

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

*Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та
теорії і практики освіти*

Когнітивне музикознавство-2

Збірник наукових праць
Випуск 32

Харків
2011

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного
університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
(протокол № 7 від 31 березня 2011 р.)*

Редакційна колегія:

| | |
|----------------------|--|
| ВЄРКІНА Т. Б. – | народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського (<i>голова</i>) |
| ДРАЧ І. С. – | доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи |
| ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – | доктор мистецтвознавства, професор |
| КРАВЦОВ Т.С. – | доктор мистецтвознавства, професор |
| РОЩЕНКО О. Г. – | доктор мистецтвознавства, професор |
| ЧЕРКАШИНА М. Р. – | доктор мистецтвознавства, професор |
| ШАПОВАЛОВА Л. В. – | доктор мистецтвознавства, професор |

Відповідальний редактор та упорядник – Л. В. Шаповалова,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри інтерпретології та
аналізу музики

П78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. ХДУМ ім. І. П. Котляревського : Когнітивне музикознавство-2 – Х. : Вид-во «С.А.М.», 2011. Вип. 32. – 392 с.
ISBN 978-966-8591-46-4

Другий випуск «Когнітивного музикознавства» репрезентує новітні напрямки вітчизняної музичної науки, серед яких: онтологія та метафізика музичної творчості; жанрові парадигми музичної культури на різних етапах історії; інтерпретологія як увиразнення специфіки виконавської діяльності. Саме вони складають зміст сучасного педагогічного процесу в вищих музичних навчальних закладах України.

У розвиток концепції першого випуску пропонуються нові тематичні розділи з проблематики практично-виконавського («Педагогіка мистецтва»), культурологічного і текстологічного спрямування (зокрема, поезії). Оскільки музика виступає суб'єктом творчості, то її тексти і контексти вибудовують герменевтичне коло Харківської наукової школи: від магістрів і аспірантів до кандидатів і докторів мистецтвознавства.

Видання призначено як музикантам-фахівцям, так і широкому загалу гуманітаріїв.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-966-8591-46-4 © Харківський державний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, 2011

Розділ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ОНТО-СЕМІОТИЧНОГО ПІЯ ПАРАДИГМАЛЬНОГО АНАЛІЗУ МУЗИКИ



УДК 78.01:13

Татьяна Разбеглова

ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ МУЗЫКИ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ФИЛОСОФИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

В последнее десятилетие музыкознание существенно расширило свои границы, начав активно использовать философский инструментарий, методологию и терминологию. «Онтология» – один из философских терминов, получивших жизнь в новой музыковедческой науке. Как понятие и раздел философского знания, онтология имеет свою интеллектуальную традицию, квинтэссенцию которой составляет постижение всеобщей сущности бытия. Разработка этого понятия в музыковедении имеет целью обоснование укоренённости музыки в бытии вместе с ее смыслами, возможными воздействиями, историей развития, со всем разнообразием ее форм и жанров. Говоря «онтология музыки», мы имеем в виду не конкретное произведение, даже не некоторую их совокупность, а всю музыку в целом в ее отношении к человеку, к обществу, ко всей сфере бытия и к самой себе.

Следует, пожалуй, задаться вопросом: для чего необходимо прояснять онтологические основания музыкального искусства? Ведь долгое время музыковедение обходилось без этого, исходя из самого факта существования музыки и ее социально-исторической обуслов-

ленности: музыка существует, и это объективный факт; она является созданием человека и, как таковая, выступает частью культуры, воплощая ее основные смыслы; она включена в пространство жизни человека и общества, изменяется вместе с ними, имеет общую с ними историю. Эта система взаимосвязанных положений всегда была тем предельным основанием, с которого начинался собственно музыковедческий анализ в различных ракурсах.

Изменение исследовательских позиций и методологии исследований во всех сферах социогуманитарного знания, в том числе и в музыковедении, имеет общекультурные истоки. Особенности современной культуры, которую уже привычно определяют как культуру постмодерна, связаны с утратой чувства устойчивости бытия, нарастающей конфликтности, кризисными явлениями в структуре личности. Говорят также о кризисе целого ряда социальных институтов, что, наряду с кризисом мироощущения, приводит всю общественную систему в состояние радикального релятивизма, неустойчивости. Интуитивно найденным противовесом этому становится поиск онтологических оснований в различных сферах реальности – социокультурной, ментальной, духовной.

Почему это важно для музыки? Музыка – это особая форма творчества, раскрывающая человека в наиболее существенной его характеристике – духовности. Человек, имеющий не общественное, но индивидуальное лицо и духовную сущность – вот единственный объект и субъект музыкального творчества, требующий онтологического обоснования.

Одно из важнейших открытий экзистенциальной философии XX в. состояло в формировании новой онтологии – онтологии субъекта (М. Хайдеггер). В начале XXI века особым субъектом, нуждающимся в понимании, стала культура – в единичности ее выраженности, в ее проекции на конкретную личность. Человек, осознающий себя в предстоянии перед лицом истории и в противостоянии стихийности жизни есть единственное условие истинного бытия культуры. Культура имеет вертикальный метафизический вектор, и стержень его проходит через творческое сознание личности. Это духовное открытие, как увеличительное стекло, высветило роль и место человека в культуре как ее онтологического центра.

Онтология музыки как *раздел когнитивного музыкознания* в условиях множественности смыслов, формирует методологическую основу разнообразных исследований феномена музыки, и прежде всего, ее духовной сущности, антропологических характеристик, культурной обусловленности, а также нового осмысления имманентных законов ее существования и развития. В этом смысле онтология музыки должна быть одновременно и ее антропологией, и феноменологией, и эпистемологией.

Одной из базовых сфер для построения онтологии музыки является огромный пласт философско-эстетической литературы, в которой проблема обоснования онтологичности музыкального искусства имела основополагающее значение. Можно утверждать, что ни одна крупная философская система не обошла своим вниманием музыку как уникальный феномен не только человеческой жизни, творчества и культуры, но и бытия в целом. В настоящей статье обращение к этой сокровищнице мысли и духовных постижений будет иметь своей **целью**, прежде всего, прояснение основных аспектов онтологического обоснования музыки и анализ их интерпретаций в философии немецкого романтизма – одной из философских систем, в которой музыка мыслилась как духовная сущность мироздания.

В традиции европейской философской мысли можно выделить, по меньшей мере, три основных ракурса, в которых прослеживается онтологическая сущность музыки.

Первый ракурс – онто-космология музыки. Ее сущностью становится понимание музыки в целом, всего ее строя и системной организации, как некоего аналога Вселенной. Этот онтологический аспект в интерпретации музыки, уходящий корнями в древние философско-мифологические (Древний Китай) и философские (Древняя Греция) системы, не утратил своего значения и в новоевропейской философии, в частности, в романтической. Их объект – музыкальный звук как составная часть природы, космоса, мироустройства и музыка как звучащее тождество вечной гармонии. «Музыкальные соотношения являются собственно основными соотношениями в природе». Эта точка зрения Новалиса полностью совпала с лекциями Шеллинга по философии и искусству (1802-1803), где он утверждал: «В солнечной системе также отражается вся система музыки» [6, с. 120, 315].

Второй ракурс – онто-антропология музыки, онтологизированное человеческое бытие, его репрезентация и конституирование в музыке. Мир человека – это специфическая реальность, имеющая множество модусов своего измерения, и, соответственно, ракурсов исследования. Одна из фундаментальных характеристик человеческой реальности состоит в том, что, в отличие от природного бытия, она не обладает имманентными смыслами и принципами самоорганизации (в собственно человеческом значении). Поэтому перед человеком и обществом всегда стоит необходимость постоянной организации собственного бытия, его систематизации, структурирования, наделения смыслами. Такой структурированной и упорядоченной средой, опосредующей бытие человека в мире, является культура. И музыка как часть культуры, характеризуется упорядоченностью и системной организацией – временной и звуко-высотной, порождая тем самым в человеке перманентное чувство комфорта, порядка, устойчивости бытия и нас в бытии.

Третий ракурс – онто-музыкология, опирающаяся на постижение логоса музыки. Эта самодовлеющая сущность музыки, которая, собственно, и есть ее онтологическая сущность, прекрасно раскрыта в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Вот мысль, вложенная писателем в слова Адриана Леверкюна: «...эта музыка – действенная сила в себе, действенная сила как таковая, и не как идея, а как реальность. Подумай, ведь это чуть ли не определение бога. *Imitatio Dei* – странно, что этого не запрещают. Ведь это, пожалуй, подзапретно или по крайней мере сомнительно, – я хочу сказать: саму музыку следовало бы взять под сомнение. Вдумайся: энергичнейшая, разнообразнейшая, захватывающая смена свершений, движение событий – только во времени, путем членения времени, его заполнения, организации...» [4, с. 105].

Специфичность онто-космологии музыки сделала ее областью сугубо философского мышления, тогда как онто-антропология и онто-музыкология находят свое развитие в научных исследованиях М. Арановского, И. Земцовского, В. Медушевского, В. Холоповой и многих др.

Постижение онтологической сущности музыки в философии немецкого романтизма является одной из вершин философии музыки. Субъективный идеализм развиваемых Ф. Шлегелем идей И. Г. Фихте, философия тождества Ф. Шеллинга, мистический пантеизм Новалиса

и Фр. Шлейермахера – представляли собой попытку охватить мир в его целостности и единстве, в его неразделимой сущности, совпадавшей с сущностью музыки.

Процесс познания у романтиков носит характер «вчувствования», интуитивного постижения целого. Иначе говоря, материальная предметность, разнообразие явлений мира не является для романтического мышления «конечной целью» познавательного процесса. Ею становится духовное единство мира, выступающее не как совокупность множественного, но как качество, как принцип бытия. Постигание его, согласно романтикам, есть прерогатива чувствования, более склонного к обобщению, чем разум, который оперирует конкретными понятиями и воспринимает мир в дискретности составляющих его явлений.

Из всех искусств, кроме собственно поэзии, музыка является для романтиков важнейшим объектом внимания, источником вдохновения, аналогий и ассоциаций. Музыка, в их понимании, представляет собой явление, пронизывающее Универсум, отождествлявшееся в своих элементах с элементами природного мира. По мнению А. Михайлова, мысль романтиков «... не проводила границ между музыкой природы, бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчеркивала связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых явлений природы» [5, с. 37].

Значение музыки прослеживается романтиками на всех уровнях: личностного мира, мира природы, бытия в целом. Такое внезапное возвышение музыкального искусства резко контрастирует с рационалистическим ее толкованием в предшествующую эпоху, нашедшим выражение в философско-эстетических рассуждениях И. Канта. В «Критике способности суждения» он определяет музыку как «изящную игру ощущений», которая, не обладая понятиями, имеет в смысловом аспекте «меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство» [3, V, с. 347]. Музыка, согласно Канту, не поднимается до духовности и, следовательно, занимает низшее место среди искусств. Рационализм кантовского понимания музыки обнаруживает себя в вычленении ее «чистого» эстетического значения и обособленности ее от других сфер и бытия в целом.

В этом плане романтизм обнаруживает прямо противоположный методологический подход, в силу свойственного ему стремления к

универсализму размыкает границы музыки как вида искусства, распространяет сферу ее влияния на различные области бытия.

Промежуточным звеном между Кантом и романтиками (в смысловом плане) стал Г. Гегель, близкий романтикам в своих первоначальных воззрениях. Искусство поставлено Гегелем в ряд форм онтологического развертывания абсолютной идеи и занимает среди них высокое положение. В ряду искусств, простирающемся от чистого материального воплощения смысла до его существования «без облика», от скульптуры до музыки, последняя выступает как «чистое “Я” облика». Музыка, по Гегелю, – не отвлеченная игра форм, а движение смысла, активно создаваемого в звучании. Смысл этот – *бесконечность созерцаемого содержания*. «Ее содержание составляет духовная субъективность в ее непосредственном, внутреннем субъективном единстве, человеческая душа, чувствование как таковое», – пишет Гегель [2, III, с. 19] .

Музыка выступает как субъект, как чистое Я не только по отношению к своему собственному содержанию, но и по отношению к слушателю. В этом положении Гегелем раскрывается особое значение музыки как способа коммуникации. Момент встречи слушательского субъекта с субъектом самой музыки есть момент актуализации смысла, их *со-бытие*. Суть и особенность его в том, что слушатель воспринимает музыку не со стороны, а «изнутри», как свое собственное содержание (эта мысль Гегеля получила существенное развитие в современной философии музыки).

Принципиальное единство гегелевской трактовки музыки с собственно романтической концепцией этого искусства состоит в погружении ее в глубины духа, где она должна обрести стихию своего действия, хотя романтики, в отличие от Гегеля, мыслили эту стихию ближе, так сказать, к поверхности реальной эмпирической жизни. Мир и бытие в целом «омузыкалены» романтиками.

Проследим, в каких основных аспектах романтики рассматривали онтологическое значение музыки.

1. «Натурфилософское» отождествление музыкального искусства с бесконечно разнообразным миром природы, при котором музыка соответствует различным сторонам и явлениям мира или совпадает с ними по своей сущности. С такой трактовкой музыки мы встречаемся

уже у И. Г. Гердера, который, хотя и принадлежал по своим взглядам к XVIII ст., в «Каллигоне», одном из последних своих сочинений, открывает новые горизонты в оценке и восприятии искусства, в том числе, музыки. Полемизируя с Кантом по вопросу об оценке музыки, Гердер утверждал взгляд на музыку как на «органическое становление смысла; начиная от чисто природных, естественных основ музыки («все, что звучит в природе и есть музыка»), через выражение внутреннего мира человека как “акроатика универсума» – к самостоятельному бытию ее как вида искусства (в виде инструментальной музыки)» [6, с. 85]. В гердеровской концепции есть два момента, сближающие её с романтической концепцией музыки: исторически ориентированный взгляд, обосновывающий становление музыки как целостного вида в историческом процессе, и мысль о сущностном единстве человека и природы (колебаниям природного звука отвечают естественные колебания в нашем существе).

Попытка обнаружить в музыке аналогию наиболее существенным природным элементам и функциям свойственна и иенским романтикам. Если Гердер считал музыку духом, родственным «глубочайшей силе великой природы – движению», то Новалис говорит о музыке, составляющей «самый строй мирового целого» («Музыкальные пропорции представляются мне основными соотношениями природы»), об «акустической природе» души, о союзе света, мысли и звука [5, с. 317].

2. Натурфилософские аналогии, в целом, занимают менее значительное место в романтических концепциях музыкального искусства, чем стремление интерпретировать музыку как *внутреннюю сущность бытия*, концентрацию наиболее важных его принципов. В таком значении музыка рассматривается в контексте дихотомии внешнего и внутреннего, конечного и бесконечного, сущности и явления.

Рассматривая вопрос о значении музыки в романтическом мировосприятии, В. Ванслов указывает, что «для романтиков не только в музыке заключена сущность мира, но и в сущности мира заключена музыка». Такое взаимопроникновение определяется им как концепция «наимузыкальности», согласно которой внутренняя музыка звучит в любом явлении природы и человеческой жизни [1, с. 265].

Наиболее полно и систематически эта концепция изложена у Шеллинга в «Философии искусства». Исходя из своей философской

конструкции Универсума, в которой, согласно основополагающему принципу тождества, все явления «приближаются к Единому», сливаются в нем, Шеллинг считает музыку, как и лежащий в ее основе звук, выражением, символом тождества. Звук есть бесконечная идеальная субстанция <...> само бесконечное идеальное <...> отображение исхождения всех вещей из бога» [6, с. 106]. Подобная трактовка звука как явления распространяется Шеллингом и на музыку, которая, однако, обладает большей степенью вещественности как форма искусства, как конкретное произведение, неуловимая духовность которого может быть «схвачена» и зафиксирована в материальности знакового изображения. Поэтому музыка как форма искусства, есть «облачение бесконечного в конечное, единства в множество» [там же, с. 118].

Понимание музыки как *стихии бытия* («бесконечная творческая музыка мироздания») было свойственно всем романтикам, и в частности, Новалису. Ритм дыхания мира бытия, называемый Новалисом «систолей и диастолой божественной жизни», представлялся ему чередованием и воссоединением разнонаправленных тонов музыкального звучания: «Рассуждение о мире начинается с бесконечного – абсолютного дисканта в центре и опускается по ступеням гаммы; рассуждение о нас самих начинается с бесконечного абсолютного баса, с окружности и восходит по ступеням гаммы. Абсолютное воссоединение баса и дисканта. Такова систола и диастола божественной жизни» [6, с. 313]. Магический идеализм Новалиса заставлял его рассматривать музыку как знак, символ безусловного, абсолютного, в закономерностях музыки искать выражение закономерностей бытия.

Представление о принадлежности музыки высшему, идеальному миру, «духовному слою бытия», является характерной чертой всей философской эстетики немецкого романтизма. Этот духовный слой может выступать в разных ипостасях: в е ч н о с т и, как качественного состояния мира, и д е и, как основы бытия явлений, д у ш и, как «простого концентрированного центра» человека, с у б ъ е к т и в н о с т и, как принципа мироотношения. В романтическом мышлении различные ипостаси идеального, выражением которого является музыка, составляют единый ряд, что позволяет идентифицировать их, облегчает переход от одного к другому, обосновывает различные (в рамках этого ряда) трактовки в пределах одной концепции.

Осознание глубокой онтологичности музыки достигло апогея в концепции А. Шопенгауэра. Третья книга его основного труда «Мир как воля и представление» содержит теорию искусства, в частности, музыки, как составную часть его общих представлений о мире. Естественное не только для идеалистической, но и для материалистической эстетики положение о том, что музыка относится к миру «как отображение к прообразу», Шопенгауэр углубляет до такой степени, что музыка при этом выступает как «...непосредственная объективация и отпечаток лежащей в основе мира *воли*, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей» [7, с. 255]. «...Вот почему, – продолжает Шопенгауэр, – действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят о тени, она же – о существе» [там же].

Таким образом, музыка у Шопенгауэра есть не столько отражение мира, сколько равноценное «развернутому» миру явление, воплощающее, как и он, общую субстанцию – «*мир в себе*» или «*волю*». Это глубинное основание дает философу возможность отождествлять отдельные элементы музыки с элементами мира, как аналогичные явления. Музыка, выражающая квинтэссенцию жизни, есть наравне с идеями «*unitas ante rem*»¹. Эта же мысль полстолетия спустя была высказана Ф. Ницше: «Происхождение музыки лежит за пределами любой индивидуации» [5, с. 64].

В шопенгауэровской концепции музыки А. Михайлов видит «завершение или даже торжество романтической эстетики», совпадающее по времени с триумфом романтических начал в музыкальном искусстве (1820-й год – год создания первого истинно романтического по духу произведения – оперы «Волшебный стрелок» Вебера).

Анализ философско-эстетических концепций немецкого романтизма позволяет сделать **выводы** относительно понимания романтиками онтологической сущности музыкального искусства.

1. Музыка занимает одно из первых мест в системе искусства по присущим ей возможностям выражения духовного содержания. Не обладая явной вещественностью, музыка служит выражением внутренней сущности бытия.

¹«Единство до вещи»

2. Значение музыки определяется не только статусом ее как явления культуры, она имеет «вселенский» характер. Воплощая собой чувство, которое воспринималось романтиками как стихия, в противовес рационально организованному мышлению, музыка оказывалась способной выразить полноту, бесконечность и стихийность бытия. Именно это делает музыку явлением «мирового масштаба» и необычайной бытийной глубины.

3. Музыка выступает как связующее звено между человеком и природой, субъектом и объектом познания, включаясь тем самым в романтическую «концепцию тождества». В этом смысле музыка направлена на постижение сущности бытия, невыразимой, по мысли романтиков, в рациональных формах.

Список использованной литературы

1. Ванслов В. *Эстетика романтизма* / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 404 с.
2. Гегель Г. *Эстетика: В 4-х томах* / Г. Гегель. – М. : Искусство, 1968 – 1973.
3. Кант И. *Критика способности суждения* / И. Кант // *Сочинения в 6-ти томах*. – Т. 5. – М. : Мысль, 1963 – 1966.
4. Манн Т. *Доктор Фаустус* / Т. Манн // *Собр. соч. в 10 томах*. – Т. 5. – М. : Художественная литература, 1960. – 696 с.
5. Михайлов А. В. *Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века* / А. В. Михайлов // *Музыкальная эстетика Германии XIX в. : В 2-х томах*. – Т. 1: *Антология* [Сост. А. Михайлов, В. Шестаков]. – М. : Музыка, 1981. – 415 с.
6. *Музыкальная эстетика Германии XIX в.: В 2-х томах. Т. 1: Антология* [Сост. А. Михайлов, В. Шестаков]. – М. : Музыка, 1981. – 415 с.
7. Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление* / А. Шопенгауэр // *Сочинения в 5-ти томах*. – Т. 1. – М. : Московский клуб, 1992. – 395 с.

Разбеглова Т. Об онтологической сущности музыки и ее интерпретации в философии немецкого романтизма. Рассмотрены некоторые аспекты онтологии музыки в сфере философско-эстетической мысли раннего немецкого романтизма.

Ключевые слова: онтология музыки, философия тождества, музыкальный звук, натурфилософия, универсум.

Розбеглова Т. Щодо онтологічної сутності музики та її інтерпретацій у філософії німецького романтизму. Розглянуті деякі аспекти онтології музики в сфері філософсько-естетичної думки раннього німецького романтизму.

Ключові слова: онтологія музики, філософія тотожності, музичний звук, натурфілософія, універсум.

Razbjeglova Tatiyana. About ontological essence of music and its interpretation in philosophy of german romanticism. Some aspects of ontology of music are considered in the field of philosophical-aesthetic idea of early German romanticism.

Keywords: ontology of music, philosophy of identity, musical sound, natural philosophy, universum.

УДК 78.01:78.071.1

Надежда Варавкина-Тарасова

ИДЕЯ РИТМА ЕДИНОЙ ЖИЗНИ В «ХОРОВЫХ КЛЮЧАХ»

Г. СВИРИДОВА

(К ПЬЕСЕ А. К. ТОЛСТОГО «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»)

У Дени Дидро в «Изучении светотени» есть символический образ двух людей, выбирающихся из темноты по ступенькам. «Один держит в руках фонарь, а другой следует за ним. Если второй освещен или затемнен подобающим образом, вы почувствуете, что, встав на ту же ступеньку, что и первый, он будет соответствующе освещен и что на этой ступеньке *оба* они будут *одинаково освещены*» [7, с. 322; курсив мой. – Н. В. – Т.]. Пользуясь замечательной метафорой человеческого пути познания, сформулируем научную задачу, обусловленную природой творчества великого русского композитора Г. Свиридова. **Цель** статьи продиктована научным интересом к той сфере духовных смыслов композиторского творчества, что связана с литургической традицией – выявить некоторые аспекты ритма историко-духовных связей, уникально запечатленных в «Трех хорах» к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

В декабре 2010 года музыкальный мир отмечал 95 лет со дня рождения Г. Свиридова. Удивительный процесс синтеза высоко-

го уровня творчества реализовался в едином духовном развитии его жизни. Рассмотрим некоторые аспекты, используя для сохранения путеводной нити рассуждения отдельные материалы предыдущих авторских публикаций (см. список использованной литературы).

В древнем жанре духовной музыки Степенной, который поется на гласы Иоанна Дамаскина как утренние воскресные антифоны из 119- 132 псалмов Давида, на 6 глас (то есть на определенную мелодию по Октоиху), звучит следующее: «На небо очи мои возвожу к Тебе, Слове: ущедри мя, да живу Тебе». Мелодию и текст этой Степенной приводит В. Холопова [19, с. 100].

Три хоровые миниатюры Г. Свиридова к пьесе А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973) называют «хоровым ключом», «живыми семенами новой духовности» (Р. Леденев, Ю. Паисов) [5, с. 70-101]. Почему? Так произошло, что именно сын учительницы и крестьянина, гениальный композитор Г. Свиридов, в середине XX ст., можно предположить, ближе к вековой исторической «точке золотого пересечения», «возвел духовные очи на небо» и «засеял новые семена» чистоты и правды в музыкальное поле современности.

Выбор названий частей «Трех хоров» и начальные фразы их поэтического текста – свидетельство сакральности композитора, по новым параметрам презентовавшего для современников (советской эпохи!) музыкально-психологический анализ образной сферы пьесы А. Толстого. Тем более, её главный герой – «тихий, богомольный царь, третий сын Иоанна Грозного» [13, с. 3]. **№ 1. «Молитва»** «*Богородице Дево, радуйся*» – древний молитвенный тропарь Архангельского провозвестия /Архангел Гавриил/ из завершения Вечерни Всенощной и в каждодневном произношении, причем, св. Серафим Саровский советовал его читать, петь 3, 12 раз, а по возможности и более, в сутки, – искренне, с любовью распределяя его пульсацию утром, днем и вечером, и в этом случае удивительно преображаются к лучшему самые трудные жизненные ситуации; отдельным годовым праздником событие отмечается в Православии 25 марта/7 апреля – «**Благовещение** Пресвятой Богородицы».

№ 2. «Любовь» святая» «*Ты любовь святая, кровью политая, от начала ты гонима*» – слова народные.

№ 3. «Покаянный» стих» «*Окаянны и убогие человеце, век твой*

кончается и конец приближается». Здесь частично использовано творение Фёдора Крестьянина (по уточнению самого композитора), который служил священником в *Благовещенском* соборе Московского Кремля, учил певчих в Александровской слободе, почитается распевщиком московской школы при Иване Грозном.

Исследователи не раз подчеркивали значение композиторского влияния Г. Свиридова в XX ст. Так, Л. Рязанцева отмечает, что «... возобновление звучаний давних культовых распевов совпало (а возможно, было параллельным изначально) с появлением в творчестве Г. В. Свиридова, а *потом* и *других* композиторов, целого ряда произведений, которые возрождают образный мир и стилистику древнерусского искусства» [14, с. 37; курсив мой. – Н.В.-Т.]. Автор Словаря «70 знаменитых композиторов» А. Ладвинская, говоря о Г. Свиридове, подчеркивает: «Среди композиторов *он ближе всех к духовной музыке* <...> и один из первых среди своих современников обратился к творчеству религиозного содержания» [10, с. 405-406; курсив мой. – Н. В.-Т.].

Отметим эту удивительную пульсацию жизненных потоков возрождения духовности на музыкальной ниве. Практически почти столетие до Г. Свиридова один из ведущих композиторов *той* современности, автор известных на весь мир симфоний, опер, камерных сочинений – П. Чайковский на Украине, на Подолье, в Браилове закончил в июле 1878 года свой первый духовный цикл, «Литургию святого Иоанна Златоуста», соч. 41. Замысел возник во Флоренции, работа начата в мае 1878 года в Каменке, т. е. почти за 2 месяца был осуществлен исторически и жизненно важнейший переворот в сознании современников. Г. Ларош писал, что в отличие от стран Европы, в России светские композиторы Литургию и Всенощное бдение не писали [9, с. 11]. Кроме того, в России существовал строжайший запрет о воспреещении исполнять в церквах не одобренную цензором музыку, а тем более исполнять Литургию в концертных залах. Изданные ноты задержали, было громкое судебное разбирательство в Петербургском окружном суде, которое издатель П. Юргенсон выиграл, но долгое время показанный дерзкий опыт П. Чайковского обговаривался, вызывал различные мнения. А 63-й том из ПСС композитора, посвященный его духовной музыке, вышел в СССР только в 1990 году, да и то под наименованием «Сочинения для хора без сопровождения».

Практически через 3 года после «Литургии» П. Чайковского, которая была впервые исполнена в *церкви Киевского университета им. В. кн. Владимира* в июне 1879 года, – в Москве 27 июня 1882 года в зале Промышленной выставки было исполнено «Всенощное бдение» П. Чайковского, соч. 52; пел Чудовский хор под управлением П. Сахарова. П. Чайковский часто посещал службы в Киево-Печерской лавре, восхищался монашеским пением: «Там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот <...> Между тем в публике считают лаврскую духовную музыку скверной и восхищаются сладкогласием других певческих хоровых песнопений. Меня это оскорбляет и раздражает до последней степени» (из письма к Н. Ф. фон Мекк от 8 ноября 1881г.). [9, с. 11-13]. Так на разных ступенях эволюции и понимания Истины находятся мирское и чуткое душевное, светское и высоко духовное.

Этой же дорогой прошли и величайшие духовные сочинения другого светского русского композитора – С. Рахманинова, на новом уровне пульсации ритма исторической волны принявшем сокровенный подвиг: хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1890-е гг.), «Литургия св. Иоанна Златоуста» (1910) и особенно «Всенощное бдение» (1915). Монументальное «Всенощное бдение» С. Рахманинова было исполнено 10 марта 1915 года в Москве Синодальным хором под управлением Н. Данилина. А **через 9 месяцев (!)** – 3/16 декабря в этом же 1915 году в центре России, в Курской губернии **родился Г. Свиридов**, благодаря которому спустя столетие после «Литургии св. Иоанна Златоуста» П. Чайковского осуществится переворот **новой духовной музыкальной страницы** – *откровенно осознанной* уже в иных масштабах. Осознанной Сердцем человека, впитавшим потрясения Двух мировых войн, невысказанные жестокие вселенские события по уничтожению духа в человеке на планете, как и саму планету Земля.

В современном мире возрождается, с учетом новых научных достижений, понимание музыки как феномена радикального терапевтического лечения и величайшей силы по охране психического здоровья человека, его гармоничных связей с жизнью социума. Т. Апинян, исследуя музыку в контексте истории философии между универсумом и человеком, рассматривает музыку как одну из универсалий, «если под последней понимать форму всеобщности, присущую не только

мышлению, но и реальности, независимой от него. Следовательно, музыка является не только феноменом исключительно человеческой культуры и человеческого существования, а экстраполируется на вселенское бытие» [2, с. 3]. А произведение композитора, рожденное духовными истоками, невидимо для физического восприятия совершает сокровенный ход метафизического пути регенерации красоты во всех ее формах, столь необходимых в нынешнее время.

Определим в контексте выше сказанного «силовые линии» [17] притяжения музыкальных интересов Г. Свиридова. До музыки к трагической пьесе А. Толстого, Г. Свиридов обратился к «Петербургским песням» А. Блока (1961-1963) и в предфинальном и финальном номерах музыкального варианта цикла показал два возможных выхода из трагически складывающихся ситуаций в жизни: 1) взлететь в мечтах с винными парами, когда чудится, что за спиной «вырастают крылья» и герой ощущает полет, а потом отрезвление на морозном чердаке – «В октябре» № 7; 2) «иной поворот жизненного пути, иной выход из мира хмурых буден» – «Мы встретились с тобою в храме» № 8 [16, с. 253-255].

Впервые культовое духовное упоминание проявилось в творчестве Г. Свиридова в 1959 году в «*Патетической оратории*» на сл. В. Маяковского. В «Рассказе о бегстве генерала Врангеля» звучит хоровая православная молитва «Ныне отпускаеши» из песнопений «Всенощной». В музыковедческой литературе того времени она трактовалась «откровенно информационным характером» (А. Сохор) или «обобщением через жанр, выполняющем функцию яркого драматургически-смыслового контраста» (Ю. Паисов). На Вечерни перед Архангельским провозвестием «Богородице Дево, радуйся» поется старинный евангельский текст, произносимый «*мужем праведным и благочестивым <...> и Дух Святой был на нем – старцем Симеоном: “Ныне отпускаеши”*» (Лк, 2: 25, 29-32). В данном контексте уместно подчеркнуть этимологию термина «*оратория*» (от лат. *oro* – молю), который исторически возник от названия помещений в католических храмах, где в XVI веке проводились чтения священного писания, сопровождаемые пением [1, с. 223].

Таким образом, в пульсации через 14 лет (1959-1973) протягивается Г. Свиридовым смысловая линия Вечерни, откуда, строго говоря, и начинается суточное Богослужение с кульминацией в Литургии

на Евхаристии-Причащении, на которой подготовленная и очищенная душа пропускает в себя подлинно духовные дары. А отдельным праздником смысл этого Евангельского текста (от Луки) отмечается в годовом богослужебном цикле 2/15 февраля на Сретении.

Предлагаем для обсуждения символическую трактовку Богослужения, проявленную через жизнь и творчество Г. Свиридова. Это знаки основных Евангельских, полностью поворотных, судьбоносных действий:

1) молитва Сретения, или Встречи Ветхого и Нового Заветов, при котором подтверждается приход Нового Мира;

2) Архангельское привечание Матери – Женщине, которая будет прославлена среди всех жен мира тем, что через Нее воплощается в этот Новый мир величайшая Святость и Спасение.

Речь идет об упомянутых «Ныне отпускаеши» из II части «Патетической оратории» (1959) и хоре № 1 «Молитва» («Богородице Дево, радуйся») из музыки к пьесе «Царь Федор Иоаннович» (1973). Эти хоровые сочинения соответствуют обязательным, постоянным песнопениям Вечерни под № 5 и № 6, написаны, с разницей, повторяем, в 14 лет. Между ними в 1961-1963 годах созданы в «Петербургских песнях» на слова А. Блока, по нашему предположению, – еще два аспекта Вечерни: № 7 «В октябре» соответствует смыслу предостережения, данному в начале Всенощной: *«Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых»* и № 8 «Мы встретились с тобою в храме» соответствует «Свете тихий». В плане Всенощной на Вечерни это № 3 и № 4. Параллельно, в самой сердцевине этого периода, композитор создает ставшее эпохальным, со всемирной известностью, циклическое произведение для хора и оркестра «Курские песни» (1962).

Среди песен цикла выделяется и названием, и назначением, и колоритом № 3 – «В городе звоны». Именно эта песня открывает также сердцевину цикла, а именно – «центральную группу» (определение С. Ильиной) – №№ 3-4-5. «Основной звуковой материал (“Звонов”) – четыре звука (b-c-d-e). Однако композитор заставляет по-разному “действовать” каждый звук, и в результате в рамках небольшого по диапазону звукоряда возникает довольно сложная и разветвленная ладовая жизнь. <...> Ее древний суровый напев родственен в интонационном отношении знаменитому распеvu в “Шестопсалмий” и

“Славословии великом” из “Всенощного бдения” Рахманинова» [8, с. 179, 193]. А что такое «Шестопсалмие» и «Славословие великое»? Это радостное, просветленное привечание Утра духовного Дня, его *уже наступившая заря*. То есть, можно предположить возрождение истоков Евхаристии (Причащения) в самой сердцевине литургического деяния духовной энергии в музыке Г. Свиридова.

Линии передачи светоносной информации в светское поле восприятия просматриваются (в контексте данного исследования) большими и малыми концентрическими потоками со спиралевидным выходом в иную, Храмовую, небесную сферу высшего порядка, с новым осознанием в XXI в. сокровенной роли светских композиторов, пропускающих в своем творчестве духовные потоки музыкальной культуры. В рассматриваемом вопросе истоком стал «флорентийский» замысел великого русского композитора П. Чайковского, осуществленный на Украине: а) на Подолье, вблизи духовной святыни – Браиловского монастыря (в его окрестностях сохранились дорожки, мостики, по которым ходил композитор); б) впервые исполненный вблизи древнейшего храма Киевской Руси – в нескольких кварталах от Святой Софии, детища Ярослава Мудрого. Киевская Русь – Флоренция – Центр России (Курск) – интереснейшие связи сокровенного пространства в его вековых соединениях музыки сфер (как звукового аспекта проявления высших сфер жизни). Так исторически строится, по нашему наблюдению, архитектоника введения уникального «духовного засева» Г. Свиридова. «В дни особых испытаний всенародного масштаба Господь всегда воздвигает своего угодника-ходатая и молитвенника за народ» (из сказаний о старице монахини Алипии Свято-Покровской Голосеевской пустыни в Киеве).

В пространстве духовного поля жизни символически, на наш взгляд, выделяется русская литургия «Запечатленный ангел» Р. Щедрина для хора со свирелью (1988). Композитор признался: «За приказом сердца, за месяц, как будто кто-то водил рукой был создан “Ангел”» [16], что очень напоминает вхождение в светский мир «Литургии св. Иоанна Златоуста» П. Чайковского, внезапно, за 2 месяца созданную 110 лет назад (1978). Этот факт имел «значительные исторические последствия» [см. 9]. Например, в начале XX в. в соборе в Киеве была исполнена «Литургия И. Златоуста» Н. Леонтовича (22 мая 1919), на-

писанная на украинском языке, любимая в народе), интересна соборная по идее, историческая традиция «Литургии» А. Кошица на основе старинных украинских диаконских напевов со введением (по уточнению её автора) мелодии Г. Сковороды в «Херувимскую песнь».

Л. Дычко написала несколько Литургий: есть с вариантами для концертного исполнения – 1989, 1990, 1999-2002, 2002-2003 – своеобразный концентрированный «Terminus» – «Initium», или «Сретение», завершение предыдущей эпохи и начало новой. Среди Литургий одна – «Праздничная» – также культурно-исторически очень знаковая, за которую композитор удостоена премии имени Артемия Веделя. С. Грица отмечает, что впервые в славянских странах, а возможно и в мире, Литургию отважилась написать женщина [6, с. 5]. Премьера «Литургии» Л. Дычко во Владимирском соборе г. Киева осуществлена 10 апреля 1993 года, в самой середине расцвета весенней Природы.

В этом же ряду назовем и другие имена. Например, за значительный вклад в области украинской хоровой духовной музыки также была присуждена премия им. Артемия Веделя Виктору Степурко. В творчестве Валерия Ронжина можно особо отметить торжественный славильный Псалом 98 для хора «“Співайте для Господа пісню нову” за текстом Івана Огієнка». В хоровом творчестве Виктора Мужчиля созданы значительные, оригинальные произведения на сокровенные тексты: «Глас вопиющего в пустыне» – музыкально-духовная проповедь для баса, хора и симфонического оркестра на канонические тексты и изречения святых отцов Церкви; «Возлюби ближнего твоего» – духовный концерт для баса, смешанного хора на канонические тексты; «Святой Боже» – для смешанного хора; «Хай святиться Ім’я Твоє» – для смешанного хора на стихи современных украинских поэтов.

Выдающиеся духовные произведения Новейшего времени написали корифеи украинской музыки Евгений Станкович – «Давидові псалми», «Духовний концерт», «Литургія»; Мирослав Скорик – три «Псалми», «Духовний концерт», «Літургія», Валентин Сильвестров – более 40 произведений, объединенных в 10 духовных циклов, причем, созданных за период менее года.

Знаменитым Камерным хором «Київ» осуществлена запись на компакт-диске «Тисяча років української духовної музики» (руководитель хора и автор аннотации на компакт-диске – Николай Гобдич).

Уникальную запись также на компакт-диске осуществил хор «Київ» – «Українська Літургія», на котором в Покровской церкви столицы Украины воссозданы поочередно все основные песнопения Божественной Литургии от монодии XVI ст. и киевского распева XVII ст. до 2-й половины XX ст. (с аннотацией Н. Костюк). Хор Украинской музыки «Відродження» представил запись Духовной музыки Н. Леонтовича, включая «Літургію святого Іоанна Златоуста» (дирижер – Мстислав Юрченко).

Уникальные звучания воссоздает церковный хор храма Трех Святителей г. Харькова: «Древняя Всенощная» – столповой распев, как и изданная старинная нотография, осуществленные регентом хора Игорем Сахно¹.

Композиторы и исполнители, откликающиеся на духовные потоки разума, по сути своей, создают силовое поле искусства гораздо более высокого и напряженного уровня, вводя в музыку светского ранга Свет, о котором размышлял о. Павел Флоренский, разрабатывая теорию Иконостаса: «Самое невидимое, эта энергия, есть и самая могущественная сила <...> – самое действенное силовое поле <...> форма видимого образуется этими невидимыми линиями и путями Божественного света» [17, с. 121-122].

Уточним, что хоровую литургию «Запечатленный ангел» Р. Щедрина предваряет его «Стихира на тысячелетие крещения Руси» для большого оркестра, с подпеванием партии виолончелей мужскими голосами, с закрытым ртом в обрамлении произведения (1987). Тема Стихиры воспроизведена композитором из крюковой рукописи по Сретенью (Встрече) наиболее любимой в народе Владимирской иконы [18, с. 157-158]. В списке Стихиры есть пометка «творение царев», поэтический текст точно Ивана Грозного, а по напеву авторство не доказано, но и не опровергнуто, поэтому считается сочинением царя Ивана Грозного. Стихиры подобного рода предназначались для пения во время поклонения праздничной иконе в конце Утрени, как последняя в ряду стихир «на целование» [12, с. 815, 817, 819, 823, 508-517 – ноты Стихиры].

¹ См. : Псалмодия. Песнопения Богослужебного Обихода византийской и русской традиции. Нотное издание / Составил И. Сахно. – К. : Издание Свято-Троицкого Иоаннинского монастыря, 2005. – 314 с.

Г. Свиридов оставил духовное завещание – последнее, величайшее сочинение (сокровенное «целование» своему народу и человечеству), которое духовно скрепило завершение одной эпохи и первые годы зарождения новой – XX – XXI веков – стык Второго и Третьего тысячелетий по Рождеству Христову. В течение **17 лет** он невидимо окормлял литургическими энергиями жизненное пространство. Речь идет о хоровом цикле «Песнопения и молитвы» на слова из литургической поэзии (1980–1997). По своему поднятию в высоту Литургического эпохального подвига сочинение перекликается с «Литургией св. Иоанна Златоуста» и «Всенощным бдением» С. Рахманинова, также написанные в переходный период (1910, 1915 – предваряющие грозные годы слома Всепланетарного масштаба). Это грандиозное по замыслу и воплощению сочинение видится мощнейшим энергетическим потоком силового музыкального поля (по терминологии о. П. Флоренского), прорывающего выход в грядущие научно обоснованные, фундаментальные теории во всех видах человеческой деятельности, основанные на уважении и преклонении перед любовью и трудом Святого Духа в человеке.

Отметим, что в конце Всенощной перед 9-й песнью Утреннего канона обычно поется «Песнь Пресвятой Богородицы» (на Западе – «Магнификат»; Лк. 1:46-55), а в завершении Утрени – *«Достойно есть, яко воистину, блажити Тя, Богородицу»*; после читается 1-й час, который заканчивается 1-м Кондаком из *Акафиста* **Благовещению** Пресвятой Богородицы *«Взбранной Воеводе победительная, яко избавльшаяся от злых, благодарственная восписуем Ти...»*.

По истории 1-го часа малоизвестные светской культуре сведения приводит профессор Киевской духовной академии М. Скабаллатович: 1-й час был установлен в IV веке в палестинских монастырях с аскетическими целями. Часословы с IX в. имеют 1-й час в нынешнем составе, разнясь только тропарями по Трисвятому и заключительными молитвами. Тема 1-го часа – мысли и чувства верующего при наступлении утра, падая на самый рассвет (1-й восточный час = 7 часов у нас в равноденствие). Молитва 1-го часа, обращенная ко **Христу**, приписываемая преподобному Савве Освященному, просит Его о духовном просвещении и исправлении по молитвам **Его Матери**. Практикой принято эту молитву в отличие от других на часах *произносить*

священнику, а не чтецу, и после нее, в соответствие особому вниманию, какое уделяется на этом часе Пресвятой Богородице, – поют кондак Ей **из службы Благовещению «Взбранной Воеводе»**, как имеющий наиболее общее хвалебно-молитвенное содержание [15, с. 736-738 – выделено мной. – Н.В.-Т.].

Акафист Благовещению составлен в 626 г. Георгием Писидой, диаконем Константинопольской церкви, а жанр кондака сформировался раньше, в ранневизантийской гимнографии V-VI вв., представлял собой многострофную лироэпическую поэму; был развит в творчестве выдающегося греческого гимнографа, уроженца Сирии Романа Сладкопевца (VI в.). Позднее кондак, вытесненный канонем, трансформировался в краткий однострофный, близкий тропарю, и в таком виде был включен в канон, где исполнялся после 6-й песни. В Киевской Руси кондаки исполнялись солистами-доместиками, хору же поручались отдельные строки в окончаниях кондаков (Г. Пожидаева). Напев Кондака «Взбранной Воеводе победительная» традиционно синтезирует древнейшие знамена с более поздними юбилеями и современными славословиями. Именно эту молитву пели в Почаевской лавре во время окружения её турецкими войсками, когда на небе проявилась Пресвятая Богородица с небесным воинством, что видели тысячи людей, а неприятельское войско в панике внезапно бежало. Интонации типового напева этого Кондака, по нашему мнению, лейт-зернами скрепляют музыкальное пространство «Трех хоров» из трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович». И в творчестве Г. Свиридова *литургически* пульсируют кульминационные «точки-знаки золотого сечения» ввода в людской обиход духовных музыкальных понятий – как нормы, как истины, как жизненно необходимых осмыслений мирской каждодневности.

Истинно духовные ценности невозможно скрыть или уничтожить – они освещают душу человека таким, еще не известным науке, способом, как появление текста молитвы «Достойно есть, яко воистину» на Афоне или следа Пресвятой Богородицы в Почаеве на камнях, изображения внутри стекла линий иконы изумительной красоты «Призри на смирение» во Введенском монастыре в Киеве... Правда Любви преображает музыку и собственную жизнь человека, и Жизнь Вселенной, – только бы находиться на одной ступени в созвучии с ней.

По закону Неба творил духовную практику в мире светский композитор Г. Свиридов «в установленном самим Христом порядке – **по законам Литургии**», напрямую сближая, воссоединяя творческий процесс Единой Жизни.

Действуют ли отмеченные ритмы духовного посева в научном познании?

Об «особой области русского литургического музыковедения с приоритетами славяно-русской палеографии и древнерусской симиографии, наук о древнем письме, начертаниях букв в древних письменных памятниках» писал И. Гарднер, член международной комиссии по исследованию древнеславянских музыкальных памятников при Баварской Академии наук (умер 26 февраля 1984 г.). Отдельную монографию и Пятикнижие оставил светлой памяти недавно ушедший украинский музыковед В. Ф. Иванов. Интересно, что именно в эти годы В. Медушевский предлагает и последовательно разрабатывает духовный метод анализа музыки, защитив докторскую диссертацию (1984), написав ряд статей, среди них «Музыковедение: проблема духовности» (1988). Исследование «Интонационная форма музыки», где в Главе 7 рассматривается методика и «Цели духовного анализа музыки», было предложено издательству в начале 1978 г., однако опубликовано только в 1993 г.

До сегодняшнего времени продолжается исследование духовного феномена истоков литургической по своей природе композиторской сферы творчества, соединенной неразрывными нитями связи с музыковедческим анализом, интерпретацией, исполнением, слушательским восприятием, закрепленными в педагогике и методике [4, с. 27-37]. В системе сущностных идей современного когнитивного музыкознания действуют положения современной теории Литургического музыковедения как методологии христианского аспекта науки о музыке. Тезис первых христианских мистиков о том, что *музыка является символом Божественного Преображения*, подтверждается в современных контекстах духовного сотворчества [см.: 20].

ВЫВОДЫ. Криптограммы духовного смысла, расшифрованные современными исполнителями и слушателями сочинений Г. Свиридова, продолжают *ритм единого творчества* Бога в человеке, метафизическими ключами открывая новые грани его постижения. Завер-

шая ряд отдельных наблюдений о символической природе духовных ритмов в музыкальном творчестве и в научном осмыслении, можно констатировать следующее.

1) Мы обратили внимание на хронологические совпадения, своего рода числовую символику.

П. Чайковский «Литургия святого Иоанна Златоуста» – 1878 г.

П. Чайковский «Всенощное бдение» – 1882 (через 4 г.).

Оба произведения впервые исполнены в июне с интервалом в 3 года (1879-1882).

С. Рахманинов «Литургия святого Иоанна Златоуста» – 1910 г.

С. Рахманинов «Всенощное бдение» – 1915 г. (через 5 л.), исполнено 10 марта, и через 9 месяцев, 3 / 16 декабря 1915 г. Родился Г. Свиридов.

Между «Литургиями» П. Чайковского и С. Рахманинова линейный временной интервал в 32 года, между их «Всенощными» – в 33 года.

В творчестве Г. Свиридова полукружием возникают знаковые духовные связи. Рассмотрим их внимательней. В эпицентре, в самой точке золотого сечения XX в. (1962 год), находится 7-частный цикл «Курские песни», ставший откровением-символом не только русской культуры. Внутри хорового цикла находится триада центральных песен (№№ 3-4-5 из 7-ми), которая открывается № 3 («В городе звоны»), где слова находятся не просто в горизонтально-земной «двуплановости» [8, с. 180], но и в своеобразном онтодиалоге <...> духовной вертикали «Бог – человек» [20, с. 107], что создает крестообразную пульсирующую точку – музыкальный символ «люксона» (по теории физики тонких полей Г. Шипова и А. Акимова [см.: 21]):

Матушка Богу молится.

Доченька благословляется:

Благослови, благослови меня, матушка,

На Божий суд пойти.

Интонационный напев песни звучит в диапазоне знаменитого «курского тетрахорда» *b-c-d-e* (в пределах ув.4) – древнейшего этимологического символа, узнаваемом и принимаемом «своим, близким, родным» во многих национальных культурах мира. На наш взгляд,

«вхождение» в историко-культурный мир этого символа тождественно другому древнейшему праукраинскому символу – «Щедрику» Н. Леонтовича, состоящему из трех звуков в 4-звучковой ритмической пульсации *b-a-b-g*.

Первое полукружие 1962 года – сочинение 1961-1963 годов, как вводные тоны у самого центра метафизического лада [см. музыковедческие исследования начала XXI ст., в частности В. Ф. Иванова²], также цикл, но вокальный, с оригинальной символикой голосовых тембров – «Петербургские песни», где две финальные песни №№ 7 и 8 – отражение традиции Всенощного бдения (см. выше).

Второе полукружие 1962 года – сочинения 1959 и 1973 годов: «Патетическая оратория» с молитвой «Ныне отпускаеши» и Три хора. Между ними расстояние в 14 лет (двойное 7-летие)! Так раскрывается ИДЕЯ РИТМА ЕДИНОЙ ЖИЗНИ человеческой культуры на многочисленных примерах композиторского творчества в лоне Божественной литургии.

2) Обнаруживается внутренняя логика духовных пульсаций и параллелей в историко-стилевых и культурных пластах. От П. Чайковского и С. Рахманинова утверждается система связей: «Киевская Русь – Флоренция – Киев – Москва – Курск, центр России», и от П. Чайковского и С. Рахманинова – к Украине. Обратим внимание на своеобразные юбилейные «пульсации»: «Литургия» П. Чайковского и «Литургия» Л. Дычко прозвучали в Киеве практически в одной точке пространства (церковь при Киевском университете и Собор в Киеве) и отмечены крепчайшей вековой связью – именем святого Великого равноапостольского князя Владимира. Оба события явились неординарными, вызвавшими самые различные отклики, но уверенно запечатлевшими переворот новой страницы культурно-исторического события. Заметим, что:

1) премьера «Литургии» Л. Дычко во Владимирском соборе г. Киева осуществлена в год 100-летнего юбилея памяти П. Чайковского;

2) между «Литургиями» П. Чайковского и Л. Дычко (первой из написанных) интервал в 111 лет (1878 - 1989);

² Иванов В. Ф. Давньоруська знакова співоча мова / В. Ф. Иванов. – Миколаїв : Шамрай, 2008. – 305 с.; Иванов В. Ф. Духовне буття музичного звуку : в п'яти книгах. – Миколаїв : ТОВ Фірма «Ілїон», 2009. – 480 с.

3) между «Литургией» П. Чайковского и «русской литургией» Р. Щедрина «Запечатленный ангел»³ – 110 лет;

4) между исполнением «Литургий» П. Чайковского и Н. Леонтовича – 40 лет (интересно сопоставить: июнь 1879 – 22 мая 1919, обе прозвучали в Киеве, также недалеко друг от друга; они – на рубеже лета и весны);

5) между исполнениями «русской литургии» Р. Щедрина и современной эпохальной «Литургии» Л. Дычко на Украине – 5-летие (18 июня 1988 – 23 апреля 1993, также на кульминации летне-весеннего перехода).

Причем, эти три «Литургии» (П. Чайковского, Р) – чрезвычайные, с эмблемами исторического «невозвратного события», после которых восприятие жанра в светском музыкознании уже не может быть прежним. И примеры тысячелетнего развития русской и украинской духовной музыки подтверждение этому.

3) Мощное обновление сознания в потоках откровения вековой мудрости, выявленной в образцах синергии высочайшего профессионализма, внесли «Всенощное бдение» С. Рахманинова и хоровой цикл «Песнопения и молитвы» на слова из литургической поэзии Г. Свиридова. Между произведениями расстояние в восходящем временном векторе от 65-ти до 82 лет. Г. Свиридов работал над музыкальным литургическим завещанием людям 17 лет в самом конце XX ст., оставив по сути пример истинно евхаристического служения. Оба произведения – свидетельства завершения одной эпохи и откровения в начале новой: «просьба-благословение» к людям жить по законам Господним.

Выявление лишь некоторых примеров существования исторического ритма духовных связей в светской музыкальной культуре очевидно подтверждается их генетическим родством с литургией «как архетипом homo credens»; здесь находятся точно и ясно очерченные ключи миропонимания Новой эпохи: «... И в этом смысле музыкальное сознание, его творческий модус подобен молитве, как на то справедливо указывал уже в ранних работах А. Лосев. Синергия же на пути духовного синтеза светского и церковного сознания культуры высту-

³ Так определил жанр произведения сам композитор.

пает и проводником, и целью» [20, с. 106]. В завершении приведем слова о. Иоанна Кронштадтского: «В благонамеренных сочинениях людей уважай свет Христов, просвещающий всякого человека, грядущего в мир (Ин. 1, с. 9), и с любовью читай их, благодаря Светодавца Христа, всем ревностным неоскудно изливающего свет Свой» [11].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анализ вокальных произведений / Учебное пособие. – М. : Музыка, 1988. – 352 с.
2. Апилян Т. Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке : Учебное пособие / Т. А. Апилян. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 143 с.
3. Варавкина-Тарасова Н. К истории «Запечатленного ангела» // Тверь и города-побратимы: Материалы Международной науч.-практ. конф. – Тверь : Тверской государственный университет, 2007. – С. 69-74.
4. Варавкина-Тарасова Н. Метод духовного анализа музыки В. В. Медушевского и его значение в современной музыкально-педагогической практике // С. Рахманінов: на зламі століть. Вип. 6: Творчість як рушійна сила культури. Ч. I: Наукові статті учасників VI Міжнар. симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть» [під ред. канд. мистецтвознавства, проф. Нац. юридичної академії України імені Ярослава Мудрого Л. М. Трубнікової]. – Харків : СОП Носань В. А., 2009. – С. 27-37.
5. Варавкина-Тарасова Н. Литургия духовного посева (О Трех хорах а са-rella Г. Свиридова из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С.70-101.
6. Грица С. Леся Дичко – творче сходження // Леся Дичко. Хорові твори. Нотне видання. – К. : Муз. Україна, 2004. – 230 с.
7. Дидро Дени. Эстетика и литературная критика [пер с франц.]. – М. : Худ. литература, 1980. – 659 с.
8. Ильина С. «Курские песни » Свиридова и некоторые особенности его стиля // Вопросы теории музыки : сб. науч. ст. [ред.-сост. Т.Мюллер]. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 176-212.
9. Корабельникова Л., Рахманова М. Вступительная статья // П. И. Чайковский. Сочинения для хора без сопровождения [Нотное издание]. – М. : Музыка, 1990. – С. 9-16.

10. Ладвинская А. 70 знаменитых композиторов: Судьбы и творчество / А. А. Ладвинская. – Донецк : ООО ПКФ «БАО», 2006. – 406 с.

11. Святой праведный Иоанн Кронштадский. Моя жизнь во Христе. Извлечения из дневника. – Полтавская епархия, Мгарский монастырь. – М., 2003. – 944 с.

12. Пожидаетова Г. Творческие традиции Древней Руси: очерки истории и стиля / Г. А. Пожидаетова. – М. : Знак, 2007. – 880 с.

13. Православные монастыри. Путешествие по святым местам. – М. : ООО «Де Агостини», 2010. – Вып. 79. – 31 с.

14. Рязанцева Л. Про виявлення тенденцій відродження в українській та російській хоровій музиці // Музичне мистецтво : зб. наук. пр. – Донецьк : ТОВ Юго-Восток Лтд, 2007. – Вип. 7. – С. 31-40.

15. Скабаллатович М. Толковый Типикон / М. Скабаллатович. – М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2004. – 816 с.

16. Сохор А. Георгий Свиридов / А. Н. Сохор. – М. : Сов. композитор, 1972. – 320 с.

17. Флоренский П. Иконостас / П. А. Флоренский – СПб. : Издательская Группа «Азбука-классик», 2010. – 224 с.

18. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 310 с.

19. Холопова В. Формы музыкальных произведений / Уч. пособие; 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

20. Шановалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : «С.А.М.», 2010. – Вип. 28. – 372 с. – С. 91-110.

21. Шипов Г. И. Теория физического вакуума в популярном изложении. Развитие программы Единой Теории Поля, выдвинутой А. Эйнштейном / Г. И. Шипов. – М. : Изд-во ООО «Кириллица-1», 2002. – 126 с.

Варавкина-Тарасова Н. Идея ритма единой жизни в «Хоровых ключах» Г. В. Свиридова (к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»). Рассматривается ритм появления рубежных произведений П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Г. В. Свиридова и композиторов Украины в контексте метафизики творчества.

Ключевые слова: Единая Жизнь, литургия, духовность, Благовещение, Сречение, кондак, тропарь.

Варавкіна-Тарасова Н. Ідея ритму єдиного життя у «Хорових ключах» **Г. В. Свірідова**(до п'єси **О. К. Толстого** «Цар Федір Іоанович»). Розглядається ритм появи рубіжних духовних творів **П. І. Чайковського**, **С. В. Рахманінова**, **Г. В. Свірідова** і композиторів України у контексті метафізики творчості.

Ключові слова: Єдине Життя, літургія, духовність, Благовіщення, Стрітня, кондак, тропар.

Nadezhda Varavkina-Tarasova. Idea of single life rhythms in the «Choral keys» of **G. V. Sviridov** (to the play of **A. K. Tolstoi** «Tsar Feodor Ioanovich»). Under consideration is the rhythm of appearance of the epoch spiritual works by **P. I. Tchaikovsky**, **S. V. Rakhmaninov**, **G. V. Sviridov** and composers of Ukraine in the context of creation metaphysics.

Keywords: Single Life, liturgy, spirituality, Annunciation, Sretenie, kondak, tropet.

УДК 783(477)

Игорь Сахно

ОСМЫСЛЕНИЕ САМОГЛАСНА И СУДЬБА ПОДОБНА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БОГОСЛУЖЕНИИ¹

Цель статьи – в исследовательском контексте напомнить об истинном смысле терминов «самогласен» и «подобен», изначально в глубине веков вложенном в них условиями культуры восточно-христианской службы, а в отечественном богослужении позднее утерянном.

Пение «на подобен» – способ исполнения богослужебного текста по готовому мелодическому образцу. Практика подобнов особенно была развита во времена расцвета песнотворчества (то есть поэтического наполнения богослужения), где автор сочинял текст, заведомо соответствующий какому-нибудь известному бытовавшему мелотипу. Соответствие стиха и мелодического образца должно быть таковым, чтобы в них совпадали объём, метроритм, количество слогов и строк. Также и стилистика стиха должна перекликаться с поэтическим содер-

¹ Данная статья продолжает логику исследований автора, начатую в статье «Традиция и обычай в богослужебном пении» [см.: 2].

жанием самого образца. Эти изначальные образцы, именуемые *Самоподобными*, составлялись древнейшими песнотворцами, в том числе для более лёгкой усвояемости текста догматического, богословского, славильного, покаянного, «житийного» (и др.) содержания. Поскольку Самоподобен составлялся для широкого употребления, постольку в ладовом и ритмо-мелодическом отношении он был и остаётся очень простым. Именно в простоте его главное достоинство. Пение «на подобен» и сегодня широко применяется в богослужении православной церкви.

В греческом обиходе есть как минимум два самоподобна, дошедших до нас из глубин веков. Известный афинский исследователь и практик Ликург Ангелопулос сообщает об этих песнопениях, что зафиксированными в рукописях они встречаются с XI в., а до этого они бытовали в устной традиции. Это косвенно подтверждают и другие сопоставления.² С большой долей вероятности можно предположить, что их мелодии были сочинены вместе с текстами в V – VII вв., либо уже тогда бытовали и были использованы автором, как метроритмический образец для сочинения своего текста. Позднее наиболее вдохновенный текст данного автора мог заглушить менее яркий изначальный текст самоподобна. Прежний текст со временем забывался, а самоподобен в дальнейшем идентифицировался уже с новым. Речь идёт о кукулионах кондаков Рождеству Христову «Дева днесь» и Благовещению «Взбранной Воеводе». По преданию история их вкратце такова.

Роман, родом происходивший из Сирии, служил диаконом в константинопольском храме в V–VI вв. При этом певческих и поэтических дарований он не имел, чем вызывал насмешки со стороны сослуживцев, таких же молодых людей, но превосходивших его на тот момент и в даре слова, и в пении. По другой версии, у Романа была какая-то болезнь, проявлявшаяся в немощи диафрагмы, из-за чего он не мог громко и внятно произносить возгласы, а тем более петь, что

² Кондак Рождеству и кондак Богоявлению относятся к разным гласовым системам. При этом их ладо-мелодическое содержание почти идентично, что с большой вероятностью свидетельствует (при наличии их в древнейших рукописях) в пользу их додамаскиновского происхождения, когда осмогласие, возможно, не обрело ещё законченной системы.

входило в его прямые обязанности. В довершении Романа переживаний по этому поводу его с умыслом назначили петь гимн Божией Матери на всенощном бдении в честь Рождества. Надо сказать, что умысел этот, будучи изначально недобрым, послужил к славе Божией, к благодатному восприятию той обильной милости, которую Господь изливает на чистых сердцем. Роман, опечаленный грядущим позором, затворился в своей келье для горячей молитвы. Стоя на коленях у образа Божией Матери, от утомления и душевного напряжения он вскоре заснул. В наиболее тонком состоянии души, коим является сон, он увидел, что перед ним действительно стоит Пресвятая Богородица. Она протягивает ему бумажный свиток с повелением проглотить его, а также вручает монету. Роман с трепетом и радостью исполняет повеление. Проснувшись, он увидел в своей руке монету и воодушевлённый смело пошёл исполнять своё певческое послушание. «Житие» умалчивает о реакции «заговорщиков» и добро- или злорадствовали они внезапно открывшемуся таланту Романа, но плоды всей его последующей творческой жизни дошли до наших дней огромным количеством его вдохновенных творений, первым из которых и был кондак Рождеству Христову.

Кондак³ – жанр церковной поэзии, введение в церковь которого приписывается преподобному Роману Песнопевцу (Сладкопевцу), дьякону Богородичной церкви (как жанр кондак был известен и ранее). Он состоит из одной, или нескольких кратких строф – вступлений, – «кукулионов»⁴, (позднее называемых кондаками) и следующих один за другим более пространных (от 18-ти до 24-х) икосов⁵. (Кондак – достаточно объёмное произведение). У всех строф единый рефрен, отражающий суть праздника. К сожалению, со временем традиция составления к праздникам и исполнения кондаков угасла, их место заняли другие жанры. Тем не менее, немецкий византист Крумбахер, издавший полное собрание гимнов Романа, признаёт, что по поэтическому дарованию, одушевлению, глубине чувства и возвышенности языка он превосходит всех других греческих песнетворцев.

³ Κοντάκια – (иногда) малый свиток.

⁴ Κουκούλι – клубук.

⁵ Ὁἰκος – покой, келья.

В нашей отечественной службе Рождеству из всего кондака сохранился лишь один кукулион и один икос. Этот-то кукулион (в современной практике именуемый кондаком) и явился самоподобным третьего гласа «Дева днесь...». Все кондаки и икосы, встречающиеся в службах главным (т.е. Дванадесатым) праздникам, церковь относит к вдохновенному перу преподобного Романа.

Часть исследователей к творчеству Романа относят и родственный кондаку жанр акафиста. Форма акафиста отличается от кондака чередованием 13-ти более кратких кондаков (кукулионов) с рефреном «Аллилуиа» (кроме первого) с более пространными 12-ю икосами с рефреном «Радуйся...». Первый кондак «Взбранной Воеводе...», помимо основного своего исполнения – раз в году на Утрени субботы 5-й седмицы Поста – является и кондаком праздника Благовещения. Он же служит и самоподобном для некоторых других кондаков 8-го гласа.

Другие исследователи соотносят жанр акафиста с именем патриарха Сергия, или Георгия Писиды – современников чудесного заступления Божией Матери и избавления Константинополя от осады аваров и персов в VII в. В честь этого события автор написал вдохновенную «неседальную» (Ἀκάθιστος) песнь Божией Матери, а возможно дополнил и редактировал уже существующий тогда гимн, так как отдельные строфы и строки из акафиста были известны задолго до Сергия и Георгия.

Каждая из разновидностей богослужебных песнопений таких, как стихира, тропарь, седален, кондак и светилен в греческой традиции в каждом гласе имеют от одного до нескольких самоподобнов. Надо отдать должное устойчивой культуре и сохранению греками своих традиций. Не только бытующие тексты, но и тексты, составленные новым святым на определённый подобен, действительно соответствующ прототипу по объёму, количеству мелодических строк и слогов.

В отличие от пения «на подобен» самогласное пение обладает *большой* мелодической индивидуальностью, самостоятельностью и свободой, а зачастую и сложностью. В Дванадесятых праздниках и Пасхе большинство стихир не составлены на подобен, а поются «самогласно». Имеется в виду, что самогласен не предполагает точного следования какому-нибудь прототипу. Для самогласного пения нужно знать необходимый для распевания текста тип мелоса (чаще всего им бывает

силлабический, или невматический мелос), а также необходимый набор попевок, или мелодических строк. Строки эти чередуются по системе более свободной, чем в подобнах, соотносясь со смыслом текста. Количество слогов и строк в разных самогласных стихирах одного праздника и даже следующих одна за другой может быть свободным.

Пример. Древний самоподобен «Дева днесъ» (1.) и его два подобна: кондак святителю Николаю (2.) и кондак святым равноапостольным Константину и Елене (3.):

1. Η παρ-θέ-νος σή-με-ρον τόν υ-πε-ρού-σι-ον τί-κει; \

2. Εν τοῖς Μύ-ροις ἁ-γι-ε ι-ε-ρουρ-γό α-νε-δεί-χθη; \

3. Κονσταν-τί-νος σή-με-ρον σύν τῇ μη-τρί τῇ Ε-λέ-νῃ \

καί η γή το σπή-λαι-ον τώ α-προ-σί-τω προ-σά-γει; \
 τού Χρι-στού γάρ, ό-σι-ε το ευ-αγγ-ε-λι-(ον) πλη-ρώ-σας, \
 τόν Σταυ-ρόν εμ-φαί-νου-σι, το παν-σε-βάς-μι- - -ον ξύ-λον, \

ἁ-γγε-λοι με-τά ποι-μέ-νων δο-ξο-λο-γού-σι; \

έ-θη-κας () τήν ψυ-χήν σου υ-πέρ λα-ού σου, \

πάν-των μέν τών ι-ου-δαί-ων αι-σχύ-νην όν-τα \

μά-γοι δέ με-τά ας-τέ-ρος ο-δοι-πο-ρού-σι; \

έ-σω-σας () τούς α-θώ-ους εκ τού θα-νά-του, \

ό-πλον δέ πι-στών α-νάκ-των κατ' ε-ναν-τί-ον \

δι' η-μάς γάρ ε-γεν-νή-θη παι-δί-ον νέ-ον, ο πρό αι-ώ-νων Θε-ός.

δι-ά τού-το η-γι-άς-θης, ως μέ-γας μύς-της Θε-ού τῆς χά-ρι-()-τος.

δι' η-μάς γάρ α-νε-δεί-χθη ση-μεί-ον μέ-γα καί εν πο-λέ-μοις φρι-κτόν.

Если в кондаке св. Николаю относительно мелотипа один слог лишний и три пропущено (что изредка допускается делать за счёт повторения, или пропуска звука на силлабических участках подобна), то в песнопении праздника Елене и Константину наблюдается полное совпадение слогов и даже ударений с самоподобом.

Разницу же, например, между двумя подряд идущими самогласными стихирами Андрея Иерусалимского Рождеству Христову сразу видно даже по их объёму:

Ευφραίνεσθε, δίκαιοι· ουρανοί, αγαλλιάσθε· σκιρτήσατε, τά ὄρη, Χριστοῦ γεννηθέντος. Παρθένος καθέζεται, τά Χερουβίμ μπουμένη, βαστάζουσα ἐν κόλποις Θεόν Λόγον σαρκωθέντα. Ποιμένες τόν τεχθέντα δοξάζουσι, Μάγοι τῷ Δεσπότῃ Δώρα προσφέρουσιν Ἀγγελοι ἀνυμνούντες λέγουσιν, Ακατάληπτε Κύριε, δόξα σοι.

