

9. Likhach, T. U. (Eds.). (2012). Orthodox singing in Belarus beginning of the twentieth century: Readings for the course «History of Belarusian music». Minsk : Belaruskaya dzyarzhhaunaya akademiya muzyki [in Belarusian].
10. Ramanenkava, V. I. (2017). Explication of Easter musical tradition in the domestic environment of the Roman Catholic Church in Belarus. Scientific research in the field of culture and art: innovative approaches. Proceedings from Scientific Conference of faculty members, dedicated 40th anniversary of Belarusian State University of Culture and Arts. (pp. 343–347). Minsk : BDUKM [in Belarusian].
11. Saladukhin, A. M. (2006). Protestant Cantional in Belarus in the 16th – first half of the 17th century. Vestsi Belaruskay dzyarzhhaunay akademii muzyki, 6, 10–14 [in Belarusian].
12. Sidorovich, L. N. (2011). Psalms in Note Manuscripts of the Last Quarter of the 17th – First Quarter of the 19th Centuries set to the Texts from the «Tsar David's Psalters» by Simeon Polotskiy. Extended abstract of Doctor's thesis. Minsk [in Russian].
13. Stern, D. (2000). Relationships of sacred songs to the liturgy of the Eastern Slavs of the 17–18th centuries. Slovensko-rusínsko-ukrajínské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť, 321–330. Bratislava [in Ukrainian].
14. Shchavinskaya, L. L. (2011). «Kantyczka» of 1914 in the history of folk literature of Belarusians. Slavynskij almanakh: 2010, 281–295. Moscow : Indrik [in Russian].
15. Stern, D. H. (Eds.). (2000). Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag [in German].

УДК 781.03

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

ШЕКСПИРОВСКИЕ ОБРАЗЫ В ГИТАРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ХАНСА ВЕРНЕРА ХЕНЦЕ: «КОРОЛЕВСКАЯ ЗИМНЯЯ МУЗЫКА»

Цель работы. В статье выявляется специфика раскрытия театральных образов шекспировских драм в музыкальном языке гитарной сонаты Ханса Вернера Хенце «Королевская зимняя музыка». **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарного произведения, не изученного в отечественном музыкознании. В процессе анализа отмечено влияние внемузыкальных истоков композиторского замысла, идущих от театрально-поэтического наследия – шекспировских драм, комедий, трагедий. **Выводы.** В силу доминирующих музыкально-театральных пристрастий в гитарной музыке Хенце преобладает декламационная природа интонаций, связанная с речевыми высказываниями, монологами, диалогами и прочей атрибутикой языка театральных спектаклей – их поэтики, стихотворной и прозаической. Это феноменологическое свойство музыки композитора наделяет гитарные сочинения специфической лексикой, особенно учитывая современные языковые ресурсы, к которым прибегает автор. Он идет не от хорошо известных ортодоксальных техник австро-

немецкого экспрессионизма, а через «ювелирную» микротематическую работу на уровне мотивов и их «полифонических диалогов».

Ключевые слова: немецкая гитарная музыка, творчество Х. В. Хенце, «Королевская зимняя музыка», шекспировские образы.

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

Шекспірівські образи в гітарній творчості Ганса Вернера Генце: «Королівська зимова музика»

Мета роботи. У статті виявляється специфіка розкриття театральних образів шекспірівських драм в музичній мові гітарної сонати Ганса Вернера Генце «Королівська зимова музика». **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дають змогу розширити горизонт когнітивного пошуку і витягти ключові характеристики досліджуваного явища. **Наукова новизна** дослідження полягає у феноменологічному підході до аналітики гітарного твору, не вивченого у вітчизняному музикознавстві. У процесі аналізу відзначено вплив позамузичних витоків композиторського задуму, що йдуть від театральньо-поетичної спадщини – шекспірівських драм, комедій, трагедій. **Висновки.** У силу домінуючих музично-театральних пристрастей в гітарній музиці Генце переважає декламаційна природа інтонацій, пов'язана з мовними висловами, монологіями, діалогами та іншою атрибутикою мови театральних вистав – їхньої поетики, віршованої та прозової. Ця феноменологічна властивість музики композитора наділяє гітарні твори специфічною лексикою, особливо з огляду на сучасні мовні ресурси, до яких вдається автор. Він йде не від добре відомих ортодоксальних технік австро-німецького експресіонізму, а через «ювелирну» микротематичну роботу на рівні мотивів і їхніх «поліфонічних діалогів».

