как таковой, ее Над-ценность, поскольку игра лежит вне противопоставлений «мудрость – глупость», «правда – неправда», «добро – зло» и т. д.<sup>5</sup>. Однако в условиях игрового диалога Игра не выступает Над-адресатом, в соответствии с концепцией А. Самойленко<sup>6</sup>, а становится ос-

<sup>1</sup> Музыкальная шкатулка [Электронный ресурс] / Тадахико Нагао, Исаму Сайто // Кокология 2. – Режим доступа: [http://bookap.info/okolopsy/sayto\\_kokologiya\\_2/gl36.shtm](http://bookap.info/okolopsy/sayto_kokologiya_2/gl36.shtm). – Загл. с экрана.

<sup>2</sup> Булкин А. Особенности драматургии и поэтики «Детского альбома» П. И. Чайковского / Арнольд Булкин // Київське музикознавство. Зб. ст. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 16 : Культурологія та мистецтвознавство. – С. 170.

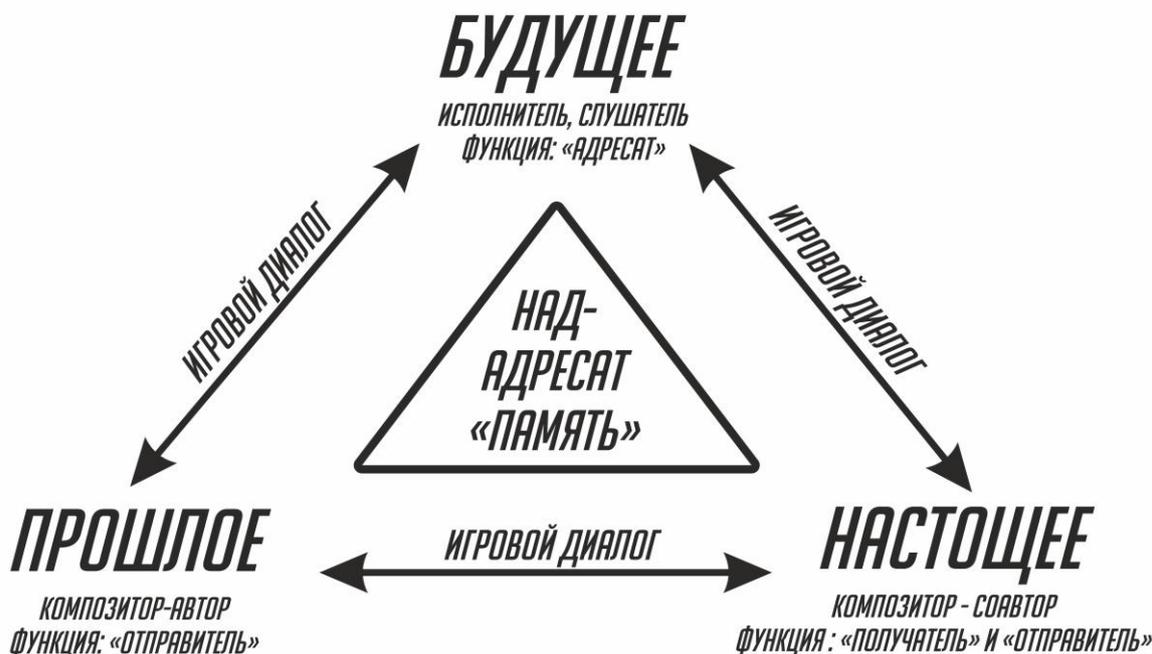
<sup>3</sup> Ярмак Я.А. Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз: дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Ярмак Ярослав Анатолійович; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2015. – С. 189.

<sup>4</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Йохан Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – С. 31.

<sup>5</sup> Там само. – С. 29.

<sup>6</sup> Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... докт. искусствовед. 17.00.03 / Самойленко Олександр Іванівна; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 36 с.

