

5. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс] / О. Козаренко. — Режим доступу : <http://www.musicaukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>. — 13 с. — Загол. з екрану.

6. Корчова О. Позначений прихильністю долі [Текст] / О. Корчова // Музика. — 2006. — № 6. — С. 12.

7. Коскин В. Увидеть музыку [Текст] / В. Коскин // Зеркало недели. Украина. — 2008. — № 31. — С. 4.

8. Лунина А. Е. «Лимож» М. Мусоргского – «Бабин торжок» Г. Сасько: ярмарочные параллели [Текст] / А. Е. Лунина // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; КДВМУ ім. Р. М. Глієра. — К., 2007. — Вип. 22. — С. 218–227.

9. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття [Електронний ресурс] / Г. Ніколаї // *Ars inter Culturas*. — 2010. — № 1. — С. 131. — Режим доступу : <http://www.ais.apsl.edu.pl/aicnr1/121.pdf>.

10. Сасько Г. Відгомін століть (Стародавній Київ) [Ноти] : цикл п'єс для фортепіано / Г. Сасько. — К. : Гроно, 2007. — 48 с.

УДК 78.03 : 785 (477.62)

*Анна Утина*

**АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ  
В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
(об отражении классических тенденций)**

Камерно-инструментальная музыка Донбасса представлена большим числом жанров, состав которых значительно варьируется в рамках определённого исторического периода и стиля конкретного композитора. Условно среди всего этого жанрового многообразия можно выделить традиционные, или, как их часто называют, академические, жанры, в процессе длительного исторического развития сформировавшие устойчивое структурно-семантическое ядро, и относительно новые жанры, отмеченные нестабильностью своих количественных и качественных характеристик.

И. Польская, предпочитающая терминам «традиционные» и «академические» обозначение «константные» жанры, даёт им следующую дефиницию: «Специфика константных жанров определяется их максимальной способностью к кристаллизации устойчивого жанрового инварианта и повышенным уровнем семантической концентрации, личностного взаимодействия, персонификацией ролевых взаимоотношений в ансамбле» [11, с. 71]. Обращение к традиционным жанрам является косвенным свидетельством намерений композитора сохранить преемственность по отношению к классическим основам музыки, опереться на опыт предшественников, запечатлённый в памяти жанра. Вместе с тем, выбор того или иного жанра и особенности его преломления позволяют не только уточнить творческие ориентиры композитора, понять его отношение к традиции, но и оценить степень пересемантизации выбранного жанра, детерминированную современными языковыми условиями.

**Цель** настоящей статьи – рассмотреть функционирование академических жанров в камерно-инструментальном творчестве донецких композиторов и выявить особенности их трактовки.

Специальных исследований, в которых объектом изучения была бы камерно-инструментальная музыка донецких композиторов или её отдельные жанры, на сегодняшний день не существует. Однако многое в этом направлении уже сделано. Так, в работах И. Беленькой [1], В. Варнавской и Т. Филатовой [3], Т. Киреевой [6], Е. Мартыненко [8], О. Петренко и Н. Ревенко [10], Е. Ущиповской [12], О. Шаповаловой [13] детально проанализирован ряд камерно-инструментальных опусов А. Рудянского, А. Некрасова, С. Мамонова, В. Ивко, Е. Петриченко, намечены некоторые тенденции эволюции камерно-инструментальных жанров в их творчестве, предпринята попытка выявить специфику преломления определённых жанровых моделей. Рассмотрение вопросов трактовки академических жанров в контексте развития классических тенденций, характерных для творчества донецких композиторов, является следующим шагом в научном освоении камерно-инструментальной музыки Донбасса.

Анализ трактовки камерно-инструментальных жанров академического направления целесообразно проводить с учётом их предварительной дифференциации на произведения малых и крупных форм.

Первая группа представлена в творчестве донецких композиторов пьесами для инструментов соло, инструментальных ансамблей различных составов и камерного оркестра. К данной группе будут отнесены также циклы миниатюр, предполагающие возможность исполнения входящих в них пьес как самостоятельных произведений и как частей единого целого. Вторая группа включает сонаты, вариации, сюиты, симфонии, концерты для камерных составов, а также традиционные в тембровом отношении жанры трио, квартета, квинтета.