Ключові слова: німецька гітарна музика, творчість Х. В. Хенце, «Королівська зимова музика», шекспірівські образи.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral candidate of Theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

Shakespearean characters in guitar oeuvre of Hans Werner Henze: «Royal winter music»

Purpose of Article. The article reveals the specifics of the disclosure of theatrical characters of the Shakespearean dramas in the musical language of the guitar sonata by Hans Werner Henze «Royal Winter Music». **Methodology** is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of studying phenomenon. **Scientific Novelty** of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar work that is unstudied in term of the Ukrainian musicology. In the process of the analysis, the influence of the non-musical sources of the composer's design is noted that comes from the theatrical and poetic heritage – Shakespearean dramas, comedies, tragedies. **Conclusions.** Due to the prevailing musical and theatrical preferences, the declamatory nature of intonations prevails in the guitar music of Henze, connected with speech utterances, monologues, dialogues, and other attributes of the poetic and prosaic language of theatrical performances. This phenomenological property of the composer's music gives guitar compositions a specific vocabulary, especially within the modern language resources that the author resorts to. It comes not from well-known orthodox techniques of Austro-German expressionism, but through the «jewelry» work with micro-themes at the level of motives and their «polyphonic dialogues».

Key words: German guitar music, creativity of H. W. Henze, «Royal winter music», Shakespearean characters.

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества современного немецкого композитора Ханса Вернера Хенце представляется перспек-

тивним с позиций феноменологического анализа. Он затрагивает глубинные связи языка музыки с поэтикой слова, стиха, театрального действия и его образного ряда. Для современного исполнителя-гитариста сочинения Хенце являются серьёзной вехой в развитии профессионального мастерства и требуют не менее обстоятельного изучения. Актуальность темы усиливается отсутствием соответствующей аналитики в отечественном музыкознании. Отчасти дефицит исследований восполняется публикациями последних лет. В них содержатся краткие очерки о композиторе (А. Буцко [1], В. Палмер-Фьюшел [8]), упоминания о его гитарном творчестве (М. МакКалли [6], Т. Палмер [7]), а также аналитические наблюдения исполнителей (А. Бенсон [2], М. Хардинг [4]).

Цель исследования. Цель статьи – выявить специфику раскрытия театральных образов шекспировских драм в музыкальном языке гитарной сонаты Ханса Вернера Хенце «Королевская зимняя музыка».

Изложение основного материала. Имя немецкого композитора XX века Ханса Вернера Хенце (1926–2012) историографически довольно редко всплывает в связи с гитарной музыкой. Он известен прежде всего как автор симфоний, опер, камерно-вокальных сочинений, которые к началу нового столетия набрали высокий рейтинг репертуарности. Постановки его оперных спектаклей и сегодня с большим успехом осуществляются ведущими театрами мира. Тем не менее для гитарных исполнителей наследие композитора приобрело особую ценность. Она заключается не в количестве оставленных рукописей, а в своеобразии и монументальности претворенных замыслов. Эти замыслы отличаются той грандиозностью художественных задач, которая гитарной музыке не вполне свойственна. Речь идет о внемузыкальных – поэтических и театральных – шедеврах, веками вдохновлявших художников, музыкантов и артистов.

Для Хенце данная художественная платформа оставалась чрезвычайно актуальной далеко за пределами сценических и театральных музыкальных жанров, что отразилось и в его гитарной музыке. Отсутствие прямой связи со словом в инструментальном прочтении поэтических образов для композитора стало своеобразным «мостом», объединившим в циклическом замысле несколько шекспировских трагедий, вереницу театральных персонажей, сплетения их монологов, диалогов, отдельных сцен. Именно поэтому гитара в произведениях Хенце звучит подобно человеческой речи, артикулированной словом, эмоцией, театральным аффектом. Более того, эта «речь» облекается в очень непростую языковую форму – созвучную современной эпохе. Для ее понимания исполнителю необходимо точно осознавать содержательные объемы, смыслы и ситуации, вызвавшие в композиторе когда-то эмпатический художественный резонанс. Обратимся к одному из самых его глобальных гитарных опусов.