новой диалогического процесса, обуславливая отодвижение принципов «согласия – несогласия» на второй план. Схематично это можно выразить следующим образом:



Как видно, взаимосвязь композитора и исполнителя (слушателя) отражает единство Времени (прошлого, настоящего и будущего), организуемого посредством «кругового» игрового диалога. Апеллируя к Над-адресату Памяти (по А. Самойленко), выступающей своего рода центром притяжения, он «включает» механизм рефлексии, как на личностном, так и на общекультурном уровне, нацеленной не на «принятие» каких-либо решений (т. е. «согласия – несогласия»), а на сам процесс осмысления собственного «Я». Таким образом, в фокусе представленной музыкальной «головоломки» на макроуровне оказывается уникальный внутренний мир самоценной личности; при этом «игра-проживание», обеспечивающая художественную целостность «Детского альбома» П. Чайковского, переосмысливается сквозь призму ностальгического<sup>1</sup> в «игру-воспоминание» в сюите В. Птушкина.

С очерченных позиций произведение харьковского композитора предстает как своеобразное метапослание от Себя-Взрослого к Себе-Ребенку через ассоциативный мир музыки П. Чайковского. Напомним, что в диалоговой концепции М. Бахтина важным предстает понятие «Другой», на которое возложена функция собеседника – «противника самого себя». Как отмечает А. Шабалин, «это понятие Бахтин считает основополагающим ввиду того, что личность может стать личностью лишь тогда, когда она соотносит

<sup>1</sup> Вышесказанное позволяет, развивая эстетико-ностальгический ракурс, обозначенный в исследовании Я. Ярмака, выделить, наряду с традиционализмом и религиозностью, *игровой модус* ностальгии.

себя с другим»<sup>1</sup>, в этом заключается «вечный двигатель» развития культур. В данном контексте такими собеседниками по отношению друг к другу (искомым «Другим») становятся «Я-Взрослый» и «Я-Ребенок»<sup>2</sup>.

Иной игровой модус «резонирует» в адресности транскрипции В. Птушкина фортепианному дуэту. Здесь «обыгрываются» два творческих вектора: 1) нацеленность на «свертывание» альбомного жанра, проявляющаяся в ужатии двадцати четырех прелюдий до пяти частей сюиты; 2) стремление «уйти» от камерности детской музыки П. Чайковского, от сферы сольного домашнего музицирования в пространство концертных залов, на «большую» эстраду<sup>3</sup>. Образующаяся антиномия «*solo – duet*» акцентирует идею соревновательности, столь присущую Игре и выступающую обязательным атрибутом ансамблевого исполнительства.

Излюбленным приемом композитора становится передача ведущего тематического голоса (который зачастую олицетворяет собой голос-соперник, так называемый «Другой», плод транскрипторского диалогизирующего воображения) из партии *secondo* в *primo* и наоборот. В качестве яркого примера назовем «перехватное» проведение авторского контрапунктирующего подголоска в № 1 (тт. 17–28, 31–37). Его легатная изящно-танцевальная линия, лиричность которой подтверждается ремарками *dolce, espressivo*, противопоставляется основному токкатно-скерцозному образу скачки. Сходный прием обнаруживается на кульминационном пике № 2, где авторский вариант развития основной темы перераспределяется между партиями ансамблистов (тт. 45–52). Помимо «перехвата» В. Птушкин активно использует и принцип ансамблевого «подхвата», «досказывания» мелодии, как, например, в № 3, где он является основным. Иную драматургическую роль в середине раздела № 4 играет вторяще-дразнящий подголосок сопровождения, возникающий с канонической мотивной имитации в партии правой руки *secondo* (тт. 9–24).

Еще один виток игрового диалога определяется той сферой композиторского стиля, которая преломляется в совокупности индивидуальных выра-

<sup>1</sup> Шабалин А. Ю. Диалоговая концепция культуры в работах М. Бахтина и В. Библера / А. Ю. Шабалин // Вестник КРСУ. – 2015. – Т. 15. – № 2. – С. 205.

<sup>2</sup> Оговорим, что, безусловно, в зависимости от того, кто исполняет данное ансамблевое сочинение, будут меняться и ценностные ориентиры, подчиняясь логике взаимобратного действия. Во «взрослом» прочтении музыка П. Чайковского будет «отражаться» в транскрипции В. Птушкина, следовательно, «угадывание» исходной стилистики, выступающей своеобразной «путеводной звездой», составляет основу исполнительского процесса. Для юных пианистов скорее сочинение современного композитора выступит художественным способом познания «Детского альбома»: от настоящего к прошлому, олицетворяя путь «к истокам» и демонстрируя незримую преемственную связь традиций.