В группе произведений малых форм обнаруживается тяготение донецких композиторов к жанрам, истоки которых коренятся в искусстве XVII–XIX вв. Значительное место принадлежит барочным жанрам: «Токката» и «Пассакалья» для фортепиано А. Рудянского, его же «Прелюдия и fuga» для квартета саксофонов, фортепианные фуги А. Водовозова и С. Мамонова, «Fuga» для домры соло В. Ивко, «Токката» для скрипки и фортепиано С. Ратнера и «Токката» для баяна А. Скрыпника, «Пять инвенций» для дуэта домр Е. Милки. Эпизодически встречаются жанры, репрезентирующие эпоху классицизма: «Старые галантные танцы» М. Шуха. Но наиболее востребованными оказываются романтические жанры: прелюдия («Шесть прелюдий» А. Водовозова, «Три прелюдии» А. Рудянского, «Три прелюдии» и «Две прелюдии» С. Мамонова, «Восемь прелюдий» А. Некрасова, прелюдии А. Скрыпника, В. Стеценко, Е. Чистой), элегия («Элегия» А. Рудянского), романс («Романс» для виолончели и фортепиано Е. Милки), вальс («Маленький вальс» С. Ратнера, «Вальс-скерцо» для скрипки и фортепиано С. Мамонова), этюд («Пять этюдов» для баяна В. Стеценко), музыкальный момент («Музыкальный момент» А. Некрасова), эскиз («Три эскиза» для гитары Е. Милки, «Два фантастических эскиза» для фортепиано А. Некрасова).

К романтическим жанрам относится и программная миниатюра, функционирующая как самостоятельная пьеса и как часть циклической композиции. Самостоятельные программные пьесы для фортепиано, инструментального ансамбля, камерного оркестра имеются в творческом багаже А. Рудянского, М. Лаврушко, С. Ратнера, А. Скрыпника, А. Водовозова, С. Мамонова, Е. Милки, Р. Качалова.

Целая серия программных фортепианных пьес принадлежит перу Е. Чистой. В них представлен широкий спектр образов, конкретизи-

рованных в заголовке: пейзажных, национально-жанровых, символических. Так, в пьесе «Дождь, дождь», выдержанной в характере колыбельной, остигатный повтор ниспадающих интервалов, образующих ритмически комплементарную фактуру, создаёт эффект непрерывного шелеста дождевых капель, а в пьесе «Птицы» безостановочное звучание лаконичных узкообъёмных мотивов в высоком регистре рисует птичье щебетанье. Жанровые образы раскрываются в пьесах «Иберия», «Северный напев», «О, Шотландия!». В «Иберии» воспроизводится ритм народного грузинского танца<sup>1</sup>, в «Северном напеве» и пьесе «О, Шотландия!» национальную характерность звучанию придают ладовые и фактурные средства выразительности: бурдонные квинты в басу, арпеджированные или «повисшие» на педали аккорды, дорийская и фригийская ступени лада, чередующиеся со ступенями натурального минора, элементы модальности, ощутимые в параллельном движении созвучий. Программность символического характера имеет место в пьесах «Рождественская звезда» и «Durata 1685–2011–...». Последний опус включает приёмы стилизации инструментального письма барочной эпохи, в том числе монограмму ВАСН, фиксируемые в первой дате заголовка. Поступенное движение четвертей, пронизывающее всю пьесу, очевидно, призвано очертить путь, пройденный музыкальным искусством со времён Баха до момента создания пьесы (2011), а расходящиеся мелодические линии, уходящие в крайние регистровые зоны фортепианного звучания, символизируют неохватность влияния немецкого мастера, которое никогда не будет исчерпано (многоточие как последний компонент заголовка).

В качестве примера циклической композиции рассмотрим четыре программные миниатюры, созданные А. Утиной («Утро», «День», «Сумерки», «Ночь»). Единство цикла прослеживается, прежде всего, на содержательном уровне. Из двух основных типов программности, утвердившихся в инструментальной музыке, – картинно-описательного и сюжетного – в рассматриваемом цикле доминирующим является картинно-описательный, хотя идея передать в звуках последо-

---

<sup>1</sup> Автор указывает, что при создании данной пьесы опирался не на определённый танцевальный жанр, а на обобщённые представления о национальной характерности музыки Грузии.

вательную смену времени суток и свидетельствует об определённой сюжетности.