«Зимняя королевская музыка» – грандиозный вклад Хенце в современный гитарный репертуар. Это две масштабные сонаты для гитары соло, общее время звучания которых занимает более 60 минут. Произведения имеют тематический подзаголовок «Сонаты о шекспировских персонажах» и посвящены близкому другу композитора английскому виртуозу Джулиану Бриму¹. Брим, как и Андрес Сеговия, прилагал немало усилий, мотивируя известных композиторов по

всему миру писать для гитары. Вслед за успехом «Drei Tentos» английский исполнитель с нетерпением ждал новую музыку от Хенце: «После исполнения Kammermusik, который прошел с триумфом, я долго упрашивал его написать еще одно произведение, и, в конце концов, много лет спустя, оно появилось. Это было потрясающе!» [7, 83]. «Джулиан сказал по этому поводу, – вспоминал автор музыки, – что «Королевская зимняя музыка» должна означать для гитары то же, что “Hammerklavier” Бетховена для фортепиано» [7, 83].

Концепционно обе сонаты являются программным воплощением единого замысла, хотя могут исполняться и по отдельности. Феноменологически значимой для исследования является первая соната – один из самых масштабных гитарных опусов данного жанра (более 40 минут звучания), в котором своеобразие композиторского почерка Х. В. Хенце отражено во всей полноте. Это – собранные в шестичастную композицию «монологи» отдельных персонажей шекспировских комедий и драм: Глостера из трагедии «Ричард III»; Ромео и Джульетты из одноименного спектакля; Ариэля из трагикомедии «Буря»; Офелии из «Гамлета»; Тачстоуна, Одри и Вильяма из комедии «Как вам это понравится»; Оберона из комедии «Сон в летнюю ночь». «Драматические персонажи произведения, – по словам Хенце, – прорисовываются в звуках гитары, будто актеры появляются на сцене из-за театрального занавеса. Через маски, голоса, жесты они говорят с нами языком сильных чувств – страсти, нежности, печали, драмы и комедии. Странные события в жизни людей смешиваются с голосами призраков» [5].

Название «Royal winter music» отсылает к начальным строкам монолога Ричарда, герцога Глостера, открывающего историческую пьесу У. Шекспира.

*Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило;
Нависшие над нашим домом тучи
Погребены в груди глубокой моря.*

Хенце «прочитывал» в монологе Ричарда сонатную форму, в чем признавался в беседе с американским гитаристом Дэвидом Таненбаумом. В нем заключено зерно всей будущей трагедии. Главный персонаж – Ричард, герцог Глостер – жестокий, воинственный, властолюбивый, идущий к королевскому трону, сокрушая все на своем пути.

Его образ показан на фоне всеобщего веселья, развлечений, сладкоголосых звуков лютни, и резко контрастирует с ним. Герой видит себя изгоем, обезображенным физическими недугами. Он готов мстить миру за свое уродство, компенсировав его безграничной властью.

Музыкальный портрет герцога Глостера обрисован в главной партии (тт. 1–29) гротескно, с театральным преувеличением – эффектами заметно деформированных движений, искривленного шага, громких властных возгласов, в которых сквозит агрессия, и приглушенных стонов боли. Все это выливается в контраст энергичных диссонантных реплик на *fff* и тихих линий, разорванных широкими скачками (пример 1).

Пример 1

Х. В. Хенце. Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 1 «Глостер», тт. 1–20

Majestically

fff p sf ff pont. fff mf sf nat. fff

tasto hold.

pp a i p i m a i a m p g i m i p

Композитор прибегает к ресурсам современного звукового письма, намеренно избегая ладовых тяготений, ритмической слаженности голосов, предпочитая фактурные и тесситурные контрасты плавности привычного мелодического рельефа. В итоге вырисовывается сложный, раздираемый противоречиями образ, которому суждено в сюжете сыграть ключевую разрушительную роль.

Побочная партия (тт. 30–55) вводит в лирическую атмосферу придворной церемонии, балных танцев в сопровождении лютни. В подражание старинному инструменту гитара звучит тихо, *sul ponticello* (у подставки), имитируя далекие отголоски неспешных переборов струн, застывающих аккордов, в которых на привычную консонирующую основу наслаиваются добавленные тоны (пример 2).