<sup>3</sup> Хотя влияние домашнего музицирования все же просвечивает в избрании В. Птушкиным четырехручности ансамблевого оформления.

зительно-языковых средств. С этих позиций материалом сюиты В. Птушкина выступает композиторский стиль П. Чайковского, который переплавляется с «птушкинской» манерой высказывания. Характерными чертами творческого почерка харьковского композитора, по наблюдению М. Бевз, предстают: «биогенно» пульсирующая ритмика, включающая сложный метроритм, обилие синкоп и пунктирного рисунка, как носителей действенного начала и особой театральной образности, драматургическая яркость, концертность и «игровая стихия»<sup>1</sup>.

Взаимодействие композиторских стилей, по-разному проявляясь в каждой из транскрибируемых пьес, может быть рассмотрено в двух ракурсах. Первый – это своего рода транскрипторские «слова автора», привносящиеся в музыку П. Чайковского как бы «извне». Таковыми предстают как оригинальные вступления, предваряющие начало «узнаваемо-знакомой» пьесы, так и индивидуализированные авторские подголоски-контрапункты. Второй ракурс связан с интонационным прорастанием «изнутри» первоначального стиля, которое пронизывает все пьесы сюиты. При этом исходный интонационный комплекс деформируется и искажается, словно отражение в «кривом» зеркале, при помощи синкопированности, акцентности, намеренной диссонантности, интонационной пестроты, связанной с частой сменой направленности мелодических интервалов, неожиданно-резких модуляционных сдвигов и пр.

Взгляд на сюиту В. Птушкина «По страницам “Детского альбома” П. Чайковского» сквозь призму игрового диалога позволяет увидеть в этом сочинении взаимодействие различных факторов. «Снимая» основные жанровые признаки детского альбома, среди которых, как отмечает М. Королева, «детская» адресность, выраженная в содержательном и исполнительском планах (музыка для детей), предназначенность для домашнего музицирования (*не-концертность*) и опора на конкретную программность и жанровость<sup>2</sup>, В. Птушкин акцентирует внимание на обобщенно-конкретном названии, предпосланном всему циклу. Именно титульный заголовок выступает для исполнителей неким художественным ключом к постижению авторского замысла. Он раскрывает личное отношение транскриптора: музыкальное «перелистывание» хорошо знакомого уподобляется перечитыванию любимой книги. Это выводит на «авансцену» воспоминательный, ностальгирующий аспект сочинения. Вместе с тем, композитор

---

<sup>1</sup> Бевз М. В. «Детский альбом» П. И. Чайковского и фортепианные циклы для детей и юношества харьковских композиторов / М. В. Бевз // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. пр. – Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – Вип. 14: Спадщина П. І. Чайковського на шляху у ХХІ століття. – С. 330.

<sup>2</sup> Королева М. М. Фортепианный альбом в творчестве В. Золотухина / Королева М. М. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2015. – Вип. 3. – С. 45.

«обезличиває», об'єктивізує вироблення, о чому свідчать сучасність як вибираєму принцип циклізації, сюжетність, відсутність номерної програмності (подразумеваючої, але «стертої»), що перетворює композицію в свого роду збірник «пестрих листків»<sup>1</sup> із «чужого» альбому. Виникаючі діалогічні моменти «отождествлення–согласія» і «разотождествлення–несогласія» (визначення А. Самойленко<sup>2</sup>) виявляються органічними в своєму *quasi*-разногласії. Будучи різнонаправленими, як в кожному конкретному номері, так і в межах всього циклу, вони урівноважують одне одного, забезпечуючи єдиність цілого на макроуровні і сприяючи формуванню нової жанрової різноманітності – «альбома в альбомі», естетична цінність якої визначається багатогранністю художнього діалогу.