История искусства насчитывает немало попыток запечатлеть художественными средствами состояние природы в конкретное время суток, однако особым вниманием к данному ракурсу пейзажного жанра отличались импрессионисты. Вспомним знаменитые тематические серии К. Моне: Руанский собор, вокзал Сен-Лазар, тополя, стога сена и т. п. На этих картинах главным объектом изображения выступают не архитектурные сооружения, деревья или предметы, являющиеся плодом сельскохозяйственного труда, а различные оттенки света и тени, порождённые состоянием атмосферы. Та же тенденция обнаруживается и в музыкальных полотнах К. Дебюсси: «Облака», «Море от зари до полудня», «Туманы». Стремление сделать акцент на смене времени суток ещё более определённо просматривается в симфонических поэмах О. Респиги, посвящённых его родному городу Риму. Четыре памятника итальянской архитектуры (фонтаны Валле Джулия, Тритон, Треви и виллы Медичи) и четыре сосновые рощи (у Виллы Боргезе, у Катакомб, на холме Яникул и вдоль Аппиевой дороги) обрисованы композитором в рассветный час, в полдень, при заходящем солнце и в атмосфере ночи.

Первая пьеса цикла А. Утиной называется «Утро». Название, уже до начала звучания музыки, даёт установку слушателю на сравнение с популярнейшим произведением Э. Грига. Норвежский композитор характеризовал музыку своей пьесы (антракт к IV действию драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт») как «настроение утренней природы, где, как мне кажется, при первом же *forte* солнце прорывается сквозь облака» [цит. по: 7, с. 289]. Достижению данного эффекта способствует опора на принцип темброво-колористического варьирования, в процессе которого пасторально-идиллическая тема набирает силу. В пьесе А. Утиной главная тема также подвергается колористическому варьированию<sup>2</sup>. Отсутствие темброво-оркестровых средств успешно компенсируется регистровыми возможностями фортепиано. Двухактная тема уже в начале пьесы проходит шесть раз, постепенно пере-

---

<sup>2</sup> Сходство с григовским «Утром» ощутимо также благодаря фигурационному изложению, размеру 12/8 и секундово-терцовому строению мелодической линии.

мещааясь из малой октавы в третью, а в двух последних проведениях уплотняясь, к тому же, фактурно. Эти изменения сопровождаются уступчатым нарастанием динамики: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*. В дальнейшем развитие осуществляется путём звуковысотных перемещений темы и оттенения её относительно контрастными тематическими элементами. При этом идея постепенного роста музыкального образа сохраняет своё ведущее значение: при достижении определённой динамической и звуковысотной вершины происходит возврат на уровень ниже, после чего вновь начинается восхождение.

Вторая пьеса цикла – «День» – контрастирует первой. Зыбкая атмосфера романтико-импрессионистических полутонов сменяется броской красочностью джазовых гармоний и «рваных» ритмов. Акцентированные диссонирующие аккорды перебиваются виртуозными пассажными вставками. В т. 33 появляется лапидарный узкообъёмный мотив, остинатное проведение которого поддерживается нисходящими отрезками хроматических басов. Постепенно накапливаемая в результате настойчивых повторов одной мелодико-ритмической фигуры энергия выплёскивается в скандирование этого же мотива, но в аккордовом уплотнении и в восьмикратном увеличении на *ff* (тт. 54–59). Следующий раздел (т. 60) строится на том же мотиве в диапазоне малой терции. Однако теперь он приближен по звучанию к народной песне: размер 11/8, одноголосный зачин, сменяющийся аккордовыми параллелизмами, напоминающими «Русскую» И. Стравинского. Аналогии с музыкой великого русского композитора возникают и благодаря зеркально-симметричному строению двутактных синтаксических ячеек, а также мажорной праздничности, опосредованно преломляющей тембровую многокрасочность оркестрового звучания балета И. Стравинского.

Третья пьеса – «Сумерки» – переносит нас в мир неясных теней, порождённый тем временем суток, когда день нехотя уступает место ночи. Здесь всё неустойчиво и призрачно, отдельные проблески света мгновенно поглощаются темнотой, краски тускнеют, умеренное движение постоянно тормозится, к концу совершенно замирая. Звонкие аккорды предшествующей пьесы сменяются скупой контрапунктической графикой. Хроматические линии наслаиваются друг на друга, образуя жёсткие диссонансные звучания. Активно используемый

приём передачи мелодического голоса из правой руки в левую и обратно фиксирует внимание на игре регистров. В сочетании с частыми динамическими контрастами это создаёт иллюзию солнечных бликов, эпизодически нарушающих сгущающуюся тьму. Если в пьесе «День» невольно возникали ассоциации с ярмарочными образами И. Стравинского, то «Сумерки» заставляют вспомнить о звуковых пейзажах Б. Бартока, служащих фоном для воплощения лирики одиночества: «Таинственные шумы засыпающей ночной природы, странные переплетения коротких неясных мотивов – будто мелькающие в глубине сознания обрывки давящих мыслей...» [9, с. 711].