Ο Πατήρ εὐδόκησεν, ο Λόγος σὰρξ ἐγένετο· καί η Παρθένος ἔτεκε Θεόν ἐνανθρωπήσαντα. Ἀστήρ μὴνύει· Μάγοι προσκυνούσι· Ποιμένες θαυμάζουσι, καί η κτίσις ἀγάλλεται.

Итак, два главных качества пения *на подобен* – точное следование образцу (самоподобну) и его простота и запоминаемость. В свою очередь распевание самогласна, наиболее простые и яркие образцы которого иногда могут послужить самоподобными для каких-нибудь новых текстов, не предполагает следования прототипу и по своей структуре всегда сложнее пения на подобен.

В связи с выше резюмированными свойствами греческих самогласна и подобна возникает проблема их понимания в нашем отечественном богослужении. Вместе с христианством к нам пришло греческое богослужение в полном объёме. В своё время все основные тексты были переведены на богослужебный язык нашей и других славянских церквей – *церковнославянский*. Следуя не только духу, но и букве канона, в полноте своей сохраняя Предание, наша Церковь в переводах часто оставляла моменты, не адаптированные к нашим условиям. Например, воззвание в Возгласе священника ко Господу, как «Упованию всех концов земли и сущих в море далече» было уже тогда, когда на Руси ещё в помине не было моря. Разумеется, такие особенности, как пение самогласное и на подобен не могли не перейти в наше богослужение. Перевод текстов на церковнославянский язык повлёк за собой нарушение принципа действия подобна. Пример:

| | | |
|-----|----------------|-----------------------------|
| Н | Пар – θέ – vos | σή – με – ρον ... |
| [И | Пар – τэ – нос | си – ме – рон] – 7 слогов. |
| | Де – ва | днесь – 3 слога. |

При адаптации к церковнославянскому тексту *либо* придётся силлабику объединять лигой, подвергая наш перевод мелодической нелогичности (где явно будет узнаваться чуждый, иноязычный прототип и это будет выглядеть как подстрочник); *либо*, творчески подходя к адаптации, пожертвовать целым мелодическим оборотом (!), подвинув вправо первое слово и совместив его ударение с первым ударным слогом второго греческого слова:

(И Партэнос) си – ме – рон – 3 слога.

Де – ва днесь – 3 слога.⁶

В других случаях, где при переводе образуется больше слогов, чем в греческом подлиннике (что редко, но бывает), либо при большом несовпадении ударений, приходится добавлять звуки в силлабических на одной высоте отрезках самоподобна, а иногда и небольшие мелодические обороты. Переводы других греческих подобнов данного самоподобна будут сопряжены с ещё большими трудностями.

Таким образом, о точном следовании самоподобну в нашей традиции не может быть и речи. Другие православные церкви с недоформированной по разным причинам национальной церковно-певческой традицией (Болгария, Сербия, Румыния) в современном богослужении следуют исключительно греческой традиции пения, включая невинную нотопись. Мелодии греческих подобнов, как правило, адаптируются у них к переводу по выше приведённому примеру. Такая адаптация допускает либо исполнение одним опытным певцом сразу, без подготовки, либо требует предварительной письменной фиксации для исполнения хором, что полностью или частично подменяет смысл пения текста «на подобен».

Сильные культуры такие, как русская, или грузинская, сумели сформировать национальную богослужебно-певческую традицию. Как же происходит пение на подобен в такой самостоятельной и сильной певческой традиции, как наша – в *столповом распеве*?

Поколения распевщиков сделали всё возможное, чтобы сохранился принцип пения на подобен, который позволял бы сходу исполнять

⁶ В данном конкретном случае болгарские переводчики произвели адаптацию текста, добавив одно слово: «Владычица Дева днесь» – 7 слогов.

незнакомый текст всем хором, держа в памяти лишь мелодическую схему самоподобна. Принцип этот сильно отличается от греческого. Вместо точного совпадения слогов и ударений наш самоподобен разбит на мелодические строки, отчего произошли их названия: пятистрочен, девятистрочен и т.д. Это не всегда означает, что в девятистрочне все девять строк будут разными. Там может быть своеобразно повторяющийся набор из трёх-пяти строк. Как правило, строка содержит начальный и заключительный оборот, между которыми – речитация на одной высоте. Оборот может включать простой мотив, или интонацию, исполняемые, как распевно, так и быть разбитыми на слоги, если того требует смысл, словосочетание и ударения⁷. Под такую систему подходит любой неудобораспеваемый перевод. В среде семинаристов, всегда славившейся свежей, остроумной шуткой, вывешенные на экран успеваемости предупреждения и выговора принято распевать на разные гласы и по подобнам. Это лишний раз доказывает максимальное удобство системы пения на подобен в нашей традиции. Наш подобен может сильно отличаться от нашего же образца-самоподобна: неидентичное количество слогов в словах, сильное смещение ударений.

Наш подобен соответствует прототипу (самоподобну) лишь приблизительно одинаковой интонационной схемой. Если в строке самоподобна есть распев на какой-нибудь слог, то и в подобне в идентичной строке будет этот же распев на подходящий слог, или же он будет разбит на несколько слогов, но при сохранении интонации.

Пение на подобен всегда считалось простым и менее торжественным, чем самогласное. По этой причине в Пасхе, воскресных 8-ми гласах и Дванадесятых праздниках подавляющее большинство стихир (особенно на «Господи воззвах») имеют указание петься самогласно, а в остальных торжествах – на подобен. Какую же роль самогласен играет в нашей певческой традиции, каково его значение в нашей службе и сохранился ли смысл, изначально вложенный в понятие «самогласное пение»?

Беглый взгляд на форму Столпового, или Киевского самогласна обнаружит полную аналогию в принципах исполнения с пением на подобен. Здесь речь идёт только лишь о краткой разновидности са-

⁷ Впрочем, у некоторых старообрядцев есть традиция, претендующая на древность, не принимать во внимание ударений.

могласна, которая широко употреблялась и, несмотря на трёхвековые культурно-церковные перипетии, сумела сохраниться до наших дней. При рассмотрении краткого Столпового, или Киевского самогласна обнаруживается тот же принцип набора мелодических строк, как и у подобна, с тем лишь отличием, что они в основном ещё более просты, как сами по себе мелодически, так и система их чередования. Если в самоподобне строки часто могут чередоваться без видимой системы (в каких-то местах одна и та же строка может сразу повториться, или неожиданно внедриться добавочная), то в самогласне всё предельно просто: типичные строки чередуются одна за другой и столько раз, сколько нужно по объёму текста. Это чередование может происходить как между всеми (кроме заключительной) строками, так и исключая первую. Например:

1-й глас киевского распева: А – Б – В – Г, – А – Б – В – Г, – А – Б – ... Д.

2-й глас киевского распева: А – Б – В, – Б – В, – Б – В, – Б – ... Г.

При пении на подобен весь текст необходимо рассчитать на определённое количество строк, для чего предварительно, с карандашом в руках он разбивается по заданному числу строк так, чтобы при этом не пострадал смысл. В кратком же самогласне такая предварительная разбивка на строки не обязательна, поскольку цикл его строк может беспрепятственно повторяться необходимое количество раз, затем остановиться на любой из них, после чего идёт заключительная строка. По сравнению с пением на подобен совершенно очевидна ещё большая простота пения самогласна. Получается, что самогласен ещё более «подобен», чем настоящий подобен. Простоту так называемого самогласна ещё больше можно оценить при пении стихир, составленных новыми пиитами новопрославленным святым. Очевидно многие из них, досконально изучив житие святого и, возможно, овладев всеми тонкостями богословия и красноречия, не посчитали нужным уделить немного внимания таким «маловажным и второстепенным» моментам, как форма, тесно связанная с ритмо-мелодическим наполнением. Зачастую их творения выходят далеко за рамки самоподобна. Здесь на помощь и приходит краткий самогласен, хотя словосочетание «пение “на самогласен”» (как «на подобен») – абсурд. Другими словами, *на*

самогласен петь невозможно. На то ведь он и *самогласен* – нечто эксклюзивное, индивидуально распетое, не следуемое образцу!

ВЫВОДЫ. По причине простоты и лёгкости в употреблении краткого самогласна более сложное пение на подобен отмирает. По этой же причине исчезает и само *понятие* самогласна. Единственное, что может ещё соответствовать изначальному смыслу этого понятия – распевные знаменные самогласны, изложенные в невматическом мелосе. В нашей канонической богослужебно-певческой традиции – столповом (знаменном) распеве – невматический самогласен и силлабический подобен в целом соответствуют своему назначению и смыслу. Проблема в том, что краткий ныне употребимый самогласен превратился в подобен, а подобен почти исчез. Поскольку же в течение трёх веков велась борьба со всем «дониконианским» и удар был нанесён не только по канонической иконе, но и пению, постольку невматический самогласен, олицетворявший певческий богослужебный язык – столповой распев, в нашей церкви исчез окончательно.

При догматической полноте русской церкви, она начисто лишилась рождённого в её лоне и воспитанного вселенским церковным опытом – Преданием – стиля искусства, который бы соответствовал богословской глубине и мистичности православной службы. Собственно, исчез не подобен (т.к. его место занял краткий самогласен), а исчезла неповторимая традиция пения сложного распевного самогласна, который всегда был символом осмогласия. И, если считать верным определение церковного Предания, что пение в церкви должно осуществляться по канонам осмогласия, тогда у нас в современной практике действительно отсутствует Богослужебное пение. Практическое исследование состояния отечественного Богослужебного пения показывает, что почти все неизменяемые песнопения составляют частные произведения светских композиторов, исполненные в (не всегда лучших) традициях западного музыкального искусства. Изменяемые же песни, повествующие о смысле праздника, такие, как стихиры, тропари, кондаки, седальны и т.д., если и поются (!), то по самому примитивному, будничному мелодическому типу, по которому не всегда можно уловить признаки гласовой принадлежности, не говоря уже о той роли мелодии, которую она играет в направлении ума и души внутрь смысла (таков, например, киевский тропарный 4-й глас, а тро-

парный 8-й вообще звучит, как насмешка над осмогласием). Осмогласие, а значит и вообще церковное пение как раз и выражается в богатых воскресных и праздничных самогласнах, в великораспевных «славниках», воскресных догматиках и пр.

Некоторые неизменяемые песнопения в столповом распеве также бывают насыщены мелизматически, но главный смысл и красота осмогласия, как в нашей традиции, так и в греческой – конечно же, в распевных самогласнах, которые в современной отечественной богослужбной практике, увы, уже давно отсутствуют.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архиепископ Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви / Филарет (Гумилевский), архиепископ. – СПб, 1902. – 398 с.*
2. *Сахно И. Традиция и обычай в богослужбном пении // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків 2009. – с. 176-186.*
3. *Μέγας ἱερός συνέκδημος τοῦ ὀρθοδόξου χριστιάνου. «ΦΩΣ» Αθήνα. 1000 σ.*
4. *Μουσικός πανδέκτης. Εἱρμολόγιον. «ΖΩΗ» Ἀθήνα 1990. Τ3. 401σ.*

Сахно И. Осмысление самогласна и судьба подобна в отечественном богослужении. Предлагается наиболее точное определение смысла понятий «Самогласен» и «Подобен», их место и значение в современном отечественном богослужении.

Ключевые слова: самогласен, подобен, канон, традиция, обычай, Богослужение.

Сахно І. Осмислення самогласна і доля подобна у вітчизняному богослужінні. Пропонується найбільш точне визначення понять «Самогласен» та «Подобен», їх місце й значення у сучасному Богослужінні.

Ключові слова: самогласен, подобен, канон, традиція, звичай, Богослужіння.

Sakhno I. Comprehension of automelon and destiny of prosomion in domestic worship. Underwritten work offers the most precise meaning of terms “Automelon” and “Prosomion”, and explains their place and value in contemporary domestic worship.

Keywords: automelon, prosomion, canon, tradition, custom, Worship

СИНЕСТЕЗИЯ В СИСТЕМЕ КАТЕГОРИЙ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Актуальность темы. Сознание человека тяготеет к комплементарности восприятия, поэтому музыка как искусство моносенсорное потенциально тяготеет к синестезии восприятия. Но музыка различных стран, разных эпох и жанров, несет и разную синестетическую нагрузку. Поэтому рассмотрение проблемы синестезии может помочь в целостном анализе музыкальных произведений и в лучшем понимании эстетики отдельных стилевых направлений.

В практической деятельности музыканта-исполнителя, особенно еще только обучающегося, синестетические ассоциации могут помочь в укреплении навыка активного слушания. Как еще можно обратить внимание на все многообразие звуковой палитры, объяснить и передать, что звук должен быть где-то ясным, легким, а где-то наполненным, сочным; светлым или темным; мягким или острым? И чем сильнее у музыканта-исполнителя развито ощущение таких ассоциаций, тем лучше и тоньше он предельно качество звучания, необходимое в том или ином художественном контексте. Синестетичность описаний может показывать, насколько глубоким является эмоциональное проникновения в суть произведения.

Целью статьи является выявление различных методов воплощения синестезии и определение ее функционирования в процессе постижения музыкального смысла.

Термин «синестезия» появился в научном лексиконе около 120 лет назад (в 1892 г. он был введен Жюлем Миллем в диссертации о мультисенсорном восприятии [7, с.166]), несмотря на это, вопрос о единой теории феномена остается открытым. Научная рефлексия явления усложняется использованием этого термина разными областями научного знания, и в связи с этим, применением его к «соощущениям» различного исходного происхождения. Представления о синестезии в своей разрозненности подобны мозаичной картине.

Вопрос о генезисе термина также является спорным. Все же можно высказать предположение, что панмузыкальные прообразы в античном учении о «гармонии сфер» стали если не предтечей последующих

синестетических и цвето-музыкальных параллелей, то как минимум «предсказанием» будущих поисков в этой сфере. В подтверждение этой мысли приведем высказывание Аристотеля: «Цвета по приятности их соответствия могут соотноситься между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональными» [цит. по: 2, с. 216].

В средние века идеи «музыки сфер» возрождаются – великий астроном Иоганн Кеплер в своем фундаментальном труде «Гармония мира» рассуждал о связи между отношениями расстояний планет и музыкальными тонами. Импульсом для дальнейших поисков цвето-музыкальных аналогий стала система соотношений музыкальных тонов и их зрительно-цветового воплощения, обоснованная Исааком Ньютоном в «Оптике». Умозаключения выдающегося физика базировались на идее резонансного механизма слуха и зрения. Последователем Ньютона был Луи-Бертран Кастель – французский монах-иезуит, написавший серию статей, а также труды под названием «Клавесин для глаз» и «Оптика цвета», посвященных проблеме синтеза цвета и звука¹. Как пишет Б. Галеев [4] (исследователь синестезии из Казани), замысел Кастеля вызвал бурю дискуссий во всей Европе и критики в основном указывали на *необоснованность прямого переноса законов музыки (слуха) в область зрения* и на механистичность концепции. В результате эти споры оставили открытым вопрос о возможности и необходимости цветомузыки, но вместе с тем подтолкнули к осмыслению многих явлений связанных со зрительным и слуховым восприятием, их взаимосвязью.

Плодотворной почвой для развития идей синестетических ассоциаций (не только цвето-музыкальных) стала значительная панмузыкализация образного мышления в поэзии романтизма, которая привела искусство слова к постепенному освоению синестетических тропов. В дальнейшем эти тенденции получили свое продолжение и развитие в поэтическом творчестве символистов. Рядом с поэзией, романтизм также развивал идеи синтеза (и косвенно синестезии) в других видах искусства – прежде всего в музыке. Ярким примером являются эсте-

¹ Впоследствии теоретические взгляды Кастеля получили свое воплощение в построенной им модели цветового клавесина (1734), усовершенствованном немцем Г. Эккартсгаузеном.

тические взгляды Р. Вагнера, связанные с утверждением идей всеобщего синтеза искусств.

Данные концептуальные идеи в искусстве, синестетические метафоры, опередив науку, способствовали распространению феномена не только в художественном творчестве, но и в обиходной речи, а также подготовили почву для изучения синестезии в эволюционирующем научном знании². Стремительное развитие науки в XX в. продуцировало и большое количество концепций синестезии. Тем не менее, исследователи синестезии в области психологии искусства являются апологетами *ассоциативной* теории (среди них отметим таких искусствоведов, как Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина, Е. А. Лупенко, Э. А. Кузнецова и др.).

В целом, концепции феномена можно разделить на две группы: **психологическую и патологическую**³. Так, синестезия, как термин, который используется в языке и в искусстве – это не «соощущения», а скорее «сопредставление». По психологической своей природе это *межчувственная ассоциация* [5, с. 24]. Концепции природы явления синестезии из данной группы можно разделить на:

- наиболее распространенные синестезии ассоциативного происхождения, *общезначимые для людей* (и зафиксированные в обыденном языке – ассоциации «по смежности»).

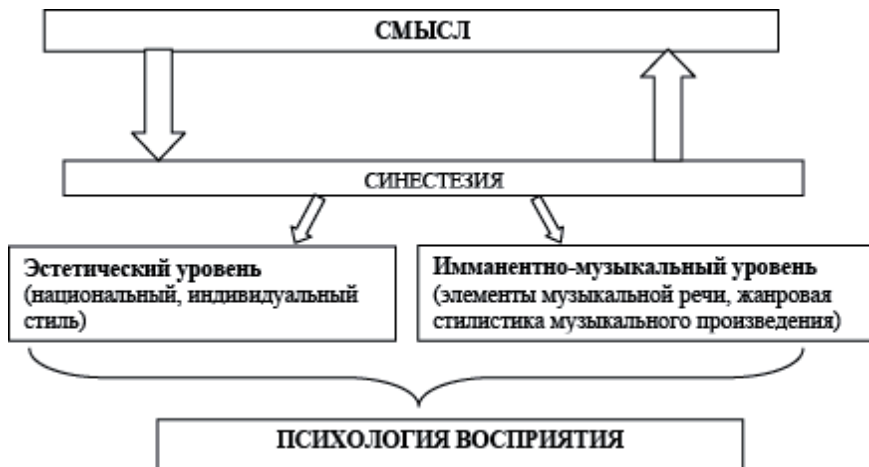
² Примечательно, что первыми исследователями синестезии в России были Казанские ученые (Казань и на сегодняшний день является общепризнанным центром по изучению этого явления). Первые публикации еще рассматривали феномен в русле аномальных теорий, но первые идеи о разнородности аномальных (реальных) «соощущений» и образных (ассоциативных) проявлений синестезии уже появлялись. Среди первых работ назовем «К вопросу о соощущениях (Mitempfindungen)» Ковалевского Н. О. (1884), «Ложные вторичные ощущения» Ивановского В. Н. (1893), «Факты и теория цветного слуха», Соколова П. П. (1897). В той или иной мере касались проблемы синестезии Бехтерев В. М., Догель И. М., Самойлов А. Ф. [2].

³ Концепции, связанные с ассоциативным мышлением, относятся к психологической группе и используются в таких областях знания как психология и философия. Вторая группа – патологическая, включает концепции, связанные с отношением к синестезии как к отклонению от нормы, аномалии и используется в различных отраслях медицины – психиатрии, неврологии, нейрофизиологии, клинической психологии и патопсихологии и т.д. Так как этот вид не имеет отношения к искусству и художественному творчеству, ограничимся простым перечислением: анатомическая, атаксическая, психоделическая, психиатрическая и т.д.

- синестезии, продуцируемые в ранге преднамеренных *межчувственных сопоставлений в творческом, художественном процессе* (индивидуального происхождения – ассоциации «по сходству»).

Синестетические ассоциации первого типа (общезначимые для людей), являются одним из способов постижения метафизического смысла музыкального произведения. Диалектическое противоречие, содержащееся в данном процессе, заключается с одной стороны в относительной **константности** смыслообраза (композитор изначально использует средства музыкальной выразительности адекватные художественному содержанию произведения), а с другой – его **множественности** (из-за субъективности синестетических ассоциаций). В то же время между смыслом и синестезией происходит *взаимо-*действие, *взаимо-*влияние (см. схему 1): смысл, художественное содержание музыкального произведения, обуславливает выбор композитором определенных средств выразительности, связанных с диагностируемыми синестетическими ассоциациями (экстериоризация); а межчувственные ассоциации, в виду своей субъективности, влияют на смысл, который изменяется посредством апперцепции (интериоризация).

Схема 1



При этом можно обозначить факторы, влияющие на синестетичность восприятия музыкального произведения. Их можно представить в виде двухуровневой структуры, где более глубокий пласт составляет **эстетический** уровень произведения (см. схему 1) – принадлежность к определенной *национальной* музыкальной культуре (потенциально более или менее тяготеющей к синестетичности восприятия). Например, музыкальную культуру Франции отличают качества, связанные с пластичностью, живописностью, театральностью, пространственностью (в отличие от немецкой музыки, тяготеющей, по наблюдениям Б. Асафьева, к динамике и развитию⁴).

К этому уровню относятся также эстетические и философские воззрения, характерные для каждой отдельной социо-культурной среды и влияющие на *индивидуальный стиль* композитора. Например: «Gesamtkunstwerk» Вагнера; идеи символистов о синтезе искусств и создании метаязыка, повлиявшие на Дебюсси; увлечение космизмом, замысел «Мистерии» и «принцип единства» у А. Скрябина⁵.

Второй уровень – **имманентно-музыкальный** – воплощается посредством элементов музыкальной речи, жанровой стилистики музыкального произведения. Например: основополагающими факторами имманентно-музыкального уровня, влияющими на синестетичность восприятия в музыкальных произведениях К. Дебюсси являются: *программность*, транслирующая визуальные образы, часто пейзажного типа; *фактура* – звуковые пласты обладающие плотностью и пространственностью; широкое использование *ладо-гармонических*

⁴ Национальная характерность музыки западных стран обрисована в статье Игоря Глебова (Б. Асафьев) «Французская музыка и ее современные представители» // Западная музыка XX века. — М., 1975.

⁵ В приведенных примерах в том или ином проявлении доминирует идея синтеза искусств. Нужно обратить внимание, что слова синестезия и синтез, а также синкретизм, синергия имеют одинаковую приставку – *sin-*, которая означает совместное действие, соединение, единство. Это не взаимозаменяемые термины, но их можно поставить в один ряд. Например «цветной слух» и «цветомузыка» это частные случаи синестезии, но отличаются от нее в своем воплощении на практике посредством свето-звукового синтеза (в отличие от синестезии – явления в психологии, то есть метафоричного, виртуального соединения). Интересно также отметить, что в греческом языке, слову *synaisthesis* (синестезия), морфологически близко слово *synesis*, одним из значений которого является «смысл».

сопоставлений, придающих колористичность и тембральность музыке, красочность гармоний на смену функциональной логике и т.д.

Возникает вопрос: всегда ли работают данные условия? Желая исследовать, как проявляется синестезия на имманентно-музыкальном уровне в произведениях разных композиторов («Образы» К. Дебюсси и «Прелюдии» И. Вышнеградского), мы систематизировали различные виды синестетических ассоциаций в зависимости от их сенсорной направленности (см. схему 2).

Схема 2

| ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АССОЦИИ | |
|---------------------------------------|---|
| Фактура | звуковые пласты; пустотность, разреженность музыкальной ткани, или ее плотность. |
| Регистровые сопоставления | глубина тона, высота тона (Например: «глубокий бас», «верхний регистр»). |
| Динамика | ощущение локации (forte – близкое расположение объекта, piano – далеко). |
| Пространство между интервалами | переход из тона в тон, преодоление дистанции интервала (особенно в четвертитоновой музыке и т.п. из-за непривычности звучания). |
| ОПТИЧЕСКИЕ (ЦВЕТО-СВЕТОВЫЕ) АССОЦИИ | |
| Ладовые сопоставления | свет и тень, изменение колорита. (Например смена мажора минором всегда ощущается в более темных тонах) |
| Гармонические сопоставления | изменение колорита. |
| Регистровые сопоставления | темный - светлый. Общеизвестная ассоциация «по смежности». Низкий регистр обычно ощущается более темным ⁶ |
| Тембр | Колористичность. В быденном языке фиксируется в выражении «тембровая окраска». |
| Фактура | прозрачная – насыщенная. |

⁶ Так, Галеев в статье «Природа и функции синестезии в музыке» пишет: «Устойчиво и общезначимо пространственно-гравитационное разделение звуков как “тяжелых” и “легких”, “низких” и “высоких”. Все эти синестетические характеристики взаимосвязаны опять-таки естественным образом, ибо в самом видимом мире “большое” чаще всего тяжелое, темное, рыхлое и низкое, а “маленькое” – почти всегда легче, светлее, острее и выше» [5, с.25].

| ГРАВИТАЦИОННЫЕ АССОЦИАЦИИ | |
|---|--|
| <i>Регистровые сопоставления</i> | Общезначимая ассоциация «по смежности»: низкий регистр – большой, тяжелый предмет. |
| <i>Ладовое тяготение</i> | Ощущение ладовых тяготений из неустоя в устой |
| <i>Фактура</i> | Насыщенная – «тяжелая», или прозрачная – «легкая» |
| <i>Артикуляция</i> | Фиксируется в выражениях «легкое стаккато» и т.д. |
| ТАКТИЛЬНЫЕ (ОСЯЗАТЕЛЬНЫЕ) АССОЦИАЦИИ | |
| <i>Артикуляция</i> | Фиксируется в понятиях «мягкое» звучание и т.д. |
| <i>Диссонансы</i> | Ощущение диссонансов «острыми», «колкими» и т.д. |
| ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ТОНА | |
| В большей мере метафизическое понятие – ощущение интонационной напряженности [6] (характерно для тем в фугах Баха). | |

В ходе апробации нашей гипотезы мы сделали вывод, что в каждом музыкальном произведении на имманентно-музыкальном уровне присутствуют практически все виды синестетических ассоциаций, но в зависимости от особенностей композиторского стиля воплощаются они по-разному. Во-первых: одна и та же категория проявляется через различные средства музыкальной выразительности; во-вторых, один или два вида ассоциаций обычно превалируют, таким образом, характеризуя индивидуальный стиль композитора.

Для **Дебюсси** более характерны *оптические* и *пространственные* ассоциации. Первые проявляются через красочность, колористичность гармоний (вместо тона при функциональной логике), ладовые сопоставления, «иллюзорно-педальный» пианизм, реализующий идею фонизма, идеи тембральности на фортепиано (см. схему 2.: тембр – колористичность). Пространственные связаны с фактурой: в первую очередь, это автономные пласты звучания, воплощающиеся в дифференциации функций каждой горизонтальной линии, а также в регистровых расслоениях и трехстрочной нотной записи – как следствие ощущение пространственности и плотности музыкальной ткани.

В силу совсем иной, нежели у Дебюсси, системы звукоорганизации (четвертитоновость) – пространственность (и *пространственные* ассоциации) в музыкальных произведениях **И. Вышнеградского**

ощущаются по-другому. Из-за непривычного для уха «фальшивого» четвертитонового звучания, в музыкальных произведениях этого композитора пространственность реализуется на микроуровне, в процессе преодоления дистанции между интервалами – от звука к звуку. С этим связано и ощущение энергетических свойств музыки Вышнеградского как натяжения и напряжения (диссонанс мы обычно ощущаем более напряженным, а четвертитоновая музыка для нашего, воспитанного на темперированном строе, уха почти всегда диссонантна).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Артамонов И. Д. Иллюзии зрения / И. Д. Артамонов. — 3 изд. — М. : Наука, 1969. — 234 с.
2. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Цветной слух» : Казань и здесь была первой [электронный ресурс] / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев, С. М. Галавина. — Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zws1-Kazan_r.htm
3. Гаккель Л. Е. Клод Дебюсси / Л. Е. Гаккель // Фортепианная музыка XX века : очерки. — 2 изд. — Л. : Сов. композитор, 1990. — С. 20-45.
4. Галеев Б. М. О генезисе романтической синестезии «Музыка цвета» [электронный ресурс] / Б. М. Галеев. Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ogenez2_r.htm
5. Галеев Б. М. Природа и функции синестезии в музыке / Б. М. Галеев // Музыковедение. — 2006. — № 1 — С. 24-28.
6. Коляденко Н. П. Синестетичность как компонент музыкально-интонационного процесса [электронный ресурс] / Н. П. Коляденко. — Режим доступа : <http://elibrary.ru/item.asp?id=11933926>
7. Кузнецова Э. А. Вклад В. М. Бехтерева в учение о синестезии / Э. А. Кузнецова // Бехтеревские чтения в Елабуге : Материалы международной научной конференции. [Ред. кол.: А. М. Калимуллин, Н. Г. Валева, И. Е. Крапоткина, И. В. Корнилова] — Елабуга : Изд-во ЕГПУ, 2008. — С. 160-170.
8. Курт Э. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Э. Курт // Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия [Сост. и ред. А. Е. Тарас]. — М. : АСТ, 2005. — С. 618-698.

Лозенко Е. Синестезия в системе категорий музыкознания. Дан обзор основных исследований явления синестезии и рассматривается его взаимодействие с терминологией музыковедения. Автор статьи апробирует собственную матрицу синестетических ассоциаций на примере творчества Дебюсси, Мессиана и Вышнеградского.

Ключевые слова: синестезия, психология восприятия, смысл, композиторский стиль.

Лозенко К. Синестезія у системі категорій музикознавства. Надається огляд основних досліджень явища синестезії і розглядається його взаємодія з термінологією музикознавства. Автор статті апробує власну матрицю синестетичних асоціацій на прикладі творчості Дебюссі, Мессіана та Вишнеградського.

Ключові слова: синестезія, психологія сприйняття, сенс, композиторський стиль.

Lozenko K. Synaesthesia in the system of categories of musicology. The article provides an overview of key studies of the phenomenon of synaesthesia, and studies its interaction with the language of musicology. Author of the article develops own matrix of synesthetic associations as an example of creativity.

Key words: synesthesia, psychology of perception, sense, composer's style.

УДК 78.01:[78.071.1:781.68](477)

Ольга Шкет

**ДРАМА А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» ТА ЇЇ
КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ОПЕРІ
Ю. ІЩЕНКА «МИ ВІДПОЧИНЕМО»**

Вивчення творчості видатного письменника та драматурга Антона Чехова – це завжди відкриття нових обріїв для творчих інтерпретацій. Один з класичних творів, який має шалений успіх на театральній сцені – драма «Дядя Ваня». Не дивлячись на те, що п'єса створена більше ніж століття тому, її актуальність просліджується і понині. У зв'язку із буттям чеховської творчості в музичному мистецтві, то тут зустрічаються лише поодинокі випадки. Найбільш послідовним у своїх зверненнях до творчості письменника і драматурга в українській музиці є київський композитор Юрій Іщенко, оперна творчість якого на цей час представлена трьома операми, створеними за сюжетами А. Чехова. Кожна з них виявляє індивідуальну композиторську інтерпретацію та оригінального трактування першоджерел. Його остання

опера – «Ми відпочинемо» (1997) являє зразок філософського прочитання чеховської драми «Дядя Ваня».

В контексті сучасного оперного мистецтва, в цій опері можна прослідити деякі тенденційні явища, що прояснює актуальність її дослідження. **Об'єктом** дослідження є явище художньої інтерпретації, а **предметом** – композиторська інтерпретація літературного першоджерела. Аналітичним матеріалом обрано текст драми А. Чехова «Дядя Ваня» та опера Ю. Іщенко «Ми відпочинемо».

Мета дослідження – виявити особливості композиторської інтерпретації драми А. П. Чехова «Дядя Ваня».

Драма А. П. Чехова «Дядя Ваня» – це невичерпне джерело для пошуку філософського сенсу. Тому, кожен дослідник нерідко пропонує своє бачення геніального твору – Лев Шестов пише про трагізм безнадійності та відчаю, Сергій Балухатий аналізує п'єсу як драму «настрою», Андрій Степанов підкреслює відсутність взаєморозуміння між героями. Очевидно, що різні за своїми баченнями аналізи філософів та літературознавців єднає відчуття методу А. П. Чехова, який Олександр Чудаков в монографії «Поетика А. П. Чехова» пояснює як онтологію ідеї. «Читач виразно відчуває, що творця ... захоплювало не стільки зображення самої ідеї, скільки складності її буття у навколишньому світі. [6, с. 261]. Тому доцільним представляється розглянути буття смислообразу «спокою», що на протязі всієї драми реалізується в вербальних репліках персонажів.

Дядя Ваня переживає духовну кризу і починає переоцінювати свій життєвий шлях. Він намагається прокинутися від буденного існування, покірливої праці, всепоглинаючого спокою. Як висловився Лев Шестов – *«беспокойные, не знающие сна люди могут воспевают покой и отдых, которые уже давно воспеты и всем надоели...»*. Тому і кохання Войницького до Олени Андріївни, як бажання випробувати свої відчуття, і ненависть до Серебрякова, на якого він робить замах, і, нарешті, викритий Астровим намір покінчити життя самогубством – всі ці вчинки і прагнення, як відомо, закінчуються нічим. Повертається побут, життя повіту, в якому немає місця пристрастям. Єдина різниця полягає в тому, що після заподіяного, дядя Ваня починає усвідомлювати, що йому залишається лише безнадійне бездіяльне існування цілком обрамлене спокоєм.

По-своєму уникає спокою і професор Серебряков, який не бачить в ньому цінності. Вийшовши у відставку, старий не перестає діяти – він приїжджає до Войницьких з метою продати маєток, він механічно повторює фразу, що давно втратила сенс – «надо дело делать», повчаючи нею оточуючих. Для нього, як людини вже далеко не молодої, спокій означає небуття. І хоча, серед його залицяльників вже не залишилося нікого, окрім Маман, Серебряков все одно тішиться надією про свою вічну славу і корисність. Він вважає за краще знаходитися в полоні самообману, ніж піти на спокій, якого він боїться.

В іншому ракурсі можна розглянути прагнення Олени Андріївни досягти спокою. Вийшовши заміж за старезного професора, вона – молода і прекрасна жінка прирекла себе на вічний спокій. Їй зручно так жити, хоча, потрапивши до Войницьких і випробувавши на собі пристрасні освідчення і залицання двох чоловіків, вона немов би прокидається. Проте її пориву вистачає ненадовго і вона, розуміючи, що побутовий родинний устрій може зруйнуватися, вважає за краще покинути маєток і заборонити собі кохати гідну її людину. Таким чином, образ Олени Андріївни – це приклад дбайливо збереженого прагматичного спокою.

Найменш яскраво зв'язок із спокоєм проявляється в образі Маман. Будучи швидше другорядним персонажем, вона виявляється поза драматичними переживаннями і виступає як індикатор міри загострення пристрасностей. Так, знаходячись на сцені і будучи присутній при освідченні Войницького в коханні до Олени Андріївни, Маман втручається і перериває їх своєю монотонністю і спокійною відстороненістю. Вона цілими днями читає брошури Серебрякова, вторить його ідеям і повчає оточуючих. Її вічний спокій і бездіяльність – це свого роду ідеальний побутовий спокій.

Соня – єдина, хто знаходиться поза побутових перипетій. Зазнавши душевну трагедію нерозділеного кохання, вона знаходить в собі сили піднятися над земними переживаннями і проголосити ідею святого відпочинку як небесного подарунку. Образ мудрої дівчини Соні – це втілення мужності, доброти, самовладання і покірливості долі.

Схоже за ідейним напрямком трактування «Дяді Вані» філософом Л. Шестовим: «Постепенно водворяется грозное, вечное молчание кладбища. Все безмолвно сходят с ума, понимают, что с ними проис-

ходит. ... Каждый знает, что позорно “проворонить жизнь» и что свой позор нужно всегда скрыть от чужих глаз. Последний закон на земле – одиночество...» [7, с. 42]. Так, очевидно, що і Соня і Дядя Ваня наприкінці залишаються сам на сам із своїми турботами та жагою до розради, але тільки пройшовши численні випробування почуттів та значне розчарування в них, герої обирають для себе майбутнє – відмови від земного життя та досягнення небесного спокою.

Юрій Іщенко по-своєму інтерпретує смислообраз спокою в опері, що написана за драмою «Дядя Ваня», насамперед, із застосуванням специфічно музичних засобів. Кожна з опер являє світу авторську інтерпретацію творів геніального письменника і драматурга. Так, опера «Віронька» (1971) – зразок ліричного камерного жанру, де образ молоді дівчини змальовано завдяки особовому акордовому співзвуччю «подвійного мажору» як символу щирості, духовної краси та тендітності. Наступна опера «Водевіль» (1991) – інтерпретація двох оповідань А. Чехова «Страх» та «Розповідь невідомої людини», де композитор на перший погляд парадоксально вибудовує концепційний зміст твору. Адже, взявши за основу трагічний сюжет, де змальована нещаслива сім'я – жінка обтяжена коханням вірного чоловіка і ладна розірвати сімейне життя заради недостойної її людини, композитор значно переосмислив ідейне навантаження. Тим самим перед слухачем та науковцем насамперед постає питання – на яких засадах композитор іменує оперу «Водевіль». В цьому найголовніша творча парадигма Ю. Іщенка – розворушити свідомість сучасності, дати поштовх для міркувань та пошуків істини.

Справжньою кульмінацією в творчості композитора стала опера «Ми відпочинемо», яка складає з минулими операми Ю. Іщенка чеховську трилогію, об'єднану не тільки спільністю літературно-драматичного першоджерела, але й загальним філософським навантаженням.

Опера «Ми відпочинемо» – це єдиний зразок на українському просторі монументальної інтерпретації камерної по своїй суті творчості А. Чехова. Великомасштабність опери проявляється перш за все в її вірогідній довго тривалості – композитор розраховує на виконання в два вечори. Інший бік фундаментальності твору – це оркестрове рішення, адже опера написана для потрійного складу оркестру. Однак головна ознака твору проявляється в його глибинному філософському

підтексті, в основі якого лежать метаморфози смислообразу спокою. В першу чергу, композитор виводить в заголовок опери ремарку із завершального монологу Соні «Ми відпочинемо», що прояснює смислове значення чеховської драми, яку композитор інтерпретував як безперервний пошук спокою – заспокоєння фізичного болю і душевних страждань. Неухильне прагнення до спокою в результаті трансформується в чекання свого роду християнського «Надспокою» як символу раю, небесної краси життя.

Відомо, що категорія «спокою» в релігійному віруванні набула особливого значення. Разом із сном, стражданням, спокутою, рятунком, спокій увійшов до кола моделей смерті. Як відомо, реалізацію всіх моделей смерті християнської релігії здійснює жанр Реквієму, який за багатовікову історію свого існування відобразив на собі різноманітні впливи епохальних стилів. Але, не дивлячись на численні модифікації, жанр зберіг свою канонічність та образне навантаження. Як засвідчує музикознавець А. Єфіменко «незмінними й «вічними» мотивами в усі часи (в якості інваріантного вербально-семантичного комплексу) залишалися *Requiem aeternam* та *Lux aeterna*» [1, с. 13]. Обидва розділи обрамляють погребальну месу, завдяки чому утворюється сутнісне значення Реквієму – оспівування Вічного спокою та Вічного світла.

В опері «Ми відпочинемо» реалізується той самий принцип обрамлення спокоєм усієї цілості. Під знаком спокою проходить оркестровий вступ, побудований на монограмі А. Чехова, реалізований в звуках *a-c-h-e-h*. З одного боку, введення у вступ до опери монограми драматурга надає їй меморіального значення і дозволяє трактувати всю оперу як музичне приношення генію А. Чехова. Найголовнішим стає образ самого драматурга, який на відміну від своїх героїв вже знайшов вічний спокій. В історії музики можна знайти багато прикладів музичних творів, які мали меморіальне значення – це твори Д. Шостаковича, А. Шнітке, В. Сильвестрова та ін. Головна риса меморіального жанру – наявність вербального посвячення. Ю. Іщенко доволі оригінально здійснює посвяту, зашифровуючи її в звуках. Тож меморіальність виявляється прихованою.

З іншого боку, специфіка інтонаційного змісту монограми більш ніж асоціюється із спокоєм, спогляданням. Викладена в партії флей-

ти в мірному ритмі і поліфонічній фактурі монограма створює відчуття спокою, привносить елемент епічного оповідання. О. Зінкевич відзначає особливу мелодичну пісенність: «она несет в себе *русскую* песенную стилистику (диатоника, квинтовый объем, типичные для русских песен обороты) – не случайно она вызывает ассоциации с темами Февронии из “Китежа” Римского-Корсакова» [3].

Існує ще один рівень символічності в монограмі А. П. Чехова – це завуальований символ «хреста». Мелодія створює графічне зображення хреста мелодичними інтервалами низхідної малої секунди «*c-h*» та висхідного стрибка на чисту кварту «*h-e*» і повернення стрибком на ту ж саму кварту вниз «*e-h*» (перший звук монограми «*a*» не враховується), що надає додаткове смислове навантаження як на саму монограму так і на весь оркестровий вступ. Насамперед, синтез образу спокою та символ хреста відсилає до традиції жанру Реквієму, адже саме популярна риторична фігура увійшла до обов'язкового символу в музичній мові погребальної меси. Таким чином розширюється коло жанрових алюзій опери, де значним чином розкривається смислообраз спокою.

Тема оркестрового вступу не отримує подальшого розвитку і з'являється лише раз у фіналі опери випереджуючи монолог Соні, чим створює тематичну арку з початком опери. В даному випадку аrochenість музичного тексту відповідає сюжетній канві опери – все повертається «на круги своя», виникає своєрідне заспокоєння в душах героїв, упокорювання перед несправедливою реальністю.

Однак, слід зауважити, що зв'язок із традицією Реквієму також простежується завдяки аrochenості смислообразу Вічного спокою. В якості розділу *Requiem aeternam* виступає оркестровий вступ до опери, де символом Вічного спокою стає монограма А. Чехова, яка виступає образним «камертоном» для всього смислоутворення опери. Фінальний монолог Соні «Ми відпочинемо» відповідає останньому розділу Реквієму – *Lux aeterna*. Оркестрове звучання в динаміці *pp*, переважно в високому регістрі, «мерехтливому» русі шістнадцятих на 6/8 створює відчуття неземної атмосфери, де панує Вічне світло. Безумовно, фінал опери – це тиха кульмінація, де проголошується наскрізна ідея музичного цілого.

З точки зору виявлення семантем в фіналі опери ключ до розгадки надає оркестрова постлюдія. Згідно з традицією погребальної меси,

«... християнські символи, що звучать <...> наприкінці реквієму, але в дещо новій якості, свідчать про “занепокоєння людського серця, спрямованого до Бога” (Бл. Августин) і стверджують, що “спокій, який знаходиться в ньому є глибоко динамічний спокій”, який завжди збільшується і розвивається в єдність із невичерпним багатством і повнотою Божественного буття» (Св. Максим Сповідник) [2, с. 88]. Саме таким є образне навантаження оркестрової постлюдії, але очевидно, що риси жанру Реквієму можна прослідити і в інтонаційному оформленні фіналу. Так, ритмічне остінато пульсуючих акордів, які групуються по три співзвуччя в низькому регістрі за думкою Г. Тараєвої, слід трактувати як «символ неминучості долі, вічності за порогом смерті» [5, с. 143]. Аналізуючи Реквієм А. Шнітке, музикознавець пише: «... звук в низькому регістрі неспівучої артикуляції сприймається зловісним привидом невмолимої смерті і “тягне” за собою весь історично складений “шлейф” контекстних деталей» [5, с. 145].

Так відбувається семантичне нашарування смислу в свідомості слухача. Оркестр ніби не вербально домовляє глибинну суть монологу Соні і окреслює вертикаль світу «дольного» та «горного». Доволі цікавим виявляється той факт, що композитор навмисно не притримувався символічного нашарування в музичній мові своєї опери. Але очевидним є те, що увібравши в своїй творчості багатовікову традицію музичних символів, Ю. Іщенко мимоволі привніс в оперу риторичну фігуру «хреста» та семантему «смерті». Підтвердженням тому є вислів сучасного київського композитора Миколи Ковалінаса про те, що музика Юрія Іщенка – це тотальна семантизація.

Окрім семантичного зображення ідеї спокою, композитор вводить до опери більш конкретну та очевидну її інтерпретацію. Головним носієм всеосяжного патріархального спокою, символом заспокоєння і хранителькою домівки є няня Марина – ретельно розроблений композитором образ. Її вокальна партія складається з поступового руху і колискових інтонацій. Експозиція Марини в першій дії проходить у супроводі лейтмотиву «спокою» в оркестрі – низхідна секундова інтонація в акордовій фактурі, багато разів повторена створює враження мірного похитування, заколисування. Надалі, кожна поява няні супроводжується лейтмотивом «спокою» – як наприклад, в оркестровій інтерлюдії у фіналі першої дії, де лейтмотив набуває «інтер’єрну»

функцію, відтворюючи ремарку композитора: «Астров і Соня виходять. Маман заглибилася в читання брошури. Марина прибирає після чаювання». На сцені дві старенькі, не обтяжені стражданнями і пристрастями. Вони зайняті буденною роботою, тому спокій для них – природний і непорушний стан. Такої ж функції набуває лейтмотив «спокою» і на початку четвертої дії – речитативі Марини, створюючи атмосферу повного заспокоєння, що підтверджується ремаркою композитора: «Вечір восени. Тиша. Марина в'язе».

Ключовим епізодом в експозиції образу няні є її дует-колискова з професором Серебряковим в II дії «Підемо, підемо, Батюшка, в ліжко». В темпі *Andante* з ремаркою *tranquillo* в динаміці *p* звучить колисальна інтонація багато разів повтореної терції в вокальній партії Марини та подвоєна в оркестрі. Серебряков відразу ж підхоплює колисальний мотив внаслідок чого дуету-згоди набуває символічного значення колискової Смерті. Медитативне колихання в імітаційній фактурі створює враження безкінечної безодні, що вже настигає старого Серебрякова.

Один з най жадаючих спокою персонажів – лікар Астров, який прагне відпочинку і фізичного і душевного. Перший сольний виступ Михайла Львовича – його монолог. Герой визнає свою стомленість «З ранку до ночі на ногах, спокою не знаю», він марить про спокій, мріє про інше життя, де не буде метушні, переживань, його знервованої роботи. Своєрідний розлад між мрією і дійсністю по-своєму втілює композитор, користуючись методом інтонаційної драматургії, при якому лейтмотив «спокою» з'явившись в оркестрі, відразу ж трансформується і набуває драматичної підоснови – на зміну його мірного колисального ритму приходять синкопований органний пункт, що синкопує. Проте, розкривши свою душу в монолозі, Астров потім повертається до звичного стану – він іронізує, жартує, випиває, а тим часом в оркестрі звучать фрагменти лейтмотиву «спокою» в первісному вигляді.

Кульмінацією в розвитку лейтмотиву «спокою» стає монолог Астрова з II дії. Це ще одна сповідь героя, що розкриває свій світогляд, своє відношення до людей, нарешті, свої страждання від безкінечної втоми. В оркестрі звучить трансформований лейтмотив «спокою», що складається з трьох пластів, – нижнім шаром є оригінал лейтмотиву

«спокою» (низхідні кроки в мірному ритмі), середній пласт – це витримані звуки, а верхній голос – раніше використана трансформація лейтмотиву «спокою» (синкопований органний пункт). Нестримно розвиваючись, розширюючись в діапазоні, тришаровий лейтмотив «спокою» сягає кульмінації – вищої точки напруження страждань на слові «*Нестерпно...*». Раніше визначений як лейтмотив «спокою», він набуває трагічної семантики страждань і неможливості знайти спокій для доктора Астрова. Всупереч чеканням, у фіналі опери, лейтмотив «спокою» не з'являється у супроводі партій персонажів, оскільки йому на зміну приходить матеріал оркестрового вступу, побудований на монограмі А. Чехова. Виникає смислова трансформація – із спокою земного і душевного, якого так і не досягли герої опери, в спокій небесний, де «*наше життя стане тихим, ніжним, солодким, як ласка...*».

Не дивлячись на те, що у супроводі сольних висловів героїв опери лейтмотив «спокою» не зустрічається, проте, в їх репліках не зрідка простежується або бажання досягти спокою, або уявлення про нього. Цікаво, що скоротивши текст драматичного твору, Ю. Іщенко дбайливо зберіг всі репліки, що так чи інакше стосуються смислообразу спокою. Вибудовувавши таким чином магістральну ідею всієї опери – бажання знайти Вічний спокій.

ВИСНОВКИ. Кожен з героїв опери, за винятком Маман, має своє власне бачення життя, в якому спокій займає значне місце. Так, відпочинок або обтяжує їх, і тому вони прагнуть уникнути його (як Серебряков і Войницький), або ж, утомлені від клопоту і метушні, герої прагнуть його знайти (як Астров, Олена Андріївна, Марина). І лише тільки Соня бачить безглуздя прагнень досягти або уникнути спокою, що додає їй функції головної героїні і вирізняє з числа учасників опери-драми. Саме вона проголошує ключову ідею опери, її завершальний монолог реалізує вертикаль всесвіту – спокій дольного світу і вічний спокій світу горного, дарованого «*небом в алмазах*».

«Ангажована» в християнську систему образів та уявлень людини в сучасній музиці сприймає за висловом С. Савенко «замість вічного світла – вічний спокій...» [4, с. 40]. І це стосується не тільки слухача, але й в першу чергу світосприйняття композитора. Сучасний творець – це універсальний мислитель, продуктом діяльності якого є

насамперед оригінальна філософська концепція, втілена в музичних звуках. В українській музичній культурі таким митцем є Юрій Іщенко, твори якого «заряджені» філософським струмом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Єфіменко А. Г. *Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво* / Єфіменко Аделіна Геліївна. — К., 1996. — 26 с.
2. Єфіменко А. Г. *Формування змістовного комплексу реквієма на основі канонічного латинського тексту* / А. Г. Єфіменко // *Науковий вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського : Семантичні аспекти слова в музичному творі* : зб. наук. пр. — К., 2003. — Вип. 28. — С. 81–90.
3. Зинькевич Е. *Чехов и украинская опера [Электронный ресурс]* / Елена Зинькевич ; гл. ред. Т. Борисова // *Зеленая лампа. Учебный культурологический журнал*. — Режим доступа : <http://lamp.semiotics.ru/chehov.htm>. — Загл. с экрана.
4. Савенко С. *Портрет художника в зрелости (А. Шнитке)* / Светлана Савенко // *Советская музыка* – 1981. — № 12. С. 35-42.
5. Тараева Г. *Христианская символика в музыкальном языке* / Г. Тараева // *Музыкальное искусство и религия : [материалы конф.]* / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1994. — С. 129–148.
6. Чудаков А. П. *Поэтика Чехова* / А. П. Чудаков. — М. : Наука, 1971. — 292 с.
7. Шестов Лев *Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления* / Лев Шестов. — Л. : Издательство ЛГУ, 1991— 214 с.

Шкет О. Композиторська інтерпретація драми А. Чехова «Дядя Ваня» в опері Ю. Іщенка «Ми відпочинемо». Статтю присвячено аналізу композиторської інтерпретації драми А. П. Чехова «Дядя Ваня», яку здійснив Ю. Іщенко в опері «Ми відпочинемо». Специфіка втілення драматичного першоджерела полягає в тому, що композитор створив авторську концепцію драми, де головним стає смислообраз «спокою», який підлягає різним метаморфозам.

Ключові слова: інтерпретація, спокій, реквієм, драматургія.

Шкет О. Композиторская интерпретация драмы А. Чехова «Дядя Ваня» в опере Ю. Ищенко «Мы отдохнем». Статья посвящена анализу композиторской интерпретации драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня»,

яку реалізував Ю. Іщенко в опері «Ми відпочнемо». Специфіка втілення драматичного перводжерела полягає в тому, що композитор створив авторську концепцію драми, де головним став смисловий образ «покою», піддаваний різним метаморфозам.

Ключові слова: інтерпретація, спокій, реквієм, драматургія.

Shket O. Chekhov's drama «Uncle Vanya» and its composer interpretation in opera Y. Ishchenko «We will have rest». Article is devoted to researching of composer's interpretation of A. Chekhov's drama «Uncle Vanya» in opera Y. Ishchenko «We will have rest».

Key words: interpretation, peace, requiem, drama.

УДК 783.6

Ірина Куровська

ЖАНРОВА АТРИБУЦІЯ КАНТУ ЯК ДУХОВНОГО ПІСНЕСПІВУ (НА ПРИКЛАДІ КАНТІВ ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА)

Звернення до минулого української землі, пошук коренів традиційної культури українського народу – це головне завдання кобзарознавства на сучасному етапі. Вивчення та захоплення старовинною культурою у західноєвропейських країнах почалося ще з кінця 70-х рр. ХХ ст., а в Україні – з перших кроків незалежної держави. Доказом цього стало офіційне відкриття у 2000 р. кафедри старовинної музики в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського.

Звернення до національної спадщини ми знаходимо ще за радянських часів. М. Гордійчук дослідив, що в Україні канти виконувалися і в церкві. Наприклад, кант «Приїдьте, убажимо Іосифа» співали під час цілування плащаниці; до церковного виконання належить скорботний кант «Уже тя лишаюся, сладкое чадо» [7, с. 226]. Автор також наводить приклади «старовинних псалмів» у репертуарі лірників у ХІХ ст. Найчастіше зустрічаються Д. Туптала «Имам аз своего» та «Взираи з прилежанием» [7, с. 227].

Рівень досліджень музичних жанрів українського бароко високо сягнув завдяки талановитій діяльності Н. Герасимової-Персидської.

«Партесний концерт дістав у працях Н. Герасимової-Персидської всебічного висвітлення» [1, с. 314], що надало можливість сучасникам по-новому подивитись на музику Східної Європи. Ґрунтовна праця дослідниці «Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст.» містить розділ, присвячений зв'язку концерту з тогочасною професійною та народною творчістю, у тому числі і з кантом, який «виконував роль “посередника”, здійснюючи зв'язок між “високим” жанром професійної творчості та сферою народної пісенності» [3, с. 104]. Так був задіяний комплексний дослідницький аналіз мистецького явища з широких історико-типологічних позицій, що отримав назву «культурологічного» підходу.

З середини 90-х років XX ст. почався новітній етап вивчення української духовної пісні. До уваги дослідників потрапили й українські канти. Так, в 1990 р. з'явилася найбільш ґрунтовна у цій області праця Л. Івченко [10], яка зібрала у одному виданні всі доступні їй джерела кантів XVII–XVIII ст., подала короткі біографічні відомості про авторів кантів, серед яких є і духовний світоч української землі – Дмитрій Туптало. Виконавці знову звертаються у пошуках зразків високої духовності та художньої витонченості до рідкісних за своїм змістом та мелодикою творів цього видатного діяча української церковної культури.

Виконавським інтересом і продиктовано **метою** дослідження, якою стала жанрова атрибуція кантів Д. Туптала у репертуарі історичних кобзарів та лірників, а також сучасних виконавців в аспекті жанрової атрибуції. Це пов'язано з розв'язанням наступних *завдань*: обробка джерел, що містять інформацію про творчість Д. Туптала; історико-типологічне функціонування канту, починаючи з кінця XVI ст.; з'ясування ролі духовних кантів у репертуарі історичних кобзарів та сучасних колективів бандуристів.

Отже, канти видатного представника української церковної культури, визнаного Святим у 1757 р., Дмитрія Туптала займали визначне місце не тільки у середовищі міських світських виконавців XVII – XVIII ст., але й у репертуарі кобзарів та лірників, творчість яких належить до традиційної культури. Він писав канти тільки духовного змісту, у джерелах вони зустрічаються під назвою «псальми». Ці твори були улюбленими як виконавцями, так і слухачами різних часів. Про це свідчать коментарії до кантів та псальм у збірнику «Ліра

та її мотиви» П. Демуцького: «Псальма, відома кожному лірнику» [6, с. 10]. Йдеться саме про кант «Ісусе мій прелюбезний» та кант «Ісусу», вірші яких належать Д. Туптало.

Аристарх Ізраїлев, протоієрей церкви Святителя Стефана, Єпископ Пермський про виконання канту «Похвалу принесу сладкому Ісусу» пише: *«Как этот псалом Св. Димитрія, так равно и прочие его псалмы, и по напевам, и по содержанию производят умиленное впечатление на всех, кто только слышал, или когда либо певал их»*. І далі автор відзначає, що навіть духовні особи співали ці канти *«с особенным умилением»* [8, с. 6].

Жанрове визначення «кант» походить від латинського *cantus*, що означає «спів», «хвала» (від *«canto»* – співати) [5, с. 118]. Український кант виник на українській землі у певних умовах. У XVI – першій половині XVII століть в українській музиці виникали такі світські жанри, як побутова пісня для триголосного ансамблю або хору (кант), сольна пісня із супроводом, а також цехова інструментальна музика. Канти формувалися в царині усної народної пісенності. За змістом вони поділялися на релігійно-філософські, любовні та жартівливо-гумористичні [9, с. 439].

Період другої половини XVI – початку XVII століть вважається **українським Відродженням**, сутністю якого було «утвердження світського начала в духовній культурі, формування національної свідомості українського народу» [9, с. 72]. Наслідком цього було становлення світського відношення до культури. Саме у цей період в музичному мистецтві переосмислюються традиційні теми й образи Середньовіччя, зростає вага авторського творіння, взаємодіють церковні та світські елементи музичної мови.

Однією з умов поширення кантів було введення курсу риторики у братських школах та колегіумах у досліджуваний період, де також викладалося мистецтво віршування – поетика: «Навчання поетики передбачало студіювання теорії віршування, стилів і жанрів класичної та середньовічної поезії» [2, с. 121]. Тому у великій кількості «вірші писали до свят, похоронів, визначних подій, присвячували наукам та різним особам» [2, с. 96]. Отже, український кант формувався у тісному зв'язку з віршованою поезією, яка стала джерелом текстів для більшості кантів. За О. Шреєр-Ткаченко, «...нові способи – силабічний і

силабо-тонічний – впливали на мелодику й ритміку кантів» [11, с. 82] на відміну астрофічній формі віршування у текстах церковних псалмів.

Український кант поєднав у собі риси західноєвропейського хоралу з мелодикою української народної пісні. С. Грица відзначає: «Ренесансно-барокова епоха з типовими для неї зрушеннями в українській народній та професійній поезії, архітектурі виробляє і нові засоби виразності в музиці, які не замикаються рамками свого культурного світу, а адаптують навколишні культурні здобутки Сходу і Заходу, котрі найсильніше позначилися в думках. Не оминуло це й духовних віршів і псалмів усної традиції» [4, с. 318].

Про середовище побутування кантів свідчать записи, зроблені власниками рукописних збірників кантів, що збереглися до нашого часу. В цих записах міститься інформація про власника: прізвище, ім'я, рід його занять. У той час авторські канти були дуже поширеними серед міського населення та селян: канти та псалми писали не тільки школярі, студенти, дяки, а й професори колегії, представники вищої церковної ієрархії. Серед авторів, які складали канти в цей період були видатні діячі української культури: Дмитрій Туптало, Феофан Прокопович, Єпіфаній Славинецький, Тимофій Щербацький, Стефан Яворський та ін. Про велику поширеність та популярність цих піснеспівів свідчить той факт, що збірники кантів переписувалися і продавалися за досить високу ціну (за свідченням В. Перетца). Автори книги «Український кант XVII-XVIII століть» наводять свідчення його популярності серед міського населення: «С. Смоленський і М. Сперанський пишуть про те, що спів кантів був улюбленим заняттям бурсаків. Студенти Києво-Могилянської академії «миркували», тобто просили милостиню, співаючи під вікнами багатих киян канти і псалми. О. Шреєр-Ткаченко вирізняє серед популяризаторів канту «мандрованих дяків». Деякі із збірників кантів створювались упродовж десятиліть, передавались у спадщину в сім'ях, дуже високо цінілись і пильно зберігались власниками, про що пише дослідниця Л. Івченко [10, с. 6].

Отже, після вивчення історичних джерел відзначаємо проблемну ситуацію на підставі термінологічної плутанини: що вважати кантом? На нашу думку, можна стверджувати, що сталося ототожнення піснеспівів, які в одному випадку називались *псалмами*, а в іншому –

кантами. Так, завдяки одному з відомих видань можна впевнитися, що наприкінці XIX ст. ці два жанрові різновиди вважалися синонімічними [10]. С. Грица також вказує на те, що духовні вірші та псалми у репертуарі українських кобзарів та лірників на біблійні теми, що дійшли до нас з XIX – початку XX ст., «становлять половину, а в окремих випадках і більшу частину творів, які виконували народні співці. Обидві тематичні групи виступають переважно під однією назвою – псалми. Варто нагадати, що й думи називали колись козацькими псалмами, під назвою воєнних псалмів вони значаться ще в XVII ст. (Є. Морштин)» [4, с.320].

Інший приклад жанрової спорідненості псалми та канту містить репертуарний список вищезгаданого видання П. Демущого, в якому помітна тенденція до розподілу псалми як *церковного піснеспіву* (навіть присвяченого певному святому) та канту як вияву *світської культури*. Наприклад, піснеспів «Ангелу хранителю» не має жанрового уточнення, а поруч з ним «Миколаю» означений, як кант.

Виникає проблемне питання: власне жанрова атрибуція псалми та духовного канту в контексті історичних процесів секуляризації в XVII–XVIII ст. Цю проблему буде розглянуто на прикладі авторських кантів Димитрія Туптала (1651-1709), який був видатним українським церковним діячем, проповідником, духовним письменником. Цікавим у його біографії є той факт, що у 1677-1678 рр. він мандрував, жив у Вільні, Слуцьку: приймав участь у перенесенні чудотворного образу Пресвятої Богородиці, промовляв проповіді, проповідував слово Боже. Тобто за цей час Димитрій причинився до європейської культури, до принципів створення триголосних хоралів, які виникли як наслідок процесів реформації католицької церкви у Західній Європі. Аналізуючи творчість Д. Туптала, можна сказати, що в Україну (1679) він повернувся людиною європейської культури. У 1707 році, після 23 років роботи було закінчено працю всього його життя – «Четїї-Мінеї», а у 1709 р. автор помер у Ростові.

Житіє Св. Димитрія містить опис останнього вечору життя, коли він покликав до себе півчих і попросив співати свої улюблені канти: «Ісусе мій прелюбезний», «Надіжду мою», «Ти мой Бог Ісусе». Цей факт підтверджує авторство Св. Димитрія, і відкидає сумніви в тому, що він писав побожні канти. Димитрій Туптало прославив себе

як красномовний полум'яний проповідник, його називали «звезда от Киева воссиявшая». У поєднанні з напруженою самостійною дослідницькою роботою сформувалася постать пастиря-проповідника, письменника-енциклопедиста, на творах якого виховувалося не одно покоління православних діячів Європи.

Перу Д. Туптала належать кілька десятків кантів (псалм). Дослідниками знайдений рукопис № 2540, (ДПБ) із зібрання А. Титова, який містить 10 духовних кантів Дмитрія Ростовського. На першій сторінці рукопису є надпис: «Сии псалми сочинишася трудами новоявленного святителя Дмитрія митрополита Ростовського чудотворца». А. Ізраїлев видав 8 псалм (кантів) Д. Туптала, зробивши переклад їх для чотириголосного чоловічого хору (1891).

Наведемо внутрішню диференціацію духовних кантів Д. Туптала за тематикою та жанровою семантикою:

- величальні: «Ісусе мій прелюбезний, серцю сладосте», «Похвалу принесу сладкому Ісусу», «Ти еси Ісусе, ти моя радосте», «Христе, мій Боже, Ісусе сладчайший», «Мати милосерда, ти еси ограда»;
- покайні: «Превзидох міру, о мой вічний Боже», «Господи мій, ярость твою не покажи надо мною», «Воплю к Богу в біді мойй»;
- моралістичні: «Взираи з приліжанієм, тлінний чоловіче», «Надіжду мою в Бозі полагаю», «О душе каждая вірна»;
- скорботні: «О возлюбленный Сине, что сіе сотворив», «Нас діля розп'ятого Марія видящи», «Зряди Сина, поносной смерті сужденна».

Відзначимо найбільш типові жанрові риси канту, на які вказують дослідники: структурна завершеність; повторність у великих і малих побудовах; метро-ритмична визначеність; ладова визначеність; використання стислих мелодико-гармонійних формул (пентахорд, трихорд); будова мелодії зі зміщенням на терцію вище, що створює двоголосся, рух паралельними терціями, можливість імітації.

Існували канти одноголосні та кількоголосні, але частіше зустрічаються триголосні. Мелодія виконується переважно у верхньому голосі, другий іде у терцію з верхнім, третій є гармонійною основою твору і при цьому його мелодія може бути досить вільною. Кант має переважно акордово-гомофонний склад, іноді зустрічаються елементи поліфонії. У ладовому відношенні мелодії кантів спираються на мажорно-мінорну систему. Мелодія відзначається плавністю, повтор-

ністю мотивів, присутні секвенції. Метроритмічна основа канту є досить чіткою. Форма твору окреслюється внаслідок напівстрофічних зупинок-кадансів, що позначають завершеність періодів, часто несиметричних [7, с. 225].

Наскільки актуальними є тексти Д. Туптала для сучасного виконавства можна судити по зростаючій популярності кантів сьогодні, адже старовина традиція так чи інакше резонує в нашому житті. Наприклад, учасниці ялтинського ансамблю бандуристок «Чарівний спів» (м. Ялта, Крим), що пройшов шлях від шкільного самодіяльного (створений у 1993 р.) до «Народного» (1995), познайомилися з кантами у 1998 р. під час роботи Міжнародного хору, який зібрався у селищі Висока під Краковом (Польща). Під чутливим керуванням Тайво Ніітвягі (художнього керівника естонського ансамблю старовинної музики «*Ліннамюзік*») представники молоді майже з десяти країн Західної Європи вивчали духовні піснеспіви різних народів. У репертуарі міжнародного хору були канти Дмитрія Туптала «Ти єси Ісусе» та «Похвалу принесу сладкому Ісусу». Польська молодь дуже швидко опанувала цей жанр і уже в наступному році на фестивалі старовинної музики «*Pieśń Naszych Korzeni*» у Ярославі (Польща) всі учасники співали ці канти.

Захопившись вивченням та виконанням європейської музики епох Середньовіччя, Ренесансу та Бароко учасниці ансамблю «Чарівний спів» крок за кроком наближались до глибини української духовної пісні – псалм та кантів Д. Туптала, що поступово закріпились у репертуару: це псалма «Потоп», канти «Радуйся, Маріє», «Мати милосерда» «Ти єси Ісусе» та «Похвалу принесу сладкому Ісусу», «Ой ти, дячку вчений», «Скорбная мати», «Христос Господь воскресє» та ін.

На перший погляд, канти – не дуже складні для виконання, проте тільки на перший. Дуже непросто сучасним молодим виконавицям у своєму співі передати **дійсно той зміст**, що закладений у біблійних текстах. І в цьому ми вбачаємо спорідненість канту та церковних псалмів: в них слово несе інформацію, яку спочатку потрібно зрозуміти, відчувати своїм серцем, зробити певні наголоси, а потім донести до слухачів. У вирішенні цієї проблеми учасницям ансамблю допомагають концертні виступи у Римо-католицькому храмі, коли спів і музика є продовженням проповіді слова Божого.

Отже, псалма, або духовний кант були і залишаються носіями старої традиції, яка пізніше відновлювалась новими засобами виразності. Сталося протиріччя церковного культового способу буття та нового гуманістичного відчуття людини. Підкреслимо, що загальний релігійний зміст нових піснеспівів у порівнянні з церковною монодією знижується – відбувається наявна *секуляризація* духовної спадщини.

Нині до відродження канту як духовної спадщини кобзарства причетні такі видатні бандуристи сучасності, як Т. Лазуркевич (Львів), який має у репертуарі псалму «Через поле широкее»; В. Дутчак (Івано-Франківськ) виконує псалму «Душа і тіло». Згадаємо бандуристів *київського* кобзарського цеху. Ю. Фединський виконує «Кант про Святого Юрія», «Житіє моє»; Т. Силенко, Т. Компаніченко відроджують старовинний репертуар кобзарів, обов'язковою частиною якого є псалми та канти.

ВИСНОВКИ. Канти Св. Дмитрія мали велику популярність на протязі минулих століть. Їх можна вважати зразком **духовної традиції** завдяки таким чинникам, як вплив риторики через поетичні образи, символіку біблійських текстів; краса мелосу як основа ладо-гармонічного розвитку; і, як наслідок – увиразнення нової музичної експресії.