Пример 2

Х. В. Хенце. Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 1 «Глостер», тт. 30–43

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a 'pont.' marking and a dynamic of 'pp'. It features a triplet of eighth notes, followed by a measure with a '3' above it and a circled '3' below. The second staff includes a 'mf' dynamic and a '3' above a triplet. The third staff starts with a 'p' dynamic and a 'nat.' marking. The second and third staves contain performance instructions: 'poco rit.', 'tempo giusto', and 'art.'. Fingering numbers (1-5) are placed above notes throughout the score. Rhythmic markings such as '3', '5', '6', and '7' are also present.

Высокая степень контраста, воплощенного противоречием двух экспозиционных тем, вполне согласуется с риторикой сонатной формы.

Композитор детально следует за поэтическим текстом монолога, иногда буквально отражая стихотворную рифму в музыкальной фразировке. Исследователь гитарного творчества Хенце Майкл Хардинг отмечает: «Хенце часто ссылается на очевидные связи между текстом поэтическим и музыкальным. На публичной лекции 1987 года на “Eine Aoelsharfe” он продемонстрировал это, прочитав стихотворение, в то время как Дэвид Таненбаум играл соответствующий отрывок гитарной музыки. В ходе демонстрации американский гитарист заметил, что ритм поэзии и музыки поразительно совпадают, а проведенный опыт должен послужить важной установкой для исполнителя» [4, 24].

Возврат первоначального интонационного комплекса в заключительной партии – своеобразная иллюстрация той части монолога Ричарда, в которой он мыслями возвращается к своим недугам и увечьям².

Разработка приобретает крупные масштабы, поскольку она сопряжена с драматическими театральными событиями: интригами королевского двора, батальными сценами, борьбой за престол, гибелью персонажей, неконтролируемой яростью и гневом главного героя.

Здесь появляются специфические перкуссионные приемы игры на гитаре, которые не встречаются больше ни в одном произведении Хенце. Речь идет о выписанной сразу на двух нотоносцах линии шумовых эффектов – ударов в разных местах гитарной деки – и линии аккордов, исполняющихся испанским приемом *tambora* (барабан). Эти хлесткие удары символизируют нарастающую агрессию главного персонажа по отношению ко всему миру – с его тихими лютневыми аккордами, танцевальными интонациями, придворными персонажами.

В репрізе основні теми як будто иссякають: замість них залишаються впізнавані мелодическі фрази, які все частіше перериваються стуком по деке. В останніх тактах залишається тільки він – гучний, беззастановочний, повністю поглитивший героя (приклад 3).

Приклад 3

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 1 «Глостер»

Вторая часть сонаты реализует идею контраста в циклическом формообразовании. Акцент смещается в сторону лирического образного ряда. Не случайно программной основой служит самая известная в мировой литературе история любовной драмы – «Ромео и Джульетта». Из всей канвы драматических событий пьесы Хенце выбирает только один лирический ее фрагмент – знаменитый любовный дуэт. Сам композитор признавался, что он хотел вывести на авансцену «линию Джульетты» и потому сосредоточился на данном поэтическом диалоге.

В музыке диалог персонажей выражен через фигуру «вопрос–ответ» с использованием инверсионной техники (приклад 4).

Приклад 4

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 2 «Ромео и Джульетта»

Имитационно-полифонические приемы поддерживают режим переключек в двух мелодических линиях, первая из которых (верхняя) является иницирующей. Тесситурно она ассоциируется с голосом Джульетты, которому отвечает нижний голос – обращенными интервалами в ритмическом смещении.

Безусловно, это «дуэт согласия», пронизанный восторженным единением чувств, которые то загораются, то вдруг стихают на ферматах. В музыке ощущается дыхание живого потока поэтических реплик, как будто любовная сцена разворачивается без слов, но голоса отчетливо транслируют их смыслы в звуках³. Ритмика подобного диалога не нуждается в тактовом измерении и какой-либо метрической размерности. В кульминации голоса устремляются вверх, достигая максимально высокого тесситурного порога, и снижаются в тихом безмолвии прощания.

Третья часть посвящена одному из персонажей шекспировской пьесы «Буря» – Ариэлю, духу воздуха, насылающему штормы, ураганы, кораблекрушения. В средневековых преданиях его относят к inferнальным персонажам, неподвластным человеку. В шекспировском сюжете он является носителем не только разрушительных, но и созидательных начал. Посредством своих магических сил он оказывает помощь главному герою пьесы в надежде на собственное освобождение. Любое его сценическое появление в спектакле сопровождается музыкой. Песни и игра на арфе становятся основой его музыкального портрета. Он трижды поет свою мистическую песнь, каждый раз поднимая могучие волны природных стихий.