Заключительная пьеса цикла носит название «Ночь». Медленный темп и преобладание приглушённой динамики служат знаками, указывающими на принадлежность данного произведения к ноктюрновой сфере, к миру ночных образов. Однако в пьесе отсутствует традиционная для романтических ноктюрнов кантиленная мелодия, «“парящая” над нижележащим фактурным пластом и внутренне тесно с ним слитая» [2, с. 202]. Сходство обнаруживается скорее во взаимопроникновении личностно-психологического и пейзажного начал. Как указывает В. Бобровский, анализируя ноктюрны Ф. Шопена, природа «входит в образную систему не как объективный фон, нейтральный по отношению к переживаниям человека, – нет, это своего рода тонкий резонирующий отклик на них. Природа становится как бы продолжением нас самих, окрашивается в тона господствующих в нас эмоций, мыслей» [2, с. 202].

В пьесе «Ночь» главенствующим жанрообразующим фактором выступает хоральность. Это не противоречит природе ноктюрна, ведь его корни уходят в культовую музыку. Поэтому строгие гармонические вертикали, определяющие облик крайних частей «Ночи»<sup>3</sup>, органично вписываются в семантическое поле жанра. Вместе с тем, хоральные аккорды – не единственный компонент тематизма в рассматриваемой пьесе. Аккорды окутываются мелодическими фигурациями, то наслаивающимися сверху на гармонический остов, то поддерживающими его снизу. Ритмическая нерегламентированность пассажно-фигурационных узоров создаёт эффект включения в при-

---

<sup>3</sup> Пьеса «Ночь» написана в трёхчастной репризной форме.

вычное звуковое оформление устоявшегося музыкального жанра натуралистических ночных звуков.

В среднем разделе возникают реминисценции, связанные с музыкой предшествующих пьес: восходящие арпеджиобразные фигуры, опирающиеся на интервальную последовательность «чистая квинта – малая терция» (№ 1), акцентированные пунктирные аккорды (№ 2), хроматизированные мелодические линии и вязкая контрапунктическая фактура (№ 3). Они подчёркивает итоговую функцию финальной пьесы, позволяя говорить о целостности цикла не только на содержательном, но и на композиционно-драматургическом уровне.

Таким образом, в цикле А. Утиной линия сюжетного развития имеет волнообразный характер: постепенное пробуждение природы (№ 1) ведёт через пик её активности (№ 2) к балансированию между дневным светом и ночной темнотой (№ 3) и последующему «засыпанию» всего живого (№ 4). Волновой драматургический рельеф выявляется благодаря динамическим, темповым и, отчасти, регистровым средствам выразительности. Экспозиционная функция «Утра» связана с главенством тихой динамики, медленного темпа и поэтапным движением из низких регистровых зон в высокие. Кульминационная точка приходится на вторую пьесу цикла – «День»: в ней царят динамика *ff*, быстрый темп и энергия, аккумулированная в джазовых ритмоформулах. «Сумерки» знаменуют начало спада: «бледнеют» гармонические и регистровые краски, целенаправленность развития уступает место «случайным» сопоставлениям разных мелодических и фактурных рисунков. Последняя пьеса, «Ночь», выдержана в полутонах: неторопливые чередования хоральных аккордов и quasi-импровизационных фигурационных линий, постепенно затухающая динамика и заключительное нисхождение в басовые глубины. Плавность драматургического развёртывания соединяется в цикле А. Утиной с контрастом между соседними пьесами. Последний обнаруживается не только на уровнях темпа, динамики и доминирующей регистровой зоны, как указывалось выше, но и на стилевом уровне. Речь идёт об ориентации автора на определённую историко-стилевую модель: романтическую в первой пьесе, джазовую во второй, условно-авангардную в третьей и барочную в финале.