Було проаналізовано репертуарні списки кобзарів і зроблено висновок, що серед духовних кантів найчастіше зустрічається кант Д. Туптала «Ісусе мій прелюбезний». Він зустрічається у репертуарі таких кобзарів, як М. Кравченко, Г. Ткаченко, П. Дуб, Т. Пархоменко та ін. У репертуарі кобзаря П. Древченка є кант Д. Туптала «О, горе мні, грішнику сушу». П. Демуцький до репертуару лірників подає псалму, «відому кожному лірнику» – «Ісусе мой прелюбезний». Псалма «Ти мой Бог, Ісусе» схожа за віршованим текстом з кантом Д. Туптала «Ти еси Ісусе», але мелодія – інша.

Отже, повернення духовних кантів Д. Туптала до репертуару сучасних кобзарів та бандуристів має історичне значення для відродження духовної традиції в сучасних соціокультурних умовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ

1. Академія музичної еліти України [Упоряд. А. П. Лащенко, О. І. Малоцькова]. – К., 2004. – 526 с., іл.

2. Артемова Л.В. Історія педагогіки України: підручник для ВНЗ / Л. В. Артемова. – К. : Либідь, 2006. – 424 с.

3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – К. : Муз. Україна, 1978. – 184 с.

4. Грица С. Кореспонденція мелосу духовних віршів, псалмів і дум в усному епічному виконанні // IV Міжнар. конгрес україністів. – Одеса, 2001. – Кн. 1: Етнологія, фольклористика: Доп. та повідомлення. – Одеса-Київ, 2001. – С. 317–324.

5. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – М. : Русский язык, – 1986. – С. 118.

6. Демуцький П. Ліра і її мотиви / П. Демуцький // Нотопечатания і друк. І. І. Чоколова. – К., 1903. – 58 с.

7. Історія української музики: [в 6 т.] / [Ред. М. М. Гордійчук та ін.]. – Т. 1. – К., 1989. – 447 с.

8. Израилев Аристарх. Псалмы или духовные канты, Святителя Димитрия, Митрополита Ростовскаго / А. Израилев. – М., 1891. – 43 с.

9. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-е, перероб. і доп. [За ред. проф. А. Яртися та проф. В. Мельника]. – Львів : Світ, 2005. – 568 с., іл.

10. Український кант XVII–XVIII століть [Упор., вступ. ст., прим. Л. В. Івченко]. – К. : Муз. Україна, 1990. – 199 с.

11. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики / О. Я. Шреєр-Ткаченко. – Ч. 1. – К. : Муз. Україна, 1980. – 198 с.

Куровська І. Жанрова атрибуція канту як духовного пісенспіву (на прикладі кантів Димитрія Туптала). Висвітлюється роль кантів у репертуарі кобзарів та лірників, важливих для розвитку української духовної культури (на прикладі кантів Д. Туптала).

Ключові слова: духовна культура, кант, псалма, кобзарі, лірники.

Куровская И. Жанровая атрибуция канта как духовные песнопения (на примере кантов Дм.Туптала). Освещена роль канта в репертуаре кобзарей и лирников, важных для развития украинской духовной культуры (на примере кантов Д. Туптала).

Ключевые слова: духовная культура, кант, псалом, кобзари, лирники.

Kurovska I. Genre definition of the cantos as the spiritual psalmodi (on the example of cantos by Dimitriy Tuptalo). The role of the cantos in the repertoire

of kobzari (kobzars) and lirniki (lirniks) important for Ukrainian spiritual culture development is analyzed on the example of cantos by D. Tuptalo.

Key words: spiritual culture, cantos, psalm, kobzari (kobzars), lirniki (lirniks).

УДК 78.3:788.2

Олег Федорков

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ

Ансамбли тромбонов имеют давнюю историю. В XVI веке сформировалось семейство тромбонов (сопрано, альт, тенор, бас), что явилось основой образования ансамбля данного рода. Ансамбли тромбонов выполняли в то время различные функции: сигнальную, военную, ритуальную. В средневековой Германии утвердилась *Turmmusic* (башенная музыка). Значительной была роль ансамбля тромбонов в музыкальном театре и в церковной музыке XVI в.

В XVII веке Г. Рейхе (1667–1734) написал 24 Сонаты для трех тромбонов и цинка (*cornetto*), или сопранового тромбона, что свидетельствует о популярности и развитости ансамбля тромбонов в начале эпохи Нового времени. Сочинения для тромбонов в эпоху барокко писались, преимущественно, в вокальном стиле. «*Fili me, Absolon*», одна из частей *Sinfonia sacra* Г. Шютца для квартета тромбонов, баса и органа, являет собой яркий образец вокальной трактовки партии тромбонов: строгость мелодических линий, полифонический тип развития указывают на связи с хоровой партитурой, в большей степени, чем с инструментальной. В то же время появляются и чисто инструментальные по характеру произведения для ансамбля тромбонов. Таковы две Сонаты для трио и квартета тромбонов немецкого композитора Д. Шпеера (1636–1707), об инструментальной природе которых свидетельствует, в частности, техническая развитость голосов. В эпоху классицизма, когда особую популярность приобретают симфонические и оперные оркестры, композиторский и исполнительский интерес к ансамблю тромбонов заметно ослабевает. Бесценным исключением этого времени явились *Drei Equale* Л. Бетховена для квартета тромбонов.

Актуальность темы. Изучение социокультурной практики ансамбля тромбонов как самостоятельного жанрового образования в музыкально-исполнительской культуре Западной Европы XV – XVII вв. позволяет утверждать, что его формирование совпадает с началом возникновения ансамблевой культуры как таковой. Однако, начиная с Новейшего времени, оригинальная музыка, предназначенная для ансамбля тромбонов, становится редким явлением. Музыканты-исполнители самостоятельно решали проблему репертуара, создавая переложения образцов оперной и симфонической музыки.

Процессы, происходящие в современной Украине в области композиторского творчества, предназначенного для ансамбля тромбонов, специфически отражают тенденции, присущие отечественному музыкальному искусству второй половины XX в. В середине XX в. ансамбли тромбонов переживают композиторское и исполнительское возрождение на небывалом до этого уровне. Более того, на рубеже XX – XXI вв. отечественный ансамбль тромбонов превратился в устойчивое явление, характеризующееся закономерностями как исторического, так и собственно эстетического порядка.

Вместе с тем, если в других исполнительских областях творчества (например, фортепианной или симфонической) жанровые нововведения ныне представляют сферу *традиционного* мышления, то в ансамблево-тромбовом искусстве до сих пор репрезентируют *новаторский подход*, будучи исключительным явлением в данном контексте. Отсутствие методологических обобщений в данной сфере само по себе является свидетельством «молодости» украинского ансамбля тромбонов, сравнительно недавнего обретения им статуса устойчивого жанрового явления в системе музыкально-исполнительского искусства.

Актуальность темы исследования обусловлена также необходимостью ликвидации «разрыва» между интересом к данному направлению, как в композиторском, так и исполнительском творчестве украинских музыкантов и педагогическим процессом, отстающим от творческих потребностей современности. Данная ситуация порождает такой негативный факт, как отсутствие (либо труднодоступность) в пределах Украины печатных изданий произведений, предназначенных для ансамбля тромбонов. Кроме того, обращение к малоизвест-

ному в исполнительской среде материалу, не получившему до сих пор должной оценки и серьёзного научного осмысления, является убедительной мотивацией актуальности предпринятого исследования. Его **предметом** является ансамбль тромбонов как жанровое явление музыкально-исполнительского искусства.

Цель данной статьи – проследить исторический генезис ансамбля тромбонов в контексте западноевропейского композиторского творчества.

Одним из важнейших направлений изучения духовых инструментов в современной науке является осмысление их истории. Как и другие инструменты группы медных духовых, современный тромбон прошел длительную предысторию, синтезировав специфические черты своих различных предшественников, их перспективные свойства: богатство тембровых красок, специфику звукоизвлечения, образно-выразительный потенциал, драматургические функции солирующего, ансамблевого и оркестрового инструмента.

Наиболее ранние предшественники тромбона появились в период позднего Средневековья – в предренессансной культуре (XIII в.). Следовательно, предыстория инструмента насчитывает четыре столетия и простирается вплоть до XVII в., когда завершается формирование конструктивных особенностей инструмента и утверждается семейство тромбонов (сопрано, альт, тенор, бас). Исследование генезиса тромбона потребовало определений: каковы элементы технического устройства инструментов-предшественников? По каким тембровым особенностям и выразительным функциям они были востребованы в тромбоне – инструменте будущего?

Современный исследователь, изучая генезис тромбона, должен обращаться не только к музейным инструментам как историческим *прототипам*, но и к описаниям, имеющимся в различных литературных и научных трудах, а также к произведениям изобразительного искусства, на которых запечатлены старинные инструменты, предшествовавшие тромбону. Географические прообразы современного тромбона возникали и развивались во Франции, Италии, Германии, Англии. В каждой из них предшественники тромбона обладали своеобразными названиями и проходили специфические этапы своего становления. Тем не менее, для всех стран общими являются такие законо-

мерности, как: 1) «двухэтапная эволюция (от прямой трубы к кулисе), способствующая созданию современного внешнего вида тромбона» [12, с. 15]; 2) кристаллизация к концу XV в. современного названия инструмента, объединившего все его разновидности¹.

В XV в. была осуществлена своего рода «селекция» элементов устройства инструментов-предшественников тромбона; шел процесс вызревания конструкции. Одним из видовых прообразов тромбона является букцина, появившаяся в период позднего средневековья. Букцины, в частности, упоминаются во французских романсах XIII – XIV веков. «До XV века букцина представляла собой длинную прямую трубу, к которой впоследствии была добавлена кулиса» [12, с. 9].

По мнению американского исследователя Ф. Галпина [9, с. 191], с букциной связано утверждение внешнего вида современного инструмента в форме прямой трубы, а также применение кулисы, что оказалось перспективным для будущего тромбона. В музыкально-общественной жизни стали использовать букцины в сочетании с бомбардой, флейтой и струнными инструментами. Помимо букцины на формирование тромбона повлияла большая военная труба. Однако в начале XV в. она «перешагнула границы» прикладной сферы, в которой она впервые была использована, и стала завоевывать музыкальное искусство, где обрела новые выразительно-технические возможности.

Таким образом, история превращения букцины и военной трубы в тромбон весьма сходны (подобны): в обоих случаях представлены два этапа метаморфозы старинных инструментов. Первый из них связан с развитием их технических и выразительных возможностей как «прямой трубы»; второй же – с добавлением кулисы, значительно трансформирующей и обогащающей интонационные возможности тромбона (хроматизмы).

¹ К. Polk утверждает, что название «тромбон» уже употреблялось в Ферраре в 1439 г. [13, с. 168]. F. D'Assone ссылается на термин «тромбон» в Сьенне в 1446 г. [7, с. 522]. Тинкторис в главе XVIII книги III De inventione et use musical (1484) приводит сведения о тромбоне в связи с «использованием его с шовмой» [8, с. 25]. «Лишь двумя годами ранее в Бургундской хронике Оливера де ля Марша, описавшего женитьбу Чарльза на Маргарите Йоркской, впервые упомянут французский прообраз тромбона – сакбут» [3, с. 11].

Кулисный тромбон был известен в Бургундии с 1468 г. под названием *trompette saiqueboute* (сакбутная труба). Термин *сакбут*, вероятно, происходил от франц. *сакэбут* (тяни, толкай). В то же время он синонимичен уже употреблявшейся *trompette des menestrels* (труба менестрелей).

Придворные ансамбли и оркестры, подразделялись на 2 группы:

1) *hauts menestrels* – исполнители на громких духовых инструментах;

2) *joueurs de bas instruments* – исполнители на тихих инструментах.

Первая группа упомянутых ансамблей состояла из кавалерийских труб (от 4 до 7), вторая – из виолы, лютни, арфы, а между этими группами были менестрельные трубачи, которые считались по рангу выше других в придворной иерархии. Следовательно, «*trompette des menestrels* являет собой один из исторических прообразов тромбона» [5, с. 12]. Г. Бесселер отмечает, что менестрельные трубы были связующим звеном между кавалерийской трубой и современным тромбоном.

Выделяются две стадии в эволюции кулисной трубы. Для первой стадии характерен закрученный раструб в виде S. Г. Бесселер датирует эту разновидность инструмента 1455 – 1461 годами. «Такие инструменты назывались сакбутом или менестрельной трубой» [5, с. 17]. Вторая окончательная стадия в эволюции тромбона произошла тогда, когда одна половина трубки завернулась вокруг себя и затем повернулась параллельно другой. «Впервые такой тип инструмента с кулисой в форме U появился при Бургундском дворе у одного из менестрельных трубачей в период с 1435 по 1468 гг.» [5, с. 18].

Эволюция тромбона с кулисой в форме U от кулисной трубы была наиболее логическим развитием, поскольку трубы, сконструированные в теноровом или басовом регистре, не могли быстро приспособиться к неуклюжим кулисным мундштукам. В дальнейший период превосходство формы U закрепилось, приведя к постепенной замене кулисной трубы на альтовый тромбон. Так экспериментальным путем была найдена современная конструкция тромбона.

Обе описанные разновидности старинного тромбона некоторое время мирно сосуществовали, выполняя общие задачи: дублирования

вокальных партий в мелодии с хроматическими интервалами, которые нельзя было исполнить на натуральных трубах, обеспечение выхода в нижний регистр. «Наиболее раннее упоминание об использовании четырех сакбутов относится к времени правления Генриха XVII, где четыре сакбута играли вместе с гобоями, флейтами, трубами и барабанами в оркестровой капелле (1495)» [10, с. 3]. «Установлено, что на церковной службе в церкви королевы Елизаветы пели под аккомпанемент органов, корнетов и сакбутов» [9 с.10]. Ф. Галпин также ссылается на «многочисленные церковные свидетельства, в которых упоминается об использовании корнетов и сакбутов» [9, с. 191].

Появившийся тромбон, или сакбут (его ранняя разновидность) впервые запечатлен на картинах XV в. «Самая ранняя картина, на которой вполне четко изображен тромбон, “Свадьба Адимарис” на Флорентийской шкатулке была написана Маттео ди Джованни (? – 1495)» [8, с. 150]; [12, с.26]; [11, с. 346]. Это изображение «тромбона с тремя шовмами, который использовался как светский инструмент для исполнения танцев» [3, с. 554].

Еще один прообраз тромбона *Heba torta* или *tubo fortuosa* зародился в Италии и получил распространение во Флоренции в XV в. Введение этого инструмента связано с деятельностью музыканта немецкого происхождения Джакоби Йоханеса де Апамания. «*Tubo fortuosa* являла собой большую раздвижную закрученную трубу, которая называлась *trombette*» [12, с. 29]. О наличии тромбона в городской культуре в Венеции XV в. свидетельствует тот факт, что городской музыкант Джованни Альвизи известный как автор музыки для корнетов, тромбонов и других духовых инструментов носил прозвище *Тромбончино* [2, с. 84].

Труба с кулисой, предвзявшая появление тромбона, наличествовала и в Германии. Согласно историческим сведениям, «труба с кулисой была известна в Швейге (1403), в Лейпциге (1479) и Халле (1482)» [12, с. 28].

На деревянной гравюре в церкви святого Вольфганга тирольского мастера Michael Pacher (1435–1498) изображена сцена коронования Девы Марии, где два ангела, обращенные лицом друг к другу, «играют на трубах одинакового размера, форма которых близка S. Однако один из них держит кулису в I позиции, а другой – в IV позиции» [8, с. 23].

Таким образом, четыре имеющиеся в наличии позиции у тромбона, а также амбушюр позволяли исполнять хроматические интервалы.

Вначале тромбон имел одну кулису. Точно проследить хронологию перехода от одной кулисы к двойной невозможно. «Известно, что двойную кулису стали применять в 1440 г., а к концу XV века тромбоны с одной кулисой полностью исчезнут» – утверждает А. Лане [12, с. 40]. Появившийся аналогично буккине инструмент в Германии имел название *buzain* (или *posaune*; нем. – тромбон). Ганс Нойшель, немецкий тромбонист и мастер по изготовлению духовых инструментов в 1498 г. внес значительные улучшения в конструкцию тромбона (изменение расточенного отверстия мундштука и раструба). В результате «звук инструмента Нойшеля приобрел менее “носовое” звучание, чем у его предшественников» [12, с. 40]. Это нововведение унаследовал тромбон.

Е. Герцман, исследуя музыкальные символы Библии, отмечает «важную роль, которая отводится в ней духовым инструментам, в том числе и трубе» [1, с. 202]. Автор приводит целый ряд примеров использования трубы в жизни ранних христиан. Труба была неотделима от великих катаклизмов, она превратилась в символ грандиозного рупора, вещавшего всему живому о событиях космической важности. В Ветхом Завете труба упоминается в качестве символа, олицетворяющего зов судьбы. В сознании народа явления Господа, важнейшие пророчества или вещие слова либо сопровождались трубным звуком, либо воплощались в нем [Псалом 46, 6]. И уже явление Саваофа должно быть возведено звуком вселенской трубы (Захария 9, 14); [1, с. 207]. Символическая функция трубы получила развитие на последующих этапах эволюции ансамбля тромбонов.

XV в. – важная эпоха в зарождении оркестров из духовых инструментов. Типичный оркестр имел в своем составе 2-3 бомбарды и инструмент с кулисой, который называли тромбоном. В конце XV в. появился более востребованный *alta-оркестр* (под *alta* подразумевали группу свирелей, дудочников, даже если в составе этой группы присутствовали другие инструменты, например, тромбоны). Оркестры свирелистов в большинстве случаев состояли из четырех музыкантов, где были две свирели, бомбарда и тромбон. Архивные документы свидетельствуют о том, что в квартетных ансамблях свирелистов вто-

рая свирель считалась менее важной, вследствие чего, звучало преимущественно трехголосие. На картине, хранящейся в Версальском музее, запечатлен ансамбль свирелистов из четырех участников, изображающий сцену при Дворе графа Бургундского. «При этом играют только трое из них, один отдыхает» [12, с. 19].

В это же время были популярны оркестры, играющие на башнях. В составе этого оркестра был ансамбль тромбонов и корнеты (эта традиция была особенно развита в Германии). «В некоторых случаях корнет заменял бомбарду в исполнении высоких партий, в других случаях, как, например, в Базеле, «башенные» оркестры были результатом объединения двух прежде отдельных групп исполнителей – христославов (играющих на безвентильной трубе) и городских дудочников» [12, с. 21]. Характерно, что становление ансамбля тромбонов протекало в широких границах: от инструментального состава, дублирующего вокальные партии – к его вызреванию в качестве *самостоятельного художественного явления*. (Хотя многие специфические, темброво-выразительные качества инструмента сформировались в условиях «вспомогательной» трактовки).

В самом начальном периоде своего развития ансамбль тромбонов стремительно завоевывает новые жанры и выразительные сферы: от танца – к вокальной музыке. Ансамбль тромбонов вводился в такие жанры, как мотет, мадригал, канцона. Инструментовка не была специфицированной: так, на некоторых титульных листах значилось: «Канцоны» для голоса и (или) инструментов, для пения или игры. «Канцоны» для исполнения в данном количестве партий, что является «наиболее встречающимся указанием для инструментальных канцон XV – XVII вв.» [12, с. 177].

Достижением Ренессанса в области ансамбля тромбонов явилось расширение сферы его применения. Так, исследователи отмечают, что «если ранее тромбоны использовались в основном как светские инструменты, то благодаря силе, мощности звучания и тембровому родству с певческими голосами отныне они вводятся в церковную музыку» [4, с. 216]. Однако ансамбль тромбонов в это время не имел независимого характера и лишь поддерживал (дублировал) вокальные голоса. Вместе с тем, «вокальная» предыстория тромбона в начале его развития оставила свой след в его последующем становлении: ан-

самбля тромбонов унаследовал тембральное распределение вокальных голосов. Вокальный характер мелодики – одно из следствий взаимодействия *tromboni* с хоровой традицией.

Действительно, во времена Средневековья и Ренессанса ансамбли медных инструментов часто выступали в городах, на королевских приемах, но их функция в церкви (как однородной группы) была относительно редкой. Большая часть имеющихся источников свидетельствует об использовании медных инструментов *solo* (или в дуэтах) для сопровождения пения. На многочисленных миниатюрах XIV – XVI вв. изображаются трубы, часто кулисные трубы, корнеты, рожки и другие инструменты, исполняющие церковные хоралы. Так, «на картине Дж. Беллини “Процессия на площади Сан Марко” изображены тромбоны и другие медные инструменты с вокальными хорами» [14, с. 144].

К концу XV в. встречаются гравюры на дереве и картины с изображением тромбона в церковной обстановке с хором. Тромбон прекрасно сочетался с человеческими голосами и обнаружил способность к исполнению хроматических пассажей. К нему обращались для того, чтобы укрепить или даже заменить вокальные голоса. Одна из причин, по которой церковь разрешала тромбону участвовать в церковных службах, заключалась в его способности исполнять четыре полутона (F, E, Es, D) в среднем регистре. Наличие хора – важнейший фактор привлечения тромбона к ансамблевым формам музицирования.

ВЫВОДЫ. В XV в. процесс формирования тромбона охватывает всю Европу. Едва ли не каждая музыкальная страна имела свой прообраз тромбона, от которого современный тромбон заимствовал наиболее перспективные и специфические свойства. Предшественники тромбона в средневеково-ренессансный период функционировали как инструменты, тембр которых обладал сакральной (в церковных церемониях, крещениях, похоронах) и светской семантикой (в придворных церемониях, свадьбах). Однако объединяющим эти «полюса» был торжественный, праздничный характер звучания инструментов.

Показательно, что в научных трактатах конца XV в. закрепляется термин «тромбон». Благодаря труду Тинкториса становится очевидным, что в то время один и тот же инструмент в разных странах назывался по-разному: «*tuba* называлась итальянцами – тромбон, а французы его называли сакбутом» [8, с. 25]. Таким образом, тромбоны

стремительно завоёвывают жанрово-стилевые горизонты музыкальной Европы. Уже в XV в. наметились образные полюса инструмента (от мрачного величия – до праздничной лучезарности); были четко определены выразительные возможности его использования в ансамблевых формах музицирования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. Беседы о музыкальной жизни Христианских общин / Е. В. Герцман. – М. : Музыка, 1996. – 288 с.
2. Левин С. Д. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ч. 1. / С. Д. Левин. – Л. : Музыка, 1973.–263 с.
3. Baines A. *Trombone Grove's Dictionary of Music and Musicians* / A. Baines. – 5th ed., Eric Blom : 9vole. – London : Macmillan, 1954. – 650 p
4. Bate P. *The Trumpet and Trombone. An Outline of their History, Development and construction.* – Ernest Benn Limited London, New York W.W. Norton & Company 1966, 1972. – 350 s.
5. Bessler H. *Die Entstehung der Posaune, Acta Musicologica, XXII (1950).* – 11 p.
6. Boyd C. *Elizabethan Music and Musical Criticism (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1940).* – P.10.
7. D'Accone F. – *Civic Music* / F. D'Accone // *Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance.* – Chicago: University of Chicago Press, 1977. – P. 522-523.
8. Evenson E. P. *A History of Brass Instruments, Their Usage, Music and performance Practices in Ensemble during the Baroque Era.* D.M.A. dissertation / E. P. Evenson. – California : University of Southern, 1960. –264 s.
9. Galpin F. W. *Old English Instruments of Music* / F. M. Galpin. – Chicago : A. C. Mellurg, 1911. – 191 p.
10. Keeling B. H. *The Trombone Quartet: a brief Historical overview and discussion of selected, original published twentieth-century quartets.* – Norman, Oklahoma, 1991. – 140 s.
11. Keteum R. M. *The Horizon Book of the Renaissance* (New York : American Heritage Publishing, 1961).– 553 s.
12. Lane A. *The Trombone in Middle Ages and the Renaissance* / A. Lane. – Bloomington : Indiana University Press, 1982 – 230 s.
13. Polk Keith. *Instrumental Music in the urban centres of Renaissance Germany* / Keith Polk // *Early Music History*, 7. – Cambridge University Press, 1987. – N. 7. – P. 168.

14. *Roose F. An Illustrated Handbook // Art History (New York Macmillam Co, 1938). – P. 144.*

Олег Федорков. Исторические прототипы ансамбля тромбонов. Рассматриваются исторически сложившиеся явления тромбонового исполнительства (от Средневековья до XV в.): инструментарий, генезис, этапы становления.

Ключевые слова: ансамбль тромбонов, генезис, прототип, инструментарий.

Федорков О. Історичні прототипи ансамблю тромбонів. Розглядаються історично усталені явища тромбонового виконавства (від Середньовіччя до XV ст.): інструментарій, генеза, етапи становлення.

Ключові слова: ансамбль тромбонів, генеза, прототип, інструментарій.

Fedorkov O. Historical prototypes of the ensemble of trombones. Under consideration are historically formed phenomena of the trombone performance (from the Middle Ages to the XVth century) : set of instruments genesis and stages of formation.

Key words: ensemble of trombones, genesis, prototype, set of instruments.

УДК 78.071.1

Ольга Фекете

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОНАТЫ ОР. 111, C-MOLL Л. БЕТХОВЕНА

Новаторские черты стиля, особенно ярко выраженные в поздних сонатах Л. Бетховена, до сих пор вызывают напряженные исполнительские поиски и острую музыковедческую полемику. Среди таких произведений – Соната ор. 111. Ее необычная для сонатного цикла двухчастная форма грандиозных масштабов трактуется исследователями как сопоставление двух полярных миров. Драматургия же цикла в целом нередко остается «книгой за семью печатями».

Цель статьи – исследовать художественное пространство 32-й сонаты Л. Бетховена в свете действия интенциональных векторов Преодоления и Преображения.

Для «героического периода» творчества Бетховена интенциональный вектор *Преодоления*, ассоциирующийся с образом борца, бунтаря являлся господствующим. Роль сферы Преодоления в произведениях позднего периода бетховенского творчества подвергается смысловой трансформации: триумф достигнутой цели утрачивает значение окончательного результата и становится лишь одним из этапов духовного поиска¹.

Движение к бытийственным смыслам в позднем периоде творчества сопровождается рождением *интенционального вектора Преображения*, связанного с модусом созерцания и постижения сакральных истин. Авторитетные исследователи отмечают: «монументально-величественный склад мысли, тяготение к космическим масштабам, итоговое положение лирико-созерцательных частей, новая философская концепция цикла с кодой-просветлением» [8]; «образы высокого парения духа» [2].

Драматургический стержень сонаты Бетховена *c-moll*, op. 111 исследователи творчества композитора преимущественно рассматривают как контрастное сопоставление двух миров. В трактовках сонаты отмечают разные подходы. Так, Г. Ермакова акцентирует романтический дуализм [4, с. 235], а Ю. Кремлев – синтез драматического и эстетического [7, с. 321]. В трансцендентном ключе рассматривает соотношение частей сонаты и Р. Роллан: «*Двухчастность необходима – это вопрос и ответ. В конце первой части нет успокоения, нет отдыха. Душевный мир не завоеван, победа ускользает. Но в этой сдаче оружия таится и надежда, источник обретения мира. А в Ариэте Бетховен “подлинный владыка жизни”. Здесь “бесконечная греза”, “высочайшее спокойствие”, безмятежность, могущество которой скрыто под почти неподвижной улыбкой Будды*» [7, с. 316].

В том же русле раскрывает концепцию произведения С. Павчинский: «*“Трагическое” снимается путем слияния с природой, которая трактуется не через жанр пасторальности, а гораздо более обоб-*

¹ В этой связи В. Конен отмечает: «Его чувство согласия с миром рождается почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как торжество завоеванной победы, как героическое жизнеутверждение, как триумф высокой мысли над земными страстями возникает у Бетховена гармония с человечеством и вселенной» [6, с. 179].

ценно, посредством выражения бесконечности мироздания, олицетворенной в картине звездного неба» [10, с. 65].

Идея Преображения в творчестве Л. Бетховена оказалась созвучной русской исполнительской школе, выросшей из традиций духовного реализма и религиозно-философской мысли. Прочтения последней фортепианной сонаты Бетховена выдающимися русскими пианистами М. Юдиной, С. Рихтером, Г. Соколовым воплощают Преображение души как итога человеческой жизни. Реализация идеи Преодоления неизбежно вызывает дух синергии.

Темы, связанные с идеей Преодоления, лаконичны и характерны. Преобладание активных ямбических ходов (часто на уменьшенные интервалы), пунктирный ритм, изломанный мелодический профиль придают этим мотивам предельную внутреннюю напряженность. Так построены тема вступления и главная партия (Г.П.) Сонаты ор. 111, венчающие эволюционный путь бетховенского тематизма, начатый в сонатах ор. 2, № 1, 2; ор. 26; ор. 90, свидетельствуют о высших достижениях музыкального мышления эпохи.

Мотивная символика (А. Швейцер) темы вступления и Г.П. формирует «концептуальную ось» первой части: мотив «грехопадения» (нисходящие затактовые скачки на ум.7 и ум.4 с опорой на вводный тон) и порожденный ими мотив «креста» – причина происходящего и импульс к движению по Преодолению. Конфликтное сопряжение тематических элементов выполняет функцию динамического импульса. Переосмысление тематических соотношений влечет за собой специфические приемы развития. *«...Каждая тема экспонируется кратко, в законченной форме, как тезис... Утверждается романтический прием развития тематизма – переинтонирование, образная трансформация»,* – пишет Н. Горюхина [3, с. 102-103].

Рассмотрим связующий раздел экспозиции, написанный в форме фугато, где господствует разработочность. Бетховену удается достичь уникального синтеза мотивной разработки и полифонического развертывания: элементы тем экстраполируются в различные фактурные пласты, тематические элементы наполняют пассажи, лишая их статуса «общих форм движения». Переход к П.П., а от нее – к заключительной характеризуется цепляемостью мотивов, «прорастающих» друг из друга.

В разработке тематические вторжения, стретты, комплементарная ритмика преодолевают жесткость метрической структуры. Лиnearное развертывание тематического зерна высвобождает энергию непрерывного движения. Разработка буквально «врывается» в репризу. Особенно впечатляет исполнение фугато Г. Гульдом. Пианист обращается к барочному типу звукоизвлечения, наполняя формы движения энергией фактурно-динамических пластов.

Семантика Преодоления создается и с помощью *метроритма*. Ритмическая энергия сокрыта: 1) в пунктирных ритмах (двойной пунктир темы вступления); 2) в сочетании равномерной ритмической пульсации с длительными волнами динамического нарастания, трактованными как рост и спад напряжения (сферы вступления, Г.П., заключительной партии); 3) в резких акцентах *sf*, имеющих функцию энергетических прорывов; 4) в преодолении метрической опоры мотивным либо фразовым ударением, вызванным несоответствием ритмической структуры мотива тактовому размеру (П.П.); 5) в сочетании упругой остинатности и полиритмии (переход к заключительной партии в репризе); 6) в сдерживании темпа в моментах нарастания звучности, совмещении кульминационной зоны с участками замедленного темпа.

Интенция Преодоления определяет особенности *интонирования* I части сонаты: до предела насыщенные напряженностью скачки осознаются как моменты преодоления препятствий. Так, уже во вступлении посредством целого семантического комплекса формируется интенциональный вектор Преодоления: напряженность звучания ум.7 и уменьшенного септаккорда, двойной затактовый ямбический пунктир, мощное центростремительное движение к «точке» (трезвучие *G-dur*) и сменяющая ее центробежная «лавина» арпеджио, динамика динамической волны (*diminuendo – crescendo*), троекратное восходящее проведение темы (шаг секвенции – ч. 4). О грандиозности свидетельствуют фактурные унисоны, аккордовый тип изложения, новаторский принцип сдвоенной аппликатуры, регистровый охват всего пространства клавиатуры. Педаль, предписанная Бетховеном, рождает необходимый эффект «вселенского резонанса».

Первый круг движения по Преодолению (вступление) не достигает цели, что отражено динамическим угасанием, тесситурным сжати-

ем (тт. 6-11). Итогом становится формирование комплекса психологического напряжения (тт. 11-16): фигуры скорби (ритмическое *ostinato* с двойным пунктиром в кадансах), тяжелого шага (секундовые расщепления унисонов, усиленные синкопами *sfp*, в нисходящем секвенционном движении).

Образное ядро Г.П. составляет сплав мотивов грехопадения и крестного пути. Эта деталь неожиданно проясняет бетховенское указание «*Allegro con brio ed appassionato*», что нередко ставило в тупик интерпретаторов. В едином энергетическом потоке Г.П. вновь концентрируются средства, которые традиционно связываются с интенцией Преодоления (восходящие скачки мотивов на интервал ум.5, подчеркнутые sforцандо, прогрессия структур дробления (мотив = такту (тт. 23 – 24), мотив = $\frac{1}{2}$ такта (тт. 24-25), мотив = $\frac{1}{4}$ такта (т. 26)), преодоление метрического акцента фразовым). Средствами динамизации являются скандированные унисоны *tutti*.

В Первой части сонатного цикла представлено несколько этапов Преодоления. Стимулами к возрождению этого движения каждый раз становятся различные средства. Так, естественное угасание энергии порыва во втором проведении темы (т. 29-31) сменяется волевым преодолением – яркой вспышкой динамического вторжения, обостренной встречным движением голосов. В этой связи обратим внимание на экстраординарную функцию динамики в фортепианных произведениях Бетховена в целом (и в последней сонате, в частности).² В качестве дополнительного энергетического импульса задействованы нетрадиционные для сонатной формы приёмы имитационного и оstinатного развития. Итогом устремленного движения у Бетховена становится преодоление стадии замыкания (т. 35), трансформирующейся в импульс к действию. Неистовость новой волны усугубляется образным контрастом: каданс (тт. 34-35) – это «выход» на психологический уро-

² О специфике бетховенской динамики читаем у А. Аронова: «Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, как «*dinamica subita*». Наиболее типичные для Бетховена динамические приемы – сопоставление контрастных динамических уровней. Акцентировка и нюанс $p < p$ (то есть *crescendo*, которое в кульминационной точке внезапно обрывается *piano*)» [1, с. 33]. Динамика, таким образом, становится средством формообразования, отграничивая структурные рамки сонаты, «сюжетные повороты».

вень, снабженный атрибутами эмоциональной насыщенности (микродинамика в большой градации колебаний, аккорды альтерированной двойной доминанты, «отодвигающие» К 6/4, гармония доминанты с секстой).

Связующий раздел (т. 35) – вторая фаза действия интенционального вектора Преодоления. Тема Г.П. трансформируется средствами имитационной полифонии и противопоставлена контрапункту на встречном движении. Гармонический шаг секвенции – последовательность восходящих кварт (*Es – As – Des*). Кульминация, «протягивающая арки» между крайними регистрами, символизирует грандиозность масштабов происходящего и содержит все признаки финалоцентричных кульминаций Бетховена: *ff*, *sf*, педальные пласты, объединяющие в одну гармонию крайние регистровые точки.

На вершине кульминирования экспозиции появляется П.П. – образ духовного восторга, сокровенности, нежности (о чем свидетельствуют растворение пунктира в фигуративности, *meno Allegro, ritardando, piano*), а также ожидания, рожденного разрывом пауз. Лавина пассажей «ломает» сомнения и утверждает торжествующее состояние заключительной партии. С. Павчинский трактует заключительную партию как «торжество сил судьбы» [10, с. 64]. Заметим, что заключительная тема лишена конфликтности, гармонической напряженности – качеств, которые были бы присущими подобной интерпретации. Она является мажорным вариантом главной партии. Тема креста становится темой волевого утверждения. Ее цельность и оптимистичность создаются реализованным устремлением мощного унисонного движения (с подчеркнутыми метрическими акцентами) к мелодической вершине в ликующем сиянии тональности *As-dur*.

Драматургический слом на грани экспозиции и разработки «искажает» Г.П.: ее «восстановление» (кристаллизация и концентрация сил для нового подъема) осуществляется в фугато, выполняющем функцию разработки. Структурная грань разработки и репризы стирается. Обновленное звучание Г.П. (результат полифонических преобразований) является началом разработки. Реприза в образном плане отличается от экспозиции. Так, П.П. трансформируется: пассажи мелкими длительностями *parlando* приводят к минорному проведению темы в базах, символизирующему «потерю высоты», «духовную оставлен-

ность». В коде подводится итог: человеческий поиск, направленный на *преодоление* без духовного *преображения* оказывается тщетным.

Итак, идея Преодоления в первой части Сонаты op.111 Л. Бетховена имеет характер устремленного действия. Вектор интенциональности направлен на достижение нового качества. Характерен собственно момент перехода, часто имеющий характер взрывного скачка как мгновенного выброса мощной энергии. В тексте Сонаты op. 111 этот момент «сюжетного поворота» характеризуется «взрывными» замыканиями (переход к разработке), тематически переосмысленными кадансами (переход к заключительной партии), эллипсисами различного наполнения (разработка) в сочетании с прерванными оборотами.

Длительность и расположение «момента преобразования» различны, уникальны для каждого произведения из бетховенского наследия. В парадигме творчества композитора ощутима линия образной трансформации «момента преобразования». В произведениях раннего периода творчества он является итогом развития идеи Преодоления, явным ее результатом, финалоцентристской кульминацией на всех уровнях текста; иногда «момент преобразования» репрезентирует идею преобразования и совмещается с ней. На наш взгляд, «момент преобразования» уместней назвать «моментом преображения». Его значение ассоциируется с христианским моментом Встречи, за которым следует Преображение души человека. «Момент преображения» в сонате op. 111 сокрыт в тишине «многоточия» между частями формы. Появление темы Ариетты после угасающих пассажей коды первой части воспринимается как момент Божественного Откровения и чудо Преображения... Вторая часть сонаты с первого звука погружает слушателя в сферу сакрального созерцания. *«Финальные вариации последней фортепианной сонаты, написанные на “ариегту”, которая при поверхностном восприятии очень напоминает камерную миниатюру романтиков, на самом деле уводят далеко от интимной лирической сферы, вступая в соприкосновение с вечной проблемой – человек и мироздание»,* – подчеркивает В. Конен [6, с. 188].

Среди экстраординарных черт композиторского письма позднего Бетховена, связанных с раскрытием интенции Преображения, обращает на себя внимание новаторский подход к *художественному хронотопу*. Бетховен, пожалуй, первым из композиторов, нарушает

принятый в музыкальном искусстве классицизма антропологический темпоритм, ориентированный на ритм естественного человеческого дыхания. Чрезвычайная ритмическая замедленность второй части сонаты (9/16, 6/16, 12/32 в темпе *Adagio molto*) и ее колоссальный масштаб – знаки ухода от временного измерения человеческой жизни к Вечности.

В поздних сонатах Бетховен намечает пути экспрессивной трактовки отдельного тона, применяя прием динамического усиления уже звучащего одного звука или аккорда (*rinforzando*). В этом сказывается как доминирование в фортепианных опусах принципов оркестрового мышления Л. Бетховена, так и новое осмысление композитором пространственно-временных возможностей музыки. Отчетлива тенденция к концентрированному тематизму, а также ей противоположная – «распыления» тематизма в фактуре. В противовес первой части (идея концентрации энергии) во второй части цикла аккордовые образования словно фактурно «распыляются» в пространстве-времени, рождая эффект вознесения. Подобный эффект возникает и на уровне отдельного, экспрессивно трактованного тона, теряющего четкие очертания в динамических преобразованиях, и в трелях (Н. Николаева сравнивает их со струящимся светом).

Фактура поздних сонат Л. Бетховена – это не общие формы движения. Основным принципом формирования и развития фактурных комплексов является полифоническое сочетание в них нескольких параллельных образных пластов, каждый из которых движется по своим законам, в своем темпоритме. Статика совмещается с движением особого качества, которое можно назвать самодвижением, лишенным причинного импульса. Характерными показателями этого движения являются органнe пункты разной протяженности. И даже паузы создают образ звучащего пространства. Сочетание этих нюансов с беспрецедентным регистровым отрывом голосов друг от друга, гармоническими наплывами и задержаниями, дифференциацией голосов фактуры, детальным артикуляционным и динамическим оформлением мелких мотивов, «перекликающихся из запредельностей», рождает эффект многомерных пространственных проекций.

Важнейшим признаком сферы Преображенного бытия является отсутствие внутреннего конфликта в теме Ариетты. Её отличают мяг-

кие последования нисходящих хореев, мерность, уравновешенность мелодического рисунка, легатность, совмещение динамической волны с мелодической линией, комплементарная ритмика голосов, отсутствие динамических контрастов, преобладание тихих звучностей. Вариативность становится основой самодвижения формы, олицетворяя идею множественности состояний, явленных из единого прообраза. Вариации – сверкающие грани темы. В них обозначена общая восходящая тенденция, умножение семантических атрибутов света, полета, парения, что воплощено благодаря соответствующей стилистике:

1) насыщенность фактуры сочетается с минимальным «количеством событий», происходящих в единицу времени и создает парадокс горизонтальной разреженности;

2) идея «фактурной устремленности в верхние регистры, достигающей в кульминационный момент своеобразного эффекта воспарения и дематериализации» [5, с. 147] сочетается с насыщенным регистровым и тесситурным развитием, приводящим к фактуре с «разорванными» регистрами и незаполненной серединой;

3) напластования трехдольностей разного уровня в сложных метрах с семантикой легкости, невесомости, создают эффект парения;

4) прогрессия мелких длительностей формирует образ зыбкой воздушной среды.

ВЫВОДЫ. Сопоставление двух частей цикла в Сонате ор. 111 формирует антитезу «личное – Божественное». Интенция Преодоления, исчерпав себя на зрелом этапе творческого пути, уже в позднем периоде трансформируется в идею Преображения.

Симптоматично обращение композитора в позднем сонатном творчестве к формам фуги и вариаций. Их общей специфической чертой является наличие *одной* темы, сохраняющей структуру и общие очертания, «разными голосами». В фуге основным признаком дифференциации является регистр (диапазон голоса), в вариациях – фактурные преобразования. И в том, и в другом случае действует драматургический принцип *утверждения одной идеи*. В фуге полифоническое совмещение тем создается вертикализацией (пространство), а в вариациях – их горизонтальной проекцией (время). Выше отмечалось присущее стилю позднего Бетховена сочетание разработки с приемами баховского развертывания.

В моменты кульминаций происходит ритмическое и гармоническое объединение полифонических голосов, что символизирует объединение множества голосов в соборном звучании. Этической высотой – кульминацией второй части цикла – выступает эпизод «регистрового отрыва», о котором красноречиво пишет Т. Манн: *«характерно здесь большое отстояние баса от дисканта, правой руки от левой, а потом настает момент, обостренный до крайности, когда кажется, что бедный мотив одиноко, покинуто парит над бездонной зияющей пропастью – момент такой возвышенности, что кровь отливает от лица и за ним по пятам следует боязливое самоуничтожение, робкий испуг, испуг перед тем, что такое могло свершиться»* [9, с. 86]. Символическим олицетворением Слова-Логоса, провозглашенного во вселенском масштабе, является заключительное проведение темы в басу – символ прощания с миром. Объективное вбирает в себя субъективное – индивидуальное *«вступает величавым призраком в соборное»* [9, с. 87].

Таким образом, художественное пространство 32-й сонаты Л. Бетховена создается путем взаимодействия двух интенциональных векторов, олицетворяющих две грани мировосприятия композитора. Если одна связана с полнотой проживания драматических коллизий реальности, то вторая – с погружением в сферу Вечности и онтологическим присутствием Бога, общения с Ним.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / А. Аронов // Об исполнении музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича : сб. ст. [под ред. А. Крюкова]. – М., 1965. – С. 32–96.
2. Бобровский В. П. Соната Бетховена *cis-moll* «*Quasi una fantasia*» («Лунная») / В. П. Бобровский // Бетховен : сб. ст. [ред.-сост. Н. Л. Фишман]. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 5–28.
3. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – Изд. 2-е, доп. – К. : Муз. Україна, 1973. – 310 с.
4. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена / Г. Єрмакова // Українське музикознавство (наук.-метод. міжвід. щорічник) : [зб. ст.]. – К., 1971. – Вип. 7. – С. 233–245.
5. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: Исследование / А. И. Климовицкий. – Л. : Музыка, 1979. – 176 с.

6. Конен В. Д. К проблеме «Бетховен и романтики» / В. Д. Конен. // *Этюды о зарубежной музыке : [сборник]* – 2-е изд., доп. – М., 1975. – С. 171–197.

7. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлев. – Изд. 2-е. – М. : Сов. композитор, 1970. – 333 с.

8. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена / И. Лаврентьева // *Вопросы музыкальной формы : сб. ст. [под ред. Вл. Протопопова]*. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 62–120.

9. Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 5. : Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом : роман / Томас Манн [пер. с нем. С. Апта и Н. Манн ; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Суркова ; прим. А. Габричевского]. – М. : Худ. литература, 1960. – 694 с.

10. Павчинский С. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена / С. Павчинский // *Бетховен : сб. ст. [ред.-сост. Н. Л. Фишман]*. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 53–73.

Фекете О. Художественное пространство сонаты ор. 111 Л. Бетховена. Анализ текста бетховенской Сонаты ор. 111 раскрывает художественное пространство произведения как результат действия интенциональных векторов.

Ключевые слова: интенциональный вектор, концепция.

Фекете О. Художній простір сонати ор. 111 Л. Бетховена. Аналіз тексту бетховенської Сонати ор. 111 розкриває художній простір твору як результат дії інтенціональних векторів.

Ключові слова: інтенціональний вектор, концепція.

Fekete O. Artistic space of the L. Beethoven's sonatas op. 111. Based on the analysis of the text of Beethoven's Sonata Op. 111 art space of work is considered as the result of intentional vectors.

Key words: intentional vector, conception.

Розділ 2

МИСЛЕННЯ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ЛАНДШАФТИ



УДК 78. 03

Валерия Жаркова

СТАНОВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ «НОВОЙ МУЗЫКИ» НА ЗАРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ (ЭСТЕТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА)

Рубеж XVI – XVII веков обозначил кардинальную смену культурно-исторической парадигмы, надолго отделившую музыку предшествующих столетий для слушателей XVIII – XIX веков как «старую» и «неактуальную».

Возрождение интереса к музыкальному наследию Средневековья и Ренессанса, которое началось с конца XIX в. и особенно активно развернулось во второй половине XX в., приобретая характер «музыкальной моды», не могло остаться незамеченным фактом в музыкальной науке. Закономерно, что число работ, посвященных проблемам переломной эпохи, стремительно растет [1, 7, 8, 10, 11 и др.]. Тем не менее, вопросы взаимосвязи музыкальной теории и реальной исполнительской практики рубежа XVI – XVII вв. требуют дальнейшего изучения. Их анализ в свете общих философско-эстетических воззрений эпохи является **целью** данной статьи.

XVII век открывает в европейской культуре новую эру, основания которой столь значительно отличаются от ориентиров предыдущих поколений, что за ней закрепилось симптоматичное определение

«Новое время». Собственно формирование понятия Европы как некоей культурной целостности относится также этому моменту истории. Авторитетный французский историк П. Шоню в своей фундаментальной работе «Цивилизация классической Европы» отмечает, что в XVII в. «гуманитарное слово “Европа” вступает в неравную схватку с понятием “христианский мир”, за которым тысяча лет употребления, шесть веков Крестовых походов, эмоциональная насыщенность и благозвучие» [9, с. 8]¹. Осмысливая происходящие значительные изменения во всех сферах духовной и социально-экономической жизни европейского человека, П. Шоню связывает рождение представления о «единой Европе» с возникновением новых структур «будущей планетарной цивилизации в экономических, социальных и политических рамках, по-прежнему целиком пронизанных многовековыми традициями» [9, с. 10].

Диалог традиций и новых идей в культуре XVII в. приобретает небывалое звучание. «**Природа написана на математическом языке**» [9, с.400], – заявляет Галилео Галилей в 1623 году в «Saggiatore» («Пробирщик»), четко обозначая главный вектор интеллектуальных исканий своих современников: найти объективные закономерности построения Вселенной и дать им математическое объяснение.

Особенную роль в процессе формирования новой научной и культурно-исторической парадигмы сыграли труды Рене Декарта.

В «Рассуждении о методе» (1637) Декарт писал: «Мне стали особенно любезны **математики**² по причине достоверности и очевидности их рассуждений; но при этом я отнюдь не заметил их прямой применимости, и, полагая, что они служат лишь механическим искусствам, я поразился тем, что на их выкладках, столь твердых и основательных, ничего более выдающегося не строилось. [...] сии длинные, вполне простые и легкие цепочки умозаключений, коими имеют обыкновение пользоваться геометры, [...] дали мне основание предположить, что все вещи, могущие попасть в сферу изучения людей, следуют друг за другом в той же манере и что – если только воздержи-

¹ П. Шоню пишет, что если в начале XVII в. употребление слова «Европа» было еще не привычным, то уже к середине XVIII в. выражение «христианский мир» воспринималось как анахронизм [9, с. 8].

² Здесь и далее жирный шрифт мой. – В. Ж.

ваться от принятия за истину того, что таковой не является, и соблюдать необходимый для вывода одного из другого **порядок** – в силу этого не может быть ничего столь удаленного, чего в конечном счете нельзя достигнуть, и столь сокровытого, чего нельзя открыть» [9, с. 400]. Из этого следует главный вывод Декарта: «Всякая наука, включая науки о жизни, оказывается сводима к **геометрии и механике**, этому гармоничному сочетанию пространства, времени и числа» [там же]. Однако новая картина мира строилась не только на математическом расчете, но также на мощном фундаменте, сформированном христианским учением, который определял сознание великих «конструкторов нового мира». Блестяще комментируя этот факт, П. Шоню пишет: «Нужна была экстраординарная **вера** в обет “созданного по его образу”, чтобы постигнуть без рассуждений **математизацию** мира, чтобы без рассуждений все поставить на нее и актом чистой **веры в ее тотальную простоту вопреки видимостям мира**, в ее **тотальную рациональность вопреки очевидности чувств** всем рискнуть и все выиграть; пари, близкое к пари Паскаля³» [9, с.401].

Таким образом, мировоззрение человека новой эпохи рождалось из сопряжения крайностей. Беспредельность окружающего пространства была постигаема при помощи математических операций и непознаваема в своей иррациональной сущности; восхищала и пугала; требовала веры в силу науки и признания непостижимости промысла Божьего; она ожидала от каждого максимального напряжения всех духовных резервов, но также проявляла беспомощность разума перед незыблемыми законами бытия.

Особенности мировосприятия человека Нового времени были впервые осмыслены Декартом и емко обобщены в знаменитом изречении «**Ego cogito, ego sum**» – «Я мыслю, я есть», где «я мыслю»

³ Сущность «аргумента пари» Б. Паскаля состоит в том, что он уподобил экзистенциальный выбор человека игре в кости. Игровая логика «пари» в соответствии с предметом ее действия вызвала один из крупнейших в истории философии скандалов: «Бог есть или Бога нет. На какую сторону мы склонимся? Разум тут ничего решить не может. Нас разделяет бесконечный хаос. На краю этого бесконечного расстояния играется игра, в которой выпадает орел или решка. На что вы поставите? Взвесим выигрыш и проигрыш (...), если выиграете, вы выиграете все; если проиграете, то не потеряете ничего. Поэтому, не колеблясь, ставьте на то, что Он есть» [5, с.187].

означало страстную устремленность личности нового типа к порядку, красоте, истине⁴. Однако формула Декарта была понятна лишь таким же *мыслящим* представителям эпохи, как он сам, поэтому философ ярко противился популяризации отдельных положений своего учения, имевшего характер некоей моды, разрушавшей целостность его философской системы. Распространение искаженного учения Декарта как «чудовищное упрощение стало знаменем целого столетия» [9, с. 401] и надолго скрыло истинный драматичный характер духовной жизни человека XVII в. Подчеркнем, что не только рациональные основания познания мира человеком, но возможности бесконечной вариантности для самореализации открывали новые перспективы европейской культуре следующих столетий.

Принципиально новые отношения личности и мира, осмысленные Декартом, блестяще комментирует М. Мамардашвили в «Картезианских размышлениях»⁵. «Суть его философии, — пишет Мамардашвили, — можно выразить одной сложноподчиненной фразой: *мир*, во-первых, *всегда нов* (в нем как бы ничего еще не случилось, а только случится *вместе с тобой*), и, во-вторых, в нем всегда есть *для тебя* место, и оно тебя ожидает. Ничто в мире не определено до конца, пока *ты* не занял пустующее место для доопределения какой-то вещи, восприятия, состояния, объекта и т.д. И третье <...>: если в этом моем состоянии все зависит только от меня, то, следовательно, **без меня в мире не будет порядка, истины, красоты**» [3, с. 26].

⁴ Так, М. Фуко, акцентируя первостепенную значимость мыслительных операций, осуществляемых человеком с окружающими его «вещами» и обнажая специфически французскую тональность звучания проблемы, определяет сущность культурной парадигмы, сменившей в XVII в. ренессансную систему устойчивых подобию «вещей» и «слов», через понятия *тождества и различия*, которые не заданы заранее, но **устанавливаются каждый раз заново**. «Анализ замещает аналогизирующую иерархию. — пишет Фуко. — [...] Отныне же любое сходство подчиняется **испытанию** сравнением, то есть оно принимается лишь в том случае, если измерение **нашло** общую единицу, или, более радикально, — на основе *порядка тождества и серии различий*» [6, с. 88].

⁵ Для того, чтобы стряхнуть с трудов Декарта «академическую пыль» и разрушить мертвенный схематизм застывших в формулировок, М. Мамардашвили прочитал в 1981 г. Москве в Институте общей и педагогической психологии развернутый курс лекций о Декарте, послуживший основой изданных позднее «Картезианских размышлений» [3].

Акцент на неповторимом, индивидуальном и созидающем **Я**, способном творить и преобразовывать себя и окружающим мир, впервые со всей полнотой осмысленный Декартом, необратимо изменил векторы европейской культуры Нового времени. В музыкальной культуре XVII в. повышенное внимание к субъективному **Я** определило целый ряд революционных преобразований. Из них главные: 1) вычленение из равноправного ансамбля голосов полифонической музыки XV–XVI вв. **солирующего голоса**; 2) формообразующая роль **линии баса** (партия basso continuo), проясняющая гармоническую логику организации композиции; 3) сжатие голосов фактуры в **аккорд** над линией баса и осмысление вертикали в единовременном звучании; 4) рождение категории «**исполнитель**», от которого зависел законченный звуковой образ целого благодаря единичному и неповторимому музыкальному прочтению нотного текста.

Эти «линейные» ориентиры (линия мелодии, линия баса, последовательность аккордовых структур, связь которых проявляется с течением музыкального времени), маркирующие музыкальную ткань произведений и пространство всей культуры переломного периода, меняли направленность восприятия от вертикальной соотнесенности полюсов земного и небесного (Средневековье, Ренессанс) к **горизонтальной подвижности и изменчивости смыслов** элементов композиции, всех деталей целого.

Закономерно, что подобные эстетические установки поставили в центр художественной системы **слово**. Слово, канонизированное в текстах церковной музыки предшествующих столетий, звучало по-новому в светских произведениях XVI в. (итальянских мадригалах, французских шансон) и направляло внимание слушателя в неизвестное ему русло самостоятельной выразительности музыкально-поэтических структур. Именно слово стало главным проводником слушателя в мир новых музыкальных смыслов.

В процессе утверждения новой функции музыкальных произведений в культурной жизни основную роль сыграли композиторы флорентийского содружества, объединившегося вокруг графа Джованни Барди и активно искавшие современные формы музыкального прочтения поэтических текстов в последнее десятилетие XVI в. Этот судьбоносный для европейской культуры период ярко характеризует один

из наиболее талантливых представителей Флорентийской камераты – композитор и певец Дж. Каччини. В предисловии к сборнику своих сочинений, показательному названному «Новая музыка» (1602), Каччини пишет: «В то время, когда во Флоренции процветал высокоблагородный кружок, собиравшийся в доме светлейшего синьора Джованни Барди, графа Вернио, кружок, в котором собирались не только множество дворян, но также и лучшие музыканты, изобретатели, поэты и философы этого города, я также там бывал и могу сказать, что большему научился из их ученых собеседований, чем за тридцатилетнюю свою работу над контрапунктом. Эти учёнейшие дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что **музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот**. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там те **поразительные эффекты**, которыми восторгаются [древние] писатели и на которые не способна наша современная музыка с помощью своего контрапункта...» [4, с. 70]. И далее: «Чтобы хорошо сочинять и петь в этом стиле, гораздо важнее **разобраться в общем смысле слов, понять хороший вкус и в подражание ему петь с чувством**, нежели знать контрапункт. ...Будущее покажет, насколько больше произведет впечатление и доставит удовольствия та ария или тот мадригал, который написан в этом стиле согласно **смыслу слов**, так, чтобы его можно было спеть настоящим образом, чем тот, который написан по всем правилам контрапункта» [4, с. 73].

Отказ от строгих правил полифонической музыки предшествующей эпохи остро поставил вопрос о формировании новой системы музыкально-выразительных средств. Ее новаторский характер хорошо осознавали композиторы новой формации. Вслед за Дж. Каччини, К. Монтеверди акцентировал новаторскую природу своих творческих замыслов. В послесловии к «Пятой книге мадригалов» (1605) он писал: «Иные, возможно, будут удивлены существованием **другой методы сочинения**, кроме преподанной Царлино. Но пусть они будут

уверены, что в отношении консонансов и диссонансов есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы **удовлетворением, которое музыка представляет как слуху, так и здравому смыслу**. Я хотел это вам сказать, чтобы заглавие «**Новая метода**» не было присвоено кем-нибудь другим. Склонные к новшествам могут искать новых гармоний и быть уверенными, что современный композитор строит свои сочинения, основываясь на **истине**. Будьте счастливы!» [4, с. 89].

«Истиной» новой музыки становились **человеческие чувства**. Поэтому в письме к Стриджио 9 декабря 1616 г. Монтеверди, отвергая неподходящее на его взгляд для музыкального прочтения либретто, в котором должны были действовать представители воздушных и морских стихий, пояснял свой отказ следующим образом: «Не нужно забывать, что Ветры, то есть Зефиры и Бореи, должны петь, но как же смогу я, дорогой Синьор, подражать говору Ветров, когда они не говорят! И как я смогу этими средствами растрогать слушателя! Ариадна трогает потому, что это была женщина, а Орфей потому, что это был мужчина, а не Ветер. Музыка подражает этим стихиям, но никогда речь, слово, не сможет изобразить порывов ветра, блеяния овец, ржания лошади и т.д.» [4, с. 90].

Так в новой эстетической системе, формирующейся на рубеже XVI–XVII веков, впервые самостоятельную художественную ценность обретал мир чувств и переживаний человека, представленный в крайнем напряжении их проявлений. Сила этого напряжения выводила автора, а за ним исполнителя и слушателя, **за пределы** ставшего; за границы того, что традиционно объединялось в гармоничное целое, обусловленное объективными законами. Теперь утверждалась идея «выпадения» из состояния равновесия, поворот взгляда от мира в себя и обязательная индивидуальная «включенность» (а не только присутствие, как ранее) исполнителя и слушателя в создаваемые авторами новые иллюзорные миры.

Показательно, что нотная запись в XVII веке своеобразно фиксировала «пределы» дозволенного в виде доминирующей над всем мелодической линии и функциональной линии баса. Единственным проводником в этот мир становился исполнитель. Его неповторимый взгляд на текст «удваивал» пограничные зоны смыслов индивидуаль-

ными решениями. Так складывалось необходимое для исполнения музыкальных текстов эпохи понятие вкуса и стиля, а общей проблемой оставалось то, каким образом сочетать рациональные основания композиции Нового времени и творческую свободу. Значительную вариантность нотных текстов XVII века обеспечивали: а) различные способы нотации, среди которых была и запись всех голосов (10 линейный нотоносец, лютневая табулатура, партитура из 4 систем и др.) и формы редуцированной записи (цифрованные и нецифрованные формы баса); б) практика диминуций, т.е. практика импровизационного орнаментирования верхнего голоса; в) специфика ритмической записи *inégale*; г) тембровое варьирование (редко определенная партия закреплялась за конкретным инструментом).

Большие возможности индивидуального исполнительского решения, например, раскрывает рекомендация Преториуса о том, как исполнять *Cantion XVIII* из «Полигимнии»: «...следует поставить четырех мальчиков друг против друга в четырех отдельных местах <...> Но поскольку нет в наличии четырех хороших мальчиков, можно взять двух мальчиков и двух теноров, или трех мальчиков и одного тенора, или также четырех теноров, или же употребить вместо второго и четвертого мальчика два корнета или две скрипки или один корнет и одну скрипку, *что есть в наличии*. Ибо хотя первый или второй дискант не будет человеческим голосом, а слышно будет вовсе не текст, а дутье в инструменты, то можно однако же, с легкостью угадать и повторить слова и пропетый текст первому и третьему дисканту из мелодии, так что во втором и четвертом дисканте первому отвечает словно бы эхо» [1, с. 224].

На принципиальную вариантность прочтения музыкальных текстов эпохи указывают все авторитетные исполнители. В частности, Н. Арнонкур отмечает: «Что же касается более старой музыки (созданной до XIX в. – В.Ж.), то тут проблема «верности тексту» порядком осложняется. <...> она была создана, исходя из иных предпосылок, в ней сочинений и исполнение находятся в ином соотношении. <...> Сколь бы это ни казалось удивительным и даже шокирующим, но *все* важнейшие музыкальные элементы – абсолютная и относительная высота звуков, их длительность, ритмические соотношения, динамика и т.д. – не могут быть выражены однозначно. Понимание

нотной записи зависит от неписанной *конвенции* (курсив мой. – В.Ж.), договора между композитором и интерпретатором, – и в этом ключ к их взаимоотношениям» [8, с. 39].

ВЫВОДЫ. Предложенный композиторами на заре Нового времени «ключ» открыл двери в новые миры, в которых потерялся человек новой эпохи. Понимание сущности произошедших изменений, имевших особенный культурно-исторический отсвет, становится более ясным уже с позиций сегодняшнего дня. Только как следствие произошедших перемен стало возможным следующее размышление Г. Башляра: «...следует обратить внимание на феноменологическую пару: **отголосок и отклик**. Отголоски рассеиваются в различных плоскостях нашей жизни в мире; отклик взывает к углублению существования нашего *Я*. **Отголоски позволяют нам услышать, понять произведение; в отклике оно становится нашим высказыванием, нашим собственным произведением.** Отклик переворачивает бытие: кажется, будто личность поэта слилась с нашим *Я*. И тогда это единство бытия в отклике порождает множество отголосков» [2, с. 13].

Этот прекрасный, наполненный резонирующими «отблесками» и «откликами» мир, в котором можно было идти навстречу к себе, в глубину самого себя начинал звучать на рубеже веков, предоставляя каждому возможность выбирать собственный духовный маршрут.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барсова И. *Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века)* / Инна Барсова. – М. : Московская гос. консерватория, 1997. – 571 с.
2. Башляр Г. *Избранное: Поэтика пространства* / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.
3. Мамардашвили М. *Картезианские размышления* / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 2001. – 352 с.
4. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
5. Паскаль Б. *Мысли* / Блез Паскаль. – М. : Изд-во имени Сабашиковых, 1995. – 480 с.
6. Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук* / М. Фуко; [пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. ст. Н. С. Автономовой]. – СПб. : А-сac, 1994. – 403 с.

7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

8. Арнонкур Н. Мои современники : Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 280 с.

9. Шоню П. Цивилизация классической Европы / П. Шоню. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 605 с.

10. *Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin.* – Paris : Fayard, 1995. – 1312 p.

11. *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours / [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier].* – Paris : Bordas, 1995. – 639 p.

Жаркова В. Становление принципов «новой музыки» на заре эпохи нового времени (эстетика и музыкальная практика). Рассматривается проблема понимания главных эстетических и музыкальных открытий в культуре XVI–XVII в.

Ключевые слова: Монтеверди, Новое время, музыкальная практика XVII века.

Жаркова В. Становлення принципів «нової музики» на початку доби нового часу (естетика і музична практика). Розглядається проблема розуміння засадничих естетичних та музичних новацій в культурі XVI – XVII ст.

Ключові слова: Монтеверді, Новий час, музична практика XVII століття.

Zharkova V. Formation of the principles of “new music” at the beginning of modern times (aesthetics and musical practices). Article is devoted to understanding the major aesthetic and musical discoveries in the culture of XVI-XVII centuries.

Key words: Monteverdi, new age, musical practice of the XVII century.

КОММУНИКАТИВНЫЕ УСЛОВИЯ ПОСТИЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

Проблема национальной специфики художественного творчества принадлежит к числу основных и наиболее обсуждаемых теоретических вопросов искусствознания. Особую актуальность осмысление проблемы *национального* как целостного культурного феномена и многообразия его проявлений приобретает в последние десятилетия, когда с научных позиций активно рассматриваются такие явления как ментальный комплекс нации-этноса, формы и варианты его реализации в различных сферах культурного творчества нации. В искусствоведении и философии обсуждаются такие категории как «национальный образ мира», «национальный стиль», «национальная картина мира» и т.д. *Объектом* в данной статье является национальный менталитет, *предметом* – проявление связей музыкального искусства с национально-этническими принципами художественного мышления в музыкальной практике XX века. Данная статья разрабатывает теоретические положения, изложенные в магистерской работе «Принципы претворения еврейского образа мира в инструментальной музыке (на материале творчества Э. Блоха)» (автор – Немировская Елена, Харьков, 2010), выполненной под руководством автора статьи. *Цель* данного исследования – в продолжении разработки теоретических аспектов и обнаружении системности в проявлении национальной ментальности в музыке.

В современной науке построение концепции менталитета ведется в рамках общегуманитарного дискурса, включающего общественное и индивидуальное самосознание, базовые и производные формы культуры (национальную философию, искусство, науку и др.), сложившиеся социальные практики. Ментальные структуры наличествуют в сознании субъектов и в процессе межличностного общения (диалога) путем повторения, «схематизации». Понятия, образы, идеи служат не только способом выражения знаний о мире и человеке, но и составляют основу поведения, создают определенную «цивилизационную» схему, детерминируют различные поведенческие стереотипы. Все это – векторы исследований таких школ как «психология на-

родов» (Лацарус), понимающая психология (Дильтей), социология.

В этнопсихологических исследованиях феномена ментальности (в особенности в отечественной традиции) четко не сформулирована научно-обоснованная теория национального характера, хотя современные издания изобилуют такими терминами как «ментальность», «национальный характер», «культурный стереотип» и т.д. Разнообразие научных подходов к данному вопросу сходится в признании очевидности того факта, что «...этнопсихологические черты и особенности этноса – явления историко-генетического свойства» [16, с. 10]. В более уточненном варианте «mentality» – это «видение мира» и именно такое понимание предлагает А. Я. Гуревич [6], чьи исследования посвящены постижению самого феномена ментальности и логики формирования менталитета. По его словам, «ментальность означает нечто общее, лежащее в основе сознательного и бессознательного, логического и эмоционального, то есть глубинный и потому трудно рефлекслируемый источник мышления, идеологии и веры, чувств и эмоций» [6, с. 82]. С точки зрения функций, ментальность «состоит в создании фундаментальных матриц мышления и социальной деятельности человека» [6, с.89]. Это своеобразные «коллективные автоматизмы» (Ле Гофф), лежащие в сфере культурного сознания.

В рамках весьма популярной в современной гуманитаристике¹ понимающей методологии (в противовес методологии объяснительной) проблема достаточно прозрачна: как же соотносятся понятия ментальности и культуры? Очевидно, что каждое явление культуры несет на себе отпечаток образа мира той эпохи и той культурной целостности, к которой оно принадлежит. Это позволяет говорить о «духе культуры» различных эпох, ее «внутренних формах».

Примечательно, что при рассмотрении проблемы национального стиля искусствоведы обосновано обращаются к психологии, а психологи, пытаясь объяснить специфику конкретного ментального комплекса, апеллируют к искусству.

В результате учеными сформулированы следующие альтернативы, образующие различные уровни проявления национального в культурной сфере:

¹ См. исследования Г. Гачева, Э. Смита, Л. Шкляра, Л. Кинарской, Л. Гумилева и др.

- динамики – статики (по Гумилёву) – на уровне ритмических формул-архетипов;
- мужского – женского (по Бердяеву) как определяющих ментально-национальное качество человеческих сообществ на уровне нации-этноса;
- музыкально-певческого – музыкально-двигательного/танцевального в формировании архетипов культуры.

Что касается понятия «образ мира», то А. Леонтьев, собственно автор этого термина [8] подчеркивает: значения выступают не как то, что лежит **перед** вещами, а как то, что лежит **за** обликом вещей – в познанных объективных связях предметного мира, в различных системах, в которых они только и существуют, только и раскрывают свои свойства: *«Образ мира является тем постоянным и никогда не исчезающим фоном, который предваряет любое чувственное впечатление»* [8, с. 9]. Иначе говоря, схема (образ) мира имеет характер ядерной структуры по отношению к тому, что на поверхности выступает в виде той или иной модально оформленной и, значит, субъективной картины мира (зрительной, слуховой и т. д.).