## СПИСОК ІСПОЛЬЗОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ІСТОЧНИКІВ

1. Бевз М. В. «Детський альбом» П. І. Чайковського і фортепіанні цикли для дітей і юнацтва харківських композиторів / М. В. Бевз // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. пр. – Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – Вип. 14 : Спадщина П. І. Чайковського на шляху у ХХІ століття. С. 326–333.
2. Босанова [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Босанова>. - Загл. с екрана.
3. Булкін А. Особливості драматургії і поезії «Детського альбому» П. І. Чайковського / Арнольд Булкін // *Київське музикознавство*. Зб. ст. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 16: Культурологія та мистецтвознавство. – С. 169–182.
4. Володимир Михайлович Птушкін: монографічний нарис / [автори-упорядники О.С. Садовнікова, Л.С. Соколова]. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків: С.А.М., 2011. – 48 с. - (Біографія та бібліографія видатних музикантів).
5. Королева М. М. Фортепіанний альбом в творчестві В. Золотухина / Королева М. М. // *Традиції та новачки у вищій архітектурно-художній освіті*. – 2015. – Вип. 3. – С. 43–47.
6. Музыкальная шкатулка [Електронний ресурс] / Тадахико Нагао, Исаму Сайто // *Колологія 2*. — Режим доступу: [http://bookap.info/okolopsy/sayto\\_kokologiya\\_2/gl36.shtm](http://bookap.info/okolopsy/sayto_kokologiya_2/gl36.shtm). – Загл. с екрана.
7. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавств. : 17.00.03 / Самойленко Олександра Іванівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 36 с.

<sup>1</sup> Хочеться додати, по А. Пушкіну, «полусмешных, полупечальных // простонародных, идеальных, // небрежный плод моих забав...» («Евгений Онегин», вступление).

<sup>2</sup> Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавств. : 17.00.03 / Самойленко Олександра Іванівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 36 с.

8. Хейзинга Й. *Homo ludens. Человек играющий / Йохан Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. указатель Д. Э. Харитоновича.* – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
9. Шабалин А. Ю. Диалоговая концепция культуры в работах М. Бахтина и В. Библера / А. Ю. Шабалин // *Вестник КРСУ.* – 2015. – Т. 15. – № 2. – С. 205–206.
10. Ярмач Я.А. *Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз: дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Ярмач Ярослав Анатолійович; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.* – К., 2015. – 216 с.