Ещё более заметное стремление донецких композиторов опереться на академические жанры обнаруживается в группе камерно-инструмен-



тальных произведений крупных форм. Сольная и ансамблевая соната, фортепианное трио, струнный квартет, камерная симфония и камерный концерт – эти жанры получают индивидуализированную трактовку в творчестве М. Лаврушко, С. Мамонова, Е. Милки, Е. Петриченко, А. Рудянского. Поскольку рамки статьи не позволяют детально остановиться на всех указанных жанрах, попытаемся проследить сходство и отличия в подходе разных композиторов к преломлению классических традиций на примере одного жанра – струнного квартета.

Анализ струнных квартетов А. Рудянского (1964), С. Мамонова (1972) и М. Лаврушко (1973) показал, что опора на существующие жанровые нормы и национальные традиции сочетается в них со стремлением к индивидуализации драматургического, композиционного и стилистического решения. Так, уже на уровне художественного содержания обнаруживается общая для всех трёх композиторов склонность «к темам, “схватывающим жизнь” во всей полноте её сторон и противоречий – от ярких картин народного музыкального быта до глубоких интимных лирических монологов, от драматического накала жизненных и духовных коллизий – до полного растворения в самосозерцании души» [5, с. 47–48]. Однако за многогранностью отражаемых в квартетах донецких композиторов явлений просматривается тяготение к субъективному осмыслению бытия, к выявлению личностного начала. Образ автора выходит на передний план в лейт-теме квартета Мамонова, в экспрессивных аккордовых возгласах, обрамляющих квартет Рудянского, в лирико-романсовой теме второй части квартета Лаврушко. При этом реализация магистральной идеи осуществляется у каждого композитора в различных контекстуальных условиях: в квартете Рудянского песенно-лирические образы чередуются с жанрово-танцевальными, у Мамонова сфера волевой активности сопряжена с интеллектуально-философской сферой, Лаврушко оттеняет лирическое «ядро» образов скерцозно-игровыми и динамически-моторными элементами.

Тематизм квартетов демонстрирует тяготение к нескольким «полюсам стилевого притяжения» (Г. Григорьева): западноевропейскому искусству, традициям советской музыки и национальному музыкальному фольклору. Вместе с тем, конкретные модели, на которые ориентируются донецкие композиторы, и формы их воссоздания специ-

фичны. Воздействие различных пластов западноевропейской лексики (И. С. Бах, Л. Бетховен, А. Брукнер, Ф. Мендельсон) ощутимо в пассажах квинтетов А. Рудянского, в скерцо квинтета М. Лаврушко, в финале квинтета С. Мамонова, при этом в опыт прошлого интегрируются завоевания современного музыкального языка. Укажем, в частности, на «включения» сонористических элементов в первой части квинтета А. Рудянского или второй части квинтета С. Мамонова.

Более последовательным оказывается влияние на тематизм квинтетов донецких композиторов отечественной музыкальной традиции – П. Чайковского, С. Рахманинова, И. Стравинского, Б. Лятошинского и особенно – С. Прокофьева и Д. Шостаковича. В некоторых темах квинтета С. Мамонова совершенно очевидны прокофьевские черты: острое *staccato*, размашистые мелодические ходы, упругая ритмика, неожиданные акценты (вторая тема вариаций в первой части, эпизод *Moderato* в разработке третьей части). В квинтете М. Лаврушко при всей разноплановости стилистических истоков ощутимо, в первую очередь, влияние Д. Шостаковича. Именно квинтеты советского классика изучал, по собственному признанию, композитор, создавая свой опус. В квинтете А. Рудянского обнаруживается отпечаток творческой личности его учителя – А. Хачатуряна – в ярко национальном характере тематизма, экспрессии звучания, темпераментности контрастных движений.

Что касается фольклора, то прочная связь с народными истоками присуща только квинтету А. Рудянского. При этом, в отличие от большинства украинских композиторов, разрабатывающих в своих сочинениях локально-этнические варианты национальной музыки, донецкий композитор опирается на казахский фольклор. Диапазон связей с национальной казахской музыкой в квинтете А. Рудянского весьма широк – от цитирования подлинных мелодий до ассимиляции ладовых и фактурно-тембровых элементов (образование вертикальных созвучий путём наложения кварт и квинт, характерных для строя домбры, использование приема *pizzicato*, ассоциирующегося со звучанием народных щипковых инструментов, имитация игры на двухструнном кобызе с помощью эпизодического вкрапления в одноголосную мелодию гармонических интервалов – чаще всего секунд и септим). Ослабление народно-национальных влияний в квинтетах

донецких композиторов объясняется особенностями Донбасского региона, его национальной многосоставностью и традиционной пестротой фольклорных пластов.