В гитарной музыке это сопровождается рядом эмблематичных мотивов. Первый сигнализирует о появлении незримого духа – легкого и стремительного как ветер. Мы отчетливо слышим быструю восходящую тирату, неожиданно прерванную паузой. Этот полетный мотив сменяется другим – ламентозным, похожим на жалобный вздох. Он застывает длинными выдержанными тонами добавленной ноты на фоне консонирующего трезвучия *h-moll* – единственной непрочной гармонической опоры (пример 5).

Пример 5

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 3 «Ариэль»

Swiftly, gently, mysteriously

The musical score for Example 5 is presented in two staves. The first staff features a melodic line starting with a trill-like figure (p i m i m a i m) and a descending line. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *dolce*, and *pp*, and fingering numbers (1-5) for both hands. The tempo/style is indicated as "Swiftly, gently, mysteriously".

Не следует связывать подобные интонации с глубокими лирическими человеческими чувствами. Едва появившись, они тут же растворяются в невесомых флажолетах – символах бестелесных существей.

Доминирующим мотивом является третий, образующий грандиозную стихийную волну длинных арпеджированных пассажей, имитирующих игру Ариэля на арфе. Согласно мифологическим преданиям арфа Ариэля – не просто музыкальный инструмент. Это атрибут огромной магической силы, способной повелевать стихиями и людьми. В каждой из трех фаз ее напор громкости вырастает от *ppp* до *fff* (пример 6).

Пример 6

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 3 «Ариэль»

The musical score for 'Ariel' consists of several systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics 'a m i m a i a m i m a' and a piano accompaniment with intricate arpeggiated patterns. The score is marked with dynamics *ppp* and includes fingering numbers (1-5) and breath marks. Subsequent systems show the continuation of the melodic and harmonic material, with dynamics ranging from *p* to *f*. The score includes performance instructions such as 'VII', 'XI', 'acc.', 'art. harm. 8va', and 'nat. harm. 8va'. The final system shows a powerful crescendo leading to a *fff* dynamic, with a wavy line indicating a tremolo effect.

В окончании композитор уводит звук в область обертонов – акустических призвуков, сопровождающих исчезновение освобожденного духа.

Четвертая часть цикла «Офелия» сосредоточена на необычайно пронзительной сцене из трагедии «Гамлет». В английской литературе эта сцена считается одним из самых поэтичных описаний гибели героини, вызванной любовными страданиями и горем потерь, лишивших ее рассудка⁴.

*Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плетъ из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки - ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась. Сперва*

*Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды
Или как существо речной породы.
Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно,
В муть смерти.*

Известно, что Хенце был вдохновлен не только поэзией Шекспира, но и живописным полотном английского художника Джона Эверета Милле «Офелия» (1852). На картине последние мгновения жизни девушки изображены в ореоле плывущих по воде цветов, насыщенных глубокими красок окружающей природы. На этом фоне бледная Офелия, поющая свою последнюю песню, медленно погружается в пучину. Состояние отрешенности от мира читается во всем ее облике.

Музыкальный портрет, созданный немецким композитором, отчетливо передает поэтические и живописные картины. Нежный лирический тонус звучания всей композиции словно погружен в приглушенную атмосферу прощания с миром. Это читается в плавности арпеджированных линий аккомпанемента, похожих на неспешно текущие воды ручья. Мелодия песни Офелии в верхнем фактурном слое гитары несет в себе элементы эмоциональной отстраненности. Она медленно и тихо всплывает на гребнях нерегулярно ритмизованных фигур сопровождения и движется ниспадающими секундовыми ходами – интонациями слез, скорби, плача (пример 7).

Пример 7

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 4 «Офелия»
Slowly (♩ = 50)

Это не сиюминутное переживание героини, а давно прожитое, вытесненное сознанием воспоминание. Каждая новая фраза, начинаясь связными мотивами и репликами, постепенно рассыпается и замирает в цикличном повторе окончаний. Это угасающая песня души, которая покидает мир, уже не чувствуя боли.

Пятая часть «Тачстоун, Одри и Вильям» открывает галерею комедийных шекспировских образов⁵. В контексте драматургии сонатно-симфонического цикла они закономерно попадают в жанровое поле скерцо. Его игровая стихия увязывает в единый сюжет трех персонажей – королевского шута, деревенской девушки и простого парня. Классический любовный треугольник предполагает борьбу персонажей за чувства Одри. Незатейливый сценарий завершается победой шута, что и составляет основную канву музыкальной драматургии пьесы.

Портрету каждого из персонажей отводится первый экспозиционный раздел музыкальной формы, четко разграниченный композитором в нотном тексте. Угловатость, фиглярство, кривляние, быстрая смена настроений, под которыми скрывается острый ум и актерское мастерство перевоплощений – черты шута. В музыке они «выписаны» посредством стаккатных маркированных звуков, танцевальных жестов, резких переходов от ораторской патетики громких высказываний к угодливому обыгрыванию интонаций. Двухличие персонажа многократно подчеркивается композитором резкостью тритоновых контрастов между аккордами (пример 8).

Пример 8

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 5 «Тачстоун, Одри и Вильям»

With humour (♩ = 108)

Два других портрета непритязательны, незамысловаты и лишь оттеняют театральную броскость комического героя. Простодушие сельской девушки выражено через интонации коротких триольных вздохов, добавляющих облику героини элементы кокетливой грации. Постоянная смена характера звучания – *con gracia* и *giocoso* – в облике наивного Вильяма предопределяет исход борьбы

персонажей, победителем из которой выходит шут. Триумф этой победы, пронизанный ироничными скерцозными интонациями, составляет репризный раздел формы.

В итоге на основе композиционного стандарта составной трехчастной формы, характерной для инструментального жанра скерцо, выстраивается ее обновленный силуэт, индивидуализированный театральным сценарием.

Хенце считал финал сонаты – ее шестую часть «Оберон» – подобной эпилогу грандиозного театрального спектакля: «В эпилоге Оберон умиротворен и примирен, как если бы природа подчинилась человеку» [4, 80]. Оберон или король эльфов – главный герой комедии «Сон в летнюю ночь». Это магический персонаж, своими чарами воздействующий на все сюжетные линии спектакля. Из множества героев пьесы Хенце выбирает еще одного лесного духа – маленького эльфа Пака, суетливого и плутоватого. Финал сонаты выстраивается на их диалогах и магических ритуалах.

Музыкальным символом Оберона служит диатонический комплекс восходящих по ступеням мотивов хорала. Этот удивительно слаженный хор – размеренный, умиротворенный и в то же время величественный – выстроен на фундаменте нижнего педального звука ми (пример 9).

Пример 9

Х. В. Хенце, Соната № 1 «Королевская зимняя музыка», ч. 6 «Оберон»

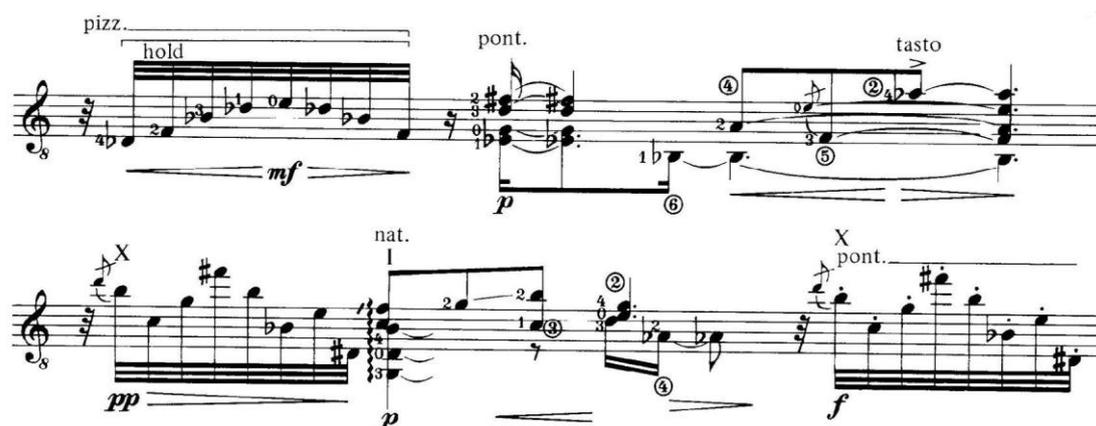
Majestically (♩ = 92)

The musical score is written for guitar in 12/8 time, marked 'Majestically' with a tempo of ♩ = 92. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a complex, multi-layered texture with various fingerings and dynamics. The second staff continues the piece, featuring a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) and a *f* (forte) section. The score includes numerous fingerings, including triplets and sixteenth notes, and a variety of articulations.

Для гитары – это базис, основа акустического строя и своеобразная ладовая опора. В начальных тактах она поддерживает равновесие C-dur, однако впоследствии, неоднократно появляясь в тексте, данный тон усиливает значимость созвучия E-dur, доводя его до функции заключительного устоя.

Контрастом к данной музыкальной эмблеме служит совершенно иной тип высказывания: легковесная, стремительная, изломанная мелодическая реплика с комическими форшлагами и деформированным тембром *ponticello*. Это звуковое воплощение облика Пака (пример 10).

Пример 10



Следует вспомнить, что на страницах сонаты уже встречались подобные характеристики бесплотных духов. В интонационном отношении их голоса сходны между собой. Поэтому череда диалогов Оберона и Пака втягивает в свой ареал целую вереницу персонажей и, в первую очередь, Ариэля. Мы узнаём о его присутствии по знакомым переливам арфы.

Эти диалоги служат своего рода константой всей музыкальной композиции, выполняя функцию рефрена и вовлекая в зоны контрастов многочисленные отголоски тем, звучавших в предыдущих частях сонаты. Таким образом, финал становится монументальным эпилогом сразу нескольких шекспировских сюжетов.

Дэвид Таненбаум назвал сонату Хенце «единственной оперой для гитары соло» [4, 88]. В ней композитор мыслил романтическими образами, наследовал классические нормативы музыкальных форм и использовал современную музыкальную лексику. «Королевскую зимнюю музыку» М. Хардинг считал «самым длинным и, безусловно, одним из самых глубоких произведений, написанных для гитары в этом столетии» [4, 89].

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарного произведения, не изученного в отечественном музыкознании.

Выводы. В качестве феноменологического резюме отметим следующее. В силу доминирующих музыкально-театральных пристрастий, в гитарной музыке Хенце преобладает декламационная природа интонаций, связанная с речевыми высказываниями, монологами, диалогами и прочей атрибутикой языка театральных спектаклей – их поэтики, стихотворной и прозаической. Это феноменологическое свойство музыки композитора наделяет гитарные сочинения специфической лексикой, особенно учитывая современные языковые ресурсы, к которым охотно прибегает автор. Он идет не от хорошо известных ортодоксальных техник австро-немецкого экспрессионизма, а через «ювелирную» микротематическую работу на уровне мотивов и их «полифонических диалогов».

Гитара, по признанию Хенце, несмотря на ее природные ограничения, открылась перед ним аналогом оркестровому звучанию во всем своем тембровом

многообразии. Отсюда – внимание к специфическим исполнительским приемам, целью которых является отнюдь не обычное для авангардистов желание эпатировать публику, а усиление «правдоподобия» – сходства со звуками внемузыкального мира, чтобы вызвать у слушателя сильные эмоциональные реакции.

В целом для Хенце гитара стала проводником музыкально-театральной драматургии и одним из ее инструментальных носителей.

Примечания

¹ Премьера первой сонаты в исполнении Джулиана Брима состоялась в 1976 году в Берлине, в рамках фестиваля «Berliner Festwochen». Вторая соната прозвучала в 1980 году в Брюсселе в исполнении немецкого гитариста Рейнберта Эверса.

² Имеется в виду следующий фрагмент трагедии Шекспира (текст дается в переводе Б. Пастернака):

<i>Я не для нежных создан шуток!</i>	<i>И ростом я, и стройностью обижен</i>
<i>Не мне с любовью в зеркало глядеться:</i>	<i>Обезображен лживою природой;</i>
<i>Я видом груб – в величии любви</i>	<i>Не кончен, искривлен, и раньше срока</i>
<i>Не мне порхать пред нимфою беспутной.</i>	<i>Я выброшен в волнующийся мир...</i>

³ Майкл Хардинг [4] усматривает в этой пьесе определенное сходство с оперой «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера. На его взгляд, в сюжетной линии заметны аналогии: обреченность героев, принадлежащих враждующим кланам, отравление, смерть. В музыкальном тексте они проявлены через конструктивное уподобление гармонии «тристан-аккорду» Вагнера. Тем самым образуется линия преемственности с позднеромантическими традициями австро-немецкой музыкальной культуры.

⁴ Приведен поэтический фрагмент драмы Шекспира (в пер. Б. Пастернака).

⁵ Напомним, что речь идет о ранней комедии Шекспира «Как вам это понравится».

Литература

1. Буцко А. Памяти Ханса Вернера Хенце [Электронный ресурс] / А. Буцко // Deutsche Welle. 27.10.2012. – Mode of access : <http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024>
2. Benson A. Hans Werner Henze. Drei tentos ur «Kammermusik 1958» [Electronic Resource] / A. Benson. – Stockholm : Kungl. Musikhögskolan, 2016. – 29 p. – Mode of access : URL : <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889/fulltext01.pdf>
3. Dieci A. Review of Henze Complete Music for Solo Guitar [Electronic Resource] / A. Dieci. – Brilliant Classic, 2016. – Mode of access : URL : <https://neuguitars.com/2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog/>
4. Harding M. D. A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. D. Harding. – Tucson: The University of Arizona, 1997. – 98 p. – Mode of access : URL : <http://hdl.handle.net/10150/288945>
5. Henze H. W. Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album / Henze H. W. – Bjergsted : University of Stavanger, 2012.
6. McCallie M. A survey of the solo guitar works written for Julian Bream : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. McCallie. – Tallahassee : Florida state university, 2015. – 179 p. – Mode of access : URL : <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:291315/datastream/PDF/view>
7. Palmer T. Julian Bream, A Life on the Road / T. Palmer. – London : Macdonald & Co, 1982. – 220 p.
8. Palmer-Füchsel V. Henze, Hans Werner (1926 - 2012), composer [Electronic Resource] / V. Palmer-Füchsel // Grove Music Online. – 2001. – Mode of access : URL : <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.12820>

References

1. Buzcko, A. (27.10.2012.). In memoriam Hans Werner Henze. Deutsche Welle. Retrieved from <http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024> [in Russian].
2. Benson, A. (2006). Hans Werner Henze. Drei tentos ur «Kammermusik 1958». Stockholm: Kungl. Musikhögskolan. Retrieved from <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889/fulltext01.pdf> [in English].
3. Dieci, A. (2016). Review of Henze Complete Music for Solo Guitar. Brilliant Classic. Retrieved from <https://neuguitars.com/2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog/> [in English].
4. Harding, M. D. (1997). A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I. Doctor's thesis. Tucson: The University of Arizona. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10150/288945> [in English].
5. Henze, H. W. (2012). Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album. Bjergsted : University of Stavanger [in English].
6. McCallie M. (2015). A survey of the solo guitar works written for Julian Bream. Doctor's thesis. Tallahassee: Florida state university. Retrieved from <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:291315/datastream/PDF/view> [in English].
7. Palmer, T. (1982) Julian Bream, A Life on the Road. London: Macdonald & Co [in English].
8. Palmer-Füchsel, V. (2001). Henze, Hans Werner (1926 - 2012), composer. Grove Music Online. Retrieved from <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.12820> [in English].

УДК 78.03+781.7+783

*Кузьмінський Іван Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
kuzminskyi.ivan@gmail.com*

СЕРЕДНЬОВІЧНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ПЕРЕМИШЛЯ, ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ТА СЯНОЦЬКОЇ ЗЕМЕЛЬ

Мета роботи. Зібрати та дослідити відомості щодо музичної культури Високого (бл. 1001-1300) та Пізнього (бл. 1301-1500) Середньовіччя у найзахіднішій історичній українській етнічній території, що нині входить до складу Польщі – Перемишльщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити межі основних етапів розвитку музичної культури Перемишльщини, визначити їхню специфіку та закономірності розвитку. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про музичну спадщину України та українців у конкретному етнокультурному регіоні і, таким чином, включити ці знання до широкого, загальноукраїнського музикологічного дискурсу. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що завдяки українському дискурсу історія музичної культури цих земель постає у новому світлі і здобуває нові смисли. Про музичну культуру Перемишльщини «княжої доби» відомо вкрай мало, але це саме можна стверджувати майже щодо будь-яких інших теренів Київської Русі. Про наступний історичний період нам відомо майже виключно під знаком католицької музичної культури, адже південна частина Галицько-Волинського князівства була анексова-