## REFERENCES

1. Bevz M. V. «Detskiy album» P. I. Chaykovskogo i fortepiannyie tsiklyi dlya detey i yunoshestva harkovskih kompozitorov [«Children's Album» by P.I. Tchaikovsky and piano cycles for children and youth of Kharkov composers] / M. V. Bevz // *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. Zb. nauk. pr.* – Harkiv : HDUM Im. I. P. Kotlyarevskogo, 2004. – Vip. 14 : Spadschina P. I. Chaykovskogo na shlyahu u XXI stolittya. P. 326–333.
2. Bosanova [Elektronnyiy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Bosanova>. Zagl. s ekrana.
3. Bulkin A. Osobennosti dramaturgii i poetiki «Detskogo alboma» P. I. Chaykovskogo [Features of drama and poetics of the «Children's Album» by P.I. Tchaikovsky] / Arnold Bulkin // *Kiyivske muzikoznavstvo. Zb. st.* – K.: NMAU Im. P. I. Chaykovskogo, KDVMU Im. R. M. Gliera, 2004. – Vip. 16: Kulturologiya ta mistetstvoznavstvo. – P. 169–182.
4. Volodymyr Mykhailovych Ptushkin: monohrafichnyi narys [Volodymyr Mikhailovich Ptushkin: monograph sketch] / [avtory-uporiadnyky O.S. Sadovnikova, L.S. Sokolova]. – Kharkivskiy natsionalnyi universytet my-stetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. – Kharkiv : S.A.M., 2011. – 48 p. (Biohrafiiia ta bibliohrafiiia vydatnykh muzykantiv).
5. Koroleva M. M. Fortepiannyiy album v tvorchestve V. Zolotuhina [Piano album in the works of V. Zolotukhin] / Koroleva M. M. // *Traditsiyi ta novatsiyi u vischiiy arhitekturno-hudozhniy osviti [Traditions and innovations in higher architectural and artistic education]*. – 2015. – Vip. 3. – P. 43–47.
6. Muzyikalnaya shkatulka [Music casket][Elektronnyiy resurs] / Tadahiko Nagao, Isamu Sayto // *Kokologiya 2.* – Rezhim dostupa: [http://bookap.info/okolopsy/sayto\\_kokologiya\\_2/gl36.shtm](http://bookap.info/okolopsy/sayto_kokologiya_2/gl36.shtm). – Zagl. s ekrana.
7. Samoilenko O.I. Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a musical-cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology]: avtoref. dys. dokt. yskusstvoved. : 17.00.03 / Samoilenko Oleksandra Ivanivna; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2003. – 36 p.
8. Hyoyzinga Y. *Homo ludens. Chelovek igrauyuschiy [Man playing] / Yohan Hyoyzinga; sost., predisl. i per. s niderl. D. V. Silvestrova; komment., ukazatel D. E. Haritonovicha.* – SPb. : Izd-vo Ivana Limbaha, 2011. – 416 p.
9. Shabalin A. Yu. Dialogovaya kontseptsiya kulturyi v rabotah M. Bahtina i V. Biblera [Dialogue concept of culture in the works of M. Bakhtin and V. Bibler] / A. Yu. Shabalin // *Vestnik KRSU.* – 2015. – Т. 15. – № 2. – P. 205–206.
10. Yarmak Ya.A. *Nostalgiya v konteksti estetichnih poglyadiv M. Metnera: kulturologichniy analiz [Nostalgia in the context of M. Medtner's aesthetic views of: culturological analysis]: dis. ... kand. kulturologiyi : 26.00.01 / Yarmak Yaroslav Anatoliyovich; Natsionalna muzichna akademIya UkraYini Im. P. I. Chaykovskogo.* – K., 2015. – 216 p.

**Подпорінова К. Відбиття художнього діалогу в сюїті В. Птушкіна «Сторінками “Дитячого альбому” П. Чайковського».** Вперше розглянуто композиційно-драматургічні особливості твору сучасного харківського композитора В. Птушкіна для фортепіано в чотири руки «Сторінками “Дитячого альбому” П. Чайковського». Виявлено механізм дії художнього діалогу в межах цілого. Аргументовано принцип ігрового діалогу. Крізь призму діалогічного розглянуто проблему взаємодії композиторських стилів транскриптора та автора.

**Ключові слова:** діалог, транскрипція, фортепіанний ансамбль, гра, сюїта, альбом, В. Птушкін.

**Podporinova E. Interpretation of fiction dialogue in suite «Through "Child's album" of P. Chajkovskij» by V. Ptushkin.** It is the first time when composition dramatic peculiarities of a musical composition written by a contemporary Kharkov composer Vladimir Ptushin “Through “Child's album of P. Chajkovskij” to be played a duet on the piano is considered. Mechanism of an action of a fiction dialogue is proved to be as a whole. Principle of a playing dialogue is grounded. The problem of the interplay of composer's transcription styles and the author is exposed in the light of dialogue.

**Key words:** dialogue, transcription, piano duet, play, suite, album, V. Ptushin.

УДК 78.071.1

*Сердюк Я.О.*

## **ДВЕ ГРАНИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВИРТУАЛЬНОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. РАЙХА (НА ПРИМЕРЕ «VERMONT COUNTERPOINT» И «EIGHT LINES»)**

На примере произведений С. Райха в статье рассматриваются грани музыкального виртуального, связанные с практикой электронной музыки и областью формообразования. В проанализированных сочинениях присутствуют два плана формы – внешний, воспринимаемый непосредственно, и внутренний, скрытый, виртуальный. Таким образом, термин «виртуальный» может использоваться не только в связи с музыкой, основанной на сериальной технике, но и по отношению к сочинениям, представляющим другие направления второй половины XX века, опирающиеся на иные эстетические и технологические установки.

**Ключевые слова:** виртуальный, акустическое и электронное звучание, внешний и внутренний планы формы.