Методы развития музыкального материала, как правило, обусловлены особенностями тематизма и векторами стилевого притяжения. В квартете Рудянского ведущая роль принадлежит приёмам варьирования, охватывающим все уровни организации музыкального произведения. Изменениям подвергаются звуковысотная, ритмическая, темброво-регистровая, фактурная, динамическая стороны темы. Особенно наглядно искусство варьирования, присущее композитору, проявляется в третьей части, где постепенно надстраивающиеся над темой контрапунктирующие голоса формируют насыщенную полимелодическую ткань, состоящую из секундовых интонаций, источник которых заключен в четырёхтактном вступлении.

Огромную роль во всех рассмотренных струнных квартетах играют полифонические методы развития: имитации, каноны, фугато, инверсии мотивов, контрапунктирование мелодически рельефных линий, вертикальные перестановки голосов. Активное привлечение полифонических приёмов влечёт за собой включение в квартеты полифонических форм: фугато в первой части квартета Мамонова и во второй части квартета Рудянского, fuga на две темы в разработке первой части квартета Лаврушко, вариации на basso ostinato в третьей части квартета Рудянского. В квартете Мамонова вариационные и полифонические методы развития вступают в непосредственное взаимодействие. В форме первой части, представляющей собой двойные вариации, исследователи [4] обнаруживают черты «большой полифонической формы», выстраивающейся из последовательности контрастно-тематических и имитационных эпизодов: контрапунктического экспонирования первой темы, фуигированного изложения второй темы, производного соединения первой темы и противосложения в начале репризы и следующего за ним контрапунктического варьирования первой темы.

Композиционно-драматургическая организация проанализированных квартетов демонстрирует стремление композиторов к сохранению традиционной модели. Ближе всего к ней – квартет Лаврушко: действенная, написанная в сонатной форме первая часть – лириче-

ская медленная часть – миниатюрное скерцо – игровой финал в форме рондо. Центром тяжести цикла является первая часть, равная по своим масштабам трём последующим и не сопоставимая с ними по тематической насыщенности и интенсивности развития. В квартете Рудянского также четыре части, однако их последовательность, опирающаяся на принцип тематического и образного контраста, ближе к сюите, нежели к сонатно-симфоническому циклу. Сюитной моделью обусловлены как образная монолитность частей и их относительное равноправие, так и драматургическая функция третьей части, семантически и структурно напоминающей барочные пассакалии. В трёхчастном квартете Мамонова быстрая вторая часть содержит раздел *Andante*, совмещая, таким образом, функции скерцо и медленной части. Образно-тематическая насыщенность всех частей не позволяет выделить драматургический центр цикла.

Во всех рассмотренных квартетах донецких композиторов обнаруживается стремление к симфонизации формы, к сквозному интонационно-тематическому развитию. Наиболее заметна эта тенденция в квартете Мамонова. Через все части цикла проходит лейттема, концентрирующая в себе личностно-психологическое начало. Кроме того, сама эта тема имеет источником начальное построение первой части, из отдельных мотивов которой, впрочем, вырастает не только лейттема, но и главная тема второй части, второй элемент главной партии финала и производная от него тема побочной партии. Цикл квартета Рудянского обрамляется тематической аркой: аккорды, открывающие первую часть, возвращаются в коде финала, выполняя функцию авторского послесловия. Фактором целостности в данном произведении выступает также секундово-терцовая основа большинства тем. В квартете Лаврушко части цикла обладают образной и тематической самостоятельностью, хотя в ряде тем прослеживается определённая преемственность по отношению к тематическому материалу первой части.

*Таким образом*, струнные квартеты А. Рудянского, С. Мамонова и М. Лаврушко, с одной стороны, демонстрируют общие черты, обусловленные стремлением авторов сохранить устойчивые признаки жанра, определяющие принадлежность его к классическому периоду музыкальной истории: широту образного диапазона, опору драматургии на сопоставление контрастных образно-тематических сфер, тяго-

тение к общеевропейской лексике и к национальному музыкальному материалу, симфонизацию формы, связанную со сквозным интонационным развитием, сохранение традиционной модели циклической композиции, ведущую роль полифонических и вариантно-вариационных методов развития.