В музыковедении толкование понятий «национальный образ мира», «национальный стиль» отмечены достаточной степенью разработанности (см. [3]; [4]; [9-11]; [13-15]; [17]). Так, например, В. Артеменко национальным образом мира считает «координированную исторически национальной традицией, культурой восприятия и мышления синтезирующую систему философских, эстетических, религиозных и мифологических представлений про сущность бытия» [1, с. 5], а воплощение национального образа мира в музыке как «континуальное пространство смысла, организованное устойчивыми психолого-познавательными установками данного этноса и выраженное претворением особенных музыкально-интонационных моделей, которые имеют относительно устойчивый характер» [1, с.6]². Национальный стиль

² В упомянутой диссертационной работе предложена и методика национально-стилевого анализа, которая включает как анализ «словаря музыкально-интонационных моделей» конкретных авторов (индивидуальный тезаурус), так и национально выраженный коллективный тезаурус (при музыкальном перевоплощении национального образа мира, который в виртуальной форме присутствует как опорный фактор музыкального мышления композитора, и исполнителя. Среди уровней анализа наци-

можно мыслить как категорию, вмещающую в себя содержательность культурной традиции, исторически развивающуюся через сложное взаимодействие с другими культурами и выражающую явные приоритеты в альтернативах «статическое-динамическое» и «свое-чужое»³.

Указанные альтернативы (свое-чужое, статическое-динамическое, вокальное-танцевальное) находят свое воплощение на разных уровнях музыкального текста и связаны с системой коммуникативных средств, общими для которых являются важнейшие функции коммуникации: *информационная*; *экспрессивная* (коммуникативные средства способны выражать не только смысловую, но и оценочную информацию) и *прагматическая* (так как средства способны передавать коммуникативную установку, предписывающую определенное воздействие на коммуниканта и его адекватную реакцию).

В функциональном плане коммуникативные средства равноправны, хотя и не равноценны. Но их функциональная общность позволяет рассматривать их в обобщенном плане – как *знаки*.

В музыкальном искусстве, ориентированном на ассоциативно-образное восприятие, знаковость коммуникативной системы выражается совокупностью средств (компонентов структуры, характерной для определенного музыкального жанра), и их разнообразием (мелодии, ритма, гармонии, тембра и регистра и др.), которые образуют сложный знак – музыкальный образ (более высокая степень обобщенности)⁴.

Такое уровневое представление коммуникативных средств способствует системности проявлений коммуникативных функций в музыкальном искусстве.

Общим требованием к любой системе является наличие трех признаков системности – *объектность* – элементы некоего множества или совокупности, *структура* – сеть отношений и связей между эти-

онального образа мира исследовательница называет художественную картину мира, интонационный тезаурус, жанровую систему и музыкальную драматургию.

³ См. указанные выше исследования, посвященные национальному стилиобразованию – Н. Герасимовой-Персидской, С. Тышко, Е. Чайко, А. Овсянниковой-Трель и др.

⁴ Адекватному восприятию информации способствует тесная связь музыкального образа с тематическим материалом (тематическим комплексом, темами первого и второго рода и т.д.) произведения.

ми элементами и *целостность* – свойство данной совокупности элементов функционировать как некое единство, в котором целое зависит от элементов, а элементы – от целого. Целостность системы определяется: а) ее способностью функционировать в конкретных условиях общения, то есть обеспечивать передачу и восприятие информации, б) наличием вариативности – выбора коммуникативных средств, не нарушающего функционирование, в) онтологической однородностью коммуникативных средств. В музыкальной коммуникации, так же как и в языковой системе, целостность имеет относительный характер.

Непосредственно в отношении национального образа мира, то можно отметить три уровня его проявленности в музыке:

- интонационно-структурный;
- композиционно-драматургический;
- семантический (программный).

Семантический (либо программный) связан с теми произведениями, в которых автором затрагиваются либо образы, либо сюжеты, связанные с определенной культурой.

Интонационно-структурный обнаруживается в произведениях, в которых с очевидностью воплощаются особенные интонационные модели (на уровнях мелодии, гармонии, ритмики, фактуры).

Наконец, **композиционно-драматургический** выявляет сходство с построением и особенностями принципов развития в рамках отдельного произведения.

Приведем пример, который с достаточной подробностью проанализирован в указанной магистерской работе – творчество Э. Блоха. Здесь же укажем лишь то, что касается обобщающих характеристик.

В творчестве Э. Блоха, как, пожалуй, ни в одном другом, органично сочетаются уровни, определяемые нами как структурный (интонационный), композиционно-драматургический и семантический (программный), так как композитор постоянно обращается к знаковым фигурам и сюжетам еврейской истории. Так, импровизация «Baal Schem» названа именем главного героя, которого принято именовать Баал Шем Това – основателя мощнейшего направления в иудаизме – хасидизма. Вот почему у Блоха звучит музыкальная интерпретация хасидских притч – с их философской глубиной, поэтичностью и наивностью одновременно. Композиция «Нигун» – музыка, навеянная

драматической поэмой Эфраима Лессинга «Натан Мудрый», основанной на древней легенде. В его сюите «Три картины из хасидской жизни» каждая из трех частей соответствует одному из священных дней еврейского календаря: Рош-Хашана, Иом-Кипур и Симхас-Тора.

Композиционно-драматургический уровень проявленности национального образа мира ярко представлен в импровизации «Нигун». Этот жанр – хасидский напев без слов (идиш: «nigunim on verter») – своеобразное проявление свободы в выборе форм молитвенного поведения. Передаваемый изустно, тогда как основные священные тексты транслируются с опорой на развитую письменную традицию, он способен вбирать в себя элементы, изначально не предназначавшиеся для сакрального действия. В нигунах встречаются мелодические обороты песен и танцевальной музыки, что с невероятной тщательностью воплощается в музыке Блоха.

Синтез европейской и национальной характерности (альтернатива «свое-чужое») с особенной ясностью проявился в сонате № 2 для скрипки и фортепиано, названной композитором «Мистическая поэма». Уже эпизод *Andante moderato*, E-dur начинается соло скрипки. Несмотря на выписанность тональности, в самом начале сонаты мелодия идет по звукам трезвучия с пропуском терцового тона, что создает ощущение прозрачности и «пустоты», подчеркнутое высоким регистром инструмента. Четыре такта представляют собой своеобразный «зачин». Композитор применяет метод мелодического «раскачивания» (в 1 такте мелодия имеет диапазон кварты через октаву, во втором – уже кварты через две октавы). В третьем такте появляется новая интонация – восходящей секунды. В четвертом – мелодия словно «зависает», удерживаясь на фермате перед вступлением партии фортепиано.

Таким образом, в начале поэмы композитор совершенно определенно заявляет исключительно сольный модус, являющийся толчком для последующего образно-тематического развития). Это *моно*-логическое высказывание, что особенно ощущается при вступлении фортепиано, которое поначалу фактурно оформлено как фон (гармонические фигурации, фактурные пассажи-заполнения) и словно призвано не нарушить звучания скрипки. Лишь в конце первого раздела тема отрешенно и прозрачно звучит в верхнем регистре партии фортепиано.

Не углубляясь в дальнейший подробный анализ поэмы, укажем лишь на то, что даже в произведении, ассимилирующем концепцию европейского жанра, композитор прибегает к модусу высказывания, свойственному еврейской музыке. Речь идет о сольном звучании скрипки, наличии переменной метрики (которая затем сменяется достаточно четко метричностью), принципиальном чередовании эпизодов, основанных на метрической свободе (*Tranquillo, tempo iniziale*) и строго организованных (эпизоды *Animato*), «горизонтальной» (мелодической) и «вертикальной» (гармонической) проекциях кварто-квинтовой интонации, которая пронизывает всю интонационную форму поэмы. Кстати, что касается формообразования, то здесь композитор следует законам жанра в листовском варианте (за исключением сюжетной программности) – опора на монотематизм, принципы трансформации и т.д. Хотя в одном из центральных эпизодов над нотами скрипичной партии Э. Блох подписывает тексты *Credo* и *Gloria*, что, конечно, конкретизирует образно-смысловой уровень музыкального содержания сонаты.

Подытоживая, определим, что же составляет предметность национального еврейского образа мира в музыке.

1. Программность замысла, безусловно, является одним из основных качеств. Она может проявляться на уровнях использования текстов, сюжетов или являться скрытой (написанной «по мотивам»), либо носить более обобщенный характер (при использовании жанровой программности – определенных названий праздников, традиций и т.д.). Так, об обобщенной программности речь идет в симфонии «Израиль», Еврейской сюите для скрипки и фортепиано, Трех еврейских поэмах для оркестра и т.д. Более конкретизированная программа свойственна произведениям «Шеломо» и «Нигун».

2. Наиболее распространенным в жанровом отношении в профессиональной среде стала еврейская молитва. В разных произведениях соблюдаются и каноны еврейской молитвы (например, яркая эмоциональность, которая в музыке сказывается в наличии драматических волн, взрывов-кульминаций и т.д.). В творчестве Э. Блоха есть как прямое использование данного жанра («Нигун»), так и косвенные ассоциативные связи с ним. Среди других жанровых наименований, связанных с еврейским образом мира, назовем Псалмы и синагогальную службу Аводат Хакодеш.

3. Среди основных средств следует особенно назвать тембр скрипки как сольного импровизационного инструмента, характерного для еврейской культуры. Например, в спектакле «Поминальная молитва» именно тембр скрипки несет огромную смысловую нагрузку (особенно в конце, когда главный герой Тевье говорит «Играй, скрипач, играй») и актеры уходят под звуки импровизирующего инструмента. Хотя музыка к спектаклю написана композитором Михаилом Глузом, но он придает мелодии национальную характерность, выражая состояние души). Импровизационной предстает скрипка и в «Нигуне», «Мистической поэме». Если распространить подобное утверждение и на другие струнные инструменты, то невозможно не указать на свободно трактованную ритмику и импровизационность в партии виолончели в рапсодии «Шеломо».

4. В музыкальной стилистике произведений практически обязательным становятся следующие компоненты:

В мелодии – наличие характерных для Ближневосточной культуры увеличенных секунд, четвертитонов (свойственных мелодике еврейских песен), ладовой модальности, обильной мелизматике. Все это подобно еврейскому скандированию (характеру речи), хотя буквальные аналогии очень редки.

В ритмическом плане – использование ритмов еврейского языка, подражания разговорному идишу (в литературе есть даже понятие «ритм Блоха»), частое изменение метров и темпа, повторность, большая свобода в ритмическом отношении.

В области гармонии – избегание использования традиционной соразмерности, использование контрапункта, параллельных интервалов, лент аккордов, неразрешенных аккорды, унисонов для создания особых акцентов.

Все вышеперечисленное позволяет говорить о целостности еврейского национального музыкального образа мира при четкой дифференцированности коммуникативных функций.

Итак, подытожим вышесказанное.

1. В приведенном примере нашла свое воплощение оппозиционность, характеризующая любую систему проявления национального (указанные альтернативы свое-чужое, статическое-динамическое, вокальное-танцевальное).

2. Данные оппозиции нашли свое воплощение на разных уровнях музыкального текста, так как в данном случае реализуется разнофункциональность музыкальной коммуникации.

3. При этом была обнаружена системность коммуникативных средств, проявляющаяся в наличии функции коммуникации (*информационной* – интонационно-структурный уровень; *экспрессивной* – через концентрацию смысловых компонентов; *прагматической* – так как сложившийся тезаурус способен передавать коммуникативную установку, предписывающую определенное воздействие на коммуниканта и его адекватную реакцию).

4. Развивая данную мысль, укажем, что все, что связано в музыке с национальным образом мира, связано и с определенным – **семиотическим** – уровнем коммуникации, на котором происходит накопление конкретных коммуникативных средств и историческая преемственность их оценочных характеристик. При когнитивном подходе к этим аспектам в рамках исследования музыкальной коммуникации они могут получить более глубокую содержательную интерпретацию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артеменко В. М. *Національний образ світу та питання стилізацій в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття* : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / В. М. Артеменко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 18 с.

2. Гачев Г. *Ментальности народов мира* / Г. Гачев. – М. : изд-во Эксмо, 2003. – 544 с. – (Серия «Менталитет»).

3. Герасимова-Персидская Н. *К проблеме национальной идентичности в музыке* / Н. Герасимова-Персидская // *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. – Минск, 1999. – С. 35-42.

4. Горюхина Н. *Национальный стиль: понятие и опыт анализа* / Н. Горюхина // *Проблемы музыкальной культуры*. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 52-65.

5. Гумилёв Л. *Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению* / Л. Гумилев. – М. : Рольф, 2000. – 384 с.

6. Гуревич А. *Проблема ментальностей в современной историографии* / А. Я. Гуревич // *Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы*. – Вып. 1. – М., 1989. – С. 75-89.

7. Кирнарская Д. К. *Музыкально-языковая способность как компонент му-*

зыкальной одаренности / Д. К. Кирнарская // *Вопросы психологии*. – 1989. – № 2. – С. 47–59.

8. Леонтьев А. Образ мира / А. Н. Леонтьев // *Избранные психологические произведения*. – М. : Педагогика, 1983. – С. 251–261.

9. Лисса З. О сущности национального стиля / З. Лисса // *Вопросы эстетики*. – Вып. 6. – М., 1964. – С. 191–221.

10. Овсяннікова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII–XX століть : автореф. дис...канд.. мист-ва. – спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. А. Овсяннікова-Трель. – Одеса, 2007 / ОДМА ім. А. В. Неждоженової. – 15 с.

11. Романюк І. А. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті / І. А. Романюк // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – Вип. 15. – С. 209–213.

12. Смит Э. Национальная идентичность / Энтони Д. Смит. – К. : Основы, 1994. – 165 с.

13. Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / С. В. Тишко ; Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1994. – 33 с.

14. Чайко Е. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации : дис....канд. ис-я. – специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Е. В. Чайко. – Одесса : ОДМА им. Н. В. Неждановой, 2007. – 185 с., прил.

15. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80-х років) / Ю. І. Чекан // *Українське музикознавство*. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 94–103.

16. Шкляр Л. Этнос. Культура. Личность. Философско-методологические аспекты исследования / Л. Шкляр. – Киев : Наукова думка, 1992. – 84 с.

17. Якубяк Я. К вопросу о национальном музыкальном стиле / Я. Якубяк // *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. – Минск, 1999. – С. 58–65.

Николаевская Юлия. Коммуникативные условия постижения национальной ментальности в музыке. Рассматриваются уровни и условия системности проявления музыкальной коммуникации, а также анализируется целостность восприятия национального образа мира, выраженная в музыкальном произведении.

Ключевые слова: коммуникативная система, уровни коммуникации, национальный образ мира.

Ніколаєвська Юлія. Комунікативні умови досягнення національної ментальності в музиці. Розглядаються рівні і умови системності прояву музичної комунікації, а також аналізується цілісність сприйняття національного образу світу, виражена в музичному творі.

Ключові слова: комунікативна система, рівні комунікації, національний образ світу.

Nikolayevskaya Yuliya. Communicative terms of understanding of national mentality are in music. Levels and terms of the system of display of musical communication are examined, and also the integrity of perception of national character of the world, shown in the piece of music, is analysed.

Keywords: communicative system, levels of communication, national character of the world.

УДК 78.071.2:159.954

Всеволод Зеленін

САМОАКТУАЛІЗАЦІЙНА МОДЕЛЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ В ПРАКТИЦІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае, необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания.
Ф. Бузони

Питання розвитку пам'яті, й зокрема музичної, протягом багатьох століть постає в центрі уваги професійних музикантів-інструменталістів всіх спеціальностей, акторів-співаків і музичних режисерів, музичних психологів і педагогів. Тож, з одного боку, може здаватися,

що музична пам'ять вже вивчена ґрунтовно і ретельно, а наукова й методична література з цього питання дає повний спектр необхідних рекомендацій. Проте, з іншого боку, питання покращення функціонування і розвитку пам'яті в практиці музично-виконавської діяльності залишається *актуальним*, незважаючи на те, що загальні принципи роботи апарату пам'яті вже давно перестали бути тайною. Бо кожний конкретний музикант-виконавець має створити свою унікальну, неповторну модель мнемонічної¹ самоактуалізації (лат. *actualis* – справжній, дійсний) – максимального і повного виявлення та здійснення виконавцем потенціалу його власної музичної пам'яті. Тому, мабуть, й досі насущним є висловлювання І. Гофмана: «Ніякі правила чи поради, що даються одній людині, не можуть підійти іншій, якщо не пройдуть крізь сито її власного розуму та не піддадуться в цьому процесі змінам, що зроблять їх придатними для даного конкретного випадку» [11, с. 3].

Проблеми з самоактуалізації музичної пам'яті в практиці музично-виконавської і музично-педагогічної діяльності визначаються намаганням винайти якісь загальні та прийнятні абсолютно для всіх дидактичні рецепти запам'ятовування музичного твору. У той час як індивідуальні характеристики кожного виконавця вимагають рішення питань самоактуалізації пам'яті, що ґрунтуватиметься на вміннях створити свою власну модель, виходячи з індивідуальних психологічних якостей і особливостей, звичайно ж, спираючись на сучасні дослідження психологічної науки та досвід видатних музикантів.

Важливо підкреслити, що вивчення музичного твору напам'ять є передусім процесом ауто-дидактичним – музикант-початківець ще з музичної школи має почати самостійно складати і виокремлювати свої власні мнемонічні моделі роботи з нотним текстом. Якщо ж з боку свого викладача він отримує лише «поради» як «правильно» запам'ятовувати музичний твір, замість того, щоб за підтримки викладача розкривати свою власну стратегію запам'ятовування, він приречений на просте зазубрювання з надією, що багаторазове повторення дасть якийсь ефект. Тож **метою** статті є висвітлення самоактуалізаційної мо-

¹ Мнемоніка (мнемотехніка) (від грецького та μνημονιχα – мистецтво запам'ятовування) – сукупність прийомів та способів, що полегшують запам'ятовування і збільшують об'єм пам'яті шляхом утворення штучних асоціацій [6, с. 77].

делі функціонування пам'яті в практиці професійного музичного виконавства². В свою чергу, мета статті визначила ряд **завдань**:

- окреслити загальнонаукові підходи до розуміння феноменів музичної пам'яті у виконавській діяльності: визначення музичної пам'яті, її значення, види, основні процеси та механізми;
- зробити стислий системний огляд наукових джерел, присвячених дослідженню музичної пам'яті;
- визначити самоактуалізаційні фактори, що впливають на ефективність роботи апарату пам'яті музиканта-виконавця;
- виокремити модель ефективного функціонування музичної пам'яті та запропонувати для студентів та молодих музикантів-виконавців.

Відповідно, **об'єктом** дослідження є особистість, яка професійно займається виконавською діяльністю (в першу чергу – музикантів-інструменталістів та співаків-акторів). **Предмет** дослідження становлять професійні самоактуалізаційні процеси і закономірності, що завдяки ауто-дидактичній мнемонічній практиці отримують перспективи самовдосконалення та призводять до оптимальних шляхів самореалізації особистості музиканта-виконавця.

Гіпотезою є таке припущення: самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті надає мнемонічну свободу володіння музичним твором та створює передумови для надійної роботи музичної пам'яті в умовах естрадного виступу.

«Музична пам'ять (англ. *music memory*) – це здатність впізнавати та відтворювати музичний матеріал» [6, с. 117]. Важливе місце у музичній пам'яті мають різні модальності образної пам'яті: слухова (збереження і відновлення звукових образів), зорова (запам'ятовування нотного тексту) та емоційна пам'ять (пам'ять на емоційно забарвлені події). У виконавській діяльності суттєву роль так само відіграють рухова і кінетична³ пам'ять (запам'ятовування послідов-

² Зазначимо, що ця стаття присвячена передусім питанням вивчення музичного твору, тому ми свідомо не будемо тут розглядати практику виконання музичного твору напам'ять, бо хоча це і дотичні, проте досить різні проблеми, кожна з яких вимагає окремої методики дослідження.

³ Кінестезія (від грец. κινέω – «рухатися, доторкатися» + грец. αἴσθησις – «відчуття») – так зване «м'язове відчуття», відчуття положення та переміщення як всього людського тіла, так і окремих його частин [4, с. 25].

ності м'язових відчуттів та ігрових рухів), а також словесно-логічна пам'ять, за допомогою якої відбувається запам'ятовування логіки побудови музичного твору. На думку Б. Теплового, для музичної пам'яті є характерним формування полімодальних уявлень: злиття різних за модальністю образів породжує такий синтетичний спосіб сприйняття музичного твору, коли, наприклад, виникає «слухання очима», тобто перетворення зорового сприйняття нотного тексту у зорово-слухове сприйняття – текст починає «звучати» [13, с. 95].

Існує декілька підходів до класифікації різновидів пам'яті. Будемо спиратися передусім на виокремлення різних видів пам'яті відповідно до особливостей діяльності по запам'ятовуванню та відтворенню. Так, П. Блонський пропонує класифікацію видів пам'яті за характером психічної активності [1].

- *Рухова (чи моторна) пам'ять* – це запам'ятовування, збереження й відтворення різних рухів. У музично-виконавській практиці цей різновид пам'яті забезпечує відтворення виконавських прийомів.
- *Емоційна пам'ять* – це здатність запам'ятовувати і відтворювати почуття. Пережиті та збережені в пам'яті почуття постають у вигляді сигналів, які або підбурюють до дій, або утримують від вчинків, що асоціюються з негативними переживаннями у минулому.
- *Образна пам'ять* – запам'ятовування, збереження та відтворення образів предметів та явищ дійсності, що сприймалися раніше. Багато хто з дослідників розподіляє образну пам'ять за модульностями на слухову, зорову та кінетичну (дотикову, смакову та нюхову).
- *Словесно-логічна пам'ять* є запам'ятовуванням та відтворенням наших думок. Ми запам'ятовуємо та відтворюємо думки, що виникли у нас в процесі роздумів, пам'ятаємо зміст книг, які прочитали, чи розмов із друзями тощо. Так само музиканти пам'ятають та використовують у створенні власної інтерпретації культурно-історичні дані контексту історії виконання музичного твору.

Пам'ять класифікують також за характером цілей діяльності – довільна і мимовільна, а також за тривалістю збереження матеріалу – *миттєва, короткочасна, довготривала та генетична* (пам'ять предків).

Можна визначити ще два різновиди:

- *оперативна пам'ять*, що проявляється в ході виконання певної діяльності завдяки збереженню інформації (вона поступає і з ко-

роткочасної, і з довготривалої пам'яті), необхідної для виконання актуальної діяльності;

- *проміжна пам'ять* забезпечує збереження інформації протягом дня, а під час нічного сну проміжна пам'ять очищується та категоризує інформацію, накопичену за день, переводячи її у довготривалу пам'ять.

Пам'ять, як і будь-який інший пізнавальний психічний процес, має певні характеристики. Основними характеристиками пам'яті є: об'єм, швидкість карбування, точність відтворення, тривалість збереження, готовність до використання збереженої інформації. Порівняльний аналіз джерел з тематики музичної психології показує, що досліджень на цю тему є досить багато. Дослідження Л. Маккіннон, Б. Теплової, Н. Голубовської, А. Щапова, С. Савшинського, Г. Ципіна, А. Стоянова та В. Петрушина слід вважати ключовими, бо інші видатні педагоги і психологи, які займаються проблемами музичної пам'яті у своїх працях часто посилаються саме на них [9, 12, 13, 14]. Крім того, варті уваги думки та спостереження А. Алексєєва, Г. Уїппл, Г. Ребсон, А. Корто, К. Мартинсен, С. Фейнберга, Ю. Пугач та ін.

У більшості джерел зазначається, що за своїми характеристиками та за структурою музична пам'ять багато в чому є ідентичною пам'яті загалом. Це пов'язано з тим, що її використання та розвиток не передбачає наявності якихось особливих здібностей, задіє ті види пам'яті, що й інші різновиди професійної діяльності. Зокрема, англійська дослідниця проблем музичної пам'яті Л. Маккіннон вважає, що «музичної пам'яті як якогось особливого виду пам'яті не існує. Те, що зазвичай розуміють як музичну пам'ять, насправді є співпрацею різних видів пам'яті, які має кожна нормальна людина – це пам'ять вуха, ока, доторку та руху. <...> У процесі заучування музичного твору напам'ять повинні співпрацювати принаймні три типи пам'яті: слухова, тактильна та моторна. Зорова пам'ять зазвичай є пов'язаною з ними, проте вона лише доповнює тією чи іншою мірою цей своєрідний квартет» [5, с. 19, 21].

Найважливішим моментом при роботі музичної пам'яті є усвідомлення її як складової процесів учіння і навчання, а точніше, самонавчання: як правило, навички запам'ятовування засвоюються людиною самостійно ще у дитячому віці та абсолютно несвідомо, а усвідомле-

ний підхід часто з'являється лише у випадках виникнення проблемних ситуацій – відсутності адекватної мнемоніки у тому чи іншому контексті.

Професійна діяльність музиканта-виконавця передбачає наявність добре налагодженого, надійно функціонуючого апарату пам'яті, оскільки він (апарат) постає однією з ключових умов успішності його виконавської майстерності. Проблеми ж з роботою пам'яті автоматично визначають не тільки неможливість повноцінної роботи з нотним текстом, але й ведуть до страхів «провалів» в пам'яті під час публічних виступів та гальмують формування симультанної⁴ моделі твору-образу у свідомості музиканта-виконавця. Самі по собі ці проблеми можуть бути викликані невдало сформованими прийомами запам'ятовування або неспівпадінням методик, які в процесі мнемонічної роботи над твором обирає музикант-виконавець, з його психічними характеристиками та схильностями психіки.

Важливо розуміти, що як такої поганої чи гарної пам'яті не існує: можливе лише неспівпадіння (нетотожність) стратегій роботи з пам'яттю та типу репрезентативної системи сприйняття (візуальної, аудіальної, моторної, тактильної, кінетичної, логічної)⁵, здібностей, темпераменту та різних інших якостей особистості музиканта. Якщо ж обрана стратегія веде до небажаного та незадовільного результату, її варто поміняти, враховуючи вищезазначені фактори. Саме це ми пропонуємо називати **самоактуалізаційною моделлю функціонування музичної пам'яті** – *самоусвідомлення, смислоутворення і самонавчання, що ведуть до більш повного розкриття (актуалізації) мнемонічного потенціалу музиканта* [3].

Розглянемо функціонування музичної пам'яті у двох аспектах:

1) складові апарату музичної пам'яті; 2) покрокову модель самоактуалізації процесів музичної пам'яті.

⁴ «Симультанний» від латинського *simul* – в один і той самий час; в психологічній науці цей термін визначає практичну одночасність протікання психічних процесів. Більш докладно про це див. [4].

⁵ Репрезентативна система – спосіб кодування інформації в нервовій системі в одній чи декількох сенсорних системах: візуальній, аудіальній, кінетичній, смаковій чи нюховій. В залежності від специфіки психічних особливостей індивіда кажуть про переважну чи первинну систему доступу – *репрезентативну* систему, яку індивід найчастіше використовує у пізнавальній діяльності та яка організує його досвід.

Складові апарату пам'яті – це процеси запам'ятовування, збереження, пригадування, а також елементи навчання і научання (самонавчання) цим процесам та стратегії їх вдосконалення. Відразу наголосимо, що у музично-виконавській діяльності ефективність апарату музичної пам'яті передбачає не тільки роботу з нотним текстом (подекуди на рівні партитури), але й мнемонізацію виконавських прийомів. Наприклад, агогіка, педалізація й аплікатура – у піаністів; особливості інтонування, штрихи й розподіл смичку – у гравців на струнних інструментах тощо.

Загалом в методичній літературі більше уваги приділяється процесам запам'ятовування. Цьому присвячені як окремі розділи в роботах видатних музикантів-виконавців і методистів (наприклад, методика І. Гофмана [2], В. Муцмахера [7]), так і специфічні психотехніки й методики психології (ейдетика, нейролінгвістичне програмування тощо). Щоб розібратися з цим величезним об'ємом інформації, варто керуватися саме свідомим ставленням до особливостей нервової системи людини, що дозволяє музиканту кінець кінців створити власну, індивідуальну стратегію запам'ятовування.

Набагато менше увага психологів-дослідників і педагогів акцентована на процесах збереження та згадування інформації, проте вони є не менш, якщо не більш важливими для музиканта-виконавця. Від того, наскільки надійно функціонують ці процеси, по суті, залежить якість виконання, а насправді та найчастіше – його можливість як така. Недостатньо запам'ятати музичний твір та сформувані в своїй свідомості його згорнуту симультанну модель. Бо при цьому більшість характеристик і навичок, що запам'ятовувалися, переходять на рівень несвідомої компетентності, а можливість наступного згадування музичного твору в умовах публічного виступу забезпечується саме налагодженими навичками розгортання симультанного образу у суцільній формі – у часі та просторі. Наприклад, музиканту-виконавцю може здаватися, що він прекрасно пам'ятає весь музичний твір і навіть може вільно і гарно грати його, не дивлячись в ноти на репетиції, але під час публічного виступу зненацька «випадає» цілий фрагмент тексту. Це яскраве свідчення того, що процес запам'ятовування відбувся, проте згадування в умовах естрадного виконання спрацьовує ненадійно.

Ще менша увага в методичній літературі приділяється процесам забування, звільнення пам'яті від непотрібного, незатребуваного матеріалу з одного боку, та втрати необхідних даних, текстів, образів – з іншого. В той час як знання цих закономірностей може суттєво допомогти як в правильному запам'ятовуванні, так й у відновленні того, що здавалося безнадійно забутим. Тому під час створення індивідуальної роботи з пам'яттю музиканту-виконавцю дуже важливо вміти відстежувати та аналізувати свої успішні та неуспішні стратегії. Порівнювати їх з концепціями, що вже описані у методичній літературі чи пропонуються викладачами, розуміючи при цьому, що підходяща для даного конкретного індивіда чи загальноприйнята стратегія може підійти не всім. А та унікальна, яка буде спрацьовувати саме у вас, в літературі буде скоріш за все відсутня. Тож насправді завдання будь-якого музиканта-виконавця – визначити ключові паттерни⁶ свого власного успішного запам'ятовування.

На жаль, частіше ми спостерігаємо ситуацію, коли викладачі намагаються прищеплювати своїм учням якість мнемонічні техніки чи моделі, що вважаються загальноприйнятими, гарно зарекомендували себе, забезпечуючи стабільні результати запам'ятовування. При цьому викладач часто забуває про те, що стратегії і моделі пам'яті мають індивідуальну природу: те, що підходить одній людині, може не підійти іншій.

Виходячи з цього, а також у зв'язку з традиційною для музичної педагогіки часовою перевагою самостійної індивідуальної роботи над музичним твором перед заняттями з викладачем (самонавчання, самопідготовка і самостійні заняття є набагато більші за часом, ніж формальне навчання з викладачем у класі), ми вважаємо, що одне з найважливіших завдань музиканта-педагога – **навчити** учня і згодом студента вузу **прийомам ауто-дидактики**. В такому випадку процеси навчання перетворюються в першу чергу на процеси *самопізнання*, що, в свою чергу, створюють підґрунтя для активного самовдосконалення – самонавчання буквально моделювати успішні прийоми та навички професійної майстерності в самого себе та в інших.

⁶ «Паттерн – систематично повторюваний, стійкий елемент (фрагмент) чи послідовність елементів (фрагментів) поведінки та мислення» [8, с. 277].

Аналізуючи часові етапи роботи музичної пам'яті в процесі взаємодії виконавця з музичним твором, визначимо поетапну самоактуалізаційну модель.

1. *Мотивація*. На цьому етапі варто усвідомити роль того комплексу роботи з пам'яттю, який має бути здійснений. Зрозуміти, що запам'ятовування – це, в першу чергу, засіб, умова успішного виконання музичного твору, а не відірвана від процесів роботи з твором окрема самодостатня ціль.

Наприклад, нам багато зустрічалося музикантів-викладачів, які вимагали приносити вже на перше заняття музичний твір, вивчений напам'ять, вказуючи своїм студентам, що тільки за цих умов будуть з ними займатися «музикою». Годі й говорити, що ж насправді зазубрювали ці студенти, та скільки навантаження на їхню пам'ять справляло те багаторазове переучування музичного твору в процесі наступних занять із педагогом, що відбувалося після того, як вони просто зачили текст.

Ми вважаємо, що мотивація має виступати тут як само-мотивація виконавця відповідно до його глибинного наміру *о-своїти* музичний твір (поєднатися, зробити своїм), оживити його своїми задумами та подальшою інтерпретацією. Дуже важливо сформувати внутрішній настрій, який містить концентрацію уваги, мобілізацію внутрішніх і зовнішніх ресурсів, а також чітке усвідомлення всього об'єму роботи над музичним твором та завдань пам'яті зокрема. Варто розуміти, що без ясної та переконливої мотивації може не спрацювати весь процес роботи апарату пам'яті. Слід розуміти, що підґрунтям якісного запам'ятовування є *позитивні емоції* («закоханість» і захопленість цим конкретним музичним твором) та *воля* – готовність до самоорганізації для втілення процесу запам'ятовування.

2. *Організація процесу запам'ятовування*. Цей етап включає в себе підбір стратегій⁷, паттернів та технік запам'ятовування. На даному етапі музикант-виконавець має усвідомити, якими часовими термінами і засобами буде забезпечуватися процес запам'ятовування. Зокрема, тут особливо активно може бути задіяна логічна пам'ять,

⁷ Стратегія – послідовність мислей та дій для отримання конкретного результату [8, с. 280].

різні методи аналізу музичного твору: культурно-історичний, теоретичний, виконавський тощо. Як стратегія також може бути застосована, наприклад, орієнтація на пріоритетність довільного чи мимовільного запам'ятовування.

3. *Безпосередньо процес запам'ятовування.* На цьому етапі стає наочною правильність чи невірність обраного набору стратегій та їхня екстраполяція на репрезентативні системи запам'ятовування.

Варто зазначити, що комплексне використання всіх репрезентативних систем забезпечує набагато надійніше запам'ятовування, ніж використання будь-якої однієї (нехай навіть провідної для того, хто запам'ятовує), тобто послідовне запам'ятовування музичного твору як:

- *звукового образу* – на слух;
- *візуального образу* – нотний текст;
- *кінетично-тактильна*, моторна та рухова пам'ять.

Зазвичай можна відстежити певну послідовність-стратегію чергування репрезентативних систем, що в даної конкретної людини сприяє найбільш якісному запам'ятовуванню. Наприклад, у всесвітньо відомого віолончеліста М. Ростроповича була така стратегія: спочатку логічна і візуальна робота з текстом, потім максимальне занурення у кінетику – проживання тілом музичного твору без звертання уваги на якість, силу та інші характеристики звуку (саме так у 70–80-і роки він вчив нові твори, називаючи цей етап «море темпераментної фальші»), а лише потім – орієнтація на звукові образи. Проте в кожного іншого музиканта-виконавця може бути своя стратегія, яку він має визначити та вміло використовувати.

Крім того, має бути встановленою достатньо чітка орієнтація на короткострокову чи довгострокову пам'ять, тому що, зокрема, існує закономірність, згідно якої візуальні образи зберігаються переважно у довгостроковій пам'яті, а звукові – у короткостроковій. Варто також стерегтися від занадто поспішного запам'ятовування, бо, мабуть, не треба передчасно відправляти на збереження у свою пам'ять недолугу навичку, фальшиву інтонацію чи незрозуміле фразування. З одного боку, погано «зроблений» гірше запам'ятовується, а з іншого – він (текст) все-таки може закарбуватися так, що потім його треба буде переучувати. Індивідуальні особливості нервової системи людини, що запам'ятовує, диктують системний підхід в тривалості та чергуванні

терміну праці і відпочинку, а також визначають методики закріплення матеріалу, що слід запам'ятати.

4. *Формування симультанної моделі.* Результатом процесу запам'ятовування як такого є формування симультанної моделі музичного твору, що існує в пам'яті музиканта-виконавця як одночасне комплексне уявлення про музичний твір в цілому. Важливо зазначити, що в цей момент виконавець психологічно остаточно наближається до композитора, бо багато хто з видатних композиторів описує цей «згорнутий» стан сприйняття музичного твору як властивий творчого процесу. Для ілюстрації наведемо уривок з листа В. А. Моцарта, написаного у 1789 р.: «... моя тема розширюється, стає впорядкованою та визначеною, та вся в цілому, навіть якщо вона довга, встає майже закінченою та завершеною всередині мене, так що я можу споглядати її як чудову картину чи прекрасну статую. В своїй уяві я не чую послідовних частин, але я чую їх ніби всі відразу. Я не можу виразити, яка це насолода!» [цит. за: 8, с. 187]). Так само й К. М. Вебер вважав, що внутрішній слух має цікаву здатність охоплювати цілі музичні побудови, дозволяючи чути одночасно цілі періоди музичного твору чи цілі п'єси. Н. Паганіні в своїх записах також згадує про одночасний мисленнєвий образ музичного твору, що виникає в його уяві безпосередньо перед виступом.

Формування симультанного образу свідчить про те, що процес запам'ятовування на цьому етапі виводить на новий якісний рівень: відбувається згортання розгорнутого в часі внутрішнього образу (образів) музичного твору в одночасне уявлення, іншими словами часові відносини перетворюються на просторові. Також на цьому етапі більшість завчених навичок виконання музичного твору переходять у формат автоматизму, відповідно, контроль над ними тепер здійснюється несвідомо – за допомогою підсвідомості.

5. *Формування суцесивної моделі («системи розгортання-згадування»).* Слід із сумом констатувати, що більшість музикантів-виконавців вважають формування симультанного образу кінцевим етапом роботи апарату пам'яті в процесі вивчення музичного твору. Проте саме створення «системи розгортання» дозволяє забезпечити необхідний зв'язок симультанного образу з виконавським процесом, тобто формує єдину систему взаємозв'язку свідомості та підсвідомості.

Самі по собі стратегії формування «системи розгортання» спрямовані на максимальне осмислення музичного тексту, його «втілене промовляння» та інтерпретування того, що вже присутнє в пам'яті, перенесення акценту з того, *ЩО* згадується, на *ЯК* згадується. Таке більш глибоке опрацювання тексту музичного твору сприяє також покращенню його запам'ятовування шляхом *о*-смислення (надання сенсу).

В цілому формується модель: «Я пам'ятаю, *що* та *як* я буду згадувати в процесі публічного виконання» (Дж. Енеску). Це – діалектичне сукцесивне поєднання минулого, теперішнього та майбутнього процесу запам'ятовування – збереження – пригадування.

6. *Перевірка надійності доступу* – цей етап характеризується визначенням:

- Наскільки надійно закарбувався музичний текст в пам'яті виконавця: які окремі місця частіше забуваються («втрачаються») в контексті публічного виконання, а які запам'яталися найбільш добре (чому саме ці місця?).
- Наскільки вдало згадування відбувається в будь-яких умовах та у будь-який час (на першу вимогу). Подекуди критерієм гарного запам'ятовування є здатність відтворити музичний твір, починаючи і закінчуючи будь-яким місцем.
- Як відображаються (впливають) різні психічні стани (гарні чи погані емоції, наявність чи відсутність ресурсів тощо) на «систему розгортання».

Таким чином йде активний процес самопізнання, самодослідження музиканта-виконавця: «на що я здатний за тих чи інших умов», або іншими словами, «чого я можу від себе очікувати» за тих чи інших умов і обставин.

7. *Варіативність розгортання*. Усіляке само-тестування попереднього етапу кінець кінців призводить до системного накопичення певного набору варіантів (як на мікрорівні окремих музичних фраз, так і на макрорівні музичного твору), що значно підвищує надійність розгортання, а також надає виконавцю додаткової впевненості на естраді. Множинність варіантів породжує внутрішню розкріпаченість та інтерпретаційну свободу. Загальна надійність роботи пам'яті досягає того рівня, коли виконавець, по суті, отримує можливість створюва-

ти (імпровізувати чи конструювати) певний новий варіант прочитання музичного твору прямо на сцені з тих різних варіантів, що він знайшов для себе перед цим, знаходить зараз чи поспіль. А це вже є свідченням найвищого прояву свободи володіння музичним текстом, що забезпечується роботою музичної пам'яті – самоактуалізаційною моделлю функціонування апарату пам'яті в діяльності музиканта-виконавця.

На завершення зазначимо ще один суттєвий фактор, характерний безпосередньо для музичної пам'яті. Кінцевим результатом роботи з апаратом пам'яті для музиканта-виконавця є її надійність в *умовах сценічного виступу*, який в свою чергу є достатньо специфічним психічним станом, що кардинально відрізняється від того, коли музичний твір вивчався та запам'ятовувався. Цей стан характеризується високою тривожністю, пов'язаною з перфекціоністською орієнтацією на бажано безпомилкове та «найкраще» виконання. Тут варто чітко розуміти, що якщо музикант-виконавець має лише **один**-єдиний «зразковий» варіант виконання музичного твору, який він намагається донести до публіки з ідеальною точністю магнітофону, то його виконання приречене на механістичність і лінійність, а кожна, навіть найменша, помилка стає причиною повної катастрофи. Бо специфічною особливістю функціонування пам'яті є тонка варіативність – відтворення музичного твору кожного разу з певною (невеликою) кількістю імпровізаційних «відхилень» від оригінального симультанного образу. Так відбувається насправді живе виконання! Саме тому мнемонічна свобода володіння музичним твором, що ґрунтується на суцесивній варіабельності та імпровізаційності взаємодії з симультанним образом музичного тексту, гарантує надійну роботу пам'яті в умовах естрадного виступу.

Системне уявлення про функціонування пам'яті в професійній практиці музикантів-виконавців дозволяє зробити такі **висновки**.

- Музична пам'ять є складним комплексом різних видів пам'яті, який має бути самоактуалізований музикантом-виконавцем задля ефективного запам'ятовування і відтворення музичного тексту.
- Ефективні мнемонічні процеси є можливими за умови створення музикантом-виконавцем своєї власної унікальної самоактуалізаційної моделі роботи з апаратом музичної пам'яті.

- Самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті надає мнемонічну свободу володіння музичним твором та створює передумови для надійної роботи музичної пам'яті в умовах естрадного виконання.

Все вищезазначене підтверджує думку М. Римського-Корсакова: «Музична пам'ять, як і пам'ять загалом, відіграючи важливу роль у галузі всякої розумової праці, важче за все піддається штучним способам розвитку та змушує більш чи менш миритися із тим, що є у кожного даного суб'єкта від природи» [10, с. 61].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Блонский П. П. *Память и мышление* / П. П. Блонский. – М. : ЛКИ, 2007. – 208 с.
2. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре* / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
3. Зеленін В. Самоактуалізація виконавця як феномен музичного смислоутворення // *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення* / В. Зеленін // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство у динаміці смислоутворення* : зб. наук. праць [за ред. проф. В. Г. Москаленко]. – К., 2006. – Вип. 60 – С. 196-202.
4. Зеленін В. Симультанний образ музичного твору у професійному виконавстві музиканта-інструменталіста // *Художня цілісність як феномен музичної творчості і виконавства* / В. Зеленін // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Цілісність в динаміці виконавських прочитань* : зб. наук. праць [За ред. проф. В. Г. Москаленко]. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 280-287.
5. Маккинон Л. *Игра наизусть* / Л. Маккинон. – М. : Классика XXI, 2009. – 152 с.
6. Мещеряков Б.; Зинченко В. *Большой психологический словарь*. – М. : Олма-пресс, 2004. – 666 с.
7. Муцмахер В. И. *Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано* / В. И. Муцмахер. – М. : Музыка, 1984. – 185 с.
8. Петрушин В. И. *Музыкальная психология* / В. И. Петрушин. – М. : Гуманитарный издательский центр, 1997. – 384 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. *Музыкальные статьи и заметки* // Полн. собр. соч., тт. IV-V, М., 1960-1963.
10. Савишинский С. И. *Работа пианиста над музыкальным произведением* / С. И. Савишинский. – М. : Музыка, 1964. – 187 с.

11. Тарас А. Е. Психология музыки и музыкальных способностей / А. Е. Тарас. – М. : АСТ, 2005. – 720 с.

12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М., 1947. – 335 с.

13. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: Проблемы, суждения, мнения / Г. М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. – 384 с.

14. О'Коннор Дж., Сеймор Дж. Введение в нейролингвистическое программирование. – Челябинск, Версия, 1997. – 296 с.

Зеленін В. Самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті в музично-виконавській діяльності. Розглядаються наукові та методичні засади функціонування пам'яті в музично-виконавській діяльності. Визначені ключові фактори самоактуалізації, що впливають на ефективність роботи апарату пам'яті музиканта-виконавця.

Ключові слова: самоактуалізація, музична пам'ять, психологія, музично-виконавська діяльність, симультанна модель, мнемонічна свобода, ауто-дидактика, паттерн, стратегія запам'ятовування, надійність, естрадне виконання.

Зеленин В. Самоактуализационная модель функционирования памяти в музыкально-исполнительской деятельности. Рассматриваются научные и методические основы функционирования памяти в профессиональном музыкальном исполнительстве. Определены ключевые факторы самоактуализации, которые влияют на эффективность работы аппарата памяти музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: самоактуализация, музыкальная память, психология, музыкально-исполнительская деятельность, симультанная модель, мнемоническая свобода, ауто-дидактика, паттерн, стратегия запоминания, надежность, эстрадное исполнение.

Zelenin V. Self-actualization model of memory function of music performing activity. The article is dedicated to the description of the scientific and methodological foundations of functioning of memory in the practice of professional music performance. Identifies key self-actualization factors that influence the effectiveness of the device memory of the musician-performer.

Key words: self-actualization, musical memory, psychology, music performing activity, simultaneous model, mnemonic freedom, auto-didactic, pattern, memorization strategy, reliability, variety performance.

ГОЛОС И ТЕМА В КЛАВИРНОЙ ФУГЕ ВЫСОКОГО БАРОККО

Цель статьи – преодолеть терминологическое затруднение, которое возникает в теории полифонии в связи с неоднозначностью трактовки термина «голос».

Во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» С. И. Танеев характеризует имитацию как «повторение *голосом мелодии* (курсив мой. – И. П.), непосредственно перед тем исполненной другим голосом» [3, с. 8]. Здесь понятия «голос» и «мелодия» не совпадают: первое указывает на универсальную способность человека издавать звуки благодаря колебанию голосовых связок (Танеев пишет о вокальной полифонии), а второе – на линейно организованную последовательность музыкальных звуков. Голос в данном контексте можно представить себе как своего рода ёмкость, заполняемую мелодической субстанцией.

Мелодия, которая предназначена для исполнения тем или иным певческим голосом, не может выходить за пределы его диапазона. Даже если мы, анализируя мелодию, сосредотачиваемся только на звуковысотных и метроритмических отношениях, отвлекаясь от вносимой голосом тембровой окраски, диапазон всё равно остается важным фактором анализа. Тесная связь между голосом и мелодией иногда становится практически неразрывной: невозможно представить себе, например, арию Джильды из «Риголетто» Верди в исполнении баса или арию Базилио из «Севильского цирюльника» Россини в исполнении колоратурного сопрано.

Казалось бы, такая связь между мелодией и исполняющим ее голосом может быть нарушена уже в камерной вокальной музыке, когда произведение, написанное для одного типа голосов, исполняется голосами другого типа. Тем не менее, продолжая читать «Подвижной контрапункт», мы вскоре находим следующее утверждение: «Вообще в сложном контрапункте *под голосом подразумевается мелодия*, напев (курсив мой. – И. П.), и в этом смысле говорится о передвижении голосов» [3, с. 42]. Здесь устанавливается уже не связь между

голосом-вместилищем и мелодией-субстанцией, а тождественность соответствующих понятий, возможность использовать их в качестве синонимов, имеющих одинаковое терминологическое значение.

Хотя в первом случае Танеев говорит об имитации, а во втором – о подвижном контрапункте, между этими двумя техниками нет непроходимой границы. Но попробуем рассмотреть тождество голоса и мелодии буквально. Для этого представим себе двухголосное полифоническое соединение, в котором верхний голос – женский, а нижний – мужской. Если понятия «мелодия» и «голос» тождественны, то в результате противоположной вертикальной перестановки женщины – физические носительницы верхнего голоса – должны превратиться в мужчин и наоборот.

Отсюда следует, что рассматриваемое утверждение ошибочно даже независимо от того, согласуется ли оно со сказанным Танеевым выше. Во всяком случае, оно ошибочно применительно к вокально-хоровой полифонии. Если бы полифония относилась к естественным наукам, то здесь можно было бы поставить точку: ошибка в определении остается таковой независимо от того, допустил ли ее неопытный студент или почтенный профессор. Однако в области гуманитарного знания всё не так просто. Следует как минимум подумать о том, каковы причины, побудившие столь авторитетного специалиста сделать такое рискованное и легко опровергаемое утверждение.

Монография С. И. Танеева посвящена строгому письму – вокальной полифонии 2-й половины XV – XVI вв. Написана же она на рубеже XIX и XX вв., когда обучение полифонии базировалось на опыте инструментальной – преимущественно клавирной – полифонии Высокого барокко. Едва ли не первыми произведениями, с которых тогда – как, впрочем, и сейчас – начиналось обучение игре на фортепиано, были пьесы из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» и «Маленькие прелюдии и фуги». Потом приходила очередь «Инвенций и симфоний» и, наконец, «Хорошо темперированного клавира». Формирование представлений о полифонии происходило в XIX и продолжает происходить в XXI веке с опорой на клавирную музыку, исполняемую на современном фортепиано. Возможности, которые последнее предоставляет исполнителю, несколько смягчают, но не устраняют глубокого различия между вокально-хоровой и клавир-

ной – не инструментальной вообще, а именно клавирной! – полифонией.

В общих чертах это различие состоит в следующем. Сложение полифонической ткани вокально-хорового сочинения строгого письма начинается – как в историческом, так и в конструктивно-логическом аспекте – с одного человеческого голоса. Тембр каждого голоса индивидуален и легко узнаваем. Поэтому объединение однотипных голосов в унисоне хоровой партии представляет собой первый этап обобщения и одновременно своеобразной деиндивидуализации тембра. Следующий этап, на котором возникает собственно полифония, представляет собой соединение уже деиндивидуализированных партий в слитном – во всяком случае, в идеале стремящемся к слитности – звучании многоголосного хора. Формирование звукового пространства хоровой полифонии осуществляется, таким образом, за счет обобщения, деиндивидуализации изначально индивидуальных тембров. И все-таки каждая хоровая партия имеет специфическую тембровую окраску, определенный диапазон и регистры внутри этого диапазона. Звуковое пространство хоровой полифонии возникает благодаря объединению того, что в основе своей дифференцировано.

Клавирная полифония, начало становления которой относится к XVI веку, исходит не только из традиций, сложившихся в хоровой музыке, но и из возможностей своего инструмента. Не вдаваясь в подробности совершенствования клавишно-щипковых инструментов, отметим лишь, что четырехоктавный диапазон обычного клавесина времен И. С. Баха и Г. Ф. Генделя превышает диапазон и каждой хоровой партии, и всего смешанного хора. Этот обширный диапазон характеризуется высокой тембровой однородностью, даже слитностью: четырехзвучный аккорд в тесном расположении звучит на клавесине прежде всего как единое тембровое целое, в котором слух затем различает отдельные составляющие, тогда как в хоре слитность звучания такого аккорда достигается совместными усилиями четырех голосов.

На клавире, в отличие от хора, однозначно дифференцируются два голоса: если исполнитель пользуется двумя мануалами, то слух легко различает тембровые регистры как фактически два разных инструмента, но даже если используется только один мануал, отчетливо различаются высотные регистры диапазона. В трёх- и тем более четы-

рѣхголосной клавирной фуге слух, по-прежнему различая верх и низ, далеко не всегда в состоянии следить за изменениями пространственного положения всех мелодических линий в процессе их совместного развертывания. К тому же два голоса сплошь и рядом могут пребывать в одном и том же диапазоне и даже перекрещиваться, что превращает их дифференциацию в процедуру, требующую значительных и слуховых, и интеллектуальных усилий.

Имеется еще один фактор, связанный со спецификой инструмента, который затрудняет дифференциацию многоголосия в клавирной полифонии. Голос для музыканта – это прежде всего музыкальный инструмент, заключенный в его теле. При пении в верхнем и нижнем регистре от любого певческого голоса или хоровой партии требуются физические усилия голосового аппарата, значительно превышающие те, которых требует пение в среднем, «рабочем» регистре, определяющем узнаваемую тембровую краску голоса того или иного типа. Клавесин – инструмент, в известном смысле удаленный от исполнителя на максимальное расстояние: максимальным по сравнению со всеми другими инструментами, духовыми или струнно-смычковыми, не говоря уже о голосе, является расстояние между исполнителем и генератором звука. На тембр клавесина не влияют различия в физических усилиях, которые прикладывает исполнитель при игре в разных регистрах. Физические усилия клавесиниста никак не влияют на темброобразование, они не подвергают тембр характерным изменениям, свойственным звучанию не только певческих голосов, но и, например, гобоя или скрипки в верхнем или флейты в нижнем регистре. Тембровое пространство клавирной полифонии обладает свойствами, принципиально отличными от свойств, которыми наделено пространство вокально-хоровой или мультиинструментальной полифонии: клавир дает вначале тембровое единство, которое затем дифференцируется, тогда как в хоре, ансамбле, оркестре объединяется изначально дифференцированный звуковой материал.

Наконец, крайне важно следующее: в исполнении вокально-хорового или мультиинструментального произведения теоретически может участвовать сколь угодно большое количество вокальных или инструментальных партий, объединяющих любое число исполнителей, тогда как у одного исполнителя на клавесине или клавикорде

всегда – даже теоретически – не более чем две руки. Десять пальцев могут со скоростью, недоступной певцу, пробежать через весь звуковысотный диапазон клавира, превышающий диапазон любого певческого голоса, но могут контролировать одновременное звучание не более чем четырех-пяти голосов¹.

Вокально-хоровая и клавирная полифония, как видим, исходят из противоположных предпосылок структурирования звукового пространства. В звуковом пространстве хоровой полифонии XVI века, преимущественно имитационной, каждая партия хора, занимая определенную часть диапазона, образует своего рода этаж. В отличие от этажей дома, построенного в реальном пространстве, этажи полифонической фактуры не отделены друг от друга перекрытиями: голоса могут перекрещиваться, образуя сложную и тщательно продуманную конструкцию, пространственная схема которой – своего рода чертеж – зафиксирована в хоровой партитуре².

Излагая мелодический материал, композитор размещает его в определенном порядке на им же заранее определенных этажах многоголосной фактуры, по очереди «представляет» этот материал каждому из голосов, участвующих в сложении полифонической ткани, а слушателя знакомит с планом пространственной организации произведения. Так, в виде теоретически бесконечной цепочки экспозиций³, вводящих разнообразные *soggetti*⁴, разворачивается мотетная форма вокальной полифонии XVI века. Имитационная полифония в инструментальной музыке того времени подражает образцам, которые предлагают вокально-хоровые жанры и выглядит как бессловесная вокальная музыка.

Барочная fuga, вокальная и инструментальная, является наслед-

¹ Шестиголосие в ричеркаре из «Музыкального приношения» И. С. Баха достигает предела исполнительских возможностей музыканта.

² Как показал Э. Ловински [4], партитуры начали использовать приблизительно на рубеже XV–XVI вв. композиторы, принадлежавшие к поколению Жоскена.

³ Количество звеньев в цепочке экспозиций зависит от числа строк словесного текста, то есть от внемузыкального фактора.

⁴ Особый термин здесь необходим, поскольку *soggetto* в полифонии строгого письма заметно отличается от темы в полифонии свободного письма – и своим интонационным обликом (хотя композиторы XVIII века могли использовать в качестве темы fugи строгостильный материал), и формообразующими функциями.

ницей мотетной формы. Точнее, прямой наследницей имитационных форм строгого письма можно считать только фугированную экспозицию, а в фуге появляется свободная часть, основанная на воспроизведении уже звучавшей в экспозиции темы. Тема барочной фуги – мелодический материал, значительно более индивидуализированный, чем строгостильный *soggetto*. Отличие между этими двумя типами тематизма в плане экспрессивности, характерности и запоминаемости подчеркивались в литературе неоднократно. Необходимо поэтому обратить внимание на ограничение, которое эстетика барокко накладывает на индивидуализацию тематического материала: прежде всего он должен быть типизированным, воплощать не конкретную эмоцию, а обобщенный аффект, не конкретный танец или напев, а обобщенно-жанровую танцевальность или песенность. Мелодический материал, из которого складывается тема барочной фуги, легко узнаваем благодаря тому, что он складывается из наиболее употребительных идиом интонационного словаря эпохи. В данном отношении Марпург даже сформулировал вполне определенные требования к теме фуги [5, р. 162]. Но из тех же самых идиом в фуге состоит и оттеняющий мелодический материал, поэтому для дифференциации темы и *не*-темы в фуге по-прежнему, как и в строгом письме, чрезвычайно важна очередность вступления мелодических построений: темой становится тот, который вступает первым.

Так же по-прежнему в хоровой фуге, равно как и в мультиинструментальной, построенной аналогичным образом, тема вступает в определенных голосах, и это накладывает отпечаток на ее интонационный облик и, что особенно важно, на диапазон. Мелодические линии в такой фуге разворачиваются в таком же звуковом пространстве, дифференцированном тембрами и диапазонами певческих голосов или инструментов. И по-прежнему пространственная схема такой фуги представлена многоголосной партитурой.

В клавирной фуге может сохраняться ориентация на хоровую – партитурную – модель пространственной организации. Однако роль темы при этом существенно меняется: она уже не располагается в заранее заданном голосе, а с помощью своего диапазона формирует представление о некотором этаже будущего звукового пространства. Это проще всего сделать, если тема относится к кантиленному или де-

кламационному жанровому типу, то есть воспроизводит особенности различных типов вокальной мелодики. Но и здесь возникают некоторые трудности: ведь при вступлении вокальных голосов, даже если их диапазоны пересекаются, слушатель, как правило, ясно отличает более легкое и прозрачное звучание сопрано от более плотного и насыщенного звучания альта, тогда как в клавирной музыке эти тембровые характеристики голосов нивелируются. В экспозиции клавирной фуги мы можем определить, был ли первый вступивший голос верхним или средним только после того, как вступит следующий – выше или ниже первого⁵.

Если тема имеет ярко выраженный инструментальный – например, токкатно-моторный – характер и ее диапазон, как обычно бывает в таких темах, существенно превышает октаву⁶, то высотные позиции вступления темы приобретают решающее значение для структурирования звуковысотного пространства фуги. Пространственная модель, сформировавшаяся к концу экспозиции, лишь отдаленно напоминает традиционную модель хоровой фуги. Это становится особенно хорошо видно при анализе трехголосных клавирных фуг: если в четырехголосной фуге мы имеем возможность именовать голоса сопрано, альтом, тенором и басом, то в инструментальном трехголосии средний голос невозможно однозначно определить ни как альт, ни как тенор, то есть нельзя сказать ничего определенного о его тембровых характеристиках – он именно средний по отношению к верхнему и нижнему. На данном примере особенно хорошо видно, что происходит с голосом в клавирной фуге: он практически полностью лишается своей исходной тембровой функции и начинает выполнять в первую очередь конструктивно-логическую функцию, служит средством полифонической организации темброво однородной звуковой массы.

Конструктивно-логическая функция голоса ярче всего реализуется в экспозиции клавирной фуги. Вместе с тем, экспозиция – наиболее

⁵ Сказанное не относится к тем случаям, когда первый голос вступает в нижнем регистре.

⁶ Самый яркий пример такого рода находим в «Кошачьей фуге» Д. Скарлатти, где тема за четыре такта охватывает полторы октавы. Эту тему трудно записать так, чтобы она уместилась на одной строке многоголосной партитуры: нужно либо пользоваться большим количеством добавочных линеек, либо менять ключ.

консервативная часть всякой фуги, теснее всего связанная с традициями строгостильной полифонии и наиболее жестко регламентированная. Практически любую экспозицию клавирной фуги Высокого барокко⁷ можно представить и записать в виде партитуры.

По окончании экспозиции требования регламента фуги⁸ ослабевают и сводятся к тому, чтобы поддерживалось полифоническое изложение, а тема фуги была воспроизведена в полном объеме хотя бы один раз. И. С. Бах и Г. Ф. Гендель в своих клавирных фугах выполняют эти требования двумя разными способами. Бах, более консервативный, в свободной части неукоснительно придерживается схемы распределения мелодического материала между голосами, установленной в экспозиции⁹. Подавляющее большинство баховских клавирных фуг может быть от начала до конца записано в виде партитуры со стабильным количеством голосов, а в «Искусстве фуги» именно такая запись и используется. Графическое представление результатов анализа «нормативной» клавирной фуги Баха осуществляется с помощью схемы, имеющей столько линий, сколько голосов в фуге. Тот или иной голос может брать паузу, иногда довольно протяженную, но не может исчезнуть. Изменения плотности фактуры – количества голосов и расстояний между ними – происходят в рамках стабильной партитурной схемы.

Совершенно иначе поступает Гендель в свободных частях фуг из «Восьми больших сюит» и в «Шести фугах или волонтариях (voluntaries)». Именно здесь постоянно происходят те события, которые имел в виду Танеев, когда писал о тождестве гóлоса и мелодии: не гóлосá вступают и прекращают звучать, а каждое вступление темы формирует фактически новый голос как новый конструктивно-логический эле-

⁷ За очень редкими исключениями, к которым относится упомянутая выше «Кощачья фуга».

⁸ Данное понятие, введенное А. П. Милкой [2], представляется чрезвычайно эффективным инструментом анализа фуги.

⁹ Весьма немногочисленные исключения встречаются в ранних фугах и в фугах, написанных для лютни или клавира. Бах может вводить в свободной части дополнительные – факультативные – голоса, но крайне редко передает мелодическую линию от одного голоса другому. При этом, как известно каждому, кто играл клавирные фуги Баха, передача одного из средних голосов из руки в другую постоянно используется в его произведениях.

мент полифонической ткани. Тема вступает не на заранее отведенном экспозицией фактурном этаже, а в свободном пространстве между звучащими голосами, прокладывая себе путь между ними, накладываясь на звучащие голоса сверху или подпирает их снизу. По завершении мелодического построения голос исчезает, что оставляет у исполняющего или анализирующего фугу кратковременное ощущение пустого пространства в многоголосии. Для слушателя такие пустоты практически незаметны, поскольку их компенсируют новые вступления темы-голоса, опережающие окончание предыдущего.

Звуковое пространство генделевской клавирной фуги, хотя и нарушает установленный в экспозиции порядок отношений между голосами, формируется отнюдь не стихийно. Однако для выявления закономерностей пространственной логики в клавирной фуге Генделя партитурная аналитическая схема уже непригодна. Нужна иная аналитическая схема: два нотных стана, объединенных акколадой. Отмечая на них звуковысотные позиции вступлений темы и удержанных противосложений, нетрудно увидеть общее направление движения, последовательно выдерживаемое на протяжении каждого структурного раздела. Отображая мелодические построения в виде отрезков, можно обнаружить, как вполне закономерным образом меняется плотность полифонической фактуры. Гендель сознательно и четко планирует оформление всей звуковой массы, в котором участки четырехголосия образуют опорные пункты движения от начала к концу клавирной фуги.

Оба описанных способа организации звукового пространства служат у мастеров Высокого барокко одной цели: их усилиями фуга обретает целенаправленность, устремленность от начала к концу, то есть динамичность, максимально возможную в условиях формы однотемной¹⁰ и аметаболической (допускающей преобразования, но не предполагающей трансформаций тематизма). Традиционный способ опирается на реализацию тембровой функции голоса в вокально-хоровой полифонии строгого письма и предполагает, что отношения

¹⁰ В сущности, и формально многотемная фуга – двойная, тройная или четверная – пишется на одну тему, но многоголосную, на что указал А. Н. Должанский [1, с. 155]. В многотемных фугах с отдельными экспозициями «сборка» такой многоголосной темы является конечной целью.

между голосами, заданные в экспозиции, остаются неизменными на протяжении всей фуги. Здесь конструктивно-логическая функция голоса выступает как эквивалент или заместитель его тембровой функции в вокально-хоровом или мультиинструментальном многоголосии, а сам голос как компонент линейной организации полифонической ткани представляет собой заранее подготовленное вместилище для мелодического материала. Дифференциация звукового пространства при этом стабильна, ее способ не изменяется от начала до конца произведения.

Другой способ, который обнаруживается в клавирных фугах Генделя, опирается на конструктивно-логическую функцию темы (или другого повторяемого и узнаваемого – тематизированного – мелодического материала), ее способность независимо от заданной в экспозиции модели – так сказать, в явочном порядке – формировать собственный звуковой коридор. Совокупность таких линейных построений образует мобильное звуковое пространство, где и реализуются описанные Танеевым отношения неразрывного единства между голосом и мелодией.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Должанский А. Н. *Относительно фуги* // Должанский А. *Избранные статьи*. – Л., 1973. – С. 151–161.
2. Милка А. П. *Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги)* / А. П. Милка // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения. – СПб, 2008. – С. 197–225.
3. Танеев С. И. *Подвижной контрапункт строгого письма* / С. И. Танеев [под ред. С. С. Богатырева]. – М. : ГМИ, 1959. – 383 с.
4. Lowinsky, Edward E. *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musician* / Edward E. Lowinsky // JAMS. – 1948. – Vol. 1, № 1 (Spring). – P. 17–23.
5. Mann, A. *The Study of Fugue* / Alfred Mann. — NY : Dover Publication, 1987. – 339 p.

Приходько И. М. Голос и тема в клавирной фуге высокого барокко. Анализ противоречия, которое обнаруживается при сравнении двух фрагментов из «Подвижного контрапункта строгого письма» С. И. Танеева, приводит к необходимости дифференцировать две функции голоса в полифонической фактуре – тембровую и конструктивно-логическую.

Ключевые слова: голос, диапазон, звуковое пространство, мелодия, тема, тембр, fuga, функция.

Приходько І. М. Голос і тема в клавірній фузі високого бароко. Аналіз протиріччя, яке виявляється при порівнянні двох фрагментів з «Рухомого контрапункту строгого письма» С. І. Танєєва, призводить до необхідності диференціювати дві функції голосу в поліфонічній фактурі – темброву і конструктивно-логічну.

Ключові слова: голос, діапазон, звуковий простір, мелодія, тема, тембр, fuga, функція.

Prykhod'ko I. M. Voice and theme in clavier fugue of high baroque. Analysis of the controversy detected by comparing the two fragments of S. I. Taneyev's "Invertible counterpoint in the strict style" leads to the necessity of differentiation between timbre and constructive functions of voices in polyphonic texture.

Key words: fugue, function, melody, range, sound space, theme, timbre, voice.

УДК 78.071.1:786.2 Равель

Анна Леонова

«БЛАГОРОДНЫЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ВАЛЬСЫ»

М. РАВЕЛЯ: ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ

Актуальность темы обусловлена значительностью и популярностью «Благородных и сентиментальных вальсов» Мориса Равеля, занявших прочное место в репертуаре многих музыкантов XX в. Вместе с тем, и по сегодняшний день музыкально-теоретический анализ произведения носит обзорный характер. Этим и обуславливается выбор данного сочинения в качестве объекта исследования.

Цель – выявить ладогармонические и композиционные принципы в фортепианном произведении М. Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы» в аспекте постижения композиторского мышления.

Искусство М. Равеля – ярчайший пример обновления классической музыкальной традиции новыми звуковыми средствами. Классические формы он сумел органично соединить со звуковой «техникой», свой-

ственной импрессионизму. Музыка М. Равеля стилистически близка музыке К. Дебюсси, и в этом она является естественным расширением импрессионистской концепции.

Особенно ярко эта тенденция обнаруживается в группе произведений М. Равеля, которые В. Базарнова относит ко второму направлению его творчества [1, с. 289-319]. На основе глубокого изучения формообразующих факторов музыки М. Равеля, она делает вывод о существовании трех направлений в его творчестве, выражающих образно-стилистическое многообразие его художественной системы:

а) импрессионистское, воплотившее богатство фортепианной звукописи («Игра воды», «Ночные призраки», «Шехеразада»);

б) направление, соединяющее черты импрессионизма с неоклассическими тенденциями («Гробница Куперена», «Павана», Сонатина и др.).

в) экспериментаторски-поисковое, тяготеющее к конструктивистским элементам, графической линейности письма (скрипичные сочинения последнего периода творчества).

В цикле «Благородные и сентиментальные вальсы» ярко выражено направление, в котором черты импрессионизма (красочность, живописность, тонкость «схватывания» настроения) сочетаются с неоклассическими тенденциями – четкость и стройность музыкального движения, целостность единство и законченность формальной структуры, ясность метроритмической основы, претворяющей в изысканной музыкальной образности танцевальную стихию вальсовости.

Фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» – это **восемь** вальсов, идущие один за другим без перерыва. Вместе с тем вальс № 7 нередко исполняется как самостоятельная пьеса. Основная тональность цикла G-dur. Каждый вальс имеет свою тональность и форму. И к каждому вальсу дана простейшая композиторская ремарка: «легко, непринужденно», «довольно душевно».

Необходимо отметить, что вальс № 8 имеет авторское название «Эпилог». Вальс №1 и Вальс № 8 написаны в одной тональности (G-dur), что создает тональную арку и служит объединению Вальсов в цикл.

Остановимся подробно на каждом вальсе.

Вальс № 1 (G-dur) написан в простой трехчастной форме:

Схема 1

| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A1</i> |
|------------------------|------------------------------|-----------------------|
| <i>гл. тема</i> | <i>средний эпизод</i> | <i>реприза</i> |
| G-dur | E-dur | гл. тема |
| D-dur | 40 тактов | G-dur |
| 20-такт | | 20-такт |

Начинается вальс с уверенного, полнокровного ритма, насыщенного напряженными гармониями. Известно значение первого аккорда в сочинениях Равеля. Это импульс, начало движения, активного и интересного. Нередко в начальном аккорде-импульсе композитор сосредотачивает наиболее яркое, характерное гармоническое содержание. И действительно, начало вальса № 1 звучит весьма впечатляюще. Основная тема – это ритмичная, торжественная, которая с первых же аккордов подчеркивает танцевальность, праздничное настроение.

Первый аккорд представляет собой яркое и сложное созвучие: это ундецимаккорд первой ступени (*I₁₁*). В функциональном отношении этот аккорд объединяет тонику (*T*) и доминанту (*D*). Это указывает на наличие полигармонии. На третьей доле I-го такта появляется не менее яркая доминанта – это доминантовый нонаккорд с повышенной септимой и квинтой (*D₉ #5, #7*). Такая доминанта встречается в сочинениях С. Прокофьева (прокофьевская доминанта). Характерна она и для музыки М. Равеля, часто использовавшего нонаккорды в своих произведениях, как яркую гармоническую краску. Начальный двутакт приобретает значение исходного тематического импульса, толчка музыкального движения. Группировка тактов 2 + 2 придает музыкальному синтаксису регулярность. Жанровая сфера вальса тяготеет к периодичности, которая в цикле выявлена многосторонне. В III-IV тактах автентические обороты выражены сложной многотерцовой аккордикой. После начального четырехтакта наблюдается гармоническая разрядка. В фактуре появляется подголосок, музыкальная ткань полифонизируется. Характерна вопросно-ответная структура, красочность. Велика роль разного рода повторов: повторение тактов, гармонических функций, имитаций.

Сексты, которые широко использует Равель, являются лирическим интервалом. Они часто встречаются в русской музыке, а также характерны для стиля Ф. Шопена.

Уже в самом начале развития музыки нарушается классическая периодичность. Образуется периодичность тактов 2 + 6 (первое предложение начального периода). На первой доле в верхнем пласте фактуры и на второй в нижнем пласте наблюдается полиритмия, которая придает звучанию изысканность. Необычайный колорит музыке придает использование доминанты миксолидийского лада. Первый раздел вальса представляет период со вступлением и является модулирующим.

Средний эпизод трехчастной формы, развернутый, насыщенный активным развитием. В нем развивается основная тема вальса. Ярко выраженная тональная неустойчивость активизирует гармоническое движение. Органный пункт на звуке «ре» усиливает общую неустойчивость. Центральный эпизод на мгновение становится более нежным и разворачивается гибкой лентой восьмых в верхнем голосе. Начало среднего раздела (21 такт) основано на D^9 , взятом в первом и третьем обращениях; в 22 т. появляется тональность $f\text{-moll}$; в 23-м – 24-м – секвенция, которая приводит к тональности $as\text{-moll}$. Малотерцовое сопоставление $f\text{-moll}$ – $as\text{-moll}$ характерно для мажор-минорной системы. Энгармонические сопоставления звуков и аккордов, отклонения также увеличивают красочность музыки.

Первый раздел средней части примыкает к экспозиции. Лирический эпизод, построенный на чистых квартах, погружен в диезную сферу. Здесь очерчены контуры тоники $E\text{-dur}$ ($D^7 \#7$). Важную роль в среднем разделе вальса выполняет динамический план, резкое сопоставление звучности f и p . Движение баса по тритонам на p придает звучанию необычную окраску. Преобладает красочное колористическое сопоставление гармоний: тритоновое сопоставление нонаккордов, септаккордов. Сведена к минимуму функциональная зависимость аккордов. Целеустремленное динамическое развитие приводит к доминанте основной тональности, с которой начинается реприза.

В репризе длительно выдержан тонический органный пункт, изложенный в виде квинты. Большое значение имеет миксолидийский лад с использованием аккорда III низкой ступени. Яркость музыке при-

дает полифункциональное расслоение музыкальной фактуры. Развивается сфера субдоминанты (**S**), используются II⁹ и IV⁹. Отклонение в a-moll, наслоение на доминантовый бас субдоминантовой гармонии, приводит к тональности G-dur.

В мелодии преобладают простые попевки по звукам аккордов – квартовые, квинтовые. Главную роль в развитии играет гармония. После нескольких crescendo на хроматических восходящих последованиях аккордов вновь появляется начальный музыкальный материал, заканчивающийся той же каденцией, но на этот раз с авторской ремаркой «немного тяжеловесно».

Вальс № 2 (g-moll) сопровождается ремаркой «довольно медленно, с напряженной экспрессией». Вообще, во всех пометках к этому вальсу композитор обращает внимание исполнителя к чувству, что не характерно для Равеля. В композиции вальса сочетаются черты рондообразности, куплетности, трехчастной репризности.

Схема 2

| <i>Э к с п о з и ц и я</i> | | | <i>Средний эпизод</i> |
|----------------------------|-----------|----------------------|-----------------------|
| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A₁</i> | <i>C</i> |
| гл. тема-рефрен | поб. тема | гл. тема | B-dur |
| g-moll | d-moll | b-moll | D-dur |
| 8-такт | 8-такт | B-dur | 8-такт |
| | | 8-такт | |

| <i>Р е п р и з а</i> | | | <i>Кода</i> |
|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| <i>A₂</i> | <i>B₁</i> | <i>A₃</i> | <i>C₁</i> |
| гл. тема | поб. тема | гл. тема | Es-dur |
| g-moll | G-dur | d-moll | G-dur |
| 8-такт | миксолид | Es-dur | 8-такт |
| | VIIн. | 8-такт | |
| | 8-такт | | |

В вальсе № 2 все состоит из нюансов, меланхолического и чарующего шарма.

Начинается вальс с основной темы (*A*), состоящей из секвенции по тонам вниз (*g-moll*→*f-moll*). Мотив секвенции представляет собой тонический септаккорд гармонического минора. На третьей доле такта звучит увеличенное трезвучие на том же басу. Оба созвучия отличаются яркой выразительностью. Мягкий колорит подчеркивается восходящим ходом на октаву в аккомпанирующем голосе. Последующий фрагмент выполняет функцию связки, которая подводит к побочной партии (раздел *B*). В конце 8-тактового предложения *D7* с секстой превращается путем альтерации (*fis* - *f*) в натуральную доминанту (*D*). Завершение восьмитактового построения обозначено рядяжкой гармонической пульсации.

Главная тема-рефрен звучит в тональности *g - moll*, побочная тема – в *d-moll*. Такое тональное соотношение главной и побочной тем позволяет указать на наличие в этой миниатюре черт рондо-сонаты. Побочная партия проходит в натуральном *d-moll'*е и интересна использованием последовательности тоники и VII-ой натуральной. Мелодия звучит в среднем, самом «теплом» регистре фортепиано. Тема П. П. напоминает куплетную форму.

Второе проведение главной темы (*A1*) звучит в дорийском ладу в тональности *b-moll*. Происходит углубление бемольной сферы. Окончание этого раздела подводит к светлой тональности *B-dur*. Тема (*A1*) прерывается, раздается нежная «жалоба», словно подернутая дымкой *tubato*. Так начинается средний раздел (*C*).

Этот эпизод отличается яркой контрастностью и звучит в верхнем регистре. Мелодия попадает в «плен» едва заметного, вращательного движения.

Тональный план среднего раздела: *B-dur* – *D-dur* имеет ясную мажоро-минорную направленность, подводящую к доминанте основной тональности. Взаимопроникновение песенного и танцевального начал в этом разделе (*C*) призвано нарисовать в воображении тонкий образ природы, пасторальности. Общий строй этой миниатюры представляет собой французскую изысканность и изящество.

В репризе основная тема (*A2*) немного изменена. Она начинается достаточно жесткими аккордами. В первом аккорде репризы есть черты шопеновской доминанты (*D2* с 6), а в следующей гармонии и рахманиновского аккорда (*VII*^{3/4} с 4). В использовании классико-романти-

ческих гармонических структур проявляются черты неоклассицизма, характерного для творчества Равеля. Тема П. П. в репризе перегармонизируется. Она значительно динамизирована (от *p* к *f*), захватывает все более высокий регистр, подводя к заключительному проведению темы-рефрена (*A*₃).

Основная тема звучит в вальсе четыре раза. Сначала она проходит на *p*, затем дважды (*A*₁ и *A*₂) на *mf* и в конце на *f*. Заключительное проведение темы выполняет функцию кульминации всего вальса.

Кода (*C*₁) начинается в тональности *Es-dur* и строится на материале *среднего эпизода*. Заканчивается в *G-dur* – одноименной тональности.

Приемы гармонического варьирования способствуют красочности и многоплановости музыкального содержания этой миниатюры.

Вальс № 3 (*G-dur*). Форма – простая трехчастная.

Схема 3

| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>C</i> | <i>A</i> ₁ |
|---------------|-------------------------|-----------------------|-----------------------|
| <i>Гл. т.</i> | <i>Разраб. материал</i> | <i>Средний раздел</i> | <i>Реприза</i> |
| e-moll | D-dur | H-dur | гл. т. |
| G-dur | 16-такт | 20-такт | G-dur |
| 16-такт | | | 16-такт |

Начальный период звучит в тональности e-moll, переходящая в тональность G-dur. Главная тема этого раздела (*A*) изложена в e-moll натуральном. Имеется отклонение в сторону субдоминанты (*S*). Во втором предложении начального периода применяется варьирование, уплотнение фактуры, мелодия переходит в более низкий регистр, происходит отклонение в тональность a-moll (*S*). В этом музыкальном фрагменте интересна светотень параллельных минора и мажора (e-moll и G-dur), а также движение параллельных секунд, придающих терпкость звучанию. Композитор обогащает терцовость высотной организации секундностью.

Раздел *A* заканчивается сложной диссонирующей тоникой.

В развивающем разделе *B* ритмическое разнообразие достигается путем сочетания двухдольности и трехдольности. Возникает интересный метроритмический эффект. В верхнем пласте

фактуры появляются очаровательные гармонии, поддерживающие дивную мелодию. Гармоническое единство достигается благодаря выдерживанию нижних звуков в басу, которые цементируют все лирическое развитие.

Середина вальса (разделы *B* и *C*) развивающего типа. Реприза (*A1*) звучит в своей основной тональности – G-dur. Выразительно звучит втора квинтами и секундами. Танец кончается и умирает, нашептывая ритм следующего вальса.

Вальс № 4 (As-dur). Форма – простая трехчастная.

Схема 4

| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A1</i> |
|-----------------|-----------------------|----------------|
| <i>Гл. тема</i> | <i>Средний раздел</i> | <i>Реприза</i> |
| Fis-moll – 2т. | C-dur – 6т. | Осн. тема |
| Es-dur – 2т. | E-dur – 2т. | E-dur – 2т. |
| As-dur – 10т. | Dis-moll – 12т. | Fis-dur – 2т. |
| C-dur – 2т. | Fis-dur – 12т. | Es-dur – 2т. |
| 16-такт | fis-moll – 12т. | As-dur – 4т. |
| | dis-moll – 12т. | 10-такт |
| | E-dur – 2т. | |
| | 22-такт | |

Темп вальса довольно подвижный. Образная сфера этого вальса легкая, порхающая. Вальс № 4 словно продолжает линию предыдущего вальса. Заключительные квартовые попевки вальса № 3 реализуются в интонации начальной кварты-импульса вальса № 4. Основная тема вальса излагается в виде нисходящего мелкого движения аккордов, возвращающегося к исходной точке посредством быстрого изящного пассажа по триолям вверх. Небольшие crescendo (и diminuendo) внутри тактов придают теме некую трепетность. В экспозиции проявляется гармоническая неустойчивость. Большую роль играет альтерированная кварта, которая представляет собой важный интонационный материал. Она придает сквозной характер тематическому развитию, объединяет его. Благодаря секвенции по мажорным тональностям – Fis, Es, As, – усиливается яркость колорита основной темы.

В развивающем среднем эпизоде (22 такта) музыкальное движение успокаивается и появляется напевность. Его начало основано на тонике C - dur`а, а затем появляется IV⁷, который приравнивается к VII^{3/4} с квартой в тональности cis-moll. Это яркое энгармоническое отклонение с введением однотерцовой тональности. Средний раздел содержит ряд красочных сопоставлений: C-dur – E-dur – disfis-moll. Здесь появляется равелевский нонаккорд, который в тональности C-dur является IV-м септаккордом с расщепленной терцией. Вся музыкальная ткань насыщена энгармонизмами. Используется линейно-мелодическая техника, хроматические «сползания» созвучий, движение параллельных комплексов, столь характерные для гармонического стиля импрессионистов. Контраст бемольной и диезной сферы наблюдается на протяжении всего вальса, что создает яркий фонический эффект.

Реприза (A1) звучит в As-dur`е. Она является звеном, скрепляющим вальс № 4 с вальсом № 5. Это осуществляется через мелодико-энгармоническую модуляцию (as = gis). Так происходит переход в диезную сферу. Такой эффект использовали и романтики (см. 15-ю прелюдию Ф. Шопена).

Вальс № 5 (E-dur) – очень медленный и чувственный. М. Равель считал его наиболее «шубертовским». В нем настойчиво и нежно повторяется мотив, звучащий как просьба, основанный на очень изысканных гармониях. Здесь велика роль оstinato в верхнем голосе.

Форма вальса – простая 3-х частная.

Схема 5

| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A1</i> |
|-----------------------------|-----------------------|------------------|
| <i>Гл. тема</i> | <i>Средний раздел</i> | <i>Реприза</i> |
| A-dur – 4-такт | gis-moll – 2-такт | Fis-dur – 3-такт |
| E-dur – 4-такт | Fis-dur – 2-такт | E-dur – 5-такт |
| h-moll – 3-такт | bes-moll – 2-такт | 8-такт |
| откл. C-dur – 1-такт | As-dur – 2-такт | |
| d-moll – 3-такт | 8-такт | |
| откл. E/e-dur/moll – 1-такт | | |
| 16-такт | | |

Первое предложение начального периода (4 такта) заканчивается на тонике. Звучит мелодический E-dur, вследствие чего возникает ладовая переменность A-dur – E-dur (в первом 4-такте). Второй четырёхтакт отмечен уплотнением фактуры, насыщением ее большим количеством звуков в нижнем пласте фактуры. Вторая половина первого периода – варьирование первого восьмитактового построения, но уже в тональности h-moll с отклонением в C-dur. Завершается раздел *A* в тональности d-moll.

Середина развивающего типа. В ней содержатся новые элементы развития, в частности, полиритмия. В плане мелодического движения, средний раздел привносит контраст по отношению к крайним разделам.

Реприза (*A1*) начинается в тональности Fis-dur. Мелодия устремляется все выше, в более высокие регистры и растворяется, находя завершение в спокойной ясности тонического аккорда в тональности E-dur.

Вальс № 6 (C-dur) Форма – простая 3-х частная.

Схема 6

| <i>Экспозиция</i> | <i>Середина</i> | <i>Реприза (точная)</i> |
|-------------------|------------------------|-------------------------|
| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>A</i> |
| гл. тема | d-moll – 6т. | гл. тема |
| C-dur | a-moll – 6т. | C-dur |
| 16-такт | H-dur – 16т. | 16-такт |
| | 28-тактовое построение | |

Мелодия вальса игривая, порхающая, с изысканными хроматическими тонами. Вальс построен на восходящих хроматических последованиях, которые замирают на вершине своего разбега. В экспозиции (*A*) интересно сплетение 2-х-дольности с 3-х-дольностью в партии левой руки. Гармония развивается двутактами, образуя автентические обороты.

В среднем разделе (*B*) развиваются интонации основной темы. Перед репризой имеется яркая мелодико-гармоническая модуляция из тональности H-dur в G-dur.

Вальс № 7 (A-dur) написан в сложной трехчастной форме с чертами формы второго плана – сонатной.

Схема 7

| |
|--------------------------|
| <i>Вступление</i> |
| C-dur |
| 16-такт |

| <i>Экспозиция</i> | | <i>Средний эпизод</i> | <i>Реприза</i> | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------------|-----------------------|-----------------|
| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>C</i> | <i>A</i> | <i>B</i> |
| Гл. тема | H-dur – 4т. | F-dur – 12т. | | |
| A-dur – 12т. | G-dur – 4т. | D/dis-dur/moll – 12т. | | |
| h-moll – 8т. | fis-moll – 8т. | A-dur – 2т. | | |
| 2-такт | откл. в D-dur → Cis-dur – 4т. | F-dur – 2т. | | |
| | H-dur → E-dur – 4т. | A-dur – 2т. | | |
| | F-dur → A-dur – 4т. | F-dur – 1т | | |
| | 28-такт | A-dur – 1т. | | |
| | | F-dur – 3т. | | |
| | | Связка – 9т. | | |
| | | 44-такт | | |

Вступление выстроено на органном пункте «до», продолжая линию развития предыдущего вальса, звучавшего в тональности C-dur. Оно состоит из трех, сходных по фактуре, но различных по замыслу эпизодов, между которыми имеются томительные паузы. Привлекает яркое звучание последовательностей увеличенных трезвучий, восходящих по полутонам. Оригинальное метроритмическое решение: сочетание 3-х и 2-х дольностей. Залигованная третья доля с первой долей следующего такта создает интересную ритмическую «перебивку». Наконец, утверждается подлинный ритм венского вальса. К разделу *A* подводит D-квартсекстааккорд с повышенной квинтой в тональности A-dur.

I-й раздел экспозиции (*A*) написан в простой 2-х частной форме. Сфера A-dur'a здесь неустойчива благодаря использованию альтерированных нонаккордов. Большую роль играет D-нонаккорд с повышенной квинтой. Второй раздел экспозиции (*B*) изложен на органном пункте «ля», но с отклонением в тональность e-moll. Появление параллельного движения квартсекстаккордов в среднем голосе роднит этот фрагмент с музыкой К. Дебюсси. Параллельные септаккорды заполняют кульминацию. В таком голосоведении ярко выявились черты гармонии французского импрессионизма.

Середина (раздел *C*) звучит в тональности F-dur. Очаровательная мелодия образует легкое порхающее движение над дерзкой и дикой битональностью, оправданной лишь многократным использованием более спокойных гармоний. Однотерцовые и хроматические сочетания составляют основную часть среднего раздела. На фоне тоник звучат разные колористические наслоения. Используется полиритмия. Колористические качества усиливаются благодаря однотерцовому наложению по вертикали C-dur'a и cis-moll'a. Интересна игра диэзными красками внутри бемольной тональности, выразительны полифункциональные наслоения и хроматические сочетания. К репризе подводит доминанта с повышенной квинтой. Энгармоническая модуляция совершается через увеличенное трезвучие.

Вальс № 8 «Эпилог» (G-dur) написан в рондообразной форме:

A B A1 C A2 B1 D C1 A3

Вальс подводит итог всему циклу, напоминая по структуре попури: в нем, как в мечтательном сне, проносятся темы всех предыдущих вальсов. Медленный темп все более замедляется к концу; он не меняется при появлении тем предыдущих вальсов, несмотря на все их разнообразие. Такое единство темпа и создает впечатление рождающихся в тумане неясных контуров прошлого.

Раздел *A* (8-такт) имеет сходство с вальсом № 2: их роднят параллельные трезвучия. Раздел *B* содержит параллельные секунды и имеет сходство с шестым вальсом. В разделе *C* имеются квартовые попевки, напоминающие о вальсе № 4. Раздел *D* изложен на *pp* и звучит как отдаленное эхо; здесь имеется реминисценция двутакта из вальса № 3. Вальсы № 5 и № 7 уже преданы забвению. Раздел *A3* – снова

возвращается потрясающая мелодия вальса № 2 на фоне басового звука «соль», уже некоторое время звучащего, как похоронный звон. Мелодия тихо откликается на этот призыв и тает в молчании.

Таким образом, последний вальс синтезирует предыдущее тематическое развитие, придает циклу завершенность и единство.

ВЫВОДЫ. В целом тональный план цикла содержит ту же идею взаимосвязи диезности и бемольности на уровне функций высшего порядка.

| | | | |
|---------|----------|-----------|----------|
| G-dur | g-moll | G-dur | As-dur |
| I вальс | II вальс | III вальс | IV вальс |

| | | | |
|---------|----------|-----------|------------|
| E-dur | C-dur | A-dur | G-dur |
| V вальс | VI вальс | VII вальс | VIII вальс |

В первой половине фортепианного цикла контраст основной тональности G-dur составляют бемольные тональности. Наибольшее углубление в бемольную сферу происходит в IV вальсе (As-dur, II низкая неаполитанская). Во II половине цикла доминирует диезная сфера (E-dur, A-dur). В логике тонального развития велика роль субдоминантовой сферы и мажоро-минорных связей тональностей. Эти черты, характерные для макроуровня гармонического развития, проявляются и в музыкальном языке каждого вальса, где также заметны мажоро-минорные красочные сопоставления, особый колорит субдоминанты. Однако очень велика и роль доминантовости, как в структуре аккордов, так и в функциональной системе.

Гармоническое мышление М. Равеля в данном фортепианном произведении крепко опирается на функциональность, внося в классическую функциональную систему немало новизны и яркости. Богат и оригинален мелодико-гармонический комплекс каждого вальса, его фактурное выражение. Гармония в цикле выступает как важнейший фактор, обуславливающий его единство. В образно-драматургическом отношении не менее значительна роль фонической функции, ярких колористических сопоставлений. В отличие от мотивной техники Дебюсси, Равель создает протяженные мелодии, сочетая их с разно-

образом гармонической и метроритмической организации, с оригинальным использованием многоплановости фортепианной фактуры. Несомненным в цикле является и обращение к романтическим традициям, в частности Шопена, также поднявшего танцевальность на высоты романтической поэчности.

Композиционные принципы миниатюр обнаруживают стремление к уравновешенности, единству формы каждого вальса. В то же время каждая пьеса отличена чертами творческого поиска.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базарнова В. *О формообразующих факторах музыки Равеля [Текст] / В. Базарнова // Вопросы теории музыки. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1975. – С. 289-319.*

Леонова А. «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля: ладогармонические и композиционные принципы. Рассматриваются вопросы ладогармонической и композиционной организации фортепианного цикла М. Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы».

Ключевые слова: вальс, традиция, направление, композиция, гармония, импрессионизм, неоклассицизм, функциональная система, аккорд.

Леонова Г. «Благородні та сентиментальні вальси» М. Равеля: ладогармонічні та композиційні принципи. Розглядаються ладогармонічна та композиційна будови фортепіанного циклу М. Равеля «Благородні та сентиментальні вальси».

Ключові слова: вальс, традиція, напрямок, композиція, гармонія, імпресіонізм, неокласицизм, функціональна система, акорд.

Leonova A. «Nobel and sentimental waltzes» by M. Ravel: of the harmonic and composition principle. The article considers the harmonic and composition structure in the piano cycle «Nobel and sentimental waltzes» by M. Ravel.

Key words: waltz, tradition, trend, composition, harmony, impressionism, neoclassicism, functional system, chord.

ТРАНСДУКЦИЯ В СИСТЕМЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК – РЕЧЬ»

Потребность обращения к проблеме понятия «музыкальный язык», исследования его закономерностей, свойств, определения его роли в культурно-информативной сфере в музыковедческой науке возникает с определенной регулярностью. На такое свойство музыкального языка, как системность, обращает внимание М. Арановский, определяя, что эта система интегрирует «взаимодействующие подсистемы, имеющие разные функции при построении текста, но работающие слаженно и одновременно» [1, с. 95]. При этом ученый указывает на наличие в этой системе как возможностей, так и запретов; благодаря последним передаваемая с помощью музыкального языка информация в достаточной мере ограничена.

Целью статьи является обоснование появления в музыковедении понятия «трансдукция» как результата категориального осмысления в системе «язык – речь»¹.

Существуют некоторые сходства языка музыкального с языком лингвистическим, поскольку оба выполняют коммуникативную функцию. При подходе к определению языка с логической точки зрения можно предположить, что он представляет собой единую знаковую систему, а сам *характер* этих знаков уже зависит от того или иного типа языка: вербальный, акустический, визуальный, графический и т. п. К описанной выше классификации языков по их происхождению, ссылаясь на польского математика и логика Г. Грневского, обращался Ю. Кон. В частности, исследователь был заинтересован проблемой определения места *музыкального языка* в данной классификации. В процессе исследования Ю. Кон [6] обнаружил в музыкальном

¹ В предыдущих статьях автора предлагался к обсуждению термин «трансдукция», который позволяет, во-первых, развивать жанровую теорию искусства, во-вторых, при обращении к музыке неакадемической традиции решить проблему неточностей жанрового определения композиций (касательно обработок, переложений, транскрипций и т.д.), наконец, в третьих, определить степень смешивания языковых пластов (см.: [8; 9]).

языке черты, совпадающие со всеми тремя видами языков (то есть, и с естественным, и с искусственным, и со смешанным). При этом ни с одним видом музыкальный язык не совпадает полностью. Несмотря на определяющее язык музыки акустическое начало, роднящее этот язык с первой группой (естественных языков), отличие музыки от них по своей сущности и задачам значительно. Подобным образом проявляется связь музыкального языка с языком искусственным: с ним музыку сближает наличие устоявшихся, сознательно применяемых знаков.

Однако фиксация звукового материала необходима в профессиональной сфере музицирования, что связано с высоким уровнем эстетического восприятия как исполнителей и композиторов, так и слушателей. В сфере же народной музыки «инструмент фиксации» более давний, заключающийся в памяти человека, что позволяет представителям той или иной этнической группы значительно большую свободу исполнительской интерпретации. Наряду с «классическим» фольклором, достаточно наглядным примером здесь может послужить стиль исполнения джаза или блюза, где доминирует импровизационный характер: небольшой «фундамент-стандарт» (короткая двух-четырёх-тактовая народная мелодия) разрастается до художественного произведения крупного масштаба, становится музыкой, создаваемой в момент исполнения. Опираясь на парадоксальность музыкального языка, заключающуюся в его тесном взаимодействии со всеми категориями языков, Ю. Кон предлагает расположить музыкальный язык в промежуточной зоне между естественным и искусственным языками.

Вернемся к изначальной, коммуникативной функции языка и ее неотъемлемому составляющему, носителю информации – знаку. Необходимо выделить основные элементы, необходимые для осуществления передачи звукового материала. Традиционно в музыковедении к системе музыкального языка принято относить средства музыкальной выразительности, при этом, как правило, эти средства не могут существовать сами по себе, в отрыве от целостного художественного произведения. Значительную роль здесь играет исторический фактор: эпоха, человеческое самосознание, связанное с эпохой; следовательно, и индивидуальные стили композиторов, возникшие именно благодаря эволюции мироощущения воспринимающего субъекта.

К проблеме семантики музыкального языка обращались многие исследователи, однако их позиции относительно трактовки понятия «музыкальная семантика» часто различны. А. Денисов указывает на две основные сложившиеся точки зрения музыковедов на аспект природы музыкальной семантики. Например, М. Ланглебен приходит к выводу о вариативности её природы, в то время как А. Кларк считает музыку асемантической. Иная точка зрения заключается в признании самоценности музыкальной семантики. В силу изначальной авербальности содержание музыки находится за пределами смысловой нагрузки слова. Например, А. Веберн, И. Стравинский считали музыку принципиально непереводимой на язык словесных образов [5, с. 56-60]. Тезис о «незнаковой», «неязыковой» природе музыки был высказан и выдающимся французским ученым Э. Бенвенистом. По его мнению, музыка попадает в группу систем с неозначающими единицами: «Музыка – это такой язык, у которого есть синтаксис и нет семиотики» [цит. по: 4].

Подобного мнения придерживается и А. Богомолов в своей диссертации «Метафизика звука в западноевропейской культуре». Автор считает характер воздействия музыкального произведения (вследствие его информативности) наиболее близким к сравнению с языком. Наряду с этим, А. Богомолов указывает на принципиальное различие между системами функциональных связей, существующих в семантическом и асемантическом объекте. Согласно А. Богомолову, характерной чертой языка является указание на действительность. Таким образом, «слово есть два характерных слоя бытия объективации: чувственный реальный слой, слышимый звук и духовное содержание, “смысл”. Языковое построение всегда есть смысловое построение. В музыке же “закрепление бытия” не обращено на предметную действительность. В ней нет ...понятий...как предварительной договоренности о значении, из чего уже следует, что музыка не является семиотической системой и не направлена на значение» [2].

К более подробному рассмотрению проблемы соотношения музыкального (невербального) языка с языками, имеющими вербальную природу, обратился М. Бонфельд. Автор указывает на неправомерное отождествление средств музыкальной выразительности со знаками-словами вербального языка. По мнению М. Бонфельда, средства му-

зыкальной выразительности «не обладают свойством дифференцированности, а как носители определенного смысла действуют лишь **в совокупности, в контексте** целостного произведения, складываясь в недискретную многомерную музыкальную ткань» [3]. Другими словами, автор считает само понятие «музыкальный язык» метафорическим.

И все же дифференциация М. Бонфельдом средств музыкальной выразительности по изменчивости/неизменчивости представляет интерес для нашей статьи. Согласно М. Бонфельду, существуют относительно стабильные компоненты (к ним относятся ладовая система, типы фактуры, тонально-гармонические параметры) и мобильные компоненты (например, мелодический рисунок, уникальный по своей природе и не имеющий аналогов). М. Бонфельд обращается и к дихотомии «язык – речь». Автор считает язык более широким понятием, чем речь. Язык и речь не являются взаимно жестко обусловленными понятиями, поскольку речь мыслима и без языка. Речь часто играет определяющую роль по отношению к языку, выявляет факультативность опосредования речи словом и языком на ранних стадиях онтогенеза и филогенеза. Автор также обращает внимание на существование «чистых смыслов» внутренней речи, не опосредованных языком. В целом, М. Бонфельд придерживается позиции, суть которой в абстрактности понятия «музыкальный язык». Музыкальное произведение автор считает речевым актом. Исходя из положения о том, что музыка – это всегда только сообщение, автор делает вывод об однонаправленности процесса музыкальной речи [4].

Резюмируя вышеизложенное, не остается сомнений, что музыкальный язык представляет собой обширную систему, включающую в себя множество компонентов и подсистем. Тем не менее, существуют области, в которых систематизация произведена неполно и не затрагивает некоторые аспекты. Одной из таких областей является язык музыки, выходящей за пределы западноевропейской классической традиции, обладающий иным набором средств музыкальной выразительности и иными законами организации этих средств. Классическая музыка, в частности, принципы организации элементов ее языка, не предполагает взаимодействия с другой, качественно иной

сферой: такой вывод можно сделать из отсутствия в терминологическом аппарате ссылок на возможное взаимодействие.

Для того, чтобы оперировать таким явлением, как синтез академического и неакадемического музыкального материала, следует обосновать введение в музыковедческий обиход термина «трансдукция». Трансдукция – это род перевода, затрагивающий все уровни организации музыкального произведения (и его версий), характеризующийся таким взаимодействием между объектами, при котором достигается новое качество текста и звучания, и при котором перекодирование смысла не предполагает обратного действия.

Трансдукция может проявлять себя в двух аспектах: жанровом и стилевом. *Жанровый* аспект использует динамический уровень трансдукции как перевода в новое качество. В сфере академической музыки он помогает снять некоторые противоречия в определении таких жанров как обработки, транскрипции, переложения.

Стилевой аспект трансдукции – это качество музыкального языка, которое способно активизироваться в процессе смешивания двух (или более) различных музыкальных пластов. Данный процесс предполагает достижение качественно нового результата и не предполагает обратного действия.

При взаимодействии различных «языков» искусства, литературы и кинематографии, театра, музыки и живописи (источником оригинала может быть любой вид искусства, и последующие его версии могут иметь различные направления), проявляется межвидовая трансдукция. Происходит перевод, точнее, кодирование художественного произведения, изложенного при помощи определенных выразительных средств «языка» одного вида искусства в другой. Набор средств выразительности, при помощи которых осуществляется «перевод» художественного замысла, должны быть присущи именно тому виду искусства, который принимает кодирование. Ярким примером межвидовой трансдукции является цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки». Здесь межвидовая трансдукция имеет точку отсчета в таком виде искусства, как живопись, и претерпевает значительные изменения, трансформируясь в музыку.

Однако внутри самих видов искусства также могут происходить преобразования художественной мысли, которые затрагивают различ-

ные уровни и элементы языка того или иного вида искусства. В таком случае речь идет о внутривидовой трансдукции.

В музыковедении внутривидовая трансдукция заслуживает особого внимания, так как именно этот вид искусства характеризуется жанрово-стилевым разнообразием. Наличие достаточно большого количества терминов, обозначающих видоизменение музыкального материала в жанровом аспекте, таких, как транскрипция, аранжировка, обработка, переложение и т. д. во многих случаях не избавляют от проблемы конкретизации жанрового определения того или иного музыкального произведения. Это связано с тем, что критерии, позволяющие определить жанр таких музыкальных произведений, разграничены не четко; в некоторых жанровых определениях эти критерии совпадают. В результате наименования обретают синонимичность и могут дублировать друг друга.

Таким образом, одна и та же версия композиции может называться несколькими терминами и относиться к разным категориям, что обостряет вопрос о неполноте (неточности) жанровых определений. Поскольку понятие трансдукции лингвистически эквивалентно понятию перевода, представляется возможным «отождествить» такие понятия, как перевод и транскрипция. Заметим, что в этом случае мы обращаемся к жанровому аспекту трансдукции. Стилевой же аспект задействуется, как отмечалось, при взаимопроникновении элементов музыкального языка двух различных сфер – академической и неакадемической².

Для определения степени смешивания музыкального материала мы предлагаем понятие *трансдукционных уровней*. Таких уровней четыре, и они отражают степень взаимопроникновения элементов музыкального языка: 1) интонационный; 2) формообразующий; 3) тембровый; 4) композиционно-драматургический.

Интонационный уровень демонстрирует ориентирование на европейскую классическую музыку. При изначальной афро-американской природе рок-музыки, с ярко выраженной перкуссией и блюзовыми интонациями, музыкальный материал (как мелодия, так

² Следует оговорить, что под «неакадемической музыкой» в данной статье подразумевается рок-музыка в целом и арт-рок как направление характеризующееся проникновением элементов языка академической музыки в рок-музыку.

и гармония) арт-рока организован по принципам западноевропейской классической традиции. К этому добавим и фиксированную температуру (тон-полутон), характерную для академической музыки.

Формообразующий уровень указывает на отказ рок-исполнителей от традиционной для рок-музыки куплетной формы. Типичные произведения в стиле арт-рок написаны в крупной форме в соответствии с классическими правилами, требуемыми от этого жанра в классической традиции. В ряде таких правил можно назвать цикличность, программность, многочастность, наличие сюжетной линии, монотематизм. Таким образом, песня как привычная для рок-музыки в «чистом виде» композиционная единица, взаимодействуя со средой академической музыки, утрачивает свою актуальность в арт-роке.

Тембровый уровень проявляется в том случае, если в музыкальном материале рок-музыки присутствуют тембры акустических музыкальных инструментов. При взаимодействии с типичными для рок-музыки электроинструментами происходит «сплав» тембров двух принципиально отличных друг от друга музыкальных сфер. Важно также отметить, что в арт-роке лидирующую позицию занимают разнообразные клавишные инструменты (в типичной рок-музыке такая роль отведена гитаре). Можно считать это еще одним признаком проникновения академизма в рок-среду, поскольку музыка для фортепиано составляет значительную часть всей классической музыки.

Композиционно-драматургический уровень осуществляется посредством расширения жанровых и стилевых границ. Композиции приобретают сложную структуру, черты программности, четкий драматургический аспект. Для направления арт-рок характерно создание концептуальных альбомов – своеобразных циклов, части которых объединены общей сюжетной линией. Основные темы композиций арт-рока в большинстве случаев подлежат *развитию*, олицетворяя определенные события и действия, предусмотренные в *сюжете* композиции.

Исходя из предложенного понятия трансдукции как процесса перевода элементов музыкального языка из одной сферы в другую, можно вывести некоторые закономерности. Для того, чтобы наглядно продемонстрировать различного рода связи в целой системе музыкаль-

ного языка, с выходом на разные уровни музыкального мышления, мы сформировали системы (в целостной системе музыкального языка их можно рассматривать как подсистемы или субсистемы), дифференцируемые по способу реализации, способу воспроизведения и по стилистическим особенностям изложения. Всего таких систем образовалось шесть, но поскольку сфера их применения заключается в трех категориях, мы объединили их в пары-оппозиции. Таким образом, система «автор» и система «исполнитель» относится к категории, связанной со способом реализации. Здесь имеет место межвидовое взаимодействие языковых элементов (межвидовая трансдукция), определяющими факторами которого является то, в каком виде искусства произведение создано автором, и то, в каком виде искусства реализована исполнителем.

Оппозиция систем *«инструментальное – оркестровое мышление»* находится в категории, определяющей способ воспроизведения музыкального материала. Здесь речь идет об уровне, расположенном внутри музыкального языка. И, наконец, третья пара-оппозиция *«академическое – неакадемическое мышление»* относится к категории, связанной с соответствием определенным музыкальным концепциям с позиции пространственно-временного континуума. В этом случае взаимодействие элементов различных пластов музыкального языка обусловлено автокорреляцией двух масштабных этнических групп – западноевропейской и восточной (с учетом временных координат).

Система *«авторское (композиторское) мышление»* обуславливает непосредственное обращение к композиции в момент перевода из сферы того или иного искусства в музыкальную. Система *«исполнительское мышление»* подразумевает адаптацию элементов композиторской системы мышления в соответствии с собственными стилистическими установками, а также анализ тех изменений, которые она за собой влечет.

Система *«Инструментальное мышление»* реализует возможности, которые предполагаются в отношении конкретного инструмента. В системе *«Оркестровое мышление»* осуществляется логика соподчиненности всех элементов оркестра (тембровое амплуа, функции групп, семантическое начало отдельных инструментов, их выразительные и динамические особенности).

Следующая система – «Академическое мышление» – представляет собой профессиональное композиторско-исполнительское творчество с использованием средств академической музыки. В данном случае имеется в виду западноевропейская музыкальная традиция.

И, наконец, система *«Неакадемическое мышление»* составляет музыка «третьего пласта» (по терминологии В. Конен [7]), в которой используются стилевые установки, контрастирующие с академическими установками музыкального искусства. Важно заметить, что в этой системе происходит ориентирование, прежде всего, на музыку неевропейского происхождения, из которой берут свое начало такие музыкальные направления, как джаз и рок.

ВЫВОДЫ. Явление трансдукции имеет достаточно широкий спектр действия, как в сфере музыкального языка, так и за его пределами (на межъязыковом уровне). В завершении статьи предлагается таблица-схема, на которой представлены сферы применения трансдукции во всех ее аспектах, позволяющая в целостности охватить масштаб действия этого явления в музыкальном искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. – М., Музыка, 1974. – С. 90–128
2. Богомолов А. Метафизика звука в западноевропейской культуре / А. Богомолов // Автореф. дис... канд. философских наук. – М., 2008. – 25 с.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства // Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/>
4. Бонфельд М. Музыка: язык или речь? // Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>
5. Денисов А. Семантика музыкального языка – лингвистический аспект проблемы / А. Денисов // Семантика музыкального языка. Материалы научной международной конф. 27-28 февраля 2002 г. – М., 2004. – С. 46–50
6. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М., 1967. – С. 93–104.
7. Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М., 1994. – 160 с.
8. Палий И. «Картинки с выставки» М. Мусоргского: жанровые трансформации во времени / И. Палий // Науковий вісник. Зб. ст. – К., 2009. – Вип. 81. – С. 174–181

9. Палий И. К определению понятия «трансдукция» в музыковедении / И. Палий // *Когнітивне музикознавство* : зб. ст. – Харків :Видавництво «С.А.М», 2010. – Вип.29. – С. 387–395

10. Сыров В. Н. *Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке* / В. Сыров. – Н. Новгород : изд-во НГУ, 1997. – 209 с.

Палий И. Трансдукция в системе «музыкальный язык – речь». Рассматриваются принципы действия трансдукции в разных системах музыкального языка. Формируется модель сфер влияния трансдукции в музыке.

Ключевые слова: трансдукция, жанровый и стилевой аспекты, музыкальный язык и речь, академическое и неакадемическое музыкальное мышление.

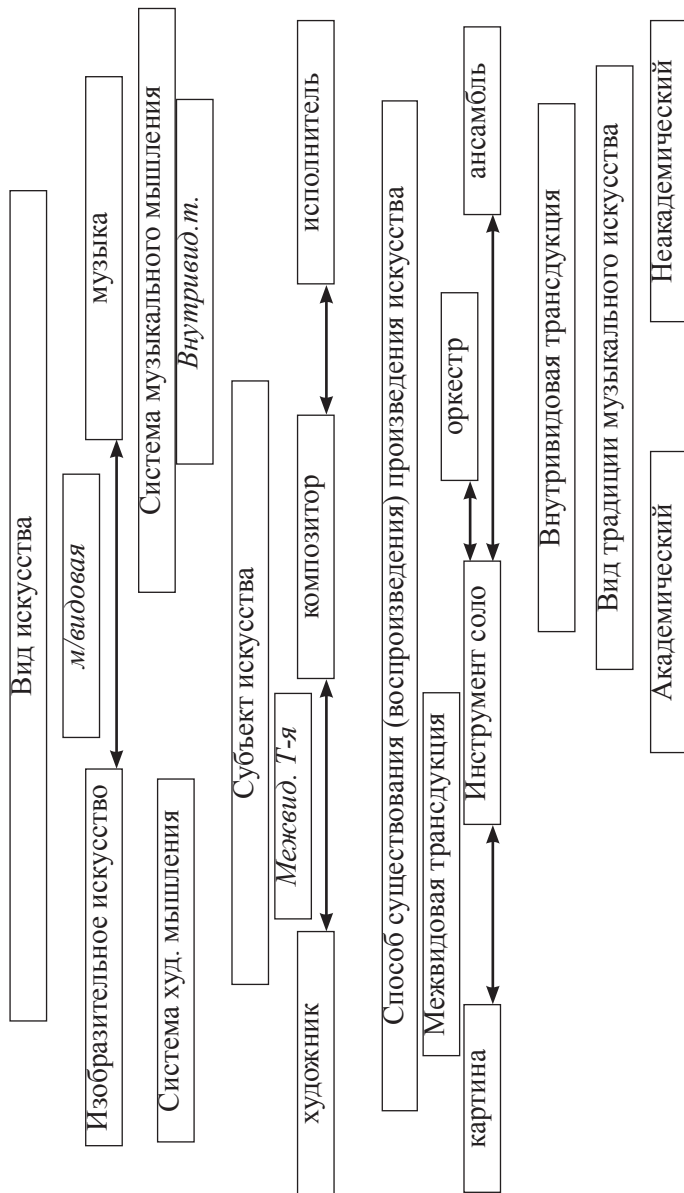
Палій І. Трансдукція в системі «музична мова – мовлення». Розглядаються принципи дії трансдукції в різних системах музичної мови. Формується модель сфер впливу трансдукції в музиці.

Ключові слова: трансдукція, жанр і стиль, музична мова та мовлення, академічне і неакадемічне мислення.

Paliy Irina. Transduction in the system of «language – speech». The article considers mechanism of transduction in different systems of musical language. A model of spheres of transduction's influence in music is formed.

Key words: transduction, style and genre, musical language and speech, academic and non-academic thinking.

Схема трандукции



Лариса Русакова

ИСТОРИЯ И «СОВРЕМЕННОСТЬ» ТЕОДОРА АДОРНО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

*Мир, как он есть,
превратился в идеологию,
а люди – в её элементы.
Т. Адорно¹*

Судьба наследия Теодора Визенгрунда-Адорно (1903-1969) в отечественном музыкознании свидетельствует о правоте философа, не устававшего критиковать общество, где «конкретные живые люди превращаются во фрагмент идеологии» [2, с. 241]. Благодаря инерции советского периода развития отечественной науки о музыке и сегодня многое в эстетической проблематике трудов выдающегося мыслителя XX ст. обойдено вниманием исследователей. Прежде всего – моменты, в то время расцениваемые как «идеологические». Так, круг теоретических вопросов, охватываемый понятием «модернизм»² в применении к музыке, разработан Адорно достаточно полно, как в плане анализа творчества отдельных композиторов, так и в обобщающем философском аспекте. Однако говорить о наличии в отечественной академической музыкальной традиции устойчивой коннотации «Адорно – модернизм» явно преждевременно. Несмотря на то, что подобные смысловые связи вошли в эстетико-культурологический обиход постсоветского периода³. В работах же современных отечественных авторов о музыке XX в., демонстрирующих знакомство с текстами Адорно, в наилучшем случае фигурирует часто использовавшееся им понятие «новая музыка» [14].

Однако те музыкальные феномены, которые были «новыми» для Адорно⁴, более не являются таковыми для нас. Следовательно, имеет

¹ Негативная диалектика [2, 247].

² Участи термина «модернизм» в советском музыковедении посвящена предыдущая публикация автора [18].

³ В качестве примера приведем исследование Ю. А. Еремеевой [13].

⁴ Строго говоря, «новой» в прямом смысле слова та музыка, о которой преимущественно писал Адорно на страницах своих книг – музыка нововенцев – не была уже

место логический парадокс, усугубляемый тем, что Адорно в принципе сам разрешает задачу терминологического определения той стилиевой эпохи в музыкальном искусстве, эстетические ценности которой стали точкой опоры в теоретических изысканиях выдающегося ученого. Становится очевидным, что *роль Адорно в философском осмыслении музыкальной практики XX ст. остается недооцененной современным отечественным музыковедением.*

В рамках статьи мы попытаемся отчасти восполнить эти пробелы, проанализировав причины сложившейся ситуации и её последствия для музыковедческой науки, длительно развивавшейся в условиях, когда «дух играет в обществе роль подчиненного, слуги, хотя идеологически общество превозносит духовное» [2, с. 351]. Что, как мы надеемся, будет способствовать устранению предвзятости и восстановлению исторической справедливости в оценках теоретического наследия Адорно. **Объектом** исследования станет процесс ассимиляции отечественным музыковедением оригинальной философии искусства ученого, а *предметом* – эстетические постулаты, подтверждающие статус Адорно как выдающегося теоретика эпохи музыкального «модерна».

Неестественность существующего положения объяснима лишь с учётом своеобразия облика Адорно как мыслителя синтетического плана, подходившего к разработке эстетических проблем в единстве всех своих научных ипостасей – философа, социолога, искусствоведа. Соответственно, и отношение к Адорно-музыковеду отечественных исследователей во многом определялось идейной окраской блока философско-обществоведческих наук.

В начале 70-х гг. XX ст. имя ученого, к тому времени всемирно известное, становится достоянием широких культурных кругов и в нашей стране. Эхо молодёжного движения «новых левых» в Западной Европе, пик которого пришёлся на конец 60-х, вдохновлявшееся, в частности, социальными идеями Адорно, вызвало ответную актив-

и в тот период, когда философ создавал свои основные теоретические труды. Как справедливо замечает Ю. Давыдов, направленность всех теоретических построений Адорно определили глубокие музыкальные впечатления его детства и юности [10, с. 104]. Совершенно очевидно, что «новой» эта музыка «казалась» в силу принципиальных своих отличий от всего массива позднеромантических сочинений.

ность в советской философской науке. Оригинальные взгляды автора «Негативной диалектики» тщательно анализируются с позиций ортодоксального марксизма. Критик буржуазного общества сам подвергается критике: выявляются как существенные разногласия, так и мелкие разночтения с пунктами диалектики марксистско-ленинской.

Непредвзято настроенный современный читатель вправе задать вопрос: «почему?». Ведь в своих исследованиях Адорно естественно оперирует марксистской терминологией: буржуазия, труд, капитал, базис, надстройка, классы⁵... Влияние марксизма на его философские воззрения очевидно и для западного научного мира. Так, начиная с 1930-х гг., вокруг Института социальных исследований во Франкфурте-на-Майне, возглавляемого с 1958 г. Адорно, складывается одно из влиятельнейших философских течений XX ст. – «франкфуртская школа», в зарубежной науке относимая к марксистской традиции [20-25]⁶. К ней принадлежат философы и социологи М. Хоркхаймер⁷, Г. Маркузе, В. Беньямин, Ю. Хабермас, О. Негт, А. Шмидт, психоаналитики Э. Фромм и В. Райх, экономист Ф. Поллок и др.

Под знаком критики буржуазного индустриального общества представители «школы» соединяют свободно трактованные идеи Г. Гегеля, Ф. Ницше, З. Фрейда, М. Вебера, Д. Лукача с экономической теорией К. Маркса. Однако изначально недоверчивое отношение к некоторым ключевым положениям «практикующего» марксизма в итоге вызывает серьёзные разногласия с ним. Прежде всего, по вопросу о партийной диктатуре и классовой гегемонии в революционном процессе, порождающих, по мнению франкфуртцев, «фашизоидные» тоталитарные режимы, в рамках которых несущественны различия между капитализмом и социализмом, нацизмом и сталинизмом. Поддерживается теория Ф. Поллока, согласно которой в СССР сложился государственный капитализм, сходный с американской моделью, и доказывается, что подобные структуры в своей основе авторитарны.

⁵ Например, в главе «Классы и слои» во «Введении в социологию музыки» [1].

⁶ Несмотря на широту интересов и отсутствие единства взглядов (позиции ученых, скорее, дополняют друг друга в стремлении осмыслить социальные катаклизмы современности).

⁷ Друг и соавтор Т. Адорно по «Негативной диалектике», предшественник на посту руководителя института.

Адорно внес и собственный существенный вклад в изучение генезиса авторитаризма, руководя крупным социологическим исследованием, проведенным после Второй мировой войны в США и Западной Германии. Редактированный им коллективный труд «Авторитарная личность» (1949) стал первым послевоенным бестселлером в области социологии, переводился на многие языки, неоднократно переиздавался. По Адорно, авторитаризм предполагает монополию власти, наличие в стране господствующей (единственной) партии, подавление (отсутствие) оппозиции и политических свобод в обществе⁸.

Неудивительно, что советские идеологи не остались равнодушными к «франкфуртскому» продолжению марксистской классики: «западный марксизм», несмотря на его оппозицию к буржуазному «обществу потребления», был расценен как еретический и ревизионистский. Антитоталитарный – одновременно антифашистский и антисоветский – вариант марксизма выглядел опасно конкурентоспособной альтернативой «единственно верной» ленинской линии.

Политическая подоплека оказалась едва ли не решающей при вхождении комплекса теоретических идей Адорно в советский культурный контекст, где они представлены почти как «комплекс вины». Показательна в этом плане коллективная монография ведущих советских авторов⁹ «Социальная философия франкфуртской школы»¹⁰. Книга, в сущности, – подытоживание довольно многочисленных к тому времени «неорганизованных» попыток советских гуманитариев разобраться в многослойном творческом наследии Адорно, своего рода директивная расстановка идеологических акцентов.

В провинность философу вменяется буквально всё: от обширной эрудиции, трактуемой как «эkleктические заимствования» [19, с. 136], до «позы независимого мыслителя» [20, с. 104], позволяющего себе чересчур вольное обращение с авторитетами. Последнее, видимо, особенно раздражает интеллектуальных узников партийной идеологии. Адорно упрекают в извращении Маркса [19, с. 106] – «грязном» марксизме, перемешанном с «буржуазными теориями» [19, с. 73 и

⁸ О концепции авторитарной личности у Адорно см.: [15].

⁹ Сотрудников Академии общественных наук при ЦК КПСС.

¹⁰ Вышедшая почти одновременно в Москве (1975) и Праге (1976), позднее (1978) дополненная и переизданная [10; 11].

далее]¹¹, в негативистском пересмотре гегелевского диалектического отрицания [19, сс. 98-104], в критике Энгельса по вопросу о первичности материи [19, с. 124], во враждебности к теории «отражения» Ленина [19, с. 118]. Критические умонастроения Адорно представлены как «явное его желание возвыситься над любыми философскими школами и течениями...» [19, с. 126]. «Антиавторитарный» способ мышления ученого вкупе с его фундаментальной образованностью давали достаточно поводов для таких обвинений: от его «нападок» «пострадали» и Кант, и Ницше, и Хайдеггер, и Гуссерль, и многие другие мыслители, правда, отнюдь не грешившие пристрастием к марксизму. Скепсис Адорно в оценках регрессивных социальных тенденций, развиваемая им теория нарастающего тотального «отчуждения» человека от его окружения в силу всё большей стандартизации отношений в обществе массовой индустрии маркируются как «исторический пессимизм», «экзистенциализм» и становятся предметом детальной критической «проработки» [19, с. 106 и далее]. «Абстрактный гуманизм» [19, с. 73], «иррационализм негативности», «поход против разума» [19, с. 112-113] дополняют образ «погрязшего в противоречиях» врага светлого коммунистического будущего, который «не верит в науку, теорию, познание, ..., в человека, историю и практику» [19, с. 121], прежде всего, революционную [19, с. 125], в религию и атеизм, и чья «“негативная диалектика” отрицает всё и, подобно “ничто” Хайдеггера, превращается в конечном итоге в пустой звук» [19, с. 121]; «...фактически она ничего не делает для борьбы против капиталистического господства...» [19, с. 129]. Наконец, следуют тенденциозные выводы: «... Адорно и иже с ним по сути дела и независимо от того, хотели они этого или нет, способствуют сохранению буржуазного общества со всеми его антагонизмами, ... с присущими ему противоречиями, без которых его просто не было бы» [19, с. 129]. «Да, отчаяние есть финал эволюции всякой реакционной идеологии. Антикоммунизм и антисоветизм Адорно не дали ему возможности обрести новые ориентиры и цели, и ему остается повторять, что “идеология коварно подстерегает дух...” и разрушает его» [19, с. 127].

¹¹ Подразумеваются, прежде всего, заимствования у «классово-сознательного буржуа», противника социализма М. Вебера [7, с. 46].

И, если даже наблюдения, послужившие основой для критики Адорно советскими философами, в ряде случаев и справедливы, то общий тон замечаний в его адрес – снисходительно-поучающий, нередко – откровенно уничижающий, несмотря на международное признание заслуг учёного... Кстати, *современника Освенцима*, символизовавшего для Адорно конец культуры (по счастью, и оставшегося в его жизни *только* символом), – обстоятельство, которое, тем не менее, не было принято критиками за достаточное основание для «исторического пессимизма» немецкого мыслителя [19, с. 111].

Как видим, читателю всячески навязывается образ яростного «антисоветчика», сноба, топчущего святыни, чьи знания и умственные качества, к тому же, оставляют желать лучшего – иначе, почему бы ему всё время ошибаться? В то время как у Т. Адорно читаем: «Мы принимаем и то культурное наследие, что находится по ту сторону занавеса, и находящуюся по эту сторону западноевропейскую христианскую традицию [4, с. 267]¹².

Критике подвергаются и попытки адекватно оценить музыкально-эстетическое наследие Адорно, поскольку законодатели идеологической моды «не согласны с ... оценкой социальной философии Адорно, связанной с явной гипертрофией удельного веса эстетической и искусствоведческой проблематики в его мировоззрении» и отводимой философу на этом основании роли «некоего пророка-просветителя» [19, с. 131]. По всей видимости, имеются в виду исследования Ю. Н. Давыдова, находившегося под непосредственным воздействием обаяния личности Адорно и даже несколько романтизовавшего его облик [9; 10-11], и доброжелательный, яркий анализ А. В. Михайлова [16].

Нежелание пристально вглядываться в черты Адорно-искусствоведа, носит, таким образом, *принципиальный характер* и продиктовано, прежде всего, «моральным обликом» того искусства, о котором по-преимуществу рассуждает ученый. «...Адорно сумел выразить “логику распада” в иррациональных, бессвязных фразах, и форма его философствования нередко вполне соответствует содержанию. И ког-

¹² Поразительно, *но и сегодня* ссылки на комментируемое издание можно встретить в Интернете... К примеру: http://www.npu.edu.ua!/e-book/book/html/D/ifon_kifi_Filosofiya%20polituku/230.html; или: <http://ideashistory.org.ru/pdfs/a14.pdf>.

да он ссылается на музыку, то имеет в виду музыку атональную, бессистемную, опустошенную, которую он, Адорно, нашел в творчестве А. Шенберга и парафразу которой видел в абсурдных сценических произведениях Беккета и повестях Кафки» [19, с. 122]. А также, очевидно, тем радикализмом, с которым философ демонстрирует свой «модерноцентризм», свою приверженность современному искусству, время от времени, при случае, краем мысли задевая «тупоумную доктрину эстетического реализма» [4, с. 136] и провокативно заявляя, что «лучше никакого искусства, чем социалистический реализм...» [4, с. 81], – «эстетика наследников Жданова» [4, с. 84]. Протестуя, тем самым, против позиции последних в искусстве¹³, сводимой к перифразу расхожего афоризма брежневской эпохи – «модернизма у нас нет».

Результатом «внутримарксистских» идеологических «разборок» явилось существенное искажение имиджа Адорно в глазах советской научной общественности. Имя философа надолго приобрело оттенок одиозности.

Учтем также, что доступ к сочинениям Адорно среднестатистическому советскому ученому был практически закрыт за отсутствием их переводов, а сложность терминологии и специфическая манера философа изъясняться длинными периодами, «выдыхая» разом чуть ли не целые главы, затрудняют чтение и в немецком оригинале.

В итоге, долгие годы, в силу труднодоступности первоисточников, музыкальная общественность в массе своей должна была довольствоваться официозными оценками текстов Адорно, не имея возможности составить о них собственных суждений. Исследователи-музыковеды не только советского, но и постсоветского «перестроечного» периода вынужденно опирались на вторичные сведения, намеренно искажаемые и фрагментарные (в целом примерно на полвека отставая от западных коллег), вплоть до появления в конце 90-х – начале 2000-х гг. первых переводов основных трудов философа.

Сегодня, благодаря переводам (о качестве которых предоставим судить специалистам), становится возможным относительно адекват-

¹³ Противореча и своим собственным утверждениям, в частности, цитированному выше о приятии и западной, и восточной культурных традиций – но, безусловно, подразумевая эпигонство классико-романтического искусства как художественную установку и практику, то есть, действуя по принципу: «лес рубят – щепки летят».

ное изучение текстов Адорно вне зависимости от владения языком первоисточника. Однако на бывшем советском пространстве «бума Адорно» в рамках академического музыкознания по-прежнему не наблюдается.

Что же сегодня мешает музыковедам? Безусловно, будучи освоенны крайне поверхностно, тексты ученого в ожидании прочтения *не утратили* для нас своей *актуальности*. Хотя, открывая сегодня книги Адорно, читатель во многих случаях и испытывает состояние «дежавю» (антиномии «искусство – антиискусство», «Шёнберг – Стравинский», термины «новая вещьность», «овеществление», «рациональность», «опосредование» и др.). Ибо общественный резонанс идей Адорно на Западе был столь силен, что всколыхнул даже твёрдую платформу советского гуманитарного знания. «Возрожденческий» масштаб личности учёного (20 томов теоретического наследия в разных областях знания и литературы, музыкальные сочинения) несопоставим с масштабами «идеологического творчества» его тогдашних критиков. Его идеи, просачивались в виде цитирования цитированного и повторения пересказанного, постепенно прорастали на советской почве – часто без ссылок и указаний на источник...

Не хочется подписываться под фатальным «приговором», сформулированным в рецензии на русский перевод «Диалектики просвещения» А. Баллаевым: «Непростая философская концепция, изложенная нарочито изысканным образом, вряд ли может в нашем отечестве повторить свою западную судьбу. Как текст – это отнюдь не легкое чтение. Уровень же интеллектуального мастерства авторов столь высок, что на усвоение их идей современным русским “левым” сознанием, даже его теоретическими институциями, и, тем паче, на их вхождение в обиход нашей интеллигенции надеяться просто смешно. Не в коня корм» [6, с. 224]

Кому же, как не музыковедам, должно принадлежать приоритетное право освоения текстов Адорно? Подчеркнём факт, похоже, в то время утонувший в шуме идеологических дебатов: Адорно – *прежде всего, музыкант* – пианист и композитор, учившийся сочинению музыки у Берга и Шёнберга, – и лишь *затем* – философ и социолог. Напомним, что путь Адорно-учёного начался в 18-летнем возрасте с публикаций статей о музыке. Деятельность музыкального

критика продолжалась и в дальнейшем: сотрудничество с журналом «Anbruch» (1928-1931), освещавшем передовые музыкальные направления; публикации 30-х гг. на темы музыки в журнале Франкфуртского института социальных исследований «Zeitschrift für Sozialforschung und Sozialpolitik»¹⁴. В 1934 г., к 60-летию А. Шёнберга, написано эссе «Диалектический композитор»; в 1937 выходит монография «Альбан Берг» (в соавторстве с В. Райхом и Э. Крженеком), до 1939 г. Т. Адорно занимается также исследованиями радиомызыки на основе разработанной им самим методики социологического анализа – «социальной физиогномики». Широко известно об участии Т. Адорно как консультанта по музыкальным вопросам в создании Т. Манном его знаменитого романа «Доктор Фаустус» (завершен в 1947 г.).

Во второй, послевоенный, немецкий период деятельности Адорно вновь пишет ряд работ о музыке: «Философия новой музыки», 1949, «Разыскания о Вагнере», 1952, «Призмы. Критика культуры и общества», 1955, «Диссонансы. Музыка в управляемом мире», 1956, «Введение в музыковедение», 1962, «Малер. Музыкальный портрет» 1960, 1964, «Музыкальные моменты», 1964 (сборник статей 1928-1962 гг.), «Берг. Мастер мельчайших переходов», 1968, совместно с Г. Эйслером – «Сочинение музыки для фильма» (1969)¹⁵. Остались неоконченными «Эстетическая теория», непосредственно касающаяся музыкальных проблем, и монография о Бетховене, над которой Адорно работал незадолго до смерти.

Сочинения Адорно-композитора, опубликованные в Германии, в том числе и на компакт-дисках, практически неизвестны отечественной аудитории. Между тем, им написаны несколько опер, фортепианные произведения, многочисленные романсы и хоры на стихи С. Герге, Г. Тракля, Т. Дёйблера и др., квартеты и оркестровые пьесы,

¹⁴ «О джазе» (1932) и «О фетишизме в музыке и регрессии слушания» (1936), под псевдонимом «Гектор Роттвейлер» [15].

¹⁵ Параллельно написаны и основополагающие литературные и философско-социологические труды. Наиболее значительные – «К метакритике познания» (1956), книга афоризмов «*Minima moralia*» (1956), «Заметки о литературе. I. II. III» (1958, 1961, 1969), «Теория поверхностного образования» (1962), «Аспекты гегелевской философии» (1957), «Негативная диалектика» (1966), «Позитивистское течение в немецкой социологии» (1969).

обработки народных песен – сочинения, развивающие романтико-экспрессионистский стилиевой комплекс.

Таким образом, музыка сопровождала знаменитого философа «от колыбели¹⁶ до могилы». Страницы эстетических трудов Адорно, составляющих, возможно, самую ценную часть его философского наследия, пронизаны ассоциациями, аллюзиями, примерами из области музыки. Точнее будет сказать, что, *генерированная музыкальными импульсами, его научная мысль вновь стремится к музыке в надежде постичь, объяснить её имманентную суть, её тёмную, тайную, чувственную древнюю материю, вооружившись всем современным философским инструментарием.*

«Всякое произведение искусства, чтобы быть полностью понятым, нуждается в идее и, стало быть, в философии, которая есть не что иное, как мысль, не останавливающаяся в своем развитии».
Теодор Адорно¹⁷

Постижение внутренней духовной природы, бестелесного естества произведения искусства становится едва ли не *основной целью философии* Адорно. «Дух произведений искусства неразрывно связан с их формой, их формальным воплощением, но духом он является лишь в том случае, если выходит за рамки произведений» [4, с. 132]. Для Адорно весьма существенен момент *духовного движения, становления* смысла, несомненно, восходящий к процессуальности раз-

¹⁶ Благодаря матери, Марии Кальвелли-Адорно делла Пьяна, талантливой певице, и её сестре пианистке к 6 годам Теодор Адорно уже освоился со скрипкой, фортепиано и пытался сочинять музыку. По окончании гимназии (1921) изучал (помимо философии, психологии и социологии) музыковедение во Франкфуртском университете, параллельно беря уроки композиции и игры на фортепьяно в консерватории у Эдуарда Юнга и Бернгарта Зеклеса. Совершенствовал своё музыкальное образование в Вене, куда, защитив диссертацию, отправился в 1925 г. Здесь он становится учеником, затем другом Альбана Берга, общается с Эдуардом Штойерманном, Рудольфом Колишем, Антоном фон Веберном. Технику музыкальной композиции он изучал также у Арнольда Шенберга. Работая в музыкальных журналах, Адорно пропагандировал музыку Шёнберга. Тем не менее, в пользу карьеры философа он отказывается от музыкальной, получив должность преподавателя философского факультета Франкфуртского университета после защиты докторской диссертации. [12; 15].

¹⁷ «Эстетическая теория» [4, с. 377].

ворачивающегося во времени музыкального произведения. В связи с этим философ вводит понятие *аппариции* – некоего мгновения духовного прорыва вовне, являющего самую суть произведения. «Поскольку дух художественных созданий раскрывается не в них, он ломает объективную форму, посредством которой он конституируется; этот прорыв и является моментом аппариции» [4, с. 132].

«Ближе всего к произведению искусства как явлению стоит apparition¹⁸, аппариция, небесное явление. С ним у произведений искусства налаживается полное взаимопонимание – в том, как небесное явление возникает в небе, высоко над людьми, чуждое их устремлениям и всему вещному миру, есть нечто глубоко родственное произведению искусства. Произведения искусства, начисто лишённые аппариции, в которых вытравлен самый ее след, – это всего лишь пустые оболочки, хуже даже голого наличного существования, ибо они ни на что не годятся» [4, с. 119].

В то же время, по убеждению Адорно, «дух же предоставляет веские свидетельства о том, что произведение выражает себя с помощью понятийных, как это принято называть, средств» [4, с. 146]. И в этой-то области *понятийных средств* вступает в свои права Адорно-философ. «Речь о чуде искусства – всего лишь фраза», – чудо искусства должно быть объяснено – «ибо искусство проявляет аллергическую реакцию на возвращение к магии» [4, с. 82], результат секуляризации которой, по Адорно, оно собой представляет. «Искусство является одним из моментов процесса, который Макс Вебер назвал расколдовыванием мира, сплетающегося с процессом рационализации» [4, с. 82]. *Рационализация*, «своего рода логичность», избавляющая произведение от плена «случайности чувственно-непосредственной данности» [4, с. 145], доставшейся ему в наследство от прародительницы-магии с её мимесисом, наглядностью и эмпирией, в свою очередь – важнейший атрибут духовного *опосредования*, благодаря которому *артефакт* возвышается до *произведения искусства*. «Духовное опосредование произведения искусства, с помощью которого оно контрастирует с эмпирией, неосуществимо без привлечения средств дискурсивного измерения» [4, с. 145],

¹⁸ Появление, явление, видение [4, с. 119].

осуществляясь через мысль, интеллект, логику. (Займствование гегелевского «опосредования через понятие, каковое опосредование есть разум» [8, с. 529]).

«Если аппариция – это вспышка чувств, глубокая растроганность, искреннее движение души, то изображение, создаваемое искусством, представляет собой парадоксальную попытку всячески искоренить, стереть с лица земли эту трогательную мимолетность. В произведениях искусства происходит трансцендирование моментального, сиюминутного; объективация превращает произведение искусства в краткое мгновение. Стоит вспомнить формулировку Бенямина об остановившейся диалектике <...>. Познать сущность искусства – это значит увидеть его внутренний процесс как бы в момент приостановки» [4, с. 125]. Итак, философский понятийный аппарат у Адорно превращается в средство «остановить мгновение», запечатлеть дискурсивными методами процесс «трансцендирования» мимолетного, открывая тем самым моменты истины, против которой мы вряд ли погрешим, отметив, что первенство здесь должно быть отдано «*Moments musicaux*».

Для характеристики специфического способа философского мышления Адорно могут быть привлечены *музыкальные аналогии*. Философ характеризует его как метод *констелляций* (буквально – «созвездий») [2, с. 149—152]. Согласно ему, некое центральное понятие окружается рядом других, в совокупности способных постепенно вскрыть его сущность. Истоки подобного метода Адорно усматривает в языке, который повествует, «не определяя своих понятий. Объективность этих понятий обеспечивается отношением, в которое язык “помещает” понятия, сцентрированные вокруг вещи» [2, с. 149]. «Обнаружить констелляцию вещи означает расшифровать эту вещь – показать взаимосвязи, которые, как ставшее, она несет в себе. Познание предмета в его констелляции – это познание процесса, который предмет аккумулирует в себе. Теоретическая мысль – констелляция, окутывает понятие, которое хочет раскрыть, надеясь, что оно распадется наподобие замка надежных сейфов; для этого потребуется не отдельный ключ или простое число, а комбинация шифров» [2, с. 150]. При этом Адорно ссылается на методы социологических исследований М. Вебера [2, с. 151]. Однако, думается, истоки его дискурсив-

ного метода следует искать глубже. Не случайно своеобразный стиль изложения мыслей Адорно вызывает у исследователей ассоциации с «бесконечной мелодией» Вагнера, («не без следов опять-таки вагнеровского самоупоения» [17]).

На наш взгляд, логика движения мысли философа может быть уподоблена также принципам конструирования того, что в музыковедении подпадает под определение «открытая форма» – атрибут той стиливой эпохи, на которой сконцентрировано основное внимание Адорно-искусствоведа. Очевидно, в силу глубинной созвучности методологических установок его философского мышления, направленных на разрушение традиционных и создание новых логических связей, эстетическим принципам искусства *модернизма*, столь часты и упреки в противоречивости суждений, высказываемые в адрес ученого. Философ, стремившийся «противоречиво мыслить о противоречиях» [5], был убежден в том, что «основные категории художественной конструкции переводимы в социальные категории» [1, с. 180], и наоборот. Следовательно, прекрасного в искусстве больше нет, «ибо в мире больше нет никакого прекрасного», а *современное искусство – негативный отпечаток современного мира*, отражение его противоречий [4, с. 81].

Но что означает «современное» для Адорно? Основной объект исследования в его философско-музыковедческих работах – «новая музыка» Шёнберга и его школы, – оставался неизменным в течение всей жизни философа, будучи отнесен к категории «современность» и в статьях начала 30-х гг., и в «Философии новой музыки» (1949), и в «Эстетической теории» (1969) – работах, разделенных весьма значительным промежутком времени. Напрашивается вывод, что «современность» или «модерн», фигурирующая на страницах «Эстетической теории», – задуманной как обобщение, сведение воедино выдвигавшихся автором ранее теоретических положений, – есть нечто, *выходящее за рамки простой хронологии*. И, если сама «новая музыка» уже при жизни Адорно постепенно превращалась в достояние прошлого, то рожденные ею эстетические послы, по мнению одного из авторитетнейших музыковедов XX ст., сохраняли свою актуальность ещё в конце 60-х гг. – не случайно параллельно с «Эстетической теорией» Адорно пишет исследование о Берге.

Для Адорно эхо «большого взрыва» в искусстве 10-20-х гг. обозначает границы «...современной эпохи, “модерна”, разрушившей всю систему нормальных человеческих взаимоотношений...» [4, с. 32]. Её эстетическое содержание составляет ломающий традиционные представления о художественном произведении мятеж духа, заключенного в оковы видимой наглядности, против тяготения к «вещности», «овеществления» – тенденции, достигшей в современном Адорно «позднекапиталистическом» мире своего апогея. Отсюда в эстетике модерна «...именно категория нового становится с середины XIX века – то есть с началом эпохи высокоразвитого капитализма – центральной...» [4, с. 33]. «Nouveauté¹⁹ – это эстетически ставшее явление, присвоенная искусством марка потребительских товаров, благодаря которой они выделяются в массе обезличенного рыночного предложения, привлекая к себе внимание покупателя...» [4, с. 35].

Отмечая, что «...само понятие современности, “модерна”, как всегда страдает от своей абстрактности, в том числе и в качественном отношении» [4, с. 34], философ, тем не менее, предпринимает попытки определить временные границы и постулировать качественные параметры анализируемого явления. Отталкиваясь от творчества Бодлера как идентификации субъекта «с реальной негативностью социальной действительности» [4, с. 35], Адорно подчеркивает также принципиальное значение нарочитого экспериментаторства и отрицания традиции как таковой, вне зависимости от её стилевой принадлежности. «Боль, вызываемая экспериментом, порождает ненависть к тому, что называют “измами”» [4, с. 39], – и философ выступает в «защиту “измов”» – импрессионизма, экспрессионизма, и, в целом – модернизма. Поскольку, по глубокому убеждению Адорно, *прошлое может быть понято только через современность*.

«Думается, Бетховен как композитор был услышан лишь после того, как титанизм, то главное, что оказывало в его творчестве воздействие на слушателя, был превзойден более яркими эффектами молодых, таких, например, как Берлиоз. <...> Но чтобы качество произведений развивалось исторически, требуется не оно одно, само по

¹⁹ Новизна (фр.).

себе, а то, что следует после, более рельефно высвечивая произведения художников предшествующих эпох <...>» [4, с. 284].

«Большие художники, начиная с Бодлера, всегда были в заговоре с модой; как только они осуждали её, их тут же настигало возмездие – всё их творчество становилось лживым» <...>.

«Истина моды в том, что она является бессознательным осознанием временной природы искусства...» [4, с. 280].

ВЫВОДЫ. Как исследователь эпохи музыкального «модерна» Адорно фактически остался «за кадром» в советской музыковедческой науке и лишь в незначительной степени востребован на сегодняшний день отечественным музыкознанием. Между тем, именно в его работах *модернизм предстает как некая целостность*, как *эпоха*, закономерно сменившая предшествующие ей периоды в развитии музыкального искусства. Эпоха, которая – случайно ли? – как временной отрезок ушла вместе с жизнью выдающегося музыкального философа, чья творческая мысль, касаясь многого, неизменно возвращалась к центру – теме *современной музыки в современном обществе*. «Человек-эпоха», Теодор Адорно, безусловно, заслуживает того, чтобы его авторитетное мнение, наконец, было *услышано*, и «товарищи потомки» отдали причитающуюся ему дань уважения как первопроходцу теоретического космоса музыкального модернизма.

Тем более, что наследие Адорно «... ныне ...уже не злободневный “горячий” отклик на “больные вопросы” времени, скорее – некий “полухлажденный” продукт завершающейся великой эпохи, “полукласика” философии 20 столетия» [6, с. 224], и идеологические шоры больше не смогут помешать адекватному его освоению.

И, если для Адорно современность была средством постижения прошлого, то для сегодняшних исследователей недавнее прошлое – «завершающаяся» (?) великая *эпоха музыкального модернизма* должна послужить опорой в осмыслении проблем настоящего – практики музыкального искусства постмодернизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки [Текст] // Теодор Визен-груд-Адорно. Избранное : Социология музыки [пер. с нем. А. В. Михайлова]. — М. : СПб. : Университетская книга, 1998. — С. 7—190. — (Книга света).

2. Адорно Т. *Негативная диалектика [Текст]* / Теодор Визенгрунд-Адорно ; пер. с нем. Е. Л. Петренко. — М. : Научный мир, 2003. — 374 с.

3. Адорно Т. *Философия новой музыки [Текст]* / Теодор Визенгрунд-Адорно / Пер. с нем. Б. Скуратова ; вст. ст. К. Чухрукидзе. — М. : Логос, 2001. — 352 с.

4. Адорно Т. *Эстетическая теория [Текст]* / Теодор Визенгрунд-Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. — М. : Республика, 2001. — 527 с. — (Философия искусства).

5. Александрова С. Н. Адорно (Adorno), Визенгрунд-Адорно (Wiesengrund-Adorno) Теодор (1903-1969) [Электронный ресурс] / С. Н. Александрова // Новейший философский словарь. — Библиотека Гумер — (Философия). — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/16.php. — Загл. с экрана.

6. Баллаев А. Эта очень грустная книга. Рецензия на книгу «Адорно, Хоркхаймер. “Диалектика Просвещения”» [Электронный ресурс] / Андрей Борисович Баллаев // Логос. — 1999. — № 1(11). — С. 224—226. — Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_13.htm.

7. Гайденок П. Идея рациональности в социологии музыки М. Вебера [Текст] / П. Гайденок // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст. [сост. и ред. Л. Н. Раабен]. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 7—48.

8. Гегель Г. В. Ф. *Наука логики [Текст]* ; пер. Б. Г. Столпнера ; АН СССР, Институт философии / Г. В. Ф. Гегель. Сочинения : в 14 т. — М. : Гос. соц.-эконом. изд-во, 1937. — Т. V. — 715 с.

9. Давыдов Ю. Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно [Текст] / Ю. Н. Давыдов // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст. [сост. и ред. Л. Н. Раабен]. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 49—105.

10. Давыдов Ю. *Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно [Текст]* / Ю. Н. Давыдов // Советская музыка. — 1969. — № 7. — С. 97—107.

11. Давыдов Ю. *Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно [Текст]* / Ю. Н. Давыдов // Советская музыка. — 1969. — № 8. — С. 104—115.

12. Дрозен М. Теодор Адорно [Электронный ресурс] / Михаэль Дрозен // Deutsche Welle. — 11.10.2003. — (Галерея). — Режим доступа : <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,995189,00.html>. — Загл. с экрана.

13. Єрємєєва Ю. А. Концепція естетичної раціональності Т. Адорно як парадигма культурного модерну [Текст] / Ю. А. Єрємєєва // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр. [Відп. ред. М. М. Бровко, О. Г. Шутов]. — К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. — С. 182—190.

14. Крицька І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медіації [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ірина Олександрівна Крицька : НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — 19 с.

15. Култыгин В. П. Теодор Адорно и его концепция авторитарной личности [Текст] / В. П. Култыгин // Адорно Теодор. Исследование авторитарной личности [Под общ. ред. В. П. Култыгина]. — М. : Серебряные нити, 2001. — С. 3—14.

16. Михайлов А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно [Текст] / А. В. Михайлов // О современной буржуазной эстетике. — М. : Искусство, 1972. — Вып. 3. — С. 156—259.

17. Мищенко М. Теодор В. Адорно. Философия новой музыки [Электронный ресурс] / Михаил Мищенко // Журнальный зал Русского Журнала : [опубл. в журнале] Новая Русская Книга. — 2001. — № 1. — Режим доступа : <http://tagazines.russ.ru/nrk/2001/1/mishen.html>. — Загл. с экрана.

18. Русакова Л. Модернизм как фантом советского музыкознания [Текст] / Л. Русакова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб наук. пр. ; ред. та упорядн. Л. В. Шаповалова. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. — Вип. 25. — С. 212—225.

19. Социальная философия Франкфуртской школы (Критические очерки) [Текст] / Ред. кол. Б. Н. Бессонов, И. С. Нарский, М. В. Яковлев. — М. : Мысль; Прага : Свобода, 1975. — 359 с.

20. Социальная философия Франкфуртской школы (Критические очерки) [Текст] / Ред. кол. Б. Н. Бессонов и др. — Изд. 2-е, доп. — М. : Мысль ; Прага : Свобода, 1978. — 357 с.

21. Critical Theory [Electronical resource] // Stanford Encyclopedia of Philosophy. — Available at : <http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory>.

22. Frankfurt School [Electronical resource] // The Columbia Encyclopedia. — Sixth Edition. — Columbia University Press, 2008. — Available at : http://www.encyclopedia.com/topic/Frankfurt_School.aspx.

23. Frankfurt School [Electronical resource] // New World Encyclopedia. — Available at : http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Frankfurt_School.

24. The Influence of the 'Frankfurt School' on Modern Liberal Thought [Electronical resource]. — Available at : <http://www.ukapologetics.net/frankfurt.html>.

25. Frankfurt School [Electronical resource] // Glossary of Religion and Philosophy. — Available at : http://atheism.about.com/library/glossary/general/bld-ef_frankfurtschool.htm.

Русакова Л. История и «современность» Теодора Адорно в отечественной музыковедческой традиции. Рассматривается специфика процесса освоения оригинальной философии искусства выдающегося немецкого ученого как виднейшего теоретика эпохи музыкального «модерна» в ситуации недооценки его роли в эстетическом осмыслении музыкальной практики XX ст. современным отечественным музыковедением.

Ключевые слова: музыкально-эстетическое наследие Т. Адорно, идеология, дух, произведение искусства, современное, модерн, музыкальный модернизм.

Русакова Л. Історія та «сучасність» Теодора Адорно у вітчизняній музикознавчій традиції. Розглядається специфіка процесу засвоєння оригінальної філософії мистецтва видатного німецького вченого як найвиднішого теоретика епохи музичного «модерну» в ситуації недооцінки його ролі в естетичному осмисленні музичної практики XX ст. сучасним вітчизняним музикознавством.

Ключові слова: музично-естетична спадщина Т. Адорно, ідеологія, дух, твір мистецтва, сучасне, модерн, музичний модернізм.

Larissa Rusakova. History and “modernity” of Theodor W. Adorno in the ukrainian musicological tradition. The article considers the specific traits characterizing the process of adoption of the original art philosophy from the outstanding Germany scientist as a prominent theorist of music “modern” epoch, in a situation when underestimation of his role took place in the aesthetical comprehension of XX century musical practice by contemporary Ukrainian musicology.

Key words: musical-aesthetical legacy of Theodor W. Adorno, ideology, spirit, work of art, modernity, modern, musical modernism.

ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В системе современной музыкальной науки активно развивается новое направление музыковедения – «исполнительское музыковедение», основателями которого в Украине стали профессора НМАУ им. П. И. Чайковского И. Котляревский, В. Москаленко и их последователи, доктора искусствоведения Одесской академии музыки им. А. В. Неждановой Е. Маркова и А. Самойленко. В крупнейших музыкальных вузах открываются кафедры, изучающие вопросы интерпретации музыки: в Национальной музыкальной академии Украины доктор искусствоведения, профессор В. Москаленко читает курс «Музыкальной интерпретации» [10]. В Львовской национальной академии музыки исполнительское музыковедение представлено исследованиями О. Пилатюк [12], Л. Опарик [11] и др., выполненными под руководством доктора искусствоведения, профессора Л. Кияновской. Традиции Харьковской фортепианной школы «исполнительского музыковедения» представляют работы Ю. Вахранева, Т. Веркиной, М. Ещенко, Е. Кононовой, В. Приходько, Н. Руденко, В. Сирятского, В. Шукайло. На кафедре интерпретологии и анализа музыка ХДУМ им. И. П. Котляревского всестороннее разрабатываются общие и специальные курсы, посвященные познанию специфики музыкального исполнительства. Данная статья написана в развитие идей интерпретологии, разрабатываемых в научном классе Л. В. Шаповаловой.

Интерпретология как научная дисциплина объединяет опыт и демонстрирует единство, лучшие достижения теоретического и исполнительского музыковедения. Проблемный круг вопросов современной интерпретологии составляют такие направления:

- история инструмента и его дальнейшая эволюция (органо-логия);
- исполнительская и педагогическая деятельность выдающихся музыкантов (персоналии);
- исполнительская семантика, или анализ исполнительского текста;
- жанрово-стилевые модели музыкального творчества;

– сотворчество выдающихся исполнителей и композиторов);

– *методология* как система подходов и принципов научного моделирования музыки, отражающая содержание социокультурного и исторического контекстов теории и практики музыкального исполнительства.

Опираясь на категориальный синтез теоретического музыковедения и исполнительского искусства, интерпретология выявляет четкую тенденцию их внутреннего родства. **Объектом** статьи является теоретическое и исполнительское музыковедение, а **предметом** – интерпретология как научная дисциплина в системе музыкознания.

Целью статьи является сравнительный анализ авторских концепций в исторической эволюции формирования базовых категорий теории исполнительского искусства. Речь идет о научном моделировании предпосылок появления и «отпочкования» теории исполнительства из недр западноевропейской музыкальной эстетики и отечественного музыкознания. Материалом сравнительного анализа послужили наиболее значительные авторские концепции ученых разных поколений, посвященные теории интерпретации: Е. Гуренко [2], Н. Корыхаловой [4], И. Полусмяк [5], В. Москаленко, Ю. Кочнева, Е. Либермана, В. Медушевского [9], Ю. Вахранева [1], Е. Марковой [8], Т. Чередниченко [14].

При сравнении будем руководствоваться следующими критериями: методологические принципы, объект исследования, материал и содержание концепций, вопросы музыкальной интерпретации и их связь с исполнительской проблематикой.

Одним из первых значительных трудов в области отечественной науки интерпретологии стала фундаментальная работа **Н. Корыхаловой** «Интерпретация музыки», появившаяся в конце 70-х годов [4]. Безусловно, следует учитывать мировоззренческий контекст того исторического времени, в котором была осуществлена смелая попытка автора. На основе критики буржуазных концепций западного искусства был дан системный анализ теоретических проблем исполнительского искусства с позиций марксистско-ленинской методологии. Однако даже сегодня этот анализ читается с большим интересом и идеологический «шлейф» легко снимается, не отторгая оригинальные идеи и комментарии автора.

В своей работе Н. Корыхалова ставит следующие задачи: исследование эволюции развития кардинальных эстетических проблем музыкального исполнительства в философско-эстетическом плане; критический анализ наиболее значительных теоретических концепций буржуазных эстетиков и музыковедов в сфере онтологических проблем музыки; изучение способа существования музыкального произведения как звучащего интонируемого феномена. Наряду с освещением проблем музыкального исполнительства в историческом и философско-эстетическом ракурсе, ценным для данного исследования представляется терминологический анализ, то есть введение и расшифровка дефиниций, оперирование понятиями «нотный текст», «авторский текст» (Ю. Кочнев), «нотный знак», определение объекта интерпретации, разграничение терминов «интерпретация», «исполнение», «исполнительская интерпретация».

Интересной для данного исследования представляется монография **Т. Чередниченко**, где автором отражены основные направления и тенденции развития западноевропейской музыкальной эстетики в контексте художественной культуры [14]. Постановка проблем в работе Т. Чередниченко иная: исследовательница рассматривает музыку как *ценность* как *историю* и как *смысл*, раскрывая диалог между философией и искусствоведческой мыслью, между искусством и наукой. История трактуется исследовательницей как смысловое время, следовательно, проблемы музыкальной истории становятся в музыкально-эстетической парадигме ключевыми проблемами, рассматриваемыми в хронологической последовательности. С дифференциацией композиторского и исполнительского творчества возникают противоположные приоритеты в научной интерпретации произведения: 1) объективный анализ звуковой структуры; 2) субъективные ассоциации, порождаемые произведением в сознании исполнителя.

Таким образом, сравнивая концепции Н. Корыхаловой и Т. Чередниченко, ввиду наиболее полного отражения в них состояния западноевропейской музыкальной эстетики и исполнительства, заметим, что при всей глубине и содержательности данных концепций, проблемы музыкально-исполнительской теории освещены не достаточно широко. В то же время, в работах видна авторская научная оценка ключевых категорий интерпретологии (музыкальное произведение,

интерпретация, исполнение, нотный текст и др.); анализируются основные музыкально-исторические процессы западной Европы в исторической хронологии; прослеживается возникновение и отпочкование музыкально-интерпретирующей деятельности от композиторской; исследуются проблемы интерпретации музыки в трудах выдающихся ученых.

В результате сравнительного анализа концепций выявлены следующие различия. 1) В методологических подходах:

- в концепции Н. Корыхаловой представлен *онтологический подход* в сфере музыкально-исполнительской проблематики;
- в концепции Т. Чередниченко разрабатываются *ценностно-смысловой и исторический* методы.

2) В объектах исследования:

- в основе концепции Н. Корыхаловой лежит изучение *способа бытия музыкального произведения* (его онтологический статус) и проблемы интерпретации;
- в концепции Т. Чередниченко рассматриваются *ценностно-смысловые проблемы музыки* как явления художественной культуры и источника исторического познания. Диалектический взгляд на музыкальную историю упирается в проблему взаимосвязи художественно-ценностных определений музыки и ее историчности.

3) В материале исследования:

- в исследовании Н. Корыхаловой рассматриваются труды западноевропейских ученых, занимающихся изучением *онтологических вопросов музыкально-исполнительской проблематики*. Критический анализ позволил охарактеризовать общую картину развития кардинальных проблем музыкального исполнительства и теории интерпретации;
- в исследовании Т. Чередниченко содержится анализ *внутренних тенденций развития зарубежной музыкальной эстетики*. Выбор авторских концепций продиктован целью и объектом исследования. В отличие от работы Н. Корыхаловой, сфокусированной на музыкально-исполнительской проблематике, спектр вопросов, исследуемых в труде Т. Чередниченко гораздо шире. Автор выявляет диалог философии и искусствovedия, раскрывая связь между музыкой и культурой в целом. В связи с этим расширяется круг анализи-

руемых исследовательских концепций в соответствующей исторической хронологии.

Интерес представляет фундаментальная работа **Е. Гуренко**, посвященная изучению эстетических проблем исполнительского искусства [2]. Объектом философско-эстетического анализа становится произведение исполнительского искусства, исследуются особенности его бытия, критерий принадлежности к художественно-творческой сфере.

Одной из целей исследования является обоснование художественно-интерпретационной природы исполнительства как подсистемы искусства, осмысление его сущности в структуре художественно-творческой деятельности. При этом автор отводит исполнительскому искусству вторичную, относительно самостоятельную роль, определяя интерпретатора как посредника между создателем художественных ценностей и воспринимающим субъектом. Отличительной чертой исполнительского искусства является наличие *художественной интерпретации*.

Автор рассматривает понятия «исполнение», «исполнительский процесс», «художественная интерпретация», «музыкальная интерпретация», «исполнительская концепция». Самым «узким» является понятие «исполнение», предусматривающее лишь объективацию исполнителем авторского замысла. «Исполнительский процесс» начинается с формирования исполнительского замысла и построения исполнительской концепции с целью последующей ее реализации в процессе репетиционной работы и в дальнейшем, в акте публичного выступления. Таким образом, по мнению Е. Гуренко, «художественная интерпретация» является всеобъемлющим понятием, включающим исполнительский процесс, направленный на построение исполнительской концепции, её содержание.

В исследовании **И. Полусмяк** предложена схематизация типов интерпретации в музыковедении. Термин «интерпретация» автор трактует как «логизированное отражение действительности в различных формах языковой фиксации» [5, с. 4]. Автор сосредоточен на уточнении возможностей *научной интерпретации* в контексте музыковедения. Функцией аналитического типа является обобщение результатов восприятия и научного исследования.

Ю. Вахранев рассматривает исполнительское искусство в *гносеологическом* и в *онтологическом* планах. В первом случае изучается его общефилософское эстетическое содержание, во втором, психологический и коммуникативный смыслы. Духовность, направленная через интонирование на раскрытие смысла произведения и воплощение его в исполнительской интерпретации с целью воздействия на слушателя, является движущей силой системы исполнения и рассматривается в аспекте его поэтики [1].

Интерес представляет статья В. Медушевского, трактующего категорию «интерпретация» **в онтологическом смысле**, как «следствие и сторону подлинно *личностного понимания*» музыки» [9, с. 2]. По мнению исследователя, в основе интерпретационной деятельности исполнителя, лежит, прежде всего, постижение смысла музыкального произведения, его понимание. Основной задачей интерпретатора становится постижение невидимого внутреннего закона, идеи, согласно которым выстраивается смысловая иерархия музыкального произведения. В связи с этим меняется взгляд на предмет интерпретации и задачи интерпретатора. Основным законом для исполнителя при прочтении авторского текста должно стать постижение *духовных принципов красоты* как смысла творчества в исполнительском искусстве.

С конца 90-х годов прошлого века широкую известность в Украине получил курс лекций по музыкальной интерпретации **В. Москаленко**, который стал одним из основателей Украинской школы интерпретологии [10]. Автор исследует основные категории музыкознания: классифицирует виды музыкальной интерпретации, рассматривает дефиниции и понятия «музыкальное произведение» (композиторский замысел и идея), «музыкальное мышление» (в сопряжении с интонационной звуковой природой), «авторский текст», «музыкальный жанр», «индивидуальный музыкальный стиль».

Основываясь на достижениях в области музыкознания и систематизируя существующие категории, автор предлагает их оригинальную трактовку и разрабатывает новые производные дефиниции.

Е. Маркова, профессор Одесской музыковедческой школы исполнительского музыкознания, систематизирует и выявляет три основных раздела теории исполнительства: онтологию, психологию и эстетику исполнительского творчества [8]. В определении теории

исполнительства автор опирается на онтологическую концепцию В. Медушевского. Однако, если В. Медушевский руководствуется опытом богословской традиции, то Е. Маркова – мифологии (исполнитель подобен герою мифов). Онтологическое понимание музыки исполнителем направлено на поиск «собственного пути в доверии к сверхиндивидуальным ценностям Духа и откровениям индивидов-гениев» [8, с. 13]. Рассматривая понятие «исполнительство», автор выявляет его духовную сущность, выдвигая на уровень музыкальной универсалии.

Интерес для исследования представляет статья **Ю. Кочнева**, в которой рассматривается интерпретация музыкального произведения как определенное единство субъективного и объективного, где в каждом отдельном случае объектом выступает текст данного сочинения, а субъектом – конкретная личность (музыкант-исполнитель) [5]. Сам термин «интерпретация» Ю. Кочнев трактует как содержание исполнения. Исследователь разделяет исполнительство на две неразрывно связанные стороны: форму (процесс реального физического звучания музыки) и содержание (определенная информация, которую передает это звучание). Воспроизведение нотного текста без привнесения личностных качеств исполнителя Ю. Кочнев называет «конкретизацией» пьесы, творческое же воплощение авторского замысла есть интерпретация. Таким образом, именно личность музыканта играет огромную роль при создании исполнительская интерпретации.

В работе **Е. Либермана** изучается исполнительская интерпретация авторского текста [6]. Автор разделяет музыкальное произведение на три текстовых уровня (три зоны интерпретации): исполнительский уровень текста, относящийся к эмоциональной зоне интерпретации, композиторско-исполнительский уровень текста (смешанная эмоционально-интеллектуальная зона интерпретации), композиторский уровень текста (интеллектуальная зона интерпретации). Данная классификация производится согласно психической активности исполнителя в процессе работы над произведением. Критерии определения текстовых уровней зависят от следующих факторов: степени точности воспроизведения исполнителем знаков нотного текста, психофизиологических особенностей личности, использованных исполнителем

средств выразительности. Е. Либерман исследует различные типы взаимоотношения авторского текста и исполнительского на примере интерпретаций выдающихся исполнителей.

ВЫВОДЫ. Апологеты философского понимания музыкальной интерпретации (Е. Гуренко, Н. Корыхалова, Т. Чередниченко) заложили основные направления в отечественном музыковедении (В. Москаленко, Е. Маркова, И. Полусмяк, О. Катрич, О. Пилатюк, Л. Опарик).

Если в работе Н. Корыхаловой раскрыт онтологический статус музыкального произведения, то у Ю. Вахранева объектом исследования является музыкально-исполнительская деятельность как самостоятельное искусство, не ограничивающееся лишь манифестацией произведения. Духовная сторона исполнительства, представленная творческим процессом, не только определяет интерпретацию, но и входит в ее *поэтику* как внутренняя, духовная совокупность ее элементов.

Т. Чередниченко в поисках трактовки художественного смысла и ценностной апологии музыки осветила музыкально-исторический процесс сквозь призму *интерпретирующего сознания*, тем самым, указав на роль личности субъектов музыкального творчества. Ю. Кочнев, трактуя интерпретацию как единство объективного и субъективного, также уделяет внимание *личностным качествам исполнителя*, без привнесения которых интерпретация становится лишь конкретизацией музыкального произведения.

Е. Либерман при изучении исполнительской интерпретации рассматривает *уровни взаимоотношения композиторского и исполнительского текстов* музыкального произведения. Именно исполнитель отвечает за эмоциональную зону и содержательный уровень интерпретации.

И. Малышев изучает понятие «*музыкальное произведение*» как одно из центральных в музыкальной эстетике, рассматривая его онтологический и семиотический аспекты. В работе предложено определение данного понятия, аспекты его изучения, однако проблемы исполнительской интерпретации не затрагиваются. Зато И. Полусмяк, в развитие идей Е. Гуренко, предложила типологию *интерпретации*.

Авторский подход к *интерпретации как феномену музыки* содержат статьи и лекции В. Москаленко. Исследователь моделирует исполнительский процесс с точки зрения *специфики музыкального*

мышления – целостного и потенциально адекватного у всех музыкантов (композитора, исполнителя и слушателя).

Сравнивая ключевые установки теоретических концепций в границах единой науки интерпретологии прослеживается закономерная **смена методологических парадигм**.

В исследованиях 70-х – 80-х гг. прошлого века теоретические проблемы музыкального искусства были интерпретированы в свете господствующей идеологии. Данный этап, представленный разработкой проблем интерпретации в онтологическом и ценностно-эстетическом ключе (работы Н. Корыхаловой, Т. Чередниченко, Е. Гуренко, Е. Малышева), перерастает в качественно новый, итоговый период поисков исполнительской специфики мышления (работы 90-х годов XX ст.: Ю. Вахранева, В. Медушевского, Ю. Кочнева, Е. Либермана, В. Москаленко).

Идеи и установки музыковедения начала XXI в., связанные с исполнением, должны серьёзно изучаться во всех звеньях системы профессионального образования, дискутироваться и корректироваться, опираясь на опыт современных школ фортепианного искусства, в том числе Харьковского национального университета искусств им.И.П.Котляревского. Эту актуальную задачу решает новое поколение исполнителей, ориентированное на синтез научного мышления и исполнительскую культуру. Таким образом, научная рефлексия слугит умножению профессионализма в системе высшей музыкальной педагогики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахранев Ю. *Исполнение музыки (поэтика)* / Ю. Вахранев. – Харьков, 1994. – 335 с.
2. Гуренко Е. Г. *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)* / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
3. Катрич О. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* / О. Катрич. – Дрогобич, 2000. – 100 с.
4. Корыхалова Н. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике* / Н. Корыхалова. – Л, 1979. – 207 с.
5. Кочнев Ю. *Музыкальное произведение и интерпретация* / Ю. Кочнев // Сов. музыка. – 1969. – № 12. – С. 56 – 60.

6. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.: нот.

7. Малышев Н. К определению понятия «музыкальное произведение» / Эстетические очерки / Н. Малышев. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 142 – 163.

8. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів / О. М. Маркова. – Одеса : Астропринт, 2002. – 128 с.

9. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129.

10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации [Электронный ресурс].

11. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Опарик Лариса Миколаївна; Львів. держ. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. – Л., 2007. – 17 с.

12. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Пилатюк Олена Борисівна ; Нац. муз акад. України ім.. П. І. Чайковського. – Л., 2006. – 17 с.

13. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. .. канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. М. Полусмяк; КГК им. П. И. Чайковского. – Киев, 1989. – 25 с.

14. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.

Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания. Предложен сравнительный анализ научных концепций по интерпретологии ученых разных поколений.

Ключевые слова: интерпретология, сравнительный анализ, методология, музыкальная интерпретация.

Тимофеева К. Інтерпретологія в системі сучасного музикознавства. Запропоновано порівняльний аналіз наукових концепцій з інтерпретології вчених різних поколінь.

Ключові слова: інтерпретологія, порівняльний аналіз, методологія, музична інтерпретація.

Тимофєєва К. Interpretology at the system of modern musicology. At the article suggested the comparative analysis of scientific conceptions of interpretology by different generation scientists.

Key words: interpretology, comparative analysis, methodology, musical interpretation.

УДК 78.03:792.562(477)

Любов Крижановська

ЗМІНА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В ТЕАТРІ ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ (КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТИ)

Метою статті є з'ясування видозмінення стилю акторської гри та виконання вокальних партій у вітчизняному театрі оперети на прикладі провідного столичного театру оперети за останню третину ХХ ст.

Зміна тенденцій у виконавстві стала продовженням зміни вектору в режисурі та створенні нових творів для сцени композиторами та лібретистами. Якщо у 1950-і роки в театрі оперети виставлялися лише класичні оперети та музичні комедії, то починаючи з 1960-х на вітчизняну сцену прийшов мюзикл, що не могло не зумовити зміни виконавського стилю. У 1980–90-і ж київська сцена зазнала на собі впливу таких новітніх жанрів як мюзикл-опера («Есмеральда» В. Ільїна, Ю. Рибчинського) та блюз-опера «Поргі та Бесс» (Дж. Гершвіна).

Режисери О. Барсегян, В. Бегма, С. Сміян, О. Негреску, П. Ільченко, В. Шулаков та Б. Струтинський саме в цей час прагнули розширити межі стереотипного сприйняття театру оперети. Їх діяльність сприяла перегляду самих засад виконавського стилю акторів київського театру оперети.

Одним з перших вітчизняних мюзиклів на сцені київського театру оперети стала вистава «Три мушкетери» (1977). Щоправда, першопрочитання матеріалу Ю. Ряшенцева, М. Розовського та М. Дунаєвського відбулося у московському ТЮГу. Проте важливо, що саме для постановки режисера В. Бегми (для музичного театру) композитор дописав вісім музичних номерів.

Вистава була новаторською з погляду на роль усіх її компонентів – від манери співу виконавців до партитури світла. Пластичний образ вистави починав складатися вже з тієї миті, коли відкривалася завіса. Рецензент Л. Байнська зазначала, що хореографічний вступ у вигляді витончених стилізованих салонних гавоту та мазурки передавав в чуттєво-конкретній формі дух роману Дюма [2]. Хореографія позбулася традиційної дивертисментності – танок, пластика «виростали» з кульмінації сцени, ставали її образно-змістовною кодою. Таким був, зокрема, вальс Кардинала (В. Павленко) і гвардійців, що поставав уособленням зла; таким був і галантний іспанський танок королеви Анни (Л. Крижановська), що пластично унаочнював хитросплетення помсти. Інтонація мовлення, співу була змінена з традиційної для театру оперети академічної на естрадну, чому, зокрема, у московській постановці чимало сприяли мікрофони.

Починаючи з «Трьох мушкетерів», В. Бегма планомірно боровся з засиллям у свідомості артистів рутинного розподілу на амплу. Ставний оперетковий красень Г. Горюшко був немало спантеличений власним призначенням на характерну роль де Тревіля. В ролі королеви Анни Л. Запорожцева і Л. Крижановська, які здебільшого грали героїнь у салонних оперетах, походжали на справжнісіньких пуантах (додаткове ускладнення для них створювала необхідність ступати по дерев'яних діжках – вагомій частині декораційного простору, немов по сходинок). Ця режисерська знахідка образно і вишукано позначала обмежуючий свободу королеви етикет, у який, немов у панцир була закута героїня. Реквізит у виставі працював на розкриття образів, а не захарашував простір ілюзією відповідності добі. Наприклад, крісло Кардинала одночасно з тим було гільйотиною. Постановку В. Бегми від сценографії до акторського ансамблю просякала інтонація гри, пародійності (що, до речі, унеможливлювало будь-яке намагання актора збитися на мелодраматичний штамп). І, разом з тим, «бавлячись», граючи «у мушкетерів», В. Бегма виходив у фіналі на незамулену високу ноту – чистого гуманізму та романтики, яких так потребувала сцена театру оперети. В сцені прощання д'Артаньяна з коханою вокально-хореографічними засобами було передано його трагічно розгублений стан: герой зривав капори з черниць, шукаючи серед них, зосереджено-благоговійних, свою, померлу вже Констанцію.

Хореограф вистави І. Вітебський у співдружності з В. Попеловою, майстром з трюків та сценічних боїв, зробили виставу тотально динамічною, багатою на карколомні ефекти. В. Бегма разом з художником В. Ареф'євим вигадали так звані «живі» сидла, що кріпилися на підвішених металевих каркасах, які карикатурно уподібнювалися до крупів коней; гарматні ядра, які «літали» на підвісах. Власне, оформлення у його ілюстративному розумінні не було. Відповідаючи на запитання стосовно природи своєї творчості в театрі, В. Ареф'єв говорив: «Музика є приводом для народження відчуттів, які формують певні фактурні та просторові бачення, у яких можуть відбутися події п'єси» [1, с. 49]. До моделювання сценічного простору вперше у київському театрі додалася така складова, як концептуальне світло. Фахівець з цього питання художник В. Литвинов зміг досягти по-рембрантівському світло-тіньового ефекту, коли, ніби з імли, «впливали» на глядача, ритмічно гойдаючись у сидлах, вершники мушкетери.

Задля того, щоб мобілізувати акторів опереткової традиції у виставі-мюзиклі, В. Бегма запросив з драматичного театру актора Євгена Нестерчука (у іншому складі – Ігор Афанасьєв), які привнесли необхідний публіцистичний нерв у постановку. І в той же час І. Афанасьєв у ролі д'Артаньяна підкорював ліризмом, якого, на наш погляд, бракувало М. Боярському в кіно екранізації Г. Юнгвальда-Хількевича. Отже, новий жанр, нова естетика постановки В. Бегми призвели до зміни вокального стилю, принципово нової хореографічної складової образу, розмиванню амплуа у виконанні ролей артистами оперети. Слідом за адаптацією у жанрі мюзиклу твору О. Дюма, в київському театрі оперети відбулося ще декілька «костюмних» постановок у цьому жанрі.

За основу лібрето В. Валового та Ю. Дінова до мюзиклу «Пристрасті святого Мікаеля» (музика М. Самойлова) було покладено сюжет не звукової стрічки Я. Протазанова «Свято святого Йоргена». Після першопрочитання одеситів виставу здійснили кияни. Режисером виступила О. Негреску. Принципово сучасна музична лексика мюзиклу, сценічні новації 80-х спонукали постановника до використання у цій виставі мікрофонів. Втім, ансамблю з виконавців не утворилося, саме через недоладність гри у сучасній постановці за кліше опереткових амплуа. Тож, як зазначала рецензент І. Драч, лише жанрово син-

тетичний, органічний, з притаманною йому нотою сучасності в інтерпретації ролі комедіанта Марчелло В. Павленко відтягнув на себе домінують глядацької уваги [3, с. 50]. В цілому ж, виставу «Пристрас-ті святого Мікаеля» відзначала стильова посередність – музичний супровід йшов у фонограмі, а вокалісти не дуже впоралися зі складною електронною фактурою мюзиклу.

Шляхом адаптації до жанру мюзиклу світової класики вітчизняними композиторами пішов і В.Ільїн, створивши за мотивами роману В. Гюго партитуру «Нотр-Дам дю Парі», зі складним жанровим новоутворенням: мюзикл-опера. Поєднавши класичні музичні жанри: симфонію та оперу, з популярною музичною лексикою, композитор написав твір, котрий за своєю згущеною драматичною проблематикою нагадував скоріше рок-оперу. Філософське лібрето Ю. Рогози розповідало про фатальне кохання, що закінчувалося загибеллю трьох головних героїв.

Сучасна драматична концепція вистави В. Шулакова (1989) потягла за собою і нетрадиційні постановочні прийоми. У якості балетмейстера було запрошено А. Сігалову з московського театру «Сатирикон», яка створила складну, незвично експресивну пластику вистави. Боротьба зі звичними амплуа виявилася в розподілі ролей. Т. Тимошко зіграла роль божевільної старої; звичний у ролях героїв Г. Горюшко постав у ролі Фроло; молоді герої С. Павлінов та В. Чорний кожен по-своєму створили образ потворного Квазімодо. Зворушливі, ліричні образи Есмеральди створили Л. Маковецька і Л. Фесенко.

На хвилі відродження національних ідей в Україні порубіжжя 1990-х років у київському театрі відбулася постановка національного мюзиклу «Блажений острів» (музика В. Філіпенка, лібрето Д. Шевцова) за мотивами комедії М. Куліша «Отак загинув Гуска». Сатиричний мюзикл киян вже у музичній драматургії ніс неабиякий запал новаторства. За твердженням Т. Швачко, музика В. Філіпенка виступала не тільки в якості характеристики того чи іншого персонажа (наявні хори, дуети, арії, як в класичній опереті), але й несла певну субстанціональну фарбу: «... почуття страху, що все більше охоплює родину Гуски» [7, с. 10]. Така об'єднуюча властивість музичної драматургії допомагала режисеру у проведенні відмінної від традиційної опереткової – не ліричної, а соціальної – концепції. Сценографія П. Межи-

ровського допомагала викриттю теми міщанства – узагальнююче окресливши простір дії, вона несла в собі символічні позначки побуту.

Ансамбль утворився з Г. Горюшка, що грав переляканого Гуску «в іронічно імпровізаційній манері, знаходячи численні характерні деталі»; Т. Тимошко-Секлети, якій вдалося органічно, ніде не переходячи меж доброго смаку, сполучити одвічні іпостасі української жінки – сварливість та ліричність. Національний характер в ролі Івді відтворила Т. Гагаріна. Проте на більш індивідуальне портретування заслуговували доньки Гуски, які постали у виставі не достатньо індивідуалізованими. До недоліків вистави Т. Швачко віднесла зайву динаміку-метушню, плакатне рішення фіналу [7, с. 10]. Отже, «Блажений острів» виявився (як в музиці, так і в режисурі) симптоматичною спробою побороти (шляхом незвичного в опереті драматургічного першоджерела) стереотипи «легкого жанру», яка не піднялася до рівня «чистого» мюзиклу.

У контексті нової хвилі зацікавленості українською сценою шляхами бродвейського прокату відбулася постановка «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна (україномовне лібрето Б. Гнидя). У рецензії на виставу Т. Швачко зауважувала на непослідовності та недотриманні єдності стилю у виставі, самий жанр якої чомусь був визначений театром як «мюзикл-опера». Відчуваючи об'єктивний бар'єр між виконавською стихією київського колективу та експресивністю просякнутої американськими блюзами та регтаймами опери, балетмейстер Алла Рубіна прагнула не тільки створити відповідну хореографію у виставі, але й надати їй в цілому єдиного умовного пластичного коду: «зробила рухи персонажів природними, наспівно-м'якими, що відтворюють примхливі негритянські рухи партитури» [6, с. 15]. В якості безумовної заслуги режисера П. Ільченка відзначалася і самотність, індивідуальність образів, створених артистами хору. І все ж, режисер Петро Ільченко та сценограф Андрій Олександрович-Дачевський з ансамблем виконавців скоріше наблизили блюз-оперу до звичного для столичного колективу втілення оперет, що виявилось як у композиції вистави та застосуванні ілюзорно-перспективної декорації, так й у психологічно-драматичних трактовках головних дійових осіб, котрі скоріше відповідали традиційному оперетковому трикутнику

«герой – його антагоніст – героїня», ніж свідчили про оригінальність філософської режисерської концепції ідеї блюз-опери Дж. Гершвіна. Проте навіть у запропонованих київськими постановниками стильових рамках беззаперечним акторським успіхом, за Т. Швачко, були позначені пластично проакцентована роль Крауна (С. Павлінов), та образ Бесс, нюансовано відтворений О. Камінською у вокалі, психології та пластиці.

Зміна акторської манери виконання в класичній опереті у період з 1980 по 2000 роки яскраво виявилася у постановках С. Сміяна та В. Шулакова.

Однією з фарб у репертуарній палітрі київського театру оперети 90-х років був мюзикл на сучасну проблематику. Поставивши камерний (без хору та балету) мюзикл М. Самойлова «Американська комедія» за мотивами п'єси Д. Патріка «Дорогоцінна Памела», С. Сміян прагнув створити переконливий ансамбль. На відміну від традиції мюзиклу, у цій постановці ніякі зовнішні ефекти не відволікали від драматичної теми: гуманізму, людяності, що бриніла у самому неквапливому ритмі дії, в переважно узгодженій «не гучній» інтонації ансамблю, у «теплій» світловій партитурі.

Втім, «Американська комедія» виявилася крихкою, вистава хибить на розпадання драматичної та музичної складових. За всіма ознаками це скоріше драматична вистава з невеликою долею та, на жаль, не дуже кваліфікованим, виконанням вокальних номерів. Насамперед, характерною проблемою для українських театрів музичної комедії є принцип виконання творів будь-яких жанрів в академічній манері. Акторам не даються свінг, джаз-рок, диско, на що неодноразово посилялись такі критики, як І. Драч [3, с. 52] та Н. Мазур [4, с. 16]. Традиційним зауваженням критиків до українських театрів музичної комедії протягом усієї історії постановок мюзиклів західного зразку залишається недотримання у музично-вокальній стихії специфічного стилю інтерпретації цих творів (суміш симфоджазу, рок-н-ролу, блюзу та ін.). В той час, як, на Заході виконавців мюзиклу вирізняє від співаків класичної оперної школи жанрово-стильова голосова універсальність. У «Американській комедії» лише М. Бутковський (який працює в київському театрі оперети з 1995 р.) у ролі Бреда Вінера виявився стилістично адекватним постановочному задуму. Це помітно і

у влучно винайдений та різнобарвний вокальний інтонації і у відмінній від салонно-фрачної «буденній» пластиці образу, і в надзвичайно природній драматичній манері виконання ролі, замість канонічного амплуа у виставах-оперетах. Шахрай Бред – М. Бутковський захоплював непідробністю переживання, відмовою від «легкості буття» своїх чарівних опереткових персонажів, протиставивши ним трагедійну наповненість, публіцистичну манеру спілкування з глядачем, експресію думок та почуттів у монологах-зонгах.

Поставивши «Баядеру» І. Кальмана, С. Сміян вирішив її в стилі джаз-ревю, з неодмінними підтанцюваннями на кожен з номерів каскадної пари (Маріетти та Наполеона сен Клоша), відповідно піддавши переосмисленню саме аранжування клавіру І. Кальмана. При цьому, виконавці ролей – особливо героїв Раджамі та Одетти та артисти хору виявилися відданими традиційній класичній оперетковій манері співу, а от Маріетта (І. Лапіна, В. Донченко-Бутковська) та Наполеон (М. Бутковський) продемонстрували у постановці стильову гнучкість співочого діапазону: від класики до джазу, здатність відтворювати хореографічний малюнок програми шоу-ревю.

Ще далі по лінії переакцентування, осучаснення виконавського стилю в класичній опереті пішов режисер В. Шулаков. Прем'єра «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха відбулася на київській сцені у 2000 р. На думку Н. Корнієнко, постановка стала проривом у найконсервативнішому з жанрів: «Одна з тенденцій розвитку світового театру – це адаптація давніх сюжетів до сучасних проблем <...> Сам Оффенбах заклав дозвіл, спровокував на актуалізацію міфу. Віктор Шулаков використав оцю оффенбахівську підказку. <...> У виставі відомий міф трансформувався в історію про те, що кохання стоїть перед вибором: стати на шлях прагматизму чи залишитися в просторі світлих і високих почуттів» [8].

Вистава вийшла поза простір, де діють усталені стереотипи оперети. Для неї не був актуальним розподіл ролей за амплуа. У виставі В. Шулакова, для якої він сам переробив лібрето, головну роль – режисера, який ставить у театрі оперету «Орфей у пеклі», і на якого проєціюється уся історія Орфея за Оффенбахом, виконував Микола Бутковський, актор, обдарування якого свого часу у харківських постановках переросло межі амплуа класичної оперети. Запропоно-

вані йому режисером сценічні завдання скоріше нагадували вимоги до актора в драматичному театрі.

У виставі «Орфей у пеклі» вплив естетики мюзиклу не вичерпується поверховим шаром. Вистава В. Шулакова об'єднала багато прийомів, властивих різним сценічним жанрам.

Серед оригінальних персонажів вистави В. Шулакова з'явилися нові, що підкреслювали її полемічну спрямованість до сучасності. Це, наприклад, такі персонажі, як Громадська думка та представники міністерства культури, які на самому початку вистави проходили зі сцени в глядацький зал, а потім брали активну участь в розгромі постановки. Цей прийом – перенесення на сценічний кін відлуння справжніх режисерських баталій з репертуарними комісіями не був новим для В. Шулакова. До нього епатуюча інтерактивність не була властива постановкам оперети в Україні. Вона, беззаперечно, є прийомом, випробуваним в драмі, яким В. Шулаков «озброїв» оперету, керуючись прагненням її актуалізації.

Естетику мюзиклу В. Шулаков використав як одну з барв у поліхромній палітрі засобів виразності, наявних в «Орфеї у пеклі». Режисер скористався цією фарбою з певним оціночним підтекстом – як цитатою з масової культури нинішнього суспільства. В сцені «Олімп» замість класичної музики Ж. Оффенбаха звучали класичні твори в сучасних ритмізованих аранжировках, шлягери сучасних авторів і рефреном – «Марсельеза». Така естрадна полегшеність музичного супроводу в цій сцені служила підкресленню дистанції між реальною драмою і життєвими турботами героя та фарсовим відображенням цих проблем в постановці, яку сам герой здійснює. Героїв, які населяють Олімп, В. Шулаков максимально наблизив до сучасного шоу-бізнесу. У другому акті вистави В. Шулакова від Оффенбаха залишилася тільки схематична фабула: Орфей, тобто герой-режисер, спускався до царства Плутона задля того, щоб повернути Еврідіку (О. Ширяєва), дружину та актрису свого театру. Пекло, переосмислене режисером як нічний клуб, стало місцем дії другої частини вистави, естетика якої візуально уподібнилася естетиці шоу нічних барів. Специфічне освітлення, некласична хореографія номерів, зрештою, естрадний репертуар, який виконувала колишня актриса оперети, а нині – співачка нічного клубу, все це дозволило побачити опанування режисером і

трупною кийівського театру оперети стилістичними прийомами та засобами виразності шоу-програм або мюзиклу. Проте, важливо наголосити на тому, що така докорінна зміна естетики першоджерела була продиктована сюжетно-ситуаційними змінами в лібрето В. Шулакова відносно оперети Ж. Оффенбаха. Отже, і використання нової стилістики стало цитатою з добре знаного глядачем зрізу життя суспільства, а не суцільною даниною невибагливим смакам.

ВИСНОВКИ. У театрі оперети за період з 1970 по 2000 роки відбувалися значні зміни в напрямку створення нових творів та їх сценічних постановок, що, природно, позначилося на виконавській стилістиці акторів цього театру. Тож їм довелося опанувати не тільки класичною манерою співу, але й блюзом, свінгом, рок-н-ролом, естрадною манерою співу, що чимало зумовлено мікрофонною оснащенняю деяких постановок; від акторів вимагалось, щоб вони не обмежувалися рамками якогось одного амплуа, що, звісно, зумовило поліжанровість виконавців цього покоління; очевидною стала зміна зовнішньої естетики актора в театрі оперети – менше уваги приділяється критерію фактури, що також пов'язано з розмиванням амплуа в нових лібрето та партитурах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арєфьев В. Роман с музыкальным театром [Текст] / Владимир Арєфьев: бесіду вела А. Чевик // Театр. жизнь. – 2007. – № 4. – С. 49-50.
2. Байнська Л. Три мушкетери [Текст] / Л. Байнська // Молода гвардія. – 1977. – 25 трав. – С. 15.
3. Драч И. Киевская оперетта: время перемен [Текст] / И. Драч // Сов. музыка. – 1989. – № 10. – С. 49–54.
4. Мазур Н. Чи жива оперета в Одесі [Текст] // Український театр. – 1992. – № 2. – С. 14–16.
5. Москалец А. «Леди» исчезает [Текст] / А. Москалец // Зеркало недели. – 2005. – 3 груд. – С. 4.
6. Швачко Т. Грані столичної оперети [Текст] / Тетяна Швачко // Музика. – 1998. – № 5. – С. 14-15.
7. Швачко Т. Оновлення традицій [Текст] / Тетяна Швачко // Музика. – 1991. – № 3. – С. 9–11.
8. Шлапак Ю., Корнієнко Н. Думки з приводу «Орфей у пеклі» [Текст] / Ю. Шлапак, Н. Корнієнко // Кіно-театр. – 2000. – № 4 (30). – С. 20.

Крижановська Л. Зміна виконавського стилю в театрі оперети України (Київський Національний театр оперети, 1970 – 2000). Розглядається динаміка вокального стилю та стилю акторської гри у виставах вітчизняного театру оперети (на прикладі Київського Національного театру оперети).

Ключові слова: вокальний стиль, сучасна режисура, театр оперети, вистава.

Крыжановская Л. Изменение исполнительского стиля в театре оперетты Украины (Киевский Национальный театр оперетты, 1970 – 2000). Рассматривается динамика вокального стиля и стиля актерской игры в постановках отечественного театра оперетты (на примере Киевского Национального театра оперетты).

Ключевые слова: вокальный стиль, современная режиссура, театр оперетты, спектакль.

Kriganovskaya Lubov. The vocal style's evolution on the Ukrainian operetta stage (Kiev National Operetta theatre, 1970-2000). The article is devoted to the problem of actor's styles development on the native stage (an example of the Kiev state operetta theatre)

Key words: vocal style, modern direction, operetta theatre, stage production.

УДК 78.03:785 (477.54/.62)

Людмила Снедкова

ІСТОРИКО-СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

В музичній культурі Слобожанщини баян існує майже 150 років. Це свідчить про його визнання народом. У зв'язку з тим, що баянне мистецтво є складовою музичної культури, а остання є підсистемою культури, важливе значення в контексті нашого дослідження мають праці вітчизняних вчених, в яких розглядаються проблеми ансамблево-інструментального музикування. Вивчення генези українського баянного мистецтва здійснюється у контексті сучасних теоретико-методологічних підходів, що сформувалися

в ХХ ст. і дозволяють розкрити сутність та багатогранність досліджуваного явища.

Стан вивчення цієї тематики висвітлює низка дослідницьких та методичних праць. Значний інтерес становлять наукові публікації М. Імханицького, М. Давидова, О. Назаренка, А. Гайденка, В. Откидача, Ю. Лошкова, О. Міщенко, Л. Понікарової, І. Снедкова, Т. Большакової та ін., оскільки дають можливість простежити специфіку розвитку ансамблевого музикування в Слобожанщині [8, с. 42-50]. Віддаючи належне науковій і практичній значущості праць, присвячених дослідженню різних аспектів баянного мистецтва, можна констатувати, що дослідницькі інтереси були зосереджені тільки на окремих історичних площинах вивчення баянного мистецтва. Проте досвід ансамблево-інструментальні форми музикування (зокрема, за участю баяна) не були предметом *спеціального* дослідження. Отже, потреба у системній історичній та соціокультурній реконструкції процесу становлення і розвитку ансамблево-інструментального музикування за участю баяна в Слобожанщині безперечна і також обумовлює **актуальність** даної наукової розробки.

Метою статті є визначення історико-соціальних умов, які сприяли розвитку ансамблевого музикування за участю баяна в музичній культурі Слобожанщини. **Об'єктом** дослідження є академічне ансамблево-інструментальне музикування, а **предметом** – історичні етапи розвитку ансамблевого музикування в Слобожанщині.

Системний аналіз наукових джерел з означеної проблеми дозволив визначити основні напрямки дослідження проблеми ансамблево-інструментального музикування, а саме:

1) аматорського етапу розвитку народно-інструментального мистецтва Слобожанщини, який з самого початку мав окремі артефакти самовираження народних музикантів у сфері ансамблю;

2) специфіки становлення та розвитку академічного баянного мистецтва України, в царині якого поступово виокремлювалася тенденція до появи та закріплення форм і жанрів ансамблево-інструментального музикування;

3) взаємодії ансамблево-інструментального музикування за участю баяна з іншими усталеними ансамблями, вивчення оригінального концептуального синтезу ансамблевих форм та жанрів музикування.

I етап (1882-1920). Досить складно визначити днину початку цього етапу. Найчастіше науковці поєднують це з першими згадками в періодичних виданнях про музикування на гармоніці в Харкові (1882-1885). Можливо почати рахунок з появи сконструйованих майстром К. О. Мищенко оркестрових тембрових хроматичних гармонік типу баян у 1905 р. або з 1920 р., коли в Харкові було відкрито клас народних інструментів у музичній профшколі № 2 викладачем Володимиром Андрійовичем Комаренко, де навчали грі на гармоніці та баяні [5, с. 19]. Яку з цих подій вважати датою початком першого етапу становлення ще не визначено до кінця.

Існують багато версій, але історичні джерела з середини XIX ст. до середини XX ст. не досліджені і потребують подальшого вивчення для переконливого висновку. На початку XX ст. ще не існувало самостійних шкіл музикування на народних інструментах. В Харкові виконавці-народники практикували суміщене музикування та викладання різних спеціальностей [3, с. 194]. Викладачі ще не мали системної освіти (історично була відсутня структура навчальних закладів для навчання викладачів-народників), але як виконавці-«самоуки» або «аматори» вони були достатньо кваліфіковані з професійної сторони.

Відомі педагоги, які музикували та почали навчати грі на народних інструментах – це Василь Йосифович Катанський (1864-1929), Володимир Андрійович Комаренко (1887-1969), Максим Васильович Пономарьов (1900-1970), Олександр Ілліч Морозов (1913-1975). Майже всі вони грали на гармоніці та баяні в аматорських оркестрах і ансамблях, потім закінчили музичні класи при Рабфаці і працювали в Харківському музичному училищі.

Василь Йосифович Катанський був випускником Харківського музичного училища з класів теорії музики та труби. Він працював військовим капельмейстером та викладав оркестровий клас і музично-теоретичні дисципліни у Реальному та Парафіяльному училищах Харкова. Саме на базі цих навчальних закладів у 1899 р. за ініціативою Катанського був організований перший в Україні аматорський домрово-балаласчний оркестр.

Заслуговує подальшого вивчення історичний вклад В. А. Комаренка, М. В. Пономарьова, О. І. Морозова в розвиток ансамблевого музикування на баяні в Слобожанщині. В цей час (1882-1920 pp.) викла-

дання гри на народних інструментах в музичних навчальних закладах (баяні, домрі, гітарі, балалайці, бандурі, цимбалах) не займає чільного місця в навчальному процесі. В мистецьких навчальних закладах Харківщини відділення народних інструментів не існувало. Відділ, на якому навчали гри на народних інструментах, а також суміжним спеціальностям називався **капельмейстерсько-оркестровим**. Професійне навчання на баяні робило перші кроки. Не існувало розроблених методичних основ для підготовки фахівців-баяністів. Але вже у 1915 р. у Харкові нараховувалось до семи оркестрів народних інструментів та ансамблів, які перебували переважно при загальних навчальних закладах.

Своєрідним для розвитку музикування та навчання гри на народних інструментах (на першому етапі становлення Харківської школи ансамблево-інструментального музикування) було суміщене викладання не фахівцями-баяністами, а виконавцями-«самоуками» або «аматорами», які були професійно кваліфіковані як викладачі різноманітних музичних спеціалізацій: викладачі струнних та духових інструментів, хормейстера, диригенти навчали студентів гри на гармоні, баяні.

II етап (1920-1946) – це час збирання, опису та спроби осмислення накопиченого емпіричного матеріалу; розробки відповідних методик навчання баяністів та, як наслідок, – становлення та розвиток професійного навчання баяністів. Викладачі М. В. Пономарьов, О. І. Морозов, В. Й. Катанський, Я. М. Кантор (викладачі Харківського музичного училища) розробили характерологічну харківську методику викладання гри на гармоніке та баяні, якій властива єдність навчання на зразках народної та класичної музики. За свідченням Ю. І. Лошкова: «...вперше в Україні, в Харкові (у 1920 р.) було відкрито клас народних інструментів у музичній профшколі № 2 викладачем Комаренко Володимиром Андрійовичем» [5, с. 1]. Саме в музичній проф-школі № 2 склалися перші змішані учбові ансамблі. Починається новий, професійний етап в розвитку ансамблевого музикування. Через рік підготовка фахівців здійснювалась у шістьох музичних профшколах міста. В цих початкових навчальних музичних закладах набували освіти майже всі фундатори Харківської баянної школи, викладачі-баяністи класу народних інструментів Харківського музичного училища: Пономарьов Максим Віталійович (1900-1970), Моро-

зов Олександр Ілліч (1913-1975), Кантор Яків Михайлович (1903-?), Єгупов Іван Григорович (1905-?).

Свідченням *визнання баяна* українськими професійними музикантами в середині 1920-х рр. може служити факт введення В. Комаренком до складу харківського оркестру народних інструментів «андріївського типу» сконструйованих їм разом з майстром К. Мищенко оркестрових тембрових хроматичних гармонік типу баян, і це задовго до здійснення подібного кроку в Росії [3, с. 18.]. Керівництво оркестру зорієнтувало виконавців на створення невеликих, мобільних груп, які стали підґрунтям ансамблево-інструментального музичування в Слобожанщині.

Першість Харкова в створенні музичних класів при Рабфаці, музичних курсів, класів для навчання гри на народних інструментах при профшколах визначила можливість виховувати велику кількість аматорів. Поступово при оркестрах виокремлювались перші ансамблі народної музики за участю спочатку гармонік, а згодом і баянів. [7, с. 17]. Як свідчить дослідник Ю. І. Лошков, «становлення виконавства на удосконалених народних інструментах на Харківщині мало свої регіональні особливості, які сприяли широкій популяризації народних інструментів у Слобідській Україні, а надалі стали провідними чинниками становлення народно-інструментального мистецтва. Завдяки цим факторам Харків став одним з провідних центрів розвитку народно-інструментального виконавства у першій половині ХХ ст.» [4, с. 17]. Саме В. А. Комаренко у 20-і рр. вперше запровадив у склад традиційного домрово-балалаєчного оркестру нові групи інструментів – ударні симфонічного оркестру та темброві хроматичні гармоніки типу баян, що призвело до корінних якісних змін. «До В. Комаренка оркестр народних інструментів відрізняла дискретність тембрових меж між інструментальними групами, особливо балалайками та домрами, введення у склад групи гармонік і ударних привело до диференціації тембрів в оркестрі народних інструментів, що набагато розширило виконавські можливості подібних колективів», – пише Ю. І. Лошков [5, с. 11].

Створені в Харкові музичні класи, музичні курси для навчання гри на баяні дали можливість виховувати та навчати велику кількість виконавців-баяністів. Поступово при оркестрах в цих навчальних закла-

дах виникають перші автономні ансамблі народної музики за участю спочатку гармонік а згодом і баянів. Створення в цей час майстром К. Мищенком оркестрових тембрових хроматичних гармонік типу баян докорінно змінило темброві можливості і невеличких ансамблів. Якісні зміни в звучанні, невелика ціна інструментів вплинули на чисельність «мобільних» колективів. Незаможні соціальні групи населення, обдаровані «самоуки» створювали самостійно ансамблі народної музики. За свідченням історичних джерел [2, с. 96], у 1920 р. в Харкові при відділі народної освіти з метою реалізації та пропагування нового мистецтва була заснована мережа агітаційно-лекторських пунктів, при яких працювали стаціонарні й пересувні аматорські колективи – ансамблі народних інструментів нового складу.

Варто зазначити, що концертна діяльність ансамблів за участю баяна була зорієнтована переважно на культурне обслуговування широкого кола громадськості. Вони брали участь у масових концертах-мітингах, концертах-лекціях, революційних культурно-мистецьких заходах, олімпіадах, конференціях, що проводились для робітничо-селянської, дитячої аудиторій та червоноармійців [11, с. 96-97]. Ці історико-соціальні обставини сприяли популяризації інструменту баяна та збільшило кількість бажаючих професійно оволодіти грою на народних інструментах.

III етап (1946-1991) характеризується становленням та розвитком академічного баянного мистецтва України, в царині якого поступово виокремлювався жанр ансамблево-інструментального музикування.

В цей час кількість музичних навчальних закладів в Слобожанщині збільшується. 24 вересня 1946 р. був сформований відділ народних інструментів в Харківському музичному училищі, а в 1951 р. на народному відділі Харківської консерваторії було відкрито клас баяна. Серед музикантів-народників з'являються талановиті, високопрофесійні особистості, які сприяли якісній музичній підготовці виконавців-ансамблістів. Натхненна праця викладачів-баяністів (50–90-ті рр. XX ст.) Л. М. Горенка, В. Я. Подгорного, О. І. Назаренка, П. К. Потапова, М. В. Чекмарьова сприяла поширенню музичної освіти в Харкові, підвищенню майстерності виконавця-баяніста, розвитку методики викладання, формування репертуару з кращих зразків світової музики.

Сучасне ансамблеве музикування в Україні пов'язане з іменами видатних українських діячів мистецтва – представників різних центрів національного інструментального мистецтва: Київ – М. Ризолем, В. Бесфамільновим, М. Давидовим; Донецьк – В. Воеводіним; Оdesa – В. Власовим; Львів – М. Оберюхтіним, А. Онуфрієнко.

Видатний вчений, баяніст-педагог М. А. Давидов констатує: «Становлення академічного виконавства на народних інструментах в Україні, що відбувається на єдиній методологічній основі, розроблений на початку минулого століття професором М. Гелісом, дав плідні результати» [1, с. 5]. Стрімкий розвиток баянного мистецтва у повоєнний період вчений пояснює тим, що музиканти використовували в баянній методиці досягнення і здобутки досконалих систем навчання вже сталих музично-інструментальних культур (до останніх він відносить органне, фортепіанне і скрипкове мистецтво), які сформувалися в результаті тривалого накопичення художнього досвіду. В другій половині ХХ ст. помітно зростає інтерес дослідників до наукового осмислення баянного мистецтва в *педагогічному* (І. Алексєєв, О. Андрейко, Д. Бабіч, Ю. Бай, Р. Безугла, В. Белікова, В. Білоус, Н. Бойко, Л. Гусейнова, М. Давидов, А. Зайцева, Є. Йоркіна, С. Карась, О. Катрич, В. Князев, О. Олексюк, Н. Попович, А. Рубан, В. Самітов, А. Черноіваненко, В. Шаров, Г. Шахов, Д. Юник, Ю. Ястребов), *мистецтвознавчому* (М. Давидов, В. Зав'ялов, Д. Кужелєв, А. Черноіваненко та ін.) та *історичному* аспектах (А. Басурманов, Є. Іванов, Л. Стасенко, В. Новожилов, Ю. Максимов та ін.). Констатуючи наявність різних напрямів дослідження баянного мистецтва, слід відзначити домінування педагогічної тематики, зокрема, висвітлюються особливості музично-педагогічного виховання баяніста-виконавця, а особливості вітчизняної музичної освіти баяністів вивчаються в контексті формування теорії і методики баянного виконавства.

IV етап (1991-2010) визначається взаємодією ансамблево-інструментального музикування за участю баяна з усталеними ансамблями. 90-ті рр. були етапом концептуально нового синтезу ансамблевих форм та жанрів музикування.

Подальший розвиток Харківської ансамблево-інструментальної школи музикування відбувався не ізольовано від загальноукраїнських процесів: творчість сучасних харківських композиторів заслуже-

них діячів мистецтв України професорів В. Подгорного, Б. Міхеева, А. Гайдена, М. Стецюна, Ю. Алжнєва, здобутки в науково-дослідній діяльності професорів О. Назаренка, В. Доценка, О. Міщенко, доцентів Л. Манзюк, Л. Шемет, науково-методична робота професорів Т. Большакової, І. Снедкова В. Цицарева та методико-педагогічна діяльність викладачів вищих та середніх мистецьких навчальних закладів викладачів музичних факультетів та мистецьких вузів Харкова сприяли оптимізації професійної підготовки баяністів, а разом з тим – самоутвердженню Слобожанської ансамблево-інструментальної школи [9, с. 68].

ВИСНОВКИ. Розгляд праць провідних фахівців у галузі досліджуваної проблематики дозволяє констатувати, що науково-теоретична та методична діяльність у галузі баянного мистецтва Слобожанщини (в том числі і ансамблевого) містить визначення 4-х історико-соціальних етапи, які ми виокремили з урахуванням раніше сформованих історичних хронографій.

Аналізуючи кількість професійних та самодіяльних народних ансамблів та оркестрів в кінці 90 рр. XX ст. та в 2010 р., визначимо, що вона зростає [9, с. 66]. Всебічний обмін досвідом, а також демонстрація здобутків знаних виконавців-інструменталістів Слобожанщини спонукала до власної творчості талановитих студентів-виконавців, які створюють однорідні по інструментальному складу ансамблі, а також ансамблі мішані – за участю баяна, акордеона, домри, гітари, цимбалів, бандури, балалайки, контрабаса, фортепіано, скрипки, гобоя, кларнета, ударних інструментів та духових народних інструментів. Багато з них беруть участь в національних та міжнародних конкурсах та отримують звання лауреатів та дипломантів. Концертно-просвітницька діяльність аматорських та студентських колективів є одним із чинників протидії засиллю поп-мистецтва.

Сучасний етап ансамблевого музикування за участю баяна в Слобожанщині визначається синтезом академічних форм інструментального музикування з новими, експериментальними. Соціальна значущість ансамблево-інструментального музикування безперечна як для виконавців, так і для слухачів. Це сприяє цілеспрямованому поширенню і пропаганді високого мистецтва у сучасному суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005.
2. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики / Валеріан Довженко. – К., 1957. – Ч. 1. – С. 14-16.
3. З музично-педагогічного досвіду : збірник ст. [Упор. Гінзбург Г. І.]. – Харків : САГА, 2008. – Вип. 2. – 300 с.
4. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : дис. ... канд. мистецтвознавства /Ю. І. Лошков. – К., 1995. – 266 с.
5. Кравець В. Ф. Хронограф історії Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського / В. Ф. Кравець, О. В. Машута // Сторінки музичної освіти у Харкові. – Харків : Колорит, 2003. – С. 11-13.
6. Лошков Ю. І. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Харків : ХДАК, 2000. – 17 с.
7. Поникарова Л. Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины : уч.-метод. пособие по курсу «Теория и история народно-инструментального исполнительства. – Харьков : Торнадо, 2003. – 104 с.
8. Снедков І. І. Педагоги-фундатори професійного баянного виконавства Харківщини // Матеріали всеукр. наук.-практ. конф. до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії : зб. наук. ст. [Ред.-упор. М. А. Давидов]. – К., 2010. – С.42-50.
9. Снедкова Л. А. Народно-інструментальне мистецтво Харкова: здобутки та проблеми // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди : матеріали міжнар. наук.-теор. конф. [Заг. ред. В. М. Шейка; відп. ред. І. І. Польська]. – Харків : ХДАК, 2008. – С. 65-66.
10. Харьковский областной государственный архив. Фонд Р-1002, опис № 1, ед.хр. № 35, лист 15.
11. Ян І. М. Особливості розвитку видів і форм концертного життя Харкова 20-х –початку 30-х рр. ХХ ст. // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди [Текст] : матеріали міжнар. наук.-теор. конф. [Заг. ред. В. М. Шейка; відп. ред. І. І. Польська]. – Харків : ХДАК, 2006. – С. 96-97.

Снедкова Л. Історико-соціальні передумови розвитку ансамблево-інструментального музикування на Слобожанщині. Досліджуються специфічні особливості історичних та соціокультурних передумов становлення і розвитку академічного ансамблево-інструментального музикування за участю баяна на Слобожанщині.

Ключові слова: баянне мистецтво, аматорське виконавство, історико-соціальні передумови.

Снедкова Л. Историко-социальные предпосылки развития ансамблево-инструментального музицирования на Слобожанщине. Исследуются специфические особенности исторических и социокультурных предпосылок становления и развития академического ансамблево-инструментального музицирования с участием баяна в Слобожанщине.

Ключевые слова: баянное искусство, аматорское исполнительство, историко-социальные предпосылки.

Snedkova Ludmila. Historic and social pre-conditions of instrumental ensemble performing in Slobozhanschina. The specific features of historic and social pre-conditions of instrumental ensemble performing academic development with participation are of button accordion in Slobozhanschina are investigated.

Key words: button accordion performing, amateur performing, instrumental ensemble performing, historic and social pre-conditions.

УДК 792. 071. 2 (477)

Юлія Коваленко

«РОЗУМНИЙ АРЛЕКІН» – С. ПАСІЧНИК (ШТРИХИ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ АКТОРА)

Омріяний з самого дитинства акторській професії Степан Пасічник присвятив вже чверть століття. Добре відомий завдяки кільком десяткам ролей, зіграних у театрі ім. Т. Шевченка «Березіль» і завдячуючи низці образів у виставах власного Театру «P.S.», С. Пасічник, крім того, грав у театрі В. Кучинського (Львів), виступав в українсько-американських проєктах, а сьогодні – паралельно з театром – знімається в кіно. Авжеж, заслужений діяч мистецтв України С. Пасічник,

до того ж, є відомим режисером і педагогом, чії постановки відзначені численними лауреатствами на Всеукраїнських і Міжнародних театральних фестивалях, а також принесли йому почесні премії Харківської міської ради (творча премія ім. М. Крушельницького, 2002) і НСТДУ (премія ім. В. Блавацького, 2006). Актуальність дослідження творчості провідного майстра сцени сучасності є очевидною – дана робота є першою спробою її комплексного аналізу. Втім, таке явище як режисура С. Пасічника потребує окремого розгляду. **Метою** статті є надати оцінку творчих здобутків С. Пасічника за його першою спеціальністю – акторською.

Термінологія Леся Курбаса – термін «розумний арлекін», яким Курбас ще у 1918 році, позначав ідеального актора [10, с. 207-208], – у зв'язку з творчістю Степана Пасічника спадає на згадку не випадково. Н. Корнієнко вказує на спільність походження ідеї «розумного арлекіна» у Л. Курбаса з ідеєю «виразної людини» у С. Волконського [8, с. 92]. Тож, якщо взяти за висхідну, що Степан Пасічник поділяє думку, що побутує в сучасному експериментальному театрі, з приводу погляду на тіло актора як на матеріал [11, с. 4], то коріння авангарду акторського методу в Україні слід шукати ще у Л. Курбаса: «Матеріалом творчості ми берем своє тіло <...> навчитись володіти ним до повної досконалості <...>, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово; показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі» [3, с. 104-105].

Л. Курбас ставив перед собою завдання, підсумоване сучасною дослідницею І. Волицькою: *«сформувати такий новий тип актора, у якого духовне й тілесне діяльно співпрацювали б, збагачуючи одне одного у процесі творіння»* [3, с. 112]. По суті, це і є формула «розумного арлекіна». І саме таким актором є в сучасному українському театрі С. Пасічник, актор універсальної стильової гнучкості, який володіє широким жанровим діапазоном. Внутрішня пластичність актора С. Пасічника виявляється в його здатності вільно імпровізувати в рамках певної тематичної композиції ролі, із жорстко зафіксованими «вузлами» – кульмінаційними сплесками. Отже, цьому акторові вдається поєднати в своєму методі розум конструктора-аналітика – актора-режисера власної ролі та можливості тіла як матеріалу, що в свою чергу, змушує згадати про гутаперчевого актора-арлекіна.

До речі, як Л. Курбас, так і С. Пасічник, чії реформи змінили обличчя харківського театру, є вихідцями з «еретической Галиции», а головна спільність поміж ними – це місія дати європейський вектор розвитку українському театру, здавалося б, безнадійно зіпсотову стагнацією попередньої імперської доби. Не диво, що ідеї Л. Курбаса були доволі рано і свідомо сприйняті С. Пасічником, який ще встиг в студентські роки поспілкуватися з його відданим учнем Р. Черкашиним. Саме пам'ять про трагедію Л. Курбаса і трагедію українського театру після знищення Л. Курбаса виплекала в душі С. Пасічника тверді переконання: «ніколи не зраджувати своїх вчителів і не плювати на землю, по якій ходиш» [11, с. 3]. Будучи спочатку як актор, а п'ятнадцять років потому – вже в якості режисера, учнем О. Барсеяна, режисера і педагога, що сповідує реалістично-психологічну театральну школу, С. Пасічник цим аспектом театру не обмежився. Перелічуючи тих, кого він по праву називає або хотів би назвати своїми вчителями, С. Пасічник додає прізвища В. Оглобліна, В. Кучинського, Кліма [11, с. 3]. Кінець 80-х, коли після повернення з армії, С. Пасічник одразу ж заявив про себе в театральному житті Харкова, характеризувався кризою застарілих форм театру. Гасла перебудови майоріли по усій країні, втім, про те, що перебудовувати театр візьмуться старі театральні «специ», годі було й мріяти. Поодинокі ж «заколоти» молоді на театральному кораблі закінчувалися капітуляцією переможених новаторів. Напередодні того, як до трупи шевченківців вступив С. Пасічник, атмосфера цього театру буквально виштовхнула з Харкова послідовника Є. Готовського і А. Васильєва Григорія Гладія. Естафета не перервалася, але й свідомо по-новому навчатися акторській професії було ні в кого. «Коли ми, діти всього останнього часу, покінчивши театральні школи, мали рішати, куди нам іти, ми побачили, що в сучаснім українським театрі немає для нас місця. Ми зрозуміли, що все, що прекрасне, дається важко. Що його здобувається не тільки таланом, божою іскрою, а й працею. Що мистецтво – *це уміння*. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди йти, а також ніде учитися» [9, с. 195]. – цю думку було сформульовано Лесем Курбасом у 1917 р. Втім, вона ідеально характеризує первинні імпульси пізнання С. Пасічником «терра інкогніто» акторської професії в умовах перебудови і перших років Незалежності. З роками і досвідом С. Пасічник сфор-

мулював власну прихильність до моделі ігрового театру. «Актор ігрового театру не стільки грає роль, скільки грається роллю», - підмітила основну розбіжність у засадах створення образу у психологічній та ігровій моделях театру сучасна дослідниця Н. Шевченко [12, с. 90]. У власному Театрі «P.S.» С. Пасічник цю ж саму сутність творіння ролей і вистави формулює за допомогою трохи відмінної термінології: «Передумовою гри – сьогодні, саме «тут і зараз» є наша, партнерів, домовленість, що ми так бавимось, через гру вирішуючи якісь позиційні, важливі для нас речі» [11, с. 15]. У зв'язку з терміном «ігровий театр» треба згадати не лише А. Васильєва, але і його викладача по ГІТІСу М. Буткевича, фундаментальний підручник «К ігровому театру» котрого став настільною книгою С. Пасічника. А все ж, власні думки Степана Пасічника настійливо повертаються до ідеї Леся Курбаса, безпосередньо розвивають його логіку: «Актор, що не володіє структурою, сьогодні вже просто не може існувати. Акторство – це не саме нутро, у грі необхідно навчитися розуміти, яка деталь до чого належить. Професіоналом може вважатися лише той, хто вміє розкласти роль на техніку, а потім поєднати ці елементи техніки у цілісний образ. Втім, мені часто зустрічалися такі режисери, які говорять: «ну ти розумієш, ти маєш тут більше витягнути нутро!» - а від таких завдань мені стає одразу нудно і нецікаво» [11, с. 10].

Вже у 80-і віддаючи перевагу студійним основам творіння мистецтва, С. Пасічник з однодумцями О. Кравчуком і О. Стефаном, по суті створили театр в театрі, і вчилися одне в одного, студіюючи професію за М. Чеховим, Є. Гротовським, А. Васильєвим та В. Кучинським. Всі «три мушкетери» були «розумними арлекінами» у класичному розумінні Леся Курбаса – запоем читали художню і спеціальну літературу, цікавилися і прагнули випробовувати на собі всі існуючі театральні методики, переважно виявляли нахил до режисури. В плані найрізноманітніших форм авторства: писання віршів, сценічних композицій, перекладів – лідував серед них саме С. Пасічник. Невдовзі народилися перші «позапланові» для театру режисерські спроби С. Пасічника «Тасмания» за В. Винниченком (у співавторстві з актором С. Бережком) і «Маклена Граса» за М. Кулішем.

С. Пасічник свідомо не обминав будь-яку можливість скуштувати усе різноманіття театру. Молодий актор працював у виставах акаде-

мічного напрямку – О. Біляцького і В. Оглобліна. З'явившись на підмостках з вельми непростою роллю Володі у виставі «Дорога Олено Сергіївно», С. Пасічник грав не відверту сволоту, а серйозного позиційного супротивника радянської вчительки-шістдесятниці. Актор спостеріг зловісний тип сучасного Мефістофеля – зовні чарівливого, пекельно розумного, але внутрішньо трухлявого. Про першу роботу актора в театрі з повагою писали такі критики, як В. Айзенштадт [1] і С. Васильєв [2]. Розгледівши у С. Пасічнику необхідні риси, О. Біляцький одразу ж доручив йому роль Майкла Карлсоне у театральній епопеї на два вечори «Хрещений батько». Вже на початку 90-х не по-юнацькому занурений у філософські, мистецькі, суспільні і національне питання, С. Пасічник виглядав у виставах О. Біляцького рівноправно з досвідченими партнерами В. Маляром і О. Качан [7, с. 2]. Перші ролі започаткували в творчості С. Пасічника лінію інтелектуальних, суперечливих героїв-харизматиків, але скоріше із знаком мінус, логічною кульмінацією якої мав стати андріївський Іуда Іскаріот у постановці І. Бориса. Втім, репетиції, що проходили з підйомом, не увінчалися прем'єрою. Натомість, на актора чекатиме попереду зустріч з образом Кирпатого Мефістофеля у власній інсценізації та постановці роману В. Винниченка.

Щодо національної ідеї, завдяки якій С. Пасічник і прийшов до українського театру ім. Т. Шевченка, то вона підбурювала його підтримати пафос О. Біляцького у постановці забороненої півсторіччя комедії «Мина Мазайло». У цій виставі-ланці пам'яті про Л. Курбаса він грав епізодичного Тертику. Люблячи повторювати вислів В. Винниченка про те, що погано прожив життя той, хто не був з-за молоду революціонером, С. Пасічник у ті роки дійсно ним був. Ймовірно, під впливом фурору, з яким зустрічали покази постановки «Мина Мазайло» усюди – від Харкова до Києва і особливо на Західній Україні, у молодого і запального актора формувалося уявлення про громадську місію національного театру.

Період роботи над роллю Степана у постановці «Боярині» Лесі Українки з режисером класичної російської школи В. М. Оглобліним був для актора справжнім випробуванням. Похмурий світанок нової доби у державі характеризувався здичавілим ПТУшним контингентом на прем'єрах вистави за лесиною драмою і невечернім ци-

нізмом політики театральної дирекції. Що протиставили «залізного віку» творці вистави? Засліплюючу чистоту квітучих садів України (художник Т. Медвідь) і сльози не лише катарсису, але й образи на обличчі акторів. Тих самих акторів, про яких класик В. Оглоблін писав, що вони зіграли «... божественно. А виконавців головних ролей – *Ірочку Кобзар, Стьопу Пасічника і Серьожу Бережска я б хоч сьогодні із задоволенням забрав би до себе у Київ. Я відчую, що їм болить і те, про що написала Леся Українка у своїй «Боярині» – доля рідної землі... Це щиро і тому дуже багато*» [6]. За словами В. Оглобліна, Степан Пасічник напрочуд вирізнявся на тлі колег пильною зацікавленістю режисурою, ґрунтовною аналітикою і неабиякою театальною етикою, що призвело майстра до висновку [7, с. 3]. С. Пасічнику ще неодмінно бути керівником цього театру! А поки, як і в будь-якого молодого актора, в біографії С. Пасічника траплялися очевидні компроміси. Так він чудово передав характер «ментального хохла» в ролі Омелька (вистава «Хміль любові водевіль» в постановці В. Шестопалова і Р. Кіріної, здійсненій в естетиці театру корифеїв). Щось подібне довелося зіграти С. Пасічнику і під час кількох замін В. Шестопалова в ролі Прокопа Свиридовича («За двома зайцями»). Проте, генеральну лінію методу С. Пасічника формували інші вистави. У постановці польського режисера Г. Мрувчинського «Оперета» С. Пасічник розкрив відмінну від національної природу європейського театру. Барон Фірулет, розбещений та наскрізь штучний нащадок аристократичного роду, із химерним злодюжкою на ланцюжку, був пластично та інтонаційно відтворений актором як пародія на театр музичного жанру.

Надзвичайно важливо, що С. Пасічнику пощастило виступити своєрідним розвідником перших «студій» авангарду в Харкові, які розгорнули молоді режисери з Києва Г. Воротченко і О. Балабан. Від першого в Харкові кроку наосліп у напрямку театру абсурду (вистава «Темна кімната») ним був зроблений помітний крок до притчового екзистенціалізму Ж. Ануя в етапній виставі «Антігона», де акторові випало зіграти Стражника. Прийом «театру в театрі», згідно з яким вуличні комедіанти розігрують тотальну гру про Антігону, потребував від С. Пасічника вміння швидко «перевмикатися» з себе самого на героя трагедії Ж. Ануя, втілювати не свою роль, а в цілому ідею вистави, та навіть згадати навички професійної гри на акордеоні.

Скажімо, сцену балаканини трьох вартових напідпитку С. Пасічник винахідливо розігрував, сидячи перед розгорнутим до глядача трюмо. В останній сцені, під час якої Антігона була вже закаменованою, Стражник перетворювався С. Пасічником з ануївського вузьколобого міщанина на людину, що поділяє страждання та вибір Антігони. Авторський текст залишався, але підкреслено сучасними були ставлення, оцінка актором міфологічної ситуації, співчуття, розуміння, біль за Антігону самого Степана Пасічника. Завдання режисера полягало не в тому, щоб привласнювати образи, а в тім, щоб тримати жанр «гри в трагедію». Режисер вистави називала С. Пасічника «Антігоном», з огляду на що не важко оцінити його почесне місце у ансамблі з І. Кобзар, О. Кравчуком, О. Тартишніковим, О. Стеценко. Не сказати, щоб драматургія абсурдистів, зокрема, С. Мрожека, прижилася на сцені шевченківців, але, зігравши головну роль в постановці М. Яремківа «Горбань», С. Пасічник серед усього ансамблю найбільш наблизився до театру парадоксу. Його герой то прикидався ницим кульгавим, що улесливо і запобігливо вдивлявся в очі своїх гостей, а то раптом, залишаючись на самотині, поставав у інфернальному світлі, мов лялька з музичної скрині, підігравши одну ногу і повільно обертаючись навкруги себе з якоюсь надлюдською механічністю.

Судилося С. Пасічнику зіграти і в Театрі Чехова на український манер. Саме така концепція впливає з назви постановки В. Кучинського «Садок вишневий». Лопахін С. Пасічника був м'якою, інтелігентною людиною, яким, доречи, і хотів бачити свого героя А. Чехов. Драма Лопахіна-Пасічника була екзистенційною, адже по натурі поет з романтичним бажанням стати хазяїном садку вишневого, він не міг примиритися з болем і сумнівами навіть в момент тріумфу. Зіграний С. Пасічником Лопахін виявив найзаповітніші його мрії про сад-театр, а внутрішній світ героя – інтелігента з мужицьким корінням, виявився напрочуд близьким світовідчуттю С. Пасічника, навіть форма рук якого – рук Лопахіна – виказує аж ніяк не блакитну кров. З тією істотною різницею, що Лопахін встидався своїх чобіт, а для С. Пасічника його робочі руки ніколи не були предметом сорому: адже це ними, як у діда-пахаря, руками, він монтує і розбирає кожну виставу у власному Театрі «P.S.» або спритно лагодить ліхтаря в перерві студентського іспиту.

Безумовним шедевром в біографії актора С. Пасічника у період 90-х став його Олле Лукойе, ніби зітканий з нічного неба над Копенгагеном. «Снам Крістіана» в постановці О. Кравчука накреслено було стати виставою-долею. Для всіх трьох (О. Стефан грав Сусіда-Злодія) ця постановка стала своєрідним іспитом на творчу зрілість, першим звітом про засвоєне у житті та професії. Ігрова вистава виникла в умовах безкінечної віри в можливість одне одного, народилася з гри канонічними текстами і змістами Біблії, Й. Гете, А. Чехова, Ф. Достоєвського, парафразами з вистави Є. Гротовського, вміщеними в канву сумної філософської казки для дорослих Г. Х. Андерсена. Свобода С. Пасічника у цій виставі була свободою митця доби Відродження. Він сам був творцем концепції свого столикого героя: Олле Лукойе, Смерті, Арлекіна. Він довіряв найпотаємніші думки і почуття про життя і його сенс віршам, що народилися в актора для цієї водночас моторошної і поетичної, жорстокої та ніжної вистави. Фантазія розсувала стіни, творила сценічні дива. Олле з'являвся, спускаючись з-під стелі на ручці грандіозного парасоля, за знаком його руки здіймалися вгору пласти сценічного космосу, його голос відтворював сумне шурхотіння осіннього падолиста, нагадував про нескінченність і загадковість всесвіту. Розуміння дуалізму світу було відтворено С. Пасічником наочно. Добрий Привид Олле Лукойе обертався на свого брата Смерть, чию мертву беззвучність підсилювало саме дзеленчання дзвоника – дзвону долі. С. Пасічник заворожував в іпостасі двійника-Смерті, з глухою маскою на обличчі та підкорював чарівливістю в іпостасі Олле Лукойе в гаптованому зорями та півмісяцем кафтані, з парасолькою, що він обертав над головою, з поетичною молитвою-колисковою, яку творили його вуста неголосно, натхненно, а очі мружилися від якогось одному Олле зрозумілого задоволення – адже цією молитвою він благословляв на початок страшну казку, вже наперед знаючи, яким тернистим буде шлях Крістіана до істини. Ренесансний пафос був закладений в самій структурі вистави, де акторові доводилося грати не конкретний образ, а багатовимірну субстанцію і де значущим, висхідним пунктом був «не персонаж, а персона» [11, с. 5].

Поетичність сценічних інтонацій Степана Пасічника походить від дерева Львівського театру ім. Леся Курбаса. Крім того, сам – поет,

він незмінно виявляє в тексті – від репліки до монологу – ритм, акцентує цезуру. При всій індивідуальній характерності його сценічних створінь, сама логіка, наголошеність думки С. Пасічника легко пізнавана у кожній його ролі. У театрі В. Кучинського вміють читати прозу, як музику, а вірші виконувати, мов медитацію. Попрацювавши в структурі цього театрального організму, С. Пасічник органічно засвоїв ці ознаки школи. Інсценувавши у власному Театрі «P.S.» повість І. Франка «Сойчине крило», С. Пасічник зіграв у виставі головну роль Массіно. По суті, перша дія цієї постановки утворена монологом героя з вкрапленнями діалогів. Поетична, наскрізь просякнута музикою, надзвичайно атмосферна вистава, як ніколи дала можливість С. Пасічнику проявити надбану техніку. Колись учень Л. Курбаса Й. Гірняк характеризував методу акторів «Березоля»: інтонаційна партія слова і мови не сміла випадати з ритму і мелодії звукового дійства. *«Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонансувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух) повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. (...) Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні дані, свої голосові струни до музики всієї вистави»* [4, с. 289]. Подібно до Л. Курбаса і М. Чехова, С. Пасічник вважає пластичним малюнком ролі не лише чергування зримих слабкіших та сильніших імпульсів (руху), але й пов'язану з ними партитуру голосоведіння і все внутрішнє самопочуття актора. С. Пасічник-Массіно не фарбує слова належними інтонаціями – це було б ілюстрацією. Втілюючи сентиментальну повість І. Франка, актор врятувався від пафосу мелодрами саме за допомогою інтонації. Парадоксально, але начебто нівелюючи акценти чи виліплюючи ритм епізоду з подвоєння певних рядків, ніби відтворюючи стихійний плін думки і сум'яття почуттів, Степан Пасічник позбавляє мелодраму окриленості пафосом, робить її побутовішою, спокійнішою. Але з цього навмисного монотону на диво вправно народжується в нього поезія, музика інтонації сцен та всієї вистави. С. Пасічник полюбає нестійкі інтонації – немов три крапка, немов нестійкий акорд фортепіано. А далі підключається емоція та інтуїція глядача. Говорячи про роль Массіно, слід наголосити, що у цій ролі С. Пасічнику вдалося

виявити те, що Л. Курбас називав «видовищною духовністю». Фази мовчання його героя настільки насичені, промовисті, що їм позаздрили б кращі артисти МХАТу.

Навіть абсолютно абстрактні, на перший погляд, тексти актор С. Пасічник вміє інтерпретувати, немов розгадуючи головоломку. Найпоказовішою є його робота у постановці «Весна, яка схожа на осінь». Тут він малює образ героя – Чоловіка – пензлем імпресіоніста: грає «шматками», «фарбами», «емоціями». Одну лишень думку він з очевидною інтелектуальною і творчою насолодою обертає як за вгодно, мов стрічку Мьобіуса, бавлячись з нею, винаходячи її відтінки, та потайний зміст. А потім, ефектно вирішуючи завдання, тим самим логічно завершує фрагмент. Очевидно, що крім поета, в акторові промовляє і майстер архітектоніки ролі.

Серед усіх акторів Леся Курбаса С. Пасічник віддає перевагу Йосипу Гірняку і Мар'яну Крушельницькому, з притаманною їм діалектикою образу Арлекіна-П'єро і схильністю до трагікомедії. Саме в цих традиціях грає С. Пасічник Геноле Машу у виставі «Повернення Амількара». Починаючи роль в плані гротеску, актор зрештою виводить її на проблемну, філософську коду, і ось тут остаточно перестає грати. І Л. Курбас, і А. Васильєв, і В. Кучинський, і тим паче Є. Гротовський визначають ступінь сучасності актора за тим критерієм, щоб він в будь-якій ролі залишався самим собою, неповторною особистістю зі своєрідним поглядом на світ.

Коли у виставі «Повернення Амількара» настає час монологу Машу, С. Пасічник не промовляє і не виголошує текст І. Жаміака, він на всі сто відсотків привласнює собі думки про чесність в розмові з співбесідником, який його розуміє; про дружбу і кохання як найбільшу цінність цього світу; про щирість мистецтва, створеного під кутом власного погляду на життя. Зупиняючи на миттєвість театральний час, він просто розмірковує вголос, зосереджено дивлячись в очі глядачам: чи чують, чи розуміють? При цьому цілковито буденно сам актор втомлено дивиться з під обважнілих повік на засліплююче світло софітів, характерно відкидає волосся з чола та якщо й посміхається, то гірко. Глядачі раптом розуміють, що перед ними винесено на суд вже не інтерв'ю Машу, а сповідь актора Степана Пасічника у білому вбранні сучасного П'єро.

Проте друга половина маски комедіанта – усміхнена маска Арлекіна, органічно співіснує поруч із сльозою меланхолійного П'єро. Про це свідчать ролі С. Пасічника у виставах для дітей. Граючи невдачу викрадача Білла у «хуліганській постановці» О. Балабана «Викрадення Джонні Дорсета», актор фізично та емоційно викладався до такої міри, що вважав за необхідне мати два сценічні костюми для перевдягання. В житті – людина самозаглиблена, скоріше меланхолійна та серйозна, С. Пасічник і сценічним персонажам комедії нерідко передає у спадок відповідні риси. Так, приміром, занудою-книжником зробив С. Пасічник і свого, мабуть найсмішнішого персонажа, Людину театру в постановці «Дорогоцінна Памела» І. Шнейдермана. Навіть тут, час від часу той, знайомий пасічників П'єро, проглядає крізь маску веселого Арлекіна. І цього разу, це саме український П'єро – похнюплений, похмурий меланхолік-дядько, що, приміром, в момент патетичного монологу Памели, може на хвилику відірватися від в'язання якоїсь там шкарпетки або «шаліка» і раптом, порушивши плин тексту Дж. Патріка, механічно відгукнутися рядком свого улюбленого Т. Шевченка: «караюсь, мучуся, але не каюсь». Імпровізація взагалі – коник актора в комедійному репертуарі. Навіть найнесподіванішу подію, – припустимо, вихід глядача з зали, або відсутність одного з акторів, – С. Пасічник вміє використати як додатковий ефект для вибуху комічного.

ВИСНОВКИ. Незалежно від того, що актор грає – одвертий французький фарс чи філософську притчу – С. Пасічнику специфічно властиві такт, інтелігентність, художній смак. Серед заслуг С. Пасічника є і така, що він сьогодні, на жаль, рідкісний носій літературної української мови на харківських підмостках.

Ще на початку кар'єри С. Пасічника, спостерігаючи найістотніше в його творчій індивідуальності, І. Губаренко писала про таку специфіку митця С. Пасічника, як інтровертність, налаштованість на «вчувствование» та співчуття, і підсумовувала: *«Страдающая душа спектаклей Степана Пасичника отражает ту часть березильского юродства, в которой как и когда-то трепещет неуспокоенное сердце Мастера»* (Леся Курбаса – прим. Ю.К.) [5, с. 5]. З часом ці тенденції викристалізувалися в мистецтві С. Пасічника у своєрідну тему: несамоовитого болю за людину і – попри всю складність людської натури

та нелюдських оточуючих обставин – виборювання нею права на почуття власної гідності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айзенштадт В. Жестокие игры // Красное знамя. – 06.03.1988. – С. 4.
2. Васильев С. Друге дихання // Культура і життя. – 1988. - № 2. – 10 січня. – С. 4.
3. Волицька Ірина. Курбас: погляд на тіло / Курбасівські читання. – К. : ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2006. – № 1. – С. 103–118.
4. Гірняк Йосип. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – 516 с.
5. Губаренко Ірина ...Остается надежда // Артлайн, 1998. – № 2. – С. 4–5.
6. Дудар С. Прем'єра Лесі, або розповідь про те, на що вона перетворилася в Харкові / інтерв'ю з В. Оглобліним, С. Пасічником та ін. // Событие. – 06.02.1991. – С. 3.
7. Кобзар І. І. Інтерв'ю від 20.11.2010 (архів автора). – Харків. – 15 с.
8. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Мал. Сергія Маслобойщикова/- К. : Факт, 1998. –469 с.: іл.
9. Курбас Лесь. Молодий театр (тенеза – завдання – шляхи) / Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини [упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошко]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 194 – 197.
10. Курбас Лесь. Театральний лист / Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини [упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошко]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 205–210.
11. Пасічник С. В. Інтерв'ю від 04.11.2010 (архів автора). – Харків – 18 с.
12. Шевченко Наталія. Актор ігрового театру Анатолія Васильєва / Курбасівські читання. – К. : ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2006. – № 1. – С. 86 – 102.

Коваленко Ю. «Розумний арлекін» – С. Пасічник (штрихи творчого портрету актора). Стаття розкриває особливості методу актора заслуженого діяча мистецтв України С. Пасічника (Харківський державний театр ім. Т. Шевченка «Березіль», Харківський Театр «P.S.»), що склався на перетині методів Леся Курбаса, В. Кучинського, А. Васильєва.

Ключові слова: український театр, режисер, акторський метод, театр «Березіль».

Коваленко Ю. «Разумный арлекин» – С. Пасичник (штрихи к творческому портрету актера). Стаття посвящена особенностям актерского метода заслуженного деятеля искусств Украины С. Пасичника (Харьковский

государственный театр им. Т. Шевченко «Березиль», Харьковский Театр «P.S.»), сложившемуся на пересечении методов Леся Курбаса, В. Кучинского, А. Васильева.

Ключевые слова: современный украинский театр, режиссер, актерский метод, театр «Березиль».

Julia Kovalenko. The «intellectual arlekin» – S. Pasichnik (the features of artist's portrait). The article is devoted to the actor's method by S. Pasichnik (Kharkov stage Shevchenko theatre «Berezil», Kharkov «P.S.» theatre) that appears on the cross of methods by L. Kurbas, V. Kuchinsky, A. Vasiljev.

Key words: modern ukrainian theatre, director, actor's method, «Berezil» theatre.

УДК 792. 56 : 78. 087. 68

Михайлова Наталия

РОЛЬ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА В ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ НА УЧЕБНОЙ СЦЕНЕ

Афиши «сегодняшнего» драматического театра в изобилии пе-стреют яркими и броскими названиями различного рода музыкаль-ных спектаклей. Несомненно, они популярны и пользуются успехом у публики. В чем же заключается столь постоянный зрительский ин-терес к музыкальному спектаклю?

Музыкальный спектакль – понятие сложное и противоречивое. С одной стороны, к нему принято относить такие жанры музыкаль-ного театра¹ как музыкальную комедию, оперетту, мюзикл, рок-оперу и другие формы театрально-музыкального синтеза. С другой – лю-бое использование музыки в спектакле зачастую воспринимается как основание для придания спектаклю статуса музыкального. Появле-ние же спектакля-микста (в котором проявляются характерные черты двух, трех и более жанров) и вовсе требует от понятия «музыкальный спектакль» большого уточнения².

¹ В данной статье мы не затрагиваем вопросы, связанные с оперным жанром. Предметом нашего исследования станут спектакли, поставленные на драматической сцене.

² Более подробно данная проблематика рассматривается в статье автора «К во-

Бесспорно одно: музыкальный спектакль – это та творческая лаборатория, которая позволяет экспериментировать над формой и содержанием спектакля, вести поиск новых приемов режиссуры и путей решения сценического пространства, акцентировать внимание на новациях в сфере музыкальной выразительности. Одним из них является хор (или вокальный ансамбль), наименее изученный компонент с точки зрения его роли в постановочном контексте современного музыкального спектакля. Общность задач, выполняемых хором и вокальным ансамблем, позволит нам изучение драматургической нагрузки (динамически-процессуальной и концептуально-архитектонической) этих компонентов музыкального спектакля в *их единстве*.

Целью статьи является выявление роли хорового компонента в контексте современных музыкальных спектаклей в аспекте обоснования назревшей потребности их введения в учебную практику высших театральных заведений страны.

На нынешнем этапе развития музыкального театра наличие обученного, свободно владеющего навыками вокального и хореографического искусства, способности к ярким неожиданным импровизациям и воплощению их в художественной форме актера, является насущной необходимостью. В связи с этим возникает ряд специальных задач, ориентированных на осуществление главной установки театральной педагогики – воспитание в актёре гармонии всех профессиональных качеств, которые востребует синтетическая природа театра. Среди них – особые требования к музыкальности в процессе профессионального обучения актёра. *«Я хочу сформировать такой тип актёра, который будет одинаково владеть эстетикой театра академического и современного шоу-спектакля (в диапазоне требований от режиссёра уровня М. Захарова до эксперимента в духе А. Жолдака). Речь идёт о музыкальности – составной профессионализма молодого актёра»* – писал известный харьковский театральный режиссер и педагог А. Я. Литко [2, с.76].

Театральная практика показывает: музыкальность актера является важнейшим качеством актерского мастерства. Музыкальные данные

просу дефиниции «Музыкальный спектакль» (на примере музыкально – театральной практики Харькова)» [3].

актера были и остаются основой технически совершенного артистического рисунка роли. Отметим, что такая исполнительская универсальность (хорошая вокальная, актерская, хореографическая подготовка) все чаще необходима не только для актера-солиста, но и для участника хора (ансамбля). К сожалению, сегодняшний выпускник театрального вуза приходит в театр практически не подготовленный к работе над музыкальным спектаклем. Ограниченный певческий диапазон, неустойчивая интонация, плохая музыкальная память, неумение работать с музыкальной партитурой, отсутствие навыка ансамблевого пения – все это не дает возможность актеру чувствовать себя уверенно на сцене при столкновении с музыкой. Поэтому очень важно, на наш взгляд, акцентировать внимание на обязательном изучении музыкального спектакля и его составляющих в учебном процессе подготовки актеров.

Основными видами вокальных номеров в музыкальном спектакле являются соло, вокальный ансамбль, хор и их сочетания (например, соло с хором). Работа над сольными³ номерами входит в курс вокальной подготовки актеров драматического театра и базируется на основных положениях вокальной методики и педагогики. Не углубляясь в дальнейшую теорию этого вопроса (данная проблематика не является предметом нашего изучения), отметим лишь, что вокальная подготовка актера не может проходить без учета индивидуального строения голосового аппарата, особенностей нервной и эндокринной систем, психотипа, что позволяет успешно осуществить принцип индивидуального подхода.

Изучая такие компоненты музыкального спектакля как вокальный ансамбль и хор, коснемся их возможностей в контексте подготовки музыкального спектакля⁴. Вокальный ансамбль (фр. *Ensemble*. – вместе) – совместное исполнение музыкального произведения несколькими участниками [1, с. 22]. В зависимости от количественного состава

³ Соло (итал.solo, от лат. *solus* – один, единственный) музыкальное произведение, предназначенное для исполнения одним голосом или инструментом (с аккомпанементом или без него) [5, с. 481].

⁴ Исполнительские характеристики хорового компонента (тип, вид хора, хоровой строй, ансамбль и т.д.) широко исследованы и представлены в хороведческой литературе.

ансамбли подразделяются на дуэт (два участника), трио (3), квартет (4), квинтет (5), секстет (6) и т.д. Иногда вокальным ансамблем называют небольшой по количественному составу хор.

Драматургия ансамблевых и хоровых номеров претерпевала изменения в ходе эволюции их сценического воплощения в различных жанрах музыкального театра⁵. Трансформировались и функции этих компонентов музыкального спектакля – *от* комментирующей и фоновой *до* действенной, эмоционально-выразительной и пластически-образизательной.

Ансамблевому (хоровому) компоненту в современных музыкальных постановках свойственны не только к драматургическое развитие разной степени интенсивности и силы выражения, но и длительное пребывание в одном эмоционально-образном состоянии, имеющем множество психологических оттенков. Они могут быть глубоко содержательными и неизменно интересными благодаря применению, помимо противоположных по выразительности средств и образных соответствий, более глубоких и тонких характеристик с богатой гаммой эмоционально-психологических красок. Таким образом, драматургию ансамблевых и хоровых сцен можно разделить на два типа: первый – драматургия, основанная на сопоставлениях и контрасте, и, второй – драматургия, связанная с музыкальным повествованием, которое строится на последовательной трансформации образности или освещении все новых ее граней. В драматургических решениях, связанных с контрастом и сопоставлением, как правило, участвуют разнообразные средства с противоположными свойствами: контраст динамики и статики, чередование *solo* и *tutti* хора (ансамбля), монтаж красочных эффектов, музыкально-сценический контрапункт, где сталкиваются два драматургических пласта.

Второй тип драматургического развития осуществляется посредством постепенных структурно-семантических преобразований многоголосия через изменения каких-то отдельных его сторон: интонационно-ритмических, структурно-метрических, ладогармонических и т.д.

⁵ Еще раз подчеркнем, мы не рассматриваем такие жанры музыкального театра как опера и балет.

Наличие и профессиональное использование всех структурных элементов хорового компонента позволяет рассматривать хор как источник комплексного воздействия на зрителя, а насыщенность драматургии хоровых сцен и режиссерская заинтересованность в нем как в источнике новых, выразительно-изобразительных приемов, убеждает в необходимости выработки методологических принципов воспитания и обучения актера-артиста хора.

Рассмотрим творческую работу режиссера и хормейстера над постановкой одного из музыкальных спектаклей на учебной сцене. Речь пойдет о кукольном спектакле «Украинский вертеп», поставленном в 2001 г. режиссером А. Инюточкиным (на кафедре актерского мастерства театра кукол Харьковского университета искусств им. И. П. Котляревского). Режиссерский замысел заключался в построении музыкальной драматургии на основе хоровых номеров. Несмотря на то, что здесь соблюдены все жанровые каноны вертепа, именно хоровой компонент концентрирует музыкальность действия – то новое, что принесено режиссером и придает спектаклю статус *музыкального*.

Вертеп как синтетическое явление постоянно привлекает внимание фольклористов, театроведов, литературоведов, музыковедов, этнографов, исследователей изобразительного искусства. Как известно, классическая структура жанра «Вертеп» предполагает двухчастность.

В основе первой части лежит библейский сюжет – рождение младенца Иисуса Христа, избиение младенцев по указу царя Ирода, образ матери Иисуса. Вторая же часть, в гротескной манере, отражает взгляд художника на современную действительность. Музыкальная часть спектакля изначально не была определена и создавалась непосредственно во время постановки. Именно поэтому музыкальный материал подбирался и аранжировался под предполагаемых исполнителей, с учетом вокального диапазона и их технических возможностей. В основе ансамблево-хоровых номеров, как правило, используются аутентичные мелодии, исполняемые как в унисон, так и двух-, трехголосно («*Нова радість*», «*Не плач, Рахіле*» и т.д.). Весь музыкальный материал, за исключением двух вокальных номеров («*Колискова*» и «*пісні Козака*») исполняется *a cappella*. В спектакле широко использованы возможности такого украинского народного инструмента как бандура не только в качестве музыкального сопровождения, но и в ка-

честве камертона, и как элемента художественной изобразительности. Необходимо отметить, что сложность вокальной интерпретации данного спектакля заключалась именно в хоровой партитуре, требующей от исполнителей навыков пения *a cappella*, поскольку на хоровых номерах выстраивалась вся музыкальная драматургия. Чистота интонации, хоровой строй, ансамбль, иными словами – все элементы хоровой звучности стали краеугольным камнем в подготовке музыкальной части спектакля. Немаловажным стало овладение различными манерами вокального исполнительства – народной, академической, эстрадной и даже стилизацией церковного пения при исполнении псалма на распев одного из гласов. Учитывая условия, в которых ребятам приходилось работать, (ведь действие спектакля происходит за ширмой), было сложно не только воссоздать хоровую звучность *a cappella*, но и донести ее до слушателя. Поэтому особое внимание было уделено дикционному аспекту исполнения. И, конечно же, исполнение *a cappella* способствовало развитию сложного навыка работы с камертоном.

Успех учебного спектакля, на наш взгляд, является определенным показателем способности будущих артистов театра органично объединить умения и навыки актерского и вокального мастерства. Немного позже, в 2002 году, «Украинский вертеп» был показан в Бельгии и отмечен дипломом лауреата II степени «*Festival découverte images et marionnettes*», дипломами «*La grandi Fiabe Natale*» (Италия, 2003), «Курбалесии» (2004), «Рождественских семейных вечеров» (Москва, 2005).

Еще одна особенность учебного спектакля – возможность многократной вариантности, что в свою очередь приводит к внутренним структурным трансформациям его составляющих. Так, в 2009 г. режиссер А. Инюточкин работал над новой версией «Украинского вертепа» с выпускниками этой же кафедры. Несмотря на различный музыкальный материал, ключевые моменты действия были идентичными (приказ царя Ирода об убийстве младенцев: «*І велів же він*», предостережение ангела «*Ангел к ним віщає*», сцена смерти царя Ирода «*Держать смерті*» и т.д.). Однако глубокое изучение фольклора, связанного с рождественскими событиями, дало возможность обогатить музыкальную часть спектакля новыми малоизвестными образ-

цами народно-песенного творчества (новый вариант колядки «*Нова радість стала*», колыбельная «*Котику сіренький*»). Увеличилось и количество задействованных музыкальных инструментов группы ударных (колокольчики, треугольник и барабан). Конечно же, в каждой из постановок задействовано множество средств сценической выразительности. Среди них: условно теневой театр (сквозь прозрачную ткань ширмы прорисовываются очертания фигуры матери, поющей колыбельную), приём театра в театре (маленький вертеп принесли и разыграли дети перед Казаком), и, несомненно, соединение использования живого и кукольного планов.

Однако в постановке 2009 г. задействован широкий спектр технических средств, предоставивший возможность расставить новые световые и цветовые акценты, использовать приём видеоряда (плавно сменяющие друг друга образы, несомненно, способствовали более полному раскрытию сюжета), дополнить пение *a cappella* палитрой фонограммного звучания. В связи с этим исполнителям спектакля пришлось столкнуться с дополнительными трудностями. Смена «живого» и фонограммного звучания требовала хорошо развитых слуховых навыков, интонационной памяти, координации динамических сопоставлений звуковой яркости фонограммы и камерности пения *a cappella*. Рассредоточенность актеров в сценическом пространстве не всегда давала возможность зрительного контакта между всеми участниками действия в музыкальных эпизодах, поэтому некоторые хоровые и ансамблевые номера были исполнены следующим образом: первая фраза звучит в исполнении одного или двух актеров с последующим введением в звуковое полотно всех участников спектакля. Использование именно этого принципа (гетерофонии) дало возможность усилить кульминационные моменты спектакля за счет постепенного динамического и тембрального нарастания хоровой звучности.

Представляли определенную сложность и эпизоды, связанные с наложением литературного текста на пение («Ангел к ним віщає...») или быстрой сменой речевой и вокальной фразы (сцена плача). В таких сценах особенно сложно было удерживать интонационную чистоту звука. Однако речевая интонация, дополненная вокализацией, всегда производит гораздо больший эффект на зрительскую аудиторию. Таким образом, хоровые номера являются не просто средством сце-

нической выразительности, но и несут огромную драматургическую нагрузку, создавая и оттеняя атмосферу действия, комментируя происходящее, усиливая напряженность кульминационных моментов и т.д.

Результат творческого союза педагогов и студентов, коим является учебный спектакль, редко ограничивается учебными подмостками. Он продолжает «жить и развиваться» но уже на профессиональной сцене. Сегодня постановка «Украинского вертепа» включена в репертуарный план Кировоградского областного театра кукол. Безусловно, материальные и технические возможности студенческого и профессионального театра во многом отличны и наличие актерского профессионализма и опыта непосредственного общения со зрителем, несомненно, дополнят и обогатят, а возможно и изменят структуру спектакля. Но тем интереснее буден новая встреча с уже полюбившемся публике «Украинским вертепом».

Итак, музыкальный спектакль, во всех своих проявлениях уверенно покоряет сцену различных видов театра. Кроме того, специфика того или иного вида театра позволяет создать новые жанры, используя при этом нетрадиционные для устоявшихся форм средства музыкальной выразительности – хор или вокальный ансамбль. Так, в проекте «Сан-Сан театра» постановка кукольного мюзикла, жанра, весьма не характерного для театра кукол, а в творческих планах Харьковского детского балетного театра и детского хора Харьковской ДМШ № 13 им. Н. Колыды идея совместной постановки балета для хора.

ВЫВОДЫ. 1) Исследование в рамках данной статьи позволяет определить роль хорового компонента в контексте взаимосвязи понятий «спектакль» – «спектакль на учебной сцене» – «учебный процесс».

Наличие хора в музыкальном спектакле все чаще становится необходимым для современного театра. А тесное творческое сотрудничество режиссера и хормейстера позволяет максимально использовать весь спектр хоровой палитры, поскольку хоровая звучность, в отличие от индивидуального певческого голоса обладает гораздо большими возможностями: большей массивностью, плотностью и силой звучания, длинной певческого дыхания (используя прием цепного дыхания). Звуковой диапазон хора в два раза больше чем у любого солиста и тембровая палитра его богаче, поскольку содержит четыре основных вида голосов (сопрано, альт, тенор, бас).

2) В связи с вышесказанным, возникает потребность в актере, способном не только к сольному, но и коллективному исполнительству, что в свою очередь заставляет специалистов, работающих непосредственно в театре или готовящих кадры, быть в постоянном поиске новых форм новых путей и способов для совершенствования процесса профессиональной подготовки актера. Одной из таких форм, на наш взгляд, является обязательное изучение музыкального спектакля в учебном процессе подготовки актера.

3) Важной составляющей процесса воспитания актера «синтетического плана» является введение в учебный процесс предмета «ансамблевое (хоровое) пение». В процессе преподавания учебной дисциплины ансамблевое пение студентам театральных факультетов высших учебных заведений культуры и искусств необходимо учитывать специфику профессиональной подготовки актеров. Ансамблевое (хоровое) пение как вид коллективного творчества, прежде всего, направлено на единство и сплоченность студентов курса, помогает ощутить поддержку партнера, что в дальнейшем имеет принципиальное значение для овладения будущей профессией. Занятия ансамблевым (хоровым) пением не только не нивелирует индивидуальность, наоборот, каждый участник коллектива – личность, стремящаяся к максимальному проявлению своих способностей.

4) Методика работы с вокальным ансамблем⁶ (хором) имеет ряд специфических особенностей, связанных с репертуаром, фактурой изложения, тесситурными условиями, манерой пения, дикцией, сценическим действием. Иногда целесообразно объединение вокальных ансамблей в хоровой коллектив с целью увеличения вокальной звучности, тембральной густоты и эмоциональной выразительности. Большое значение имеет личность руководителя коллектива – дирижера-хормейстера. Именно он определяет творческое направление коллектива, руководит им, несет ответственность за его развитие, руководствуясь своим профессиональным опытом.

⁶ Подробнее методологические принципы работы хормейстера изложены в авторской программе для студентов театральных факультетов высших учебных заведений культуры и искусств III-IV уровней аккредитации «Методика викладання ансамблевого співу».

5) Вокально-хоровая работа, прежде всего, должна быть направлена на выработку единой манеры пения, ощущения ансамблевого равновесия. Особое внимание следует уделить работе над артикуляцией, дикцией, для достижения навыка осознанного, осмысленного пения, подачи слова, синхронного дыхания, синхронной артикуляции, одновременных окончаний и одновременности цезур.

6) Ансамблевому (хоровому) исполнению необходима яркая эмоциональная выразительность, благодаря которой, исполняемое произведение имеет наибольшее влияние на слушателя. Несомненную пользу принесет студентам и анализ исполняемых произведений. Очень важно во время анализа, особенно современных произведений, указать на художественную ценность тех или иных песен. Такой подход позволяет студентам приобретать необходимый опыт в выборе репертуара, формирует их музыкальный вкус и пристрастия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ансамбль // *Энциклопедический музыкальный словарь*. – Изд. второе, испр. и доп. [авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский]. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – С. 22.

2. Литко А. Музыка души: из опыта режиссерской работы / А. Литко // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – Вип. 13. – С. 72-78.

3. Михайлова Н. М. До питання дефініції «музичний спектакль» (на прикладі музично-театральної практики Харкова) / Н. М. Михайлова // *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського [Науковий журнал; гол.ред.В. І. Рожок]*. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – №3 (4). – С. 36 – 42.

4. Прево М. Свято доброї гри (Творчий портрет О. Інюточкина) / Мария Прево // *Просценіум [Театрознавчий журнал]*; гл. ред. Б. Козак. – Львів : Львівський нац. університет ім. І. Франка, 2007. – № 1 (17). – С. 80-85.

5. Соло // *Энциклопед. муз. словарь : изд. второе, испр.и доп. / авт. сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский*. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – С. 481.

6. Федас Й. Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XXст.) / Й. Ю. Федас. – К. : Наукова думка, 1987. – 183 с.

7. Шаронов А. В. Об одном учебном музыкальном спектакле в Геттингене / А. В. Шаронов // *Спектакль в сценической педагогике: коллективная монография; отв. ред. Е. Р. Ганелин*. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2006. – С. 310 – 317.

8. Шахрай В. Д. К анализу современного музыкального спектакля для юношества / В. Д. Шахрай // Музыка – Культура – Человек : сб. науч. трудов; ред. Н. Юркова. – Свердловск : изд. Уральского университета, 1988. – С. 194-205.

Михайлова Н. Роль хорового компонента в подготовке музыкального спектакля на учебной сцене. Статья посвящена малоизученному аспекту сценической педагогики, а именно музыкальному спектаклю на учебной сцене как этапу профессионального обучения и воспитания актера в высшей театральной школе. Также анализируются выразительные возможности хора на примере постановки спектакля «Украинский вертеп» студентами театрального отделения ХНУИ им.И.П. Котляревского.

Ключевые слова: музыкальный театр; учебный спектакль; хоровой компонент в структуре театрального спектакля.

Михайлова Н. Роль хорового компоненту у підготовці музичного спектаклю на навчальній сцені. Стаття присвячена маловивченому аспекту сценічної педагогіки, а саме музичній виставі на навчальній сцені як етапу професійного навчання та виховання актора вищої театральної школи. Також аналізуються виразні можливості хору на прикладі постановки вистави «Український вертеп» студентами театрального відділення ХНУМ ім. І.П. Котляревського.

Ключові слова: музичний театр; учбова вистава; хоровий компонент у структурі театральної вистави.

Michaylova Natalia. Role of the choir component in the preparation of musical performance at the training stage. This article studies different aspects of pedagogy stage, namely, the musical play at the training stage as a stage of professional education and training of the actor in high school theater. Also examines the expressive possibilities of the choir by example of the performance of the “Ukrainian vertep” by students of the theatre department KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky.

Keywords: musical theatre, academic performance, choral component in the structure of theatrical performance.

ТРУДНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВРЕМЕНИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. РАХМАНИНОВА

Музыка Сергея Рахманинова больше, чем любая другая, не терпит «среднего» исполнения – пусть даже безупречного, но лишённого подлинной талантливости и вдохновения. В таком исполнении она тускнеет, становится вялой, либо сентиментальной. Эталоном исполнения музыки С. Рахманинова принято считать авторское исполнение. Поэтому следует остановиться на некоторых чертах исполнительского стиля Рахманинова.

Важнейшее средство выразительности Рахманинова-пианиста – это ритм. Б. Асафьев так охарактеризовал значение ритмического начала в его игре: «Ритм, коренья в музыке, передавался исполнителю, как её кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно: только в насквозь организованном исполнении она перестаёт быть кажущейся рыхлой» [цит. по 3, с. 35].

В связи с этим следует напомнить о приоритетном значении музыкально-слуховых представлений на всех этапах работы над музыкальным произведением. По своей сути они являются представлениями звуковысотных и ритмических параметров музыкального тематизма. Формированию правильного (с точки зрения метроритма) слухового представления, способствует употребление *вокально-дирижерского метода*. Его сущность состоит в использовании дирижерской схемы: при этом сильная доля каждого такта подчеркивается дыханием и корпусом, и одновременно пропеваается ритмический рисунок. Вокально-дирижерский метод используется для предотвращения и устранения метроритмических ошибок, для группировки тактов по метру высшего порядка и для целостного охвата музыкального произведения (в этом случае применяется также более быстрый темп). В дальнейшем очень важно, чтобы эти моторные переживания ритма не закрепились в виде чрезмерных движений корпуса ученика (или его частей), но были перенесены в игровую моторику, на кончики пальцев.

В. Ражников справедливо отмечал, что ученик, выделяя первую долю (т.е. осознавая и чувствуя её), вырывает её из хаоса и наполняет определённым значением. К сожалению, приходится констатировать, что ошибки, связанные с так называемым «перенесением тактовой черты» достаточно часто встречаются в учебной практике. Поэтому так важно для учащегося владеть навыком исполнения метрического акцента.

Для «правильного» метрического акцента необходимо совпадение всех элементов мотива с внутренним устройством такта. Метроритмическая согласованность состоит в том, что, опорные («тяжёлые») доли совпадают с крупными длительностями, а лёгкие – с мелкими.



Противоречие мотива со структурой такта проявляется в несовпадении каких-либо элементов со структурой такта. При этом возникают акценты на слабых долях, которые называются эпизодическими и приводят к разного рода синкопированию. В таких случаях необходимо чётко для себя уяснить, что синкопа не уничтожает сильной доли; последняя всегда остаётся на своём месте. Сущность синкопы состоит в известном «соперничестве» с сильной долей, а не в её перемещении. Непонимание сущности синкопы может привести к неверному выявлению композиторского замысла. Тогда принятые в виде нотной записи формы обозначения метра – такие как размер и тактовые черты – могут произвольно изменяться.

Противоречить тактовому порядку может *ритмический рисунок мотива*. Так, если на опорной доле такта находятся мелкие длительности, а на лёгких – крупные, то противоречие возникает между метром и ритмом.

Прелюдия *gis – moll* op.32 (т.т. 2-3, партия левой руки)



правильно



неправильно

Этюд-картина *D – dur* op. 39 (т.т. 18-21, партия левой руки)



правильно



неправильно

Весьма сильным фактором противоречия является также *мелодический рисунок*. Из-за акустических закономерностей высокий звук на слабой доле такта может звучать в динамическом плане ярче, чем находящийся на сильной доле, но ниже расположенный. Если высокий звук к тому же выражен крупной длительностью, то в таких случаях есть реальная опасность смещения метрического акцента и искажение содержания данного эпизода.

Прелюдия *Des – dur* (партия правой руки)



правильно



неправильно

Важно подчеркнуть, что при возвращении опорной доли на своё место следует иметь в виду не назойливое тактирование, а использование деликатных поправочных акцентов, позволяющих донести до слушателей авторский замысел. Во многих случаях следует отметить сильную долю только лишь агогическим акцентом. Известным фактом является рекомендации Бетховена о выделении метрически опорных звуков в группе шестнадцатых нот именно продлением звука [см. 6, с. 26].

Практическая направленность проблематики данной статьи требует затронуть вопрос агогических отклонений. Исходя из деления агогики на два типа (первый действует только в мелодическом голосе, второй – во всех голосах вместе), музыке Рахманинова присущ второй тип агогики. Временные градации агогических отклонений здесь имеют широкий диапазон: от микронюансов (при показах важных гармоний или жанровых ритмических проявлений) – до макронюансов (заметных темповых сдвигов).

Существуют некоторые закономерности, позволяющие сохранить ритмическую свободу от исполнительского произвола. Во-первых, это закон компенсации, или принцип сохранения времени: сколько взял – столько и вернул. Ускорения в пределах одной фразы или в ряде фраз требуют эквивалентных замедлений, и наоборот.

Наряду с этим важную роль играет закон пластики, или временной ровности долей в местах ритмических, фактурных и структурных «швов». Т.е., никогда нельзя начинать агогические отклонения в начале новой фразы, фактуры или ритмического рисунка. В противном случае агогические нюансы воспринимаются на слух как резкая смена темпа, и исполнение лишается пластики музыкального движения.

Обычная сложность, с которой встречается учащийся, это уяснение границ агогического звена, в пределах которого действуют взаимокompенсирующие волны. Агогическое звено, как правило, совпадает с границами такта или группировки метра высшего порядка, хотя может и преодолевать метрическую структуру. В таких агогических звеньях следует выявить логику музыкального движения, которая обычно выражается в понятии «предикт – икт – постикт».

Предикт – это процесс динамического развития, его доминантность; икт – опорность, тоничность, стойкий процесс напряжения

динамики; постикт – процесс успокоения. Предикту свойственно сжатие (ускорение) пульса; икту – расширение (замедление) скорости движения; постикт связан с возвращением пульса к средней скорости. Следует напомнить, что икт передаётся агогическим акцентом, т.е. небольшим, по сравнению с точно зафиксированной длительностью звука, его увеличением. Поэтому нужно подготовить его соответствующим расширением заключительных долей предикта. После икта на последующих звуках происходит постепенное возвращение к необходимой скорости движения.

Понимание того, что тематические мотивы и фразы включают в себя энергетические фазы предикта, икта и постикта, будет способствовать достижению живого пульса в этих структурах, что так ценится в исполнении сочинений С. Рахманинова.

Прелюдия g-moll op.23. Un poco meno mosso
(партия правой руки)



Выявляя ямбичность первого мотива, пианист должен немного ускорить движение, и притормозить на аккорде $b-d-fis-b^2$. В предикте второго, амфибрахического мотива, стремясь к опоре, нужно немного замедлить движение на звуках $a-a^2$, и компенсировать движение небольшим оживлением пульса.

Разумеется, временная нюансировка данных энергетических фаз действует совместно с динамическими, штриховыми и другими исполнительскими средствами, рассмотрение которых выходит за пределы рассматриваемой темы. Особой разработки требуют такие проблемы агогического воспитания пианиста, как метр высшего порядка и связь с другими средствами музыкальной стилистики, принципами исполнительской драматургии в произведениях С. Рахманинова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 410 с.
2. Максименко І. Ритмічна дисципліна домриста. Методичні рекомендації / І. Максименко. – К., 2004. – 35 с.
3. Понизовкин Ю. Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. Понизовкин. – М. : Музыка, 1965. – 94 с.
4. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – М. : Музыка, 1965. – 112 с.
5. Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова / И. Сухомлинов. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 147-185.
6. Холопова В. Музыкальный ритм / В. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.

Трудности интерпретации времени в фортепианных произведениях С. Рахманинова. Изучается роль ритма, вокально-дирижёрского метода и слухового внимания при работе над агогикой в музыке Рахманинова. Определяются отличия агогических и динамических акцентов.

Ключевые слова: вокально-дирижёрский метод, метрический акцент, агогическое звено, агогические отклонения.

Терехов С. Труднощі інтерпретації музичного часу в произведениях С. Рахманинова. Вивчається роль ритму, вокально-диригентського метода та слухової уваги при роботі над агогікою в творах С. Рахманинова. Визначаються відмінності агогічних та динамічних акцентів.

Ключові слова: вокально-диригентський метод, метричний акцент, агогічна ланка, агогічні відхилення.

Terekhov S. Difficulties of time interpretation in Rachmaninoff's piano works. The article underlines the feeling of the rhythm and vocal – conducting in the work of agogics in a musical composition Rachmaninoff's. A clear emphasis on the activity of hearing. It shows the difference between the metrical and dynamic accents.

Key words: vocal – conducting method, metrical accent, agogic link, agogic deviation.

**ПРЕТВОРЕНИЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В СОЧИНЕНИЯХ
СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Значение курса общего фортепиано в системе образования несправедливо недооценивают, упуская из вида его универсальность (исполнение как собственно фортепианных произведений, так и сочинений для различных вокальных и инструментальных составов), важное профилирующее и формирующее значение данного предмета (развитие эстетического вкуса и общей культуры музыканта) – аспекты, отмеченные В. Нырковою [9, с.26]. Педагог, решающий подобные задачи, должен совмещать в себе качества исполнителя и теоретика, уметь анализировать, обобщать и одновременно подкреплять изложенное исполнением на инструменте.

В непосредственной педагогической практике кафедры общего и специального фортепиано работа со студентами над освоением крупных форм играет особую роль, так как развивает у учащихся умение мыслить крупными музыкальными построениями, ощущать форму в целом, что является одной из наиболее сложных задач в исполнительском мастерстве. В этом плане особенно полезна работа над классическим сонатным аллегро.

Объединение педагогического (исполнительского) подхода к произведению и его теоретического обоснования и составляет **актуальность** темы данной статьи.

В качестве **объекта** исследования избирается сонатная форма, особенности её композиторского и исполнительского преломления. Данная форма неизменно находится в поле интересов теоретических исследований, как с позиции собственно воплощения формообразующих принципов (структурный уровень), так и с точки зрения становления её параметров в исторической перспективе (исторический срез).

Предметом статьи становятся сочинения, созданные на рубеже XX – XXI вв. харьковскими композиторами, демонстрирующие прочтение сонатной формы в новых эстетических и языковых условиях. В качестве материала исследования избираются сонаты В. Золотухи-

на, дуэт для скрипки и фортепиано Е. Гнатовской, соната для виолончели и фортепиано А. Малацковской.

Универсальность сонатной формы, её исключительное положение в истории формообразования в музыке многократно подчёркивалось и рассматривалось в исследовательской литературе [1-4, 7, 10, 11, 14]. Возможности сонатной формы подтверждаются её длительным историческим развитием при сохранении господствующего положения в иерархии музыкальных форм. Значительное количество музыковедческих работ посвящено анализу процесса становления и развития сонатной формы в исторической перспективе [2-3, 5-6, 8], среди которых нельзя не отметить фундаментальное исследование Н. Горюхиной [1].

XX век продемонстрировал максимальную свободу в истолковании музыкальных жанров, форм, языковых средств: трансформируется мелодия, утрачивая значение «ведущего голоса»; она, тем не менее, становится более концентрированной и насыщенной за счёт интонационной краткости, «собранности». Мелодическая линия заменяется краткими попевками, ёмкими и выразительными; кантиленность сменяется декламационностью, речевой выразительностью.

Разрушается классическая гармония и система ладовых тяготений. На первый план выдвигается фонизм созвучия, а не его структура и ладовая принадлежность. Происходит «раскрепощение» диссонансов, исчезает необходимость их разрешения. Значительно возрастает роль ритмического начала в музыке. Ритм (ритмическая группа) порой выполняет не только временную, организующую, но и тематическую функцию. Происходит «перестановка» выразительных средств: на первый план выдвигаются тембр, динамика, метроритм, штрихи и т. п.

Значительные изменения происходят и в сфере формообразования. Среди новых качеств современной сонатной формы, выявленных на уровне развития тематического материала, отметим: перенесение конфликтности на внутритематический уровень, раздвоенность внутри тем (Мясковский), противопоставление экспозиции + репризы – разработке, частое использование «зеркальных» реприз или двойных реприз (Шостакович), усиление роли побочной партии – лирического центра, использование новых тем в разработке и «исключение» побочной партии из репризы.

Новые качества тематического материала и процесса развёртывания музыкальной мысли не отменяют следования законам сонатной формы. Значительная часть сочинений современных украинских (в частности, харьковских) композиторов демонстрирует последовательное преломление сонатной формы, которая становится структурирующим началом, «оформляя» новый в языковом отношении материал.

Для подтверждения обратимся к творчеству **Владимира Золотухина**. Выпускник Донецкого музыкального училища и Харьковского института искусств (класс Д. Клебанова), член Союза композиторов СССР (с 1965), заслуженный деятель искусств Украины, народный артист Украины, В. Золотухин является автором огромного количества сочинений различной жанровой природы. Симфонии, балет, музыка к спектаклям и кинофильмам, увертюры, поэмы, концерты для фортепиано, скрипки, саксофона и симфонического и эстрадно-симфонического оркестра, сольные и ансамблевые сочинения для различных инструментов, вокально-симфонические и камерно-вокальные сочинения составляют творческие наработки композитора. Важное место в творчестве автора занимают и фортепианные сочинения: вариации, фантазия, «Детский альбом», «Концертный вальс», сонаты.

Соната №1 В. М. Золотухина является ярким образцом следования законам сонатной формы, поскольку сохраняет основные разделы, темы, их соотношение и функции. Открывается произведение темой Главной партии торжественного интрадного характера (*f*, весомые аккорды, охват всех регистров, ритмическая группа «две шестнадцатых-четверть»). Тональная опора темы – *Fis*. Связующая партия (тт. 16–38) довольно развёрнута, отмечена преобладанием неустойчивости, соединяет различные типы движения (аккорды, стаккатное движение, пассажи). Тональная неустойчивость, свобода изложения – коренные свойства связующей партии, соединяющей два основных тематических образования экспозиции.

Побочная партия, подобно главной, тонально определена – *H-Dur*, образно и фактурно ей контрастирует. Скерцозность, лёгкость и изящество, яркое фактурное разделение на выразительную мелодическую линию и аккомпанемент в виде разложенных аккордов, ритмическая

прихотливость – основные составляющие темы. Заключительная партия (тт. 71-92) носит синтезирующий характер, соединяя фанфарность Г. П., обороты П. П. с постепенным «разрежением» тематизма, остановкой движения.

Своеобразие разработки определяется тематическим богатством и насыщенностью экспозиции. Композитор трактует данный раздел как новый этап развития, чем объясняется её начало – самостоятельный эпизод, который, тем не менее, включает интонации Связующей партии. Темповое обозначение – *Meno mosso Grazioso*, динамика *pp*, преобладание остинатных ритмических формул – «четверть – две восьмых» создают эффект мерного покачивания. Вторая фаза разработки – развитие главной партии, третья – побочной. Таким образом, в разработке представлены все темы экспозиции. Они отделены друг от друга, самостоятельны в своём развитии, что придаёт форме черты поэжности (романтическая трактовка).

Реприза (т. 168) сохраняет заявленную и последовательно реализованную в сонате структурную ясность. Композитор сохраняет все основные темы, главная партия динамизирована, но неизменна по характеру, связующая сокращена, побочная дана в тональности *Ges Dur* – энгармонически равной основной. Небольшая кода (т. 207) построена на материале (типе движения, ритмической группе) эпизода разработки. Таким образом, соната В. Золотухина показательна как с позиции сохранения классических закономерностей сонатной формы (наличие всех основных тем и разделов, сохранения их функций и тональной логики формы), так и преломления принципов романтической логики – завершенность, замкнутость тем и разделов, образные «переключения».

Соната №2 В. Золотухина, имеющая программный подзаголовок «Приношение маэстро Моцарту» показательна в первую очередь в образно-тематическом отношении. Обращение к творчеству В. А. Моцарта с позиции современного композитора приводит к помещению типов движения, интонаций, оборотов XVIII века в иной, необычный, современный звуковой контекст. Именно подобное парадоксальное соединение, светлое и, одновременно, несколько ностальгическое отношение к наследию великого композитора, придаёт особую свежесть данному произведению, воскрешая музыку увертюры

«Женитьбы Фигаро», интонации оперных *lamento*, светлую лирику и ритмическую активность.

С позиции формообразования соната демонстрирует стремление к предельной ясности и определённости тем и разделов. Открывается главной партией, как это характерно для Моцарта, чем задаёт основной характер, создаёт стихию движения, «кипучей» энергии. Тема Г. П. образно и по типу движения перекликается с увертюрой к «Женитьбе Фигаро». Неслучайной представляется и тональная опора – *D*. Связующая партия начинается как продолжение главной (также примета моцартовского стиля), впоследствии насыщается новым тематическим материалом (т. 14) и переводит в тональность *g-moll* (*T-S* соотношение). Побочная (ремарка *Dolce*) – лирическая изящная тема, терцовое движение которой соединяется с закруглёнными интонациями. Заключительная (т. 38) – краткая, но активная (пунктирный ритм, октавные ходы, динамика *f*) – завершает экспозицию.

Разработка двухфазна. Её первый этап – развитие Г. П., основанное на мотивном комбинировании её элементов, интервальных перестановках темы, активном модуляционном развитии. Второй этап – развитие темы С. П. (с т. 14), которое начинается в тональности *H-Dur*. Остановка движения и возвращение материала П. П. в новой тональности – *f-moll*, (т. 81) знаменует начало «зеркальной» репризы, в которой побочная устойчива, тонально оформлена и внутренне завершена, а следующая за ней главная, т. 98, сохраняет черты разработочности, тонально насыщена и неустойчива.

Тональное равновесие и тематическое обрамление представляет собой кода (т. 110), в которой тема главной партии восстанавливается в своём первоначальном облике и приобретает кульминационное звучание.

Творческое наследие **Елены Борисовны Гнатовской** насчитывает свыше 50 сочинений. Выпускница ХИИ по классу фортепиано (Г. Гельфгат) и композиции (класс Д. Клебанова), ассистентуры-стажировки Киевской консерватории (класс профессора Ю. Ищенко), член Союза композиторов Украины, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано ХГУИ. Творческие устремления автора реализованы в сочинениях самых различных жанров: концерты для фортепиано, скрипки, виолончели, «Полифоническая сюи-

та» и две сонаты для фортепиано, «Трио для фортепиано, скрипки и кларнета памяти Д. Клебанова», Интермеццо для альты и фортепиано, струнный квартет, Лирическая поэма для скрипки и камерного оркестра, трио для струнных, Интермеццо для гобоя, Легенда для тромбона и фортепиано, две сонаты для кларнета и фортепиано, Сонатина для тромбона, Вариации для валторны, Каприччио для 2-х фортепиано, цикл «Лирические страницы», соната для альты и фортепиано, «Миражи» для 2-х фортепиано, вокальные циклы на стихи А. Блока, С. Никитина и др.

Произведения Е. Гнатовской отличаются самобытностью и индивидуальностью. Философичность, языковое своеобразие соединяются в них с глубокой приверженностью романтической эстетике, эмоциональностью, тонкостью, этическим пониманием музыки.

Концертный дуэт для скрипки и фортепиано является показательным с позиции органичного соединения свободы использования выразительных средств и последовательной структурной логики. Двухчастная композиция выстроена по принципу соотношения поэтического, лирического начала и игрового, скерцозного, что соответствует структурной расстановке: первая часть свободного, поэмного характера, вторая написана в сонатной форме.

Особенностью преломления сонатной логики в данной части является разрастание экспозиционного раздела, масштабность каждой из заявленных в экспозиции тем; при этом разработка достаточно краткая, а реприза сокращена до минимума. Подобные пропорции формы объясняются, в первую очередь, жанровым обозначением – «Концертный» дуэт, что указывает на преломление законов концертной сонатной формы (преобладание экспонирования, приводящее к наличию двух экспозиций). Желание максимально представить возможности двух инструментов приводят к необычному началу главной партии (*g-moll*) – 2 такта сольного высказывания скрипки, с 3-го – вступление фортепиано с собственной мелодической линией. Так реализуется принцип концертирования – чередование самостоятельных партий, их линейное развитие и соединение по принципу контрастной (разнотемной) полифонии. Главная партия в экспозиционном изложении не является статичной, а подвергается развитию (вносится элемент разработочности), сохраняя самостоятельность линий. При этом пар-

тии «меняются типом тематизма», попеременно чередуя кантиленность и скерцозность.

Связующая партия (ц. 8) построена на материале Г. П. Побочная (ц. 14) – лирическая кантиленная тема, изменяет не только тональную опору – *E-Dur*, но и фактурное соотношение голосов – гомотонно-гармонический тип, наличие выразительной мелодии и полифонически насыщенного аккомпанемента. Заключительная партия (т. 59) примыкает к побочной, сохраняя её материал.

Разработка (ц. 18) основана на «преображении» интонаций побочной партии, не контрастирует экспозиции. Краткое развитие завершается 6-тактовым предыктовым разделом (ц. 21), предельно замедляющим темпоритм части. Поэтому возвращение скерцозной динамичной главной партии в репризе воспринимается как коренной контраст (т. 83). Реприза динамизирована, тема приобретает кульминационное звучание, вносит черты разработочности, максимально активизирует движение. Побочная же предельно сокращена, афористична (т. 112, *A-Dur*). Краткая 6-тактовая кода основана на материале главной партии.

Подобная структура сонатной формы указывает на её индивидуальное преломление: пропорции формы смещены в сторону экспозиционности, разработка крайне лаконична и не использует тему Г. П., в репризе же практически отсутствует побочная. Однако краткость разработки компенсируется перенесением разработочности в экспозиционный и репризный разделы, а эпизодический характер побочной в репризе объясняется её масштабным развитием в экспозиции и разработке. Следовательно, композитор трактует форму в романтическом ключе, демонстрируя оппозицию действенно-скерцозного и лирического, а темы сонатной формы превращает в завершённые разделы.

Соната для виолончели и фортепиано молодого композитора **Александры Малацковской** также указывает на преемственность традиции в аспекте формообразующих процессов. Четырёхчастный цикл, который состоит из контрастных частей, решён достаточно своеобразно: сонатная форма, присущая «головной» части, перенесена в финал, подытоживающий цикл и компенсирующий свободу развёртывания предыдущих частей. Тематический план части таков: не-

большое 4-хтактовое фортепианное вступление приводит к главной партии (ц. 1, *f-moll*). Выразительная тема виолончели, сопряженная со свободным контрапунктом фортепиано, демонстрирует сочетание лирических и активных скерцозных, токкатных интонаций. Её второе предложение носит секвентный характер, излагается в тональности *B-Dur*.

Связующая партия (ц. 2) сопровождается темповой сменой *Meno mosso*, ритмическим оживлением (пунктирный ритм), достаточно развёрнута, насыщена развитием, в которое вкрапляются интонации Г. П. П. П. (ц. 4 *Andante*) – тема «широкого дыхания», кантиленность и лирический характер которой подчёркиваются триольным движением. Заключительной как таковой нет, дединамизация побочной приводит к началу разработки (ц. 6). В этом разделе, наряду с характерными для разработки неустойчивостью, мотивным дроблением, распылением тематизма, придающими ей действенный характер, автор использует и полифонические приёмы – проведение темы главной партии в увеличении. Кульминация разработки (ц. 9 *Largo marcato*) решена как драматический монолог виолончели.

Зеркальная реприза предельно сокращена и воспринимается как послесловие. П. П. *es-moll*, кратка и афористична; связующая и главная – исключены. Возвращение Г. П. в драматическом облике и первоначальном темпе *Allegro* знаменует собой начало коды (ц. 11).

Финал сочинения А. Малацковской демонстрирует индивидуальное преломление сонатной формы. Развёрнутая экспозиция с традиционным противопоставлением действенного и лирического начал сменяется краткой разработкой, образно модифицирующей тему Г. П., сочетающей приёмы гомофонного и полифонического изложения. Реприза зеркальная, краткая, основана исключительно на побочной партии; Г. П. перенесена в код.

Принципы формообразования в современной музыке достаточно ёмко и точно сформулированы О. Соколовым. «Актуальными, созвучными эпохе стали формы логически стройные, не уступающие в этом классическим типам, но в то же время новые и оригинальные, несущие ещё не изведенные выразительные возможности. Естественно, что в этих условиях свободное претворение сонатности оказывается плодотворным: оно позволяет воспользоваться высшим принципом

музыкально-логического мышления, не прибегая к слишком хорошо известным очертаниям классической сонатной формы» [11, с. 207], что и подтверждается проанализированными выше сочинениями талантливых художников современности.

ВЫВОДЫ. Подводя итоги, следует отметить преобладающий характер истолкования сонатных форм у современных харьковских композиторов, сохранение сложившихся в классическом типе формы разделов, тем, их функций и тональной логики (смена тональности П. П. в репризе). Во многом созвучны указанным сочинениям и принципы романтической поэматики: образно-смысловая трансформация тем в процессе развития, свобода трактовки разработки и репризы (исключение или предельное сокращение тем).

Можно утверждать, что композиторы современности в классических традициях сонатной формы обращаются к сонатной структуре как устоявшейся, где эксперимент возможен только на уровне смысловых, интонационных и выразительных элементов музыкального языка. Поразительно, что этого зачастую оказывается более чем достаточно, чтобы неподготовленному слушателю и исполнителю, не имеющему достаточного опыта «слушания» современных композиций, создать очень серьезный барьер для восприятия. Например, студенты, воспитанные в рамках классического гармонического мышления, часто не воспринимают лексику современных произведений, не умея услышать за нетрадиционными приемами и интонационными оборотами привычную стройную структуру.

В процессе анализа современных произведений сонатной формы и последующей практике сценических выступлений очень важно обратить внимание на отбор выразительных исполнительских средств, которые позволят добиться адекватного звучания и восприятия слушателем новоприобретенных смысловых нагрузок в рамках канонической формы.

Обращение в педагогической деятельности к творчеству композиторов – наших современников предельно важно с той точки зрения, что студенты, имеющие базовые навыки исполнительского мастерства классических музыкальных форм и жанров, приобретенных на ранних этапах музыкального образования, нередко не владеют современным арсеналом музыкальной выразительности. В процессе изу-

чения современных образцов сонатных форм студенты приобретают необходимый художественный кругозор и подлинную эрудицию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 310 с.
2. Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке [Текст] / Ю. Евдокимова // Из истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 4. — С. 142—165.
3. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти [Текст] / А. Климовицкий // Вопросы музыкальной формы. — М., 1996. — Вып. 1. — С. 3—61.
4. Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века [Текст] / А. Климовицкий // Кризис буржуазной культуры и музыка. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 135—163.
5. Кузнецов К. Доменико Скарлатти [Текст] / К. Кузнецов // Советская музыка. — 1935. — № 10. — С. 61.
6. Курковский Г. Сонати Скарлатті – деякі аспекти виконання [Текст] / Г. Курковский // Вопросы фортепианного искусства. — К. : Музична Україна, 1983. — С. 101—115.
7. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена [Текст] / И. Лаврентьева // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1966. — Вып. 1. — С. 62—121.
8. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке [Текст] / В. Медушевский // Вопросы музыкальной формы — М. : Музыка, 1966. — Вып. 1. — С. 151—180.
9. Ныркова В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей [Ноты] / В. Ныркова. — М. : Музыка, 1988. — 48 с.
10. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена [Текст] / В. Протопопов. — М. : Музыка, 1970. — 330 с.
11. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа [Текст] / О. Соколов // Вопросы теории музыки. — М. : Музыка, 1970. — Вып. 2. — С. 65—78.
12. Таркова И. Методологическое значение музыковедческой категории музыкального развития [Текст] / И. Таркова // Вопросы методологии теоретического музыкознания — М. : Музыка, 1983. — Вып. 66 — С. 72—82.
13. Тюлин Ю. Музыкальная форма [Текст] / Ю. Тюлин. — М. : Музыка, 1965. — 168 с.

14. *Ширина Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти [Текст] / Р. Ширинян // Из истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 4. — С. 166-191.*

Стогний В. Т. Претворение сонатной формы в сочинениях современных украинских композиторов. В статье рассматриваются теоретические и практические вопросы исполнительской интерпретации произведений сонатной формы современных харьковских композиторов. Освещены наиболее характерные проблемы и предложены методы их решения.

Ключевые слова: сонатная форма, принципы формообразования, современные харьковские композиторы.

Стогній В. Т. Перетворення сонатної форми у творах сучасних українських композиторів. У статті розглядаються теоретичні і практичні питання виконавської інтерпретації творів сонатної форми сучасних харківських композиторів. Висвітлені найбільш характерні проблеми і запропоновані методи їх вирішення.

Ключові слова: сонатна форма, принципи формоутворення, сучасні харківські композитори.

Valentina Stogniy. The realization of sonata form in the contemporary Ukrainian composer's works. The article deals with the theoretical and practice questions of performance interpretation of modern composers' works in sonata form. The author offers solution methods of the most typical problems considered in the work.

Key words: sonata form, principles of forming, contemporary Kharkiv's composers.

**ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІ ФОРТЕПІАННОГО
ВИКОНАВСТВА У ЖИТОМИРІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.
(становлення середньої ланки музичної освіти)**

Актуальність теми. Традиції аматорського та професійного інструментального музикування в Україні за останні два сторіччя створили певну систему музичної освіти, в якій середня ланка, а саме музичне училище, є чи не найвагомішим та обов'язковим етапом становлення професійного музиканта-виконавця. Музичне училище – ланка, яка пов'язує початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади з вищою школою. Неефективність в роботі музичного училища, яка може бути пов'язана із застарілістю методик, недостатністю нових методичних інновацій та недосконалістю або відсутністю процесів, які б сприяли виконавському прогресу, негативно впливає як на професійне виховання окремого піаніста, так і на процес професіоналізації фортепіанного виконавства в цілому, та ставить під загрозу сам виконавський процес на даному етапі.

Сьогоднішній розвиток професіоналізації фортепіанного неможливий без вивчення багаторічного досвіду, що був накопичений видатними музикантами – засновниками музичної освіти на Україні. Проте, процес становлення середньої ланки професійної фортепіанної освіти, а саме музичних училищ та пов'язаний з ним процес професіоналізації фортепіанного виконавства в містах, що стали осередками цього явища в Україні, недостатньо вивчений музикознавцями. Одним з таких центрів становлення професійної фортепіанної освіти та виконавства на початку ХХ ст. на західній Україні був Житомир, який відіграв неабияку роль у процесі професіоналізації вітчизняного фортепіанного виконавства.

Це підтверджує інтерес до музичного життя цього міста українських музикознавців. Так, Н. Бовсунівська в дисертаційній праці «Розвиток шкільної музичної освіти на Волині (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)» [1] відтворила ретроспективу шкільної музичної освіти в Житомирі.

Музичне життя Житомира в межах культурного контексту волинського регіону також висвітлено у дисертації П. Шиманського «Музичне життя Волині 20 – 30-х років ХХ століття» [11]. Зокрема, автор приділив увагу музично-громадським організаціям та хоровому рухові на Волині, музичній діяльності товариств, установ, організацій загально-культурного спрямування, також висвітлив композиторську творчість М. Тележинського та А. Річинського, які були одними з найпомітніших постатей волинського музичного Ренесансу.

Розвиток сучасного професійного фортепіанного виконавства в Україні залежить від якості функціонування середньої ланки, а саме музичного училища. Тому знання історії становлення середньої ланки професійної музичної освіти на Україні та пов'язаний з цим процес професіоналізації фортепіанного виконавства є необхідним для подальшого прогресивного розвитку фортепіанного виконавства. Беззаперечним є той факт, що одним з найважливіших факторів розвитку будь-якої галузі, є діяльність видатних особистостей. Такими впливовими посталями в музичному житті Житомира на початку ХХ сторіччя були М. Скорульський та В. Косенко. Незважаючи на те, що діяльність В. Косенка вивчалась дослідниками О. Олійником [5] та Ю. Вахраньовим [2], а про творчість М. Скорульського ми можемо дізнатися зі статті К. Шамаєвої [10], де досліджується житомирський період життя М. Скорульського, роль цих видатних діячів у процесі професіоналізації фортепіанного виконавства Житомира вивчена недостатньо.

Отже, аналіз музикознавчих робіт доводить, що сучасні дослідження в аспекті становлення середньої ланки професійної музичної, в тому числі фортепіанної, освіти в Житомирі практично відсутні.

Мета статті – представити музичне та культурне життя Житомира на початку ХХ ст., виявити напрямки професіоналізації фортепіанного виконавства у цьому місті в аспекті становлення середньої ланки піаністичної освіти, визначити вплив на цей процес видатних вітчизняних музикантів.

Місто Житомир на початку ХХ ст. було центром Волинської губернії, до якої входили території сучасних Житомирської, Луцької, Рівненської та частини Хмельницької і Тернопільської областей. Переважну більшість населення губернії складали українці. Найбільш

чисельними національними меншинами були єврейська, польська, німецька та російська, тому окрім власного українського культурного потенціалу Житомир збагачувався надбаннями інших народів.

На початок ХХ ст. в Житомирі склалися всі передумови до формування професійної музичної освіти. У 1900-ті роки там було створено музично-артистичне товариство, яке об'єднувало професійних музикантів та любителів. Цього ж року при музичному товаристві почали працювати музичні класи А. Ружицького, програма яких передбачала ґрунтовну музичну освіту (гру на фортепіано, теорію музики, гармонію, сольфеджіо, історію фортепіанної музики, класи розвитку пам'яті та слуху, читки нот з листа, ансамблеву гру та хоровий спів). Саме в цьому закладі навчався один з корифеїв української музики Б. Лятошинський.

Варто відзначити, що в музичних класах Артистичного товариства викладав Т. Ріхтер (батько С. Ріхтера), предки якого німецькі колоністи, а саме сім'я діда (Даниїла Даниїловича Ріхтера, майстра по ремонту музичних інструментів), в середині ХІХ сторіччя перебралася з Польщі в Житомир. Як зазначає Г. Мокрицький, Т. Ріхтер був випускником житомирської чоловічої гімназії. Після її закінчення він вступив до Віденської консерваторії [4]. У Відні Т. Ріхтер навчався у Фішхова та Фукса. Під час навчання Т. Ріхтер грав при дворі королеви Драги в Сербії [9]. Повернувшись до Житомира, він займався приватною викладацькою діяльністю, давав сольні концерти, що відразу привернули увагу інтелігенції та визвали позитивні відгуки в місцевій пресі.

У традиціях музичних класів було систематичне проведення концертів та вечорів, музичних капусників та музичних «серед» для населення. Майже щотижня в таких «середях» приймав участь викладач класів Т. Ріхтер. Однією з його учениць була представниця древнього житомирського дворянського роду Анна Москальова. В її жилах текла змішана кров: українська, російська, польська, німецька, шведська, татарська. А. Москальова доводилась далекою родичкою знаменитій співачці Женне Лінд, яка увійшла в історію як «шведський соловей». З нею, згодом, і одружився Т. Ріхтер. 7 березня 1915 р. у подружжя народився син Святослав. Т. Ріхтер пропрацював в Житомирі до 1916 р., після чого він виїхав до Одеси, де став органістом місцевої німецької церкви (кирхи) та викладачем консерваторії [4].

Становлення саме професійної музичної освіти в Житомирі пов'язане з діяльністю Імператорського Російського Музичного Товариства. У 1905 р. створюється місцеве відділення ІРМТ. При відділенні ІРМТ відкрилися класи співу, гри на фортепіано, струнних та духових інструментах, гармонії та контрапункту. У 1911 р. музичні класи при ІРМТ перетворили в музичне училище, яке майже півстоліття було єдиним закладом середньої професійної музичної освіти на території Волині та Поділля в першій половині ХХ ст. [10]. У цьому закладі починаючи з музичних класів працював піаніст та диригент Л. Местечкін, вихованець Петербурзької консерваторії, яку закінчив зі срібною медаллю. Він також був директором цього закладу. На разі немає інформації в кого вчився в Петербурзі Л. Местечкін.

З 1918 по 1928 роки в музичному училищі працював геніальний український композитор В. Косенко. Видатний композитор і піаніст народився у Петербурзі, дитячі та юнацькі роки провів у Варшаві, де навчався гри на фортепіано у професора Л. Юдицького і О. Михаловського. Консерваторію закінчив в Петрограді по класу фортепіано І. Миклашевської, композиції М. Соколова. Інструментування вивчав у М. Штейнберга, диригування – у М. Черепніна, з композиції консультувався у О. Глазунова [3].

Випускники училища складають блискучу плеяду діячів вітчизняної культури, найвідоміші з яких – композитор, піаніст та диригент М. Скорульський, випускник ще Музичних класів, композитор О. Білаш, диригенти В. Гнедаш та Л. Джурмій, співачки З. Гайдай та О. Микитенко.

Судячи за звітами Житомирського відділення Російського Музичного Товариства можна дійти висновку, що виконавська діяльність викладачів та студентів музичних класів була надзвичайно активною. Наприклад, в сезоні 1909-1910 р. відбулося 7 концертів камерної музики. У 1910 р. пройшли монографічні концерти, які були присвячені сторіччю з дня народження Р. Шумана та Ф. Шопена. На шуманівському вечорі були виконані «Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Соната для скрипки і фортепіано», «Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано». Ці твори виконували викладачі музичних класів Г. Петровський (фортепіано), Ф. Зіка (скрипка), І. Румянцев (віолончель).

На шопенівському концерті прозвучали Соната для віолончелі та фортепіано, Соната для фортепіано *h-moll*, тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано. Партнером Ф. Зіка та І. Румянцева був директор музичних класів піаніст Л. Местечкін. У концертному сезоні 1909-1910 р. І. Румянцев, Ф. Зіка та Г. Петровський зіграли концерт з творів Е. Гріга [6, сс. 27, 33, 34].

Зі звіту Житомирського відділення ІРМТ та музичного училища при ІРМТ від 1.09.1910 по 1.09.1911 рр. за шостий рік діяльності ми дізнаємося, що 1911 року під час концертів музичного зібрання, зокрема житомирськими прем'єрами були продемонстровані твори для двох фортепіано: «Прялка Омфалі» К. Сен-Санса та «Фантазії» С. Рахманінова [7, с. 32-33.]. Зі звіту від 1.09.1914 по 1.09.1915 рр. стає відомо, що 5.09.1914 р. відбулась лекція Н. Фіндейзена, редактора Російської музичної газети, що була присвячена двадцятиліттю з дня смерті А. Рубінштейна. У симфонічному концерті, де студентський оркестр під керівництвом директора училища Л. Местечкіна виконав «Колискову» *G-dur* та «Музику сфер» А. Рубінштейна [8, с. 10].

Особливий вплив на професіоналізацію фортепіанного виконавства у Житомирі мала діяльність В. Косенка та М. Скорульського. В. Косенко у музичному училищі 1918-1928 роки вів клас фортепіано. У житомирський період творчості композитор написав мазурки, «Мрії», ноктюрни, поеми, три фортепіанні сонати, сонату для віолончелі й фортепіано, «Експромт» для скрипки і фортепіано, 12 романсів для голосу і фортепіано цикл етюдів (ор. 8). Тут він почав створювати «11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 19), а завершував їх вже у Києві [5].

Фортепіанні твори Косенка малої та середньої форми сприяли процесу професіоналізації фортепіанної майстерності у Житомирі. Цей репертуар став дуже корисним для розвитку піаністичної майстерності студентів музичних училищ завдяки доступному за складністю фактурному викладу та зрозумілому змісту. Наприклад, на вишуканих мріях чи ноктюрнах студент в музичному плані дуже розвивається, вчиться гнучкості фразоведення, мистецтву красивого звука. Етюди (тв. 8) корисні тим, що в них поєднується глибокий музичний зміст з певними технічними труднощами. Більшість з цих етюдів доступні для виконання на середньому рівні навчання так само, як і

частина етюдів з циклу (тв. 19) «11 етюдів у формі старовинних танців». Зокрема, Гавот (*Des-dur*) та Гавот (*h-moll*), Сарабанда (*a-moll*), Пасакалія (*g-moll*) – це ті твори, які час від часу звучать на концертах в музичному училищі і студенти можуть ознайомитися, як форма та жанр старовинного танцю поєднується з жанром художнього етюд.

Твори В. Косенка суттєво збагатили педагогічний та виконавський фортепіанний репертуар, особливо, коли на той час відчувалась гостра нестача високохудожньої національної фортепіанної літератури. Слід зазначити, що і на сьогоднішній день в українській фортепіанній літературі замало високохудожніх творів, які можна використовувати на середньому етапі фортепіанного виконавства, і твори В. Косенка є одними з найбільш виконуваними. Тому, завершуючи середній етап навчання, піаніст повинен мати в своєму виконавському багажі твори великого українського композитора.

Діяльність М. Скорульського мала вагомий вплив на розвиток середньої фортепіанної освіти та виконавства у Житомирі. Слід зауважити, що постать цього митця мало вивчена вітчизняними науковцями. Варто зазначити, що майже всі матеріали, які стосуються особистості М. Скорульського, знаходяться в його родинному архіві, яким опікується його внучка Р. Скорульська, завідувача Меморіального будинку-музею М. Лисенка, лауреат премії ім. М. Лисенка. Використані в даній статті факти про музичну діяльність М. Скорульського були надані автору особисто Р. Скорульською. Зокрема з розмови з Р. Скорульською ми дізналися, що М. Скорульський приїхав до Житомира у 1895 р. у 8-річному віці. До того часу він жив у Ризі, де займався на фортепіано у Я. Вітоля. Навчався М. Скорульський у 1-й житомирській гімназії. У 1906 р. М. Скорульський поступив в музичні класи при ІРМТ, де по класу фортепіано почав займатися у Л. Местечкіна. Одночасно з навчанням він викладав у музичних класах, де вів обов'язкове фортепіано. Щодо його концертних виступів, то з тієї ж статті ми дізналися, що в 1908 р. М. Скорульський виконував на відкритих концертах класів ІРМТ скерцо Шопена (яке саме, не уточнюється), «Смерть Ізольти» Вагнера-Ліста, прелюдію М. Лядова. Після виконання парафраза на мотиви «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського-Пабста його виступ був відмічений в місцевій газеті «Волынская жизнь». У 1910 році в Житомирі М.Скорульський виконував Етюди Шопена (ор. 10, № 5)

та Ф. Ліста («Шум лісу»), прелюдії Лядова, «Колискову» Чайковського-Пабста, 1-й концерт Рахманінова. Як відзначила онука, концертні успіхи її діда того року були відмічені в Київському журналі «Рампа и жизнь» (1910, № 10), де було написано про успіх Скорульського.

Після навчання в Житомирі Скорульський вступив в Петербурзьку консерваторію на два факультети – фортепіанний (клас А. Йосипової) і теорії композиції (класи М. Штейнберга, В. Калафаті та І. Вітоля). По класу диригування він навчався в А. Черепніна, в оперних класах – в С. Габеля та О. Палечека. Повернувшись в Житомир, Скорульський стає одним з головних фігур в музичному житті цього міста. З 1916 по 1917 рр. він перебуває на посаді позаштатного диригента та керівника створеного ним же симфонічного оркестру Південно-Західного фронту.

Р. Скорульська розповіла, що у 1918 р. подружжя Скорульських відкрили у Житомирі приватну музичну вокальну студію, в якій викладались предмети співу, гри на фортепіано, теорія композиції та всі обов'язкові теоретичні дисципліни. Курс предметів відповідав вимогам консерваторських програм. Студія проіснувала всього два роки, але за час свого існування в ній навчалось достатня кількість учнів, які в майбутньому, проявили себе на професійному рівні; серед них співачки Є. Добровольська (пізніше солістка Московського театру Є. Зіміна) та Є. Виноградова (засл. арт. України, солістка Харківського оперного театру), С. Шорохов (соліст Ленінградського оперного театру ім. Кірова), піаністки Є. Лойтер, А. Ямпольська, композитори С. Томбак та Ю. Фарді. Діяльність студії Скорульських знайшла своє продовження в заняттях музичних класів, які були організовані цією родиною в другій половині 20-х років при житомирській 7-й трудовій школі. Там навчали гри на фортепіано та вокалу.

У післяреволюційні роки М. Скорульський викладав фортепіано в музичному училищі, приймав участь в різноманітних концертах як піаніст, диригент, ансамбліст, концертмейстер. На початку встановлення радянської влади М. Скорульський був активним учасником культурного розвитку Житомира. Разом з провідними митцями міста він був членом Волинського губернського відділу народної освіти, був завідувачем музично-вокальної секції. Влаштувались концерти-лекції для ознайомлення мас з найважливішими течіями вокально-ін-

струментальної музики. Відбувалась організація курсів та студій для навчання грі на фортепіано та оркестрових інструментах, сольному співу, теоретичним предметам. Не залишав М. Скорульський і фортепіанне виконавство, де здебільшого виступав як ансамбліст або концертмейстер.

Проте одним з найголовніших видів діяльності М. Скорульського, як зазначає Р. Скорульська, була диригентська робота. Вперше він розпочав співпрацю з симфонічним оркестром у Житомирі у 1916 р. як позаштатний диригент. В цей час він також керував створеним ним симфонічним оркестром ополчення Південно-Західного фронту. У 1919 р. М. Скорульський організовує симфонічний оркестр в армії, який складався з червоноармійців. У 1919 р. він керував професійним симфонічним оркестром, у 1920-1923 р. симфонічним оркестром відділу політпросвіти Наросвіти, у 1929 р. – міжпрофсоюзним симфонічним оркестром, який складався з декількох клубних колективів. До 1933 р. М. Скорульський працював також з багатьма оркестрами різних професійних клубів.

М. Скорульський виступав не тільки як диригент, але й як і соліст, виконуючи фортепіанні концерти, зокрема, перший Ф. Шопена та четвертий Л. Бетховена, оркестрові переклади п'єс Ф. Шопена, П. Чайковського та інших композиторів. Ці переклади він робив сам. У 1929 р. декілька клубних оркестрів об'єднались в міжпрофсоюзний колектив, який мав дуже велику популярність в Житомирі. У 1933 р. родина Скорульських виїхала до Києва.

Плідно працював М. Скорульський і на композиторській ниві. З наданого Р. Скорульською нотного матеріалу ми відібрали низку різножанрових творів для фортепіано, частина яких була написана в житомирський період. Це – балада для фортепіано (не закінчена) (1908), соната для фортепіано фа мінор ор. 9 (1926), дві прелюдії ор. 10 (1927), чотири прелюдії ор. 20 (1933). Концерт для фортепіано з оркестром ля-бемоль мажор ор. 23 (1938), «Дитячий альбом» (дванадцять п'єс для фортепіано) ор. 31 (1947).

Особливо корисними для професіоналізації виконання на етапі навчання в училищі є прелюдії М. Скорульського, тому що на цих творах студентіві комфортно оволодівати красивим звуком, грамотним фразоведенням, відчуттям форми. Окрім того багатьох прелюдій

відчувається вплив музики О. Скрябіна та В. Косенка; тому, граючи ці прелюдії, студент міг би краще відчутти звукову естетику того історичного часу.

Дуже важливою для професіоналізації фортепіанного виконавства в Житомирі була організаторська діяльність М. Скорульського – заснування ним музично-вокальної студії, курсів, студій, музичних класів, де викладалось фортепіано. Організація різноманітних концертів та лекцій, де слухачів ознайомлювали з найновішими музичними напрямками, в тому числі у фортепіанній музиці. Заснування та праця з різними симфонічними оркестрами, з якими часто звучали фортепіанні концерти та його переклади фортепіанних п'єс.

Дуже корисним вбачається подальша розробка теми, пов'язана з вивченням методики викладання М. Скорульським фортепіано. Окрім того, його фортепіанні твори сьогодні практично не застосовуються на середньому етапі навчання, тому виникає питання про впровадження в сучасні навчальні програми музучилищ фортепіанної спадщини цього видатного музиканта.

ВИСНОВКИ. Проаналізувавши шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства в Житомирі на початку ХХ ст., ми дійшли висновку, що процес професіоналізації мав декілька напрямків: концертно-педагогічна діяльність музично-артистичного товариства та музичних класів при ньому; концертно-педагогічна діяльність ІРМТ та його музичних класів а пізніше музичного училища; виконавська, організаторська, педагогічна та композиторська діяльність таких видатних особистостей, як М. Скорульський та В. Косенко, створення ними інструктивного піаністичного репертуару та упровадження прогресивних методик викладання фортепіанної гри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Н. М. *Розвиток шкільної музичної освіти на Волині (кінець XIX – початок XX ст. [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01/ Наталія Миколаївна Бовсунівська. — Житомир, 2004. — 19 с.*
2. Вахраньов Ю. *Фортепіанні етюдів В.Косенка [Текст] / Ю.Вахраньов. — К. : Муз. Україна, 1970.0 – 26 с.*
3. Віктор Степанович Косенко [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://musicschool.ucoz.ua/publ/kompozitory/ukrainskaja_muzyka/viktor_stepanovich_kosenko/5-1-0-9 — Заголовок з екрану.

4. Мокрицький Г. В доме, где родился Святослав Рихтер, должна поселиться музыка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://merezha.blogosphera.net/10/v-dome-gde-rodilsya-svyatoslav-rihter-dolzhna-poselitsya-muzyika/>. — Заголовок з екрану.

5. Олійник О. В. Косенко [Текст] [популярний нарис] / О. Олійник. — К. : Муз. Україна, 1989. — 60 с.

6. Отчет Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального общества и состоящих при нем Музыкальных класов за 1909 – 1910 г. Год пятый. – Житомир: Типография М. М. Катенберга, 1910. – 75 страниц. – С. 27, 33, 34.

7. Отчет Житомирского отделения Императорского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1910 по 1 сентября 1911 г. – Год шестой. – Житомир: Типография М. Катенберга, 1911. – 82 с. – С. 32-33.

8. Отчет Житомирского отделения Императорского Музыкального Общества и состоящего при нем Музыкального Училища от 1 сентября 1914 по 1 сентября 1915 г. – Год десятый. – Житомир: Электротипография Бр. Гурфинкель, 1916. – 90 с. – С. 10.

9. Чемберджи В. О Рихтере его словами. Фрагменты из книги [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/7/chem.html>. — Заголовок з екрану.

10. Шамаєва К. Из плеяды житомирських митців / К. Шамаєва // Музика. – 1987. – № 4 (липень, серпень). – С. 26 – 28.

11. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20-30-х років ХХ ст. [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Петро Йосипович Шиманський . – Київ, 1999. – 16 с.

Портной Ю. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства у Житомирі на початку ХХ ст. (становлення середньої ланки музичної освіти). Розкривається історичний аспект становлення професійної фортепіанної освіти та виконавства в Житомирі, зокрема навчання в музичних класах й музичному училищі на початку ХХ ст. Доводиться важливість впливу видатних українських музикантів М.Скорульського й В.Косенка на становлення професійної фортепіанної освіти в Житомирі.

Ключові слова: Житомир, професійна фортепіанна освіта, музичні класи, музичне училище, фортепіанне виконавство.

Портной Ю. Пути профессионализации фортепианного исполнительства в Житомире в начале XX в. (становление среднего звена профессионального музыкального образования). Раскрывается исторический аспект становления профессионального фортепианного образования и исполнительства в Житомире, в частности, обучение в музыкальных классах и музыкальном училище в начале XX в. Выявлена значимость влияния выдающихся украинских музыкантов М. Скорульского и В. Косенко на становление профессионального фортепианного образования в Житомире.

Ключевые слова: Житомир, профессиональное фортепианное образование, музыкальные классы, музыкальное училище, фортепианное исполнительство.

Portniy Yuriy. Ways of professionalization of piano playing in the early twentieth century (of becoming middle-level professional music education). The article deals with the historical aspect of becoming a professional education and piano performance in Zhitomir, particularly disclosed process of education and performing in music classes and music college in the early twentieth century. In article is proved the significance of the influence of prominent Ukrainian artists M. Skorulsky and V. Kosenko on the formation of the professionalization of piano education in Zhitomir.

Key words: Zhitomir, professional piano education, musical classes, musical college, piano performance.

УДК 78.071.1:787.3.082.4

Чжу Юаньюань

СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА (на примере виолончельного концерта)

Последнее десятилетие творческой биографии Шумана ознаменовано началом нового этапа, одного из самых насыщенных и плодотворных, отмеченного сменой жанрово-стилевых и художественных ориентиров. Композитор тяготеет к крупным формам – симфониям, концертам, камерным ансамблям; во многом изменяется характер тематизма и методы его развития, принципы формообразования. До не-

давнего времени в отечественном музыкознании этот этап оценивался как период постепенного угасания шумановского таланта, а представленные в нем сочинения как не достигающие того уровня мастерства, которым отмечены более ранние шумановские произведения – особенно фортепианные. В научных публикациях последних лет во многом переосмысливается значение данного периода творчества композитора [см., например, 7]. Тот стилиевой поворот, который намечается в творчестве Шумана в 40-50-е годы и связан с усиливающимся проявлением объективизма, преобладанием рационального начала, мыслится теперь как «вполне логичное и закономерное событие, в результате которого общая художественная эстетика Шумана получает новое <...> музыкальное воплощение» [там же, с. 4]. В связи с этим исследование инструментальных жанров шумановского творчества позднего периода видится актуальным. **Цель** данной статьи заключается в выявлении особенностей мышления композитора при обращении к жанру концерта, а также исследование направления стилиевых поисков композитора в обновлении последнего на примере Концерта для виолончели с оркестром op. 129, a-moll.

Укажем сразу, что в целом инструментальное наследие Шумана в жанре концерта получило далеко не равнозначную освещенность в отечественной и зарубежной научной литературе. Так, наибольшее внимание уделено фортепианному концерту и его «спутникам» – концертным пьесам, созданным по модели концерта (Интродукция и *All-egro appassionato*, Концертное *allegro* с интродукцией). Например, им отведены многие страницы фундаментальной монографии Д. Житомирского [3], учебного издания «Музыка Австрии и Германии XIX века» [5]; вкратце они охарактеризованы в существующих научно-популярных и энциклопедических изданиях [см.: 6; 9]¹.

¹ Знакомство с зарубежной литературой также выявляет первенство Фортепианного концерта в научных студиях ученых: см. диссертацию М. Н. Kang. *Robert Schumann's Piano Concerto in A minor: a Stemmatic Analysis of the Sources* (Ohio State, USA, 1992), статью S. Roe. *The Autograph Manuscript of Schumann's Piano Concerto* (*Music Theory*, CXXXI. – 1990. – P. 77–79), исследование А. Gerstmeier. *Robert Schumann: Klavierkonzert A-moll, op.54* (Munich, 1986), статью W. Boetticher. *Das Entstehen von R. Schumanns Klavierkonzert: Textkritische Studien* в сборнике *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag* (Stuttgart, 1986, s. 45–55) и др.

Значительно реже в отечественной литературе встречаются публикации о Виолончельном концерте (среди прочих укажем, в частности, довольно скудную характеристику в вышеупомянутой монографии Д. Житомирского [3], аналитический очерк юного музыковеда Д. Беличенко [1], исследование С. Мадорского [4], посвященное вопросам оркестровки концерта и анализу его редакций – авторской и Д. Шостаковича, отдельные заметки в энциклопедическом издании *Grove* [8]) и еще менее их о Скрипичном².

Концерт для виолончели с оркестром op. 129, *a-moll* (1850) является одним из ярчайших сочинений Шумана зрелого периода творчества и одновременно представляет собой одно из лучших, по мнению Д. Житомирского, произведений этого жанра в классической инструментальной литературе. Учитывая, что фактически концерт завершает собой список сочинений композитора, его анализ, выявление особенностей драматургии приобретает еще символический характер.

Для данного сочинения Шуман избирает классический состав оркестра – парный, без тяжёлой меди; причём в группе деревянных духовых используется кларнет «in A». Такой состав оркестра применялся Моцартом, Вебером и другими композиторами. «Композиционно-техническая сторона» (выражение Д. Житомирского) Виолончельного концерта, продумана здесь до мельчайших деталей.

Концерт написан как одночастное произведение, при этом в нем четко выделены три части: сонатное *allegro* (Nicht zu schnell), медленная (*Langsam*) и финал (*Sehr lebhaft*), – которые следуют друг за другом *attacca*, без перерыва. Переход от одной части к другой обеспечивают связки. Причём этот переход фактически не заметен для уха; части словно перетекают одна в другую, ощущение их смены вызывается изменением образности. Таким образом, выстраивается композиция поэчного типа.

Кроме того, концерт от начала до конца пронизывает единый тематический мотив, поэтому концерт предстает как целое одночастное произведение. Д. Житомирский отмечает: «Все три части концерта связаны родственными интонациями, которые, однако, появляются

² Объяснение отмеченному феномену видится в известной инерции оценки творчества Шумана с позиций фортепиано, принятой в советском музыкознании.

всякий раз в новом мелодическом контексте, образуя не столько прямое родство, сколько единую интонационную атмосферу произведения» [3, с. 745]. Последнее дает основание прийти к выводу о том, что Виолончельный концерт свидетельствует о стремлении Шумана в поздние годы «углубить и усовершенствовать принцип монолитности крупной циклической формы» [3, с. 746].

Другой особенностью концерта выступает лирическая направленность в широком смысле, проявляющая себя, в частности, как **песенность**. Он весь от начала и до конца богат певучим мелодизмом, который нигде не оттесняется на второй план ни виртуозными, ни композиционно-техническими элементами. Лирика, сконцентрированная уже в первых тактах заглавной темы, остается ведущей образной сферой на протяжении всех частей концерта.

Особый песенный колорит концерта связан с использованием композитором характерных песенно-романсовых интонационных оборотов. Так, Д. Беличенко приводит сходные мелодические построения из вокальных циклов Шумана «Любовь поэта» (№ 9 «Напевом скрипка чарует»), «Мирты» (№ 1 «Посвящение»), а также указывает на косвенные связи с песенной лирикой, в частности, в принципах соотношения солирующей виолончели и оркестра [1, с. 120-121]. Наличие певучей мелодики, родство ее отдельных интонационных оборотов с вокальным стилем Шумана, общая «песенная» направленность тематизма, отсутствие виртуозности выявляют романтическую, камерную, интимно-лирическую природу произведения, что дает основание считать, что «в данном произведении ощущается понимание Шуманом концертного жанра как камерного лирического высказывания» [1, с. 119].

Обратимся к анализу частей концерта. Первая часть написана в сонатной форме, где представлена только одна – сольная – экспозиция. Отметим, что подобная трактовка экспозиции первой части концерта достаточно типична для романтиков (см., например, Скрипичный концерт Мендельсона, концерты Брамса – Второй фортепианный и Двойной). Еще одна особенность – отсутствие чётких границ между экспозицией, разработкой и репризой: разработка выступает как естественное продолжение экспозиции, реприза непосредственно «вытекает» из разработки.

Открывает концерт тема вступления. Она представлена как хорал деревянных духовых инструментов, звуки которого дублируются *pizzicato* у струнных. Верхний голос хора представляет собой интонационное зерно, из которого вырастает весь тематический материал концерта ($e - a - c$). Это типичное шумановское *motto*, «звуковая формула»:



В гармоническом отношении она представлена последовательностью из трех аккордов: трезвучий Т – S – Т.

Главная тема – патетический речитатив виолончели соло, построенный на начальной формуле ($e - a - c$). Она включает два элемента: а) восходящее движение по звукам аккорда (на основе формулы $e - a - c$) и б) постепенное нисходящее движение:



Связующая партия резко контрастна, она начинается *tutti* (*a-moll*) в динамике *f*; в ней появляется маршевый образ. Вместе с тем, тема связующей партии развивает элементы главной темы-формулы.

Марш подводит к побочной партии, которая также содержит два элемента: лирический и танцевальный. Лирика первого элемента сконцентрирована в партии солирующей виолончели, которая насыщена выразительными интонационными оборотами (опевание звуков, широкие мелодические интервалы – септима, секста), хроматикой, задержаниями, тонкой нюансировкой. Данная мелодия сопровождается лишь струнной группой оркестра (фаготы дублируют басовые звуки виолончелей и контрабасов), причем это сопровождение имеет гармонический характер, «оттеняющий» мелодию, окрашивающий её в «терпкие» тона (например, посредством *sf* на сильной доле). Во второй половине темы у солирующей виолончели появляется «соперник» – самостоятельная мелодическая линия у виолончелей, что придает всей теме диалогический характер. Укажем, что введение дополнительных солистов – особенно в лирических разделах формы – окажется одним из излюбленных приемов Брамса (например, во Втором фортепианном концерте таким солистом во второй части выступит виолончель, в Первом – гобой).

Особенностью второго элемента является использование *tutti* в качестве «водораздела» и одновременно для создания импульса танцевальности, который реализуется во второй части темы побочной партии. Танцевальную окраску теме придает стремительное движение мелодии триолями у виолончели-*solo*, смена артикуляционных приемов (*legato* – *staccatto*), острая акцентуация, широкие скачки, аккумулирующие энергию движения. По своей функции второй элемент можно считать заключительной партией.

Тональный план побочной партии представляет движение от *d-moll* (1-элемент) к *D-dur* (2-элемент); причем во втором элементе Шуман опять использует субдоминантовый гармонический оборот, как во вступлении. Отметим, что тональное движение экспозиций также укладывается в «прокрустово ложе» плагальности: *a-moll* – *D-dur*.

Разработка в основном посвящена развитию главной темы – в ней проводятся или её ключевые элементы, или целостные фрагменты:



Особенностью формы первой части является абсолютное масштабное равенство экспозиции и репризы, которое дополняется идентичностью оркестровки. Переход-связка ко второй части (тт. 270-285) воспринимается как начало второй разработки, поскольку использует соответствующий тематический материал и принципы его «оформления»; единственное отличие здесь – отсутствие виолончели-соло. Таким образом, первая часть представляет собой строго симметричную структуру с центром, проходящим через разработку.

Вторая часть (*Langsam, F-dur*) написана в простой 3-х-частной форме и также представляет собой симметричную структуру. Тема ее производна от главной темы первой части. В интонационном плане она строится как обращение главного интонационного ядра. Так, главная тема первой части открывается восходящим квартовым ходом в мелодии (V – I), тема второй части – нисходящим (I – IV). Вместе с тем, как и в теме первой части, мелодия движется от I к III ступени:

Тема первой части: *e* (V) – *a* (I) – (*h*) – *c* (III)

Тема второй части: *f* (I) – *b* (IV) – *a* (III)

Тема второй части включает те же два элемента: 1) поступенное движение (только здесь оно восходящее); 2) движение по звукам трезвучия.

Вся часть выдержана в единой фактуре: основную мелодическую линию ведет виолончель, её отдельные фразы имитируются в партии фагота, оркестр (струнная группа с небольшими «вкраплениями» деревянных духовых) выполняет роль аккомпанемента. Вместе с тем, в оркестре выделена партия виолончели как второе соло:



Д. Беличенко усматривает в этом фрагменте концерта черты виолончельного трио и связывает это с дополнением концертности ансамблевыми приемами [1, с. 120]. Вместе с тем данные особенности можно отнести и к чертам *concerto grosso*, типологическим свойством которого как раз и выступает вкрапление ансамблевых фрагментов в оркестровое изложение.

Отметим еще один момент. В среднем разделе партия виолончели содержит двойные ноты: Шуман здесь впервые ставит перед инструментом помимо мелодических и технические задачи, рассматривая виолончель в виртуозном ключе. Подобное звучание виолончели встретится вновь лишь в коде, завершающей сочинение.

Связка между второй и третьей частями не просто выполняет функцию перехода, но подводит итог развития лирической образности концерта, обобщая и приводя к единому знаменателю все её проявления, рассредоточенные в тематизме I и II частей (темы главной и побочной партий I части, тема II части). Мелодия связки объединяет в одну линию все главные темы, причем её рельеф распределяется между инструментами оркестра: так, у флейты и кларнета звучит мелодия начальных тактов главной темы I части, далее её подхватывает и продолжает вести солирующая виолончель; из темы первой части органично вытекает тема второй. Колорит авторского лирического высказывания подчеркнут звучанием виолончели в динамике *f* и *sf* всё время, тогда как оркестр выдерживается в градации *p*.

Начало третьей части представляет интерес с точки зрения гармонического плана. Первый аккорд третьей части – трезвучие *d – f – a*

(IV ступень) – представляет собой начало как будто в параллельной тональности по отношению к тональности второй части (тональность второй части *F-dur*), которую Шуман затем переосмысливает в качестве субдоминанты тональности *a-moll*:



Такое начало сглаживает тональный контраст, обеспечивая максимальную «гладкость» перехода.

Форма третьей части сочетает черты сонаты и рондо. В теме главной партии содержатся два контрастных элемента, которые чередуются по принципу *tutti-solo*: первый – маршевый – у оркестра; второй – игровой – у виолончели соло. Теме свойственна гармоническая неустойчивость, долгое отсутствие тоники по следующей схеме: || : S – D : || T (второе предложение).

Связующая партия строится на элементах главной партии, здесь осуществляется модуляция в тональность побочной партии. Побочная партия (*C-dur*) знаменует возвращение лирической образности. Как и все лирические темы концерта, данная тема строится на интонациях главной темы: ход *e – a* и его обращение (квартовый и квинтовый нисходящие ходы), восходящее движение по звукам аккорда. В изложении используется принцип антифона (переключки солирующей виолончели и деревянных духовых). Причем в момент звучания тематического материала у деревянных духовых в партии струнных проводится второй – игровой – элемент главной партии. Таким образом, в рамках побочной партии происходит объединение лирической и игровой образности. В качестве заключительной партии у оркестра вновь звучит главная тема (рефрен *a₁*).

Разработке присуще камерное звучание за счет использования отдельных групп оркестра и в особенности – появления других солистов помимо виолончели, выступающих одновременно с главным, либо поочередно переключаясь с ним. Так, в тт. 480-486 на тематический элемент у виолончели накладывается звучание главного мотива (*motto*) у валторн (тт. 480-482), а затем у кларнета и валторн (тт. 484-486). Переключки солистов содержатся и в последующих тактах партитуры (виолончель – флейта+гобой, тт. 488-493).

Реприза и в количественном (масштаб), и в качественном (тематизм) плане соответствует экспозиции. Причем связующая, побочная и заключительная партии в точности повторяют соответствующие темы экспозиции, сохраняя даже инструментовку, а главная партия несколько изменена: она приобретает более мощный, тяжёлый вид и звучит *tutti* без участия солиста.

Концерт завершается кодой, которую предваряет каденция. Особенностью этой каденции является то, что она звучит у солиста в сопровождении оркестра: на достаточно типичные для этого раздела формы виртуозные построения (двойные ноты, арпеджо, пассажи), накладываются тематические элементы (побочная партия первой части в деревянных духовых – тт. 706-710, 714-718, третьей части). Таким образом, каденция выполняет функцию коды; а кода приобретает черты каденция.

Анализ Виолончельного концерта Шумана позволяет выявить характерные черты, присущие данному жанру.

Особенности трактовки концертного жанра. Концерт сочетает в себе жанровые черты трех исторических разновидностей концерта: 1) романтического сольного концерта, 2) романтической поэмы, 3) классицистского сольного инструментального концерта, 4) барочного концерта – *concerto grosso*, по сути представляя собой своеобразную антологию концертного жанра.

Традиция романтического концерта дает о себе знать в доминировании принцип сольного высказывания, безусловном главенстве солирующего инструмента при постоянной опоре на песенность (тип тематизма, принципы музыкального развертывания, использование песенных «автоцитат»).

Поэдность заявляет о себе сразу на нескольких уровнях – структурном, тематическом, драматургическом. Так, в плане формы характерна фактическая одночастность при выделенных трех частях за счет приемов *attacca*, связок-переходов между частями, «наложенный» границ частей. На интонационно-тематическом уровне поэзные принципы обнаруживают себя в широком использовании принципа монотематизма, проявляющегося в формировании иногда достаточно контрастных – и в образном, и в жанровом плане – тем из единого интонационного ядра, приводящих в конечном счете к образованию самостоятельных сюжетных линий (в Концерте их три – лирическая, маршевая, лирико-игровая)³. На тяготение к поэдности в инструментализме как неотъемлемое качество мышления Шумана указывает Д. Житомирский, отмечая, что «поэдность является центром притяжения для всех произведений, где господствует лирико-драматическое содержание» [3, с. 419].

Модель классического сольного концерта сохранена в композиции целого: трехчастная структура с сонатным *allegro* в качестве первой части, рондо-сонатой – третьей.

Черты *concerto grosso* проявляются в первую очередь в особенностях оркестровки: опора на камерный по преимуществу состав, оперирование отдельными оркестровыми группами, использование нескольких солирующих партии, переключки *tutti – soli*.

Причем единый тематический мотив и непрерывная структура придает ему характер поэмы.

Особенности оркестровки. К ним следует отнести камерность, редкое звучание *tutti*, использование выразительного потенциала отдельных групп инструментов, строгую дифференциацию функций оркестра, связь оркестровки с образным содержанием тем:

³ В целом мышлению Шумана в сонатных композициях свойственно формирование внутренней связи между частями цикла посредством «сквозного» развития тем и тематических элементов. Д. Житомирский отмечает: «В ряде произведений зрелого и позднего периодов Шуман упорно стремится связать части цикла, создавая между ними родство отдельных интонаций (разрядка автора. – Ч.Ю.)» [3, с. 417]. И далее подчеркивает, что «“механизм” таких связей хоть и действует “за кулисами”, но играет большую роль, создавая единство интонационной сферы всего произведения» [там же, с. 418].

1) *маршевые темы* звучат в изложении *tutti*, причем зачастую без участия солиста (в I части это темы вступления, связующей партии, кода; в III части – главная тема в экспозиции и репризе, тема заключительной партии, кода);

2) *лирические темы* воплощены в оркестровом звучании посредством сочетания солиста с аккомпанирующей струнной и деревянной духовой группами при очень «прозрачной» инструментовке и типичными «аккомпанирующими» фигурациями (все основные темы – главная, побочная и заключительная – первой части, темы крайних и среднего разделов второй части, а также тема связки между частями);

3) *лирико-игровые темы*, как правило, поручены оркестровым группам (разработка первой части, связка между второй и третьей частями, побочная партия, разработка, каденция третьей части).

Особенности формы. Выстраивая форму Виолончельного концерта, Шуман строго соблюдает закон симметрии. Так, каждая часть концерта выступает как идеальная симметричная структура с центром, проходящим через ее середину, обуславливая абсолютное масштабное равенство экспозиции и репризы:

Первая часть: 97 тт. (эксп.) – 77 тт. (разр.) – 97 тт. (репр.)

переход – 12 тт.

Вторая часть: 9 тт. (А) – 16 тт. (В) – 9 тт. (А₁)

переход – 25 тт.

Третья часть: 135 тт. (эксп.) – 69 тт. (разр.) – 135 тт. (репр.)

каденция – 73 тт.

Масштабное равенство дополняется идентичностью оркестровки в соответствующих разделах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беличенко Д. Жанровые и интонационно-тематические особенности концерта для виолончели с оркестром Шумана / Д. Беличенко // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали ювілейної науково-практичної конференції до 60-річчя ХССМШі. – Х. : Вид-во ХССМШі, 2004. – С. 119-124.

2. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана. Аспекты музыкальной герменевтики : автореф. дис. ...

канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова / Галина Юрьевна Демченко. – Саратов, 2006. – 22 с.

3. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.

4. Мадорский С. И. Особенности партитуры Концерта для виолончели Р. Шумана в инструментовке Д. Шостаковича / С. И. Мадорский // Вопросы теории и истории музыки : сб. статей / Гл. ред. К. И. Степанцевич. – Минск : Изд-во Белорусской гос. консерватории им. А. В. Луначарского, 1976. – С. 141-156.

5. Музыка Австрии и Германии XIX века : в 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – Кн. 2. – 526 с.

6. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6. – С. 455-467.

7. Романова Е. В. Классицистские и романтические тенденции в творчестве Р. Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / Елена Викторовна Романова. – СПб., 1998. – 21 с.

8. Daverio J. Schumann, Robert / J. Daverio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. – [эл. версия].

Чжу Юаньюань. Специфика воплощения концертного жанра в творчестве Р. Шумана (на примере виолончельного концерта). Выявлена специфика воплощения жанра концерта в творчестве Шумана. Исследуются интонационно-тематические, жанрово-структурные и композиционно-драматургические закономерности Концерта op. 129, a-moll для виолончели с оркестром. Обозначиваются жанровые ориентиры композитора – романтический сольный концерт, романтическая поэма, классицистский сольный концерт, барочный concerto grosso.

Ключевые слова: Р. Шуман, концерт, драматургия, поэмность, песенность, стилистика, жанровая традиция.

Чжу Юаньюань. Специфіка втілення концертного жанру в творчості Р. Шумана (на прикладі віолончельного концерту). Виявлено специфіку втілення жанру концерту в інструментальній творчості Шумана. Досліджуються інтонаційно-тематичні, жанрово-структурні та композиційно-драматургічні закономірності Концерту op. 129, a-moll для віолончелі з оркестром. Визначаються жанрові орієнтири композитора – ро-

мантичний сольний концерт, романтична поема, класицистський сольний концерт, барочний concerto grosso.

Ключові слова: Р. Шуман, концерт, драматургія, поемність, пісенність, стилістика, жанрова традиція.

Zhu Yuanyuan. R. Schumann's concert genre embodiments specifics (in example of the cello concerto). The trying to find concert genre embodiments specifics in Schumann's instrumental art are made in the article. Cello Concerto's op. 129, a-moll intonation-thematic, genre-structural and composition-dramaturgical patterns are investigated. Genre reference points of the composer – a romantic solo concert, a romantic poem, a classical solo concert and a baroque concerto grosso are defined.

Key words: R. Schumann, concerto, dramaturgy, poem-quality, song-quality, stylistics, genre tradition.

УДК 398.82(477)

Олена Шишкіна

НОТНІ ЗБРАННЯ ВЕСНЯНОК ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ФОЛЬКОРИСТИЧНИХ ГУРТІВ

Питання використання зразків народнопісенної творчості в сценічній практиці з кожним роком все більш актуалізується у площині поєднання автентичності та сценічних вимог до сучасних виконавців. Робота, що ведеться з відтворення на сцені різноманітних обрядових пісень, є дуже кропіткою і має бути спрямована не тільки на ретельне вокальне копіювання народнопісенного твору, а і на збереження відповідної семантики образу. Звернемо увагу на якість записів та можливість відтворення в репертуарі фольклористичних гуртів такого поширеного жанру народної творчості, як веснянки.

Мета статті – розглянути принципи і саму можливість використання весняної обрядової пісні у сценічній практиці фольклористичних гуртів. Весняні танково-ігрові пісні побутують в Україні під багатьма назвами.

Розпочинають весну *заклички* – звертання до Богині Весни, Весни-матері, яка народжує Весну-доньку. Колись цей процес керувався

волхвами. Концентрація народного духу спрямовувалася на посилення активності Сонця, тепла, розквіту землі. Коли земля протряхала, починали *водити танки*.

Найчастіше в науковій літературі вживаються такі: «*веснянки-заклички*», «*ігрові веснянки*», «*веснянки-хороводи*», «*весняні ігри*», «*хороводно-ігрові весняні пісні*». Також вживається й загальна назва «*веснянки*», але вона об'єднує дуже широке коло пісень, що співались від ранньої весни до русального тижня: крім хороводно-ігрових, це і закликання весни спеціальними піснями – «*гуканками*», «*закличками*», і пісні, що виконувались без драматичних чи хореографічних рухів, здебільшого ліричного забарвлення.

Відкривається весняний цикл обрядовості співами на Масляну, починаючи з пісні «*Кроковес колесо*» і дійства під назвою «*водіння козла*». На більшості території України для означення пісенно-ігрового комплексу, що виконується весною, вживались назви «*танок*», «*танки*». На заході України фольклорно-етнографічний комплекс весняного свята і пісня, що супроводжує гру або танок, найчастіше називали «*гаївкою*» (локальні назви: «*галагівка*» [27, с. 77], «*ягівка*» [13, с. 23], «*гаїлка*», «*гагівка*», «*ягівка*», «*галалівка*», «*лаголойка*», «*яголойка*», «*сгулка*», «*явілка*», «*магівка*», «*маївка*» [6, с. 15].

Із руйнуванням традиційної світоглядної системи селянина-хлібороба гаївки, весняні ігри й хороводи витіснялися і поступово зникли з активного побуту, ставали анахронізмом. Ідеологічний тиск зробив те, чого по-справжньому не змогли досягти сторіччя церковних заборон. У своїй завершальній фазі існування хороводно-ігровий фольклор насильницьки переводився до дитячого репертуару: посібники для дитсадків та початкових шкіл рясніють спрощеними варіантами таких ігор, як «*Перепілочка*», «*Зайчик*», «*Подоланочка*». Серед робіт такого типу є збірки, спеціально присвячені весняним хороводно-ігровим пісням: наприклад, «*Ягільки*» (упор. М. Миханько, 1922), «*Ягільки*» (упор. О. Барияк, 1932), «*Весняночка*» (упор. В. Верховинець, 1925). Вони мають популяризаторський характер, проте містять дуже мало зразків автентичного співу. Особливо це стосується тих записів, що мають і нотну фіксацію, і докладний опис рухів, які супроводжують їх виконання. Втім, їх використання в сценічній практиці є дуже **актуальним** для керівників та учасників фольклористичних гуртів.

Розглянемо стан фіксації веснянок впродовж всього періоду записування та вивчення української народної творчості.

Найстарішим письмовим згадуванням веснянок вважаються записи Зоріана Доленги-Ходаківського, датовані початком XIX ст. Із 106 веснянок, що ввійшли до збірки, більше половини можна віднести до хороводно-ігрових. Запис текстів провадився максимально точно, у повному обсязі, без коректив й доповнень. До деяких пісень подано примітки про характер виконання («танок», «на галагівки, подібна до кривого танцю», «на вербову дощечку»), до інших – про час виконання («у великодну ніч») [27, сс. 65-66; 77-78].

М. Максимович у праці фольклорно-етнографічного характеру «Дни и месяцы украинского селянина» (1856) виділив весняні танки – дівочі ігри й хороводи – в окрему самостійну групу й здійснив першу спробу їхньої класифікації за характером виконання рухів [15, с. 475].

Для вивчення хороводно-ігрового фольклору особливе значення мають «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким». Тут було надруковано понад 90 гаївок, записаних в західних регіонах України, що входили до складу Австро-Угорської імперії. Ця праця – найчисленніше зібрання весняних ігор і хороводів XIX ст. Подані записи зафіксували як архаїчні ігрові пісні («Кострубонько», «Мости», «Мак», «Воротар»), так і твори пізнішого походження (ліричного, гумористичного й сатиричного характеру), що не мали обрядового значення, але виконувались у традиційному танку [4, сс. 678-679, 682, 684].

Своєрідним підсумком майже сторічного збирання і видання весняного хороводно-ігрового фольклору стала робота Володимира Гнатюка «Гаївки» (1912), яку характеризує, перш за все, широта охоплення матеріалу, високий рівень наукової фіксації текстів, мелодій та опису ігрових дій. У передмові В. Гнатюк подав аналіз літератури за темою, детально зупинився на питаннях, пов'язаних з походженням ігор й виникненням назви «гаївка», а також представив добірку місцевих назв хороводно-ігрових пісень. Розглядаючи весняний фольклор у цілому, автор пише, що «не кождоу веснянку можна зачислити до гаївок, хоч кожда гаївка є веснянкою. Термін “веснянка” обіймає ширший цикл пісень, “гаївка вузиий”» [3, с. 2].

Аналізуючи умови побутування гаївок на Західній Україні, В. Гнатюк відзначив поступове згасання ігрової традиції, скорочення строку проведення гаївки до великодніх днів. Наприкінці передмови В. Гнатюк запропонував перелік основних тем гаївок й географічний показник записів, що увійшли до збірки. Є музичний додаток, що містить 162 записи, з яких 129 зроблено фонографом. За кількістю мелодій хороводно-ігрових пісень, записаних й підготовлених І. Роздольським й Ф. Колессою, збірка не має собі рівних.

Тексти у збірці розбито на три великі розділи: ігрові двохорові, ігрові однохорові й однохорові гаївки без гри (власне хороводні). У середині кожного розділу пісні згруповано за тематичним принципом. Кожна гра супроводжується детальною характеристикою основних рухів, варіантами текстів й посиланнями на близькі паралелі в інших друкованих джерелах. Усього текстова частина збірки містить запис 171-ї гаївки і донині залишається єдиним спеціальним науковим зібранням української весняної хороводно-ігрової поезії.

П. Чубинський зробив чіткий поділ на веснянки без ігрового супроводу й весняні ігри; останні було виділено в окремий розділ – понад сорок хороводно-ігрових пісень переважно з центральної та східної України. Записи, представлені великою кількістю варіантів, дають уявлення про основні теми, сюжети, мотиви, образи та персонажі жанру, характерні саме для цього краю. Кожна пісня має детальний опис ігрових та хороводних рухів, до деяких подано мелодії. У середині розділу хороводні й ігрові пісні не розрізняються і надруковані разом з іграми без пісенного супроводу; деякі танкові пісні потрапили до розділу веснянок (без ігрового супроводу) та до IV тому «Трудов...», де зібрані ліричні пісні. Це вносить у жанрову систематику певну плутанину, засвідчує відсутність загальноновживаної класифікації пісенно-ігрового фольклору, проте не применшує значення зібрання П. Чубинського, що протягом століття є основним друкованим джерелом для вивчення хороводно-ігрових пісень [31, сс. 32-184].

Значним явищем у вивченні мелодій хороводно-ігрових пісень стали збірники, підготовлені М. Лисенком – «*Молодоці*» (1875) та «*Обрядові пісні*» (1896), куди увійшли записи весняних ігрових та хороводних пісень дитячих, дівочих, жіночих та мішаних, виокремлені у розділ «Танки та ігри» [16]. Проте деякі хороводно-ігрові пісні

потрапили й до розділу «Веснянки», тобто такі, що виконуються без драматичних або хореографічних рухів. М. Лисенко зібрав близько півтори сотні записів мелодій ігрових пісень [28, с. 34-124].

Велику збирацьку роботу на півдні України провів А. Конощенко. Частина його записів хороводно-ігрових пісень з мелодіями була опублікована у збірниках «Українські пісні з нотами» (1900 – 1909 рр.), а частина видана вже у радянський час [7, с. 3-24]. Цікаві записи фонографом українських народних пісень, зокрема й хороводно-ігрових, з Полтавської губернії зробила у 1903 р. Є. Ліньова («Опыт записи фонографом украинских народных песен») [14]. Весняні танкові пісні з мелодіями, записані на українсько-білоруському прикордонні Зінаїдою Радченко, видані в *«Сборнике малорусских и белорусских народных песен Могилевской губернии»* [23].

Суттєвим недоліком більшості публікацій ігрового фольклору в XIX ст. було відсутність записів мелодій. Окремі хороводно-ігрові пісні з мелодіями находимо в збірках О. Гулака-Артемовського «Народні пісні з голосом» (1863) [18], А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії» [20]. У збірках О. Рубця «Двести шестнадцать украинских напевов» (1872) та «100 украинских народных песен» (1889), де під спільною назвою «Веснянки» надруковано 24 ігрові пісні з мелодіями [25].

На початку XX ст. викристалізувалась наукова методика видання фольклорних творів. Величезна заслуга в цьому належить Ф. Колессі [13], братам Бодянських [29], С. Людкевичу [24] і перш за все, К. Квітці. Збірки народних пісень, видані під його редакцією, куди увійшли й численні записи хороводно-ігрового фольклору, відзначаються високим науковим рівнем фіксації як пісенних, так і словесних текстів [11; 12].

Останнім часом з'явилося декілька тематичних збірок весняного календарно-обрядового фольклору – «Веснянки», упорядковані Н. Шумадою [2], і «Веснянки» під редакцією Є. Єфремова [1]. Добірка весняних ігрових та хороводних пісень, де поруч з передруками з інших видань подано більше 20 архівних записів автентичного фольклору, міститься у збірнику «Календарно-обрядові пісні».

Серед записів, що репрезентують Слобожанщину, слід назвати нарис в нотатках Вадима Пасека, де вміщено декілька текстів вес-

няних танків з описом рухів, що під час них виконуються: «Тума», «Козел», «Перепілка» та ін. [20, с. 146-182]. До праці «Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях», увійшов ігровий матеріал, записаний Б. Грінченком й іншими збирачами в північно-східних та південно-західних регіонах України. У збірнику представлені як варіанти широковідомих і багато разів записаних танків, так і оригінальні та малопоширені хороводно-ігрові пісні (наприклад, «Вуточка», «Варена рибка» [32, с. 110].

Вагомим джерелом є і описи П. Іванова з Купянщини, але вони, на жаль, позбавлені нот [9; 10]. П. Іванов зафіксував частковий перехід весняних ігор у дитячий репертуар, що засвідчило певне згасання ігрової традиції на Слобожанщині ще наприкінці XIX ст. Тому автентичний запис весняної обрядової пісні на Слобожанщині має дуже коротку історію.

Отже, слобожанським дослідникам вдалося продовжити традицію запису автентичних веснянок. До таких належать роботи В. Ступницького [26], збірки харківських етномузикологів Л. Новикової [21; 22] та В. Осадчої [18]. Більшість з цих записів зберігаються у фольклорному кабінеті Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (зав. кабінетом – кандидат мистецтвознавства І. Романюк), а також в Лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України при кафедрі українського народного співу та музичного фольклору ХДАК (зав. кафедрою, кандидат мистецтвознавства В. М. Осадча)¹.

Робота з відновлення всього фольклорно-етнографічного комплексу весняного обряду як своєрідного явища народної творчості повинна перш за все спиратися на автентичні записи, що містять не тільки нотну фіксацію, але й аналіз специфічних особливостей того чи іншого різновиду жанру. Особливо цікавим є записування цього складного ігрового явища за допомогою методики, яку запропонувала С. Грица [5].

Сучасна методика творчого втілення автентичного фольклору, якої дотримується у власній практиці автор статті, спирається на аналіз і

¹ Ці наукові доробки складають основу репертуару фольклористичних гуртів «Сварожичі» і «Лада» Харківської державної академії культури, «Веснянки» Харківського національного університету імені В. Каразіна, «Слобожаночка» Харківського