С другой стороны, в творчестве каждого композитора наблюдается тенденция к индивидуализации композиционно-драматургического и стилистического решения, подчинение единой модели специфике авторского стиля. Такие черты квартета А. Рудянского, как использование подлинных народных мелодий, главенство метода варьирования, сюитность цикла, неконфликтность взаимодействия песенно-лирических и жанрово-танцевальных образов определяют принадлежность его к народно-жанровой линии. С. Мамонов тяготеет к интеллектуально-философской образности и симфонизации жанра. В квартете М. Лаврушко доминирует лирическое начало, обуславливающее романтическую трактовку жанра.

Сказанное о квартетах может быть спроецировано и на функционирование иных академических жанров в камерно-инструментальной музыке донецких композиторов. Разнообразное и убедительное раскрытие их возможностей, основанное на сохранении структурно-семантического ядра и, одновременно, его индивидуализированной трактовке, свидетельствует о вписанности творчества композиторов Донбасса в магистральную линию развития современной украинской музыки.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Біленька І. Л., Шейнін Д. Б. На основі інтонаційного синтезу [Текст] / І. Л. Біленька, Д. Б. Шейнін // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 114–116.

2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления [Текст] : очерки : в 2 вып. Вып. 1 / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1989. — 268 с.

3. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах [Текст] / В. В. Варнавська, Т. В. Філатова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / До-

нецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 4–29.

4. Гамова І. В. Про поліфонію в творах донецьких композиторів [Текст] / І. В. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 103–114.

5. Капканець І. П. Некоторые тенденции тематизма и формы в украинском струнном квартете 70-х годов [Текст] : дипл. работа : 17.00.03 / И. П. Капканец. — Донецк, ДГК им. С. С. Прокофьева, 1999. — 71 с.

6. Кіреєва Т. І. Українські фортепіанні сюїти О. Некрасова [Текст] / Т. І. Кіреєва // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 96–102.

7. Левашова О. Е. Эдвард Григ [Текст] : очерк жизни и творчества / О. Е. Левашова ; общ. ред. Д. Житомирского. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1975. — 622 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).

8. Мартиненко О. П. Сильові риси «Карпатської сюїти» для фортепіано Олександра Некрасова (до питання про фольклорне начало у творчості композитора) [Текст] / О. П. Мартиненко // Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / упоряд., заг. ред., вст. ст., комент.: Т. В. Тукова. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. — С. 92–100.

9. Нестьєв І. В. Бела Барток. Життя і творчість [Текст] : монографія / І. В. Нестьєв. — М. : Музыка, 1969. — 798 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).

10. Петренко О. М. Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття) [Текст] / О. М. Петренко, Н. В. Ревенко // Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / упоряд., заг. ред., вст. ст., комент.: Т. В. Тукова. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. — С. 76–83.

11. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с.

12. Уцапівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) [Текст] : монографія / О. М. Уцапівська. — К. : ПАРАПАН, 2011. — 480 с.

13. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики

[Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Шавалова. — К., 2008. — 24 с.

УДК 78.071.1(477.75) : 786.2

*Эмине Эгизова*

## **ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Э. ЭМИР В КОНТЕКСТЕ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КРЫМА**

**Цель** данной статьи – выявить особенности фортепианного творчества Э. Эмир как явления современной крымскотатарской музыкальной культуры – неотъемлемой составляющей культуры крымского региона. **Объект** исследования – фортепианное творчество как часть национальной культуры, **предмет** – его специфика в стиле современного крымскотатарского автора.

Фортепианное (клавирное) искусство, начиная с «концертирующего стиля» барокко, становится весомой составляющей в каждой национальной культуре. С выходом инструмента на автономные позиции в практике общественного музицирования сочинения для него, как в фокусе, отражают основные тенденции в формировании национальных композиторских и исполнительских школ. В музыкально-общественном сознании возникает и функционирует фортепианная культура, включающая, по В. Сирятскому [4], художественные ценности в виде фортепианных произведений и их интерпретаций; разнообразные виды деятельности по созданию, сохранению, возрождению, распространению, восприятию и усвоению этих ценностей; субъекты этих видов деятельности; учреждения и организации, обладающие материальными средствами для их реализации.

Фортепианная музыка в контексте культуры отражает и социальный подтекст, и определённый уровень развития композиторства и исполнительства, и идеалы и представления относительно использования выразительных возможностей инструмента, и требования в области фортепианного воспитания и образования. Только в совокупности всех этих составляющих возникает явление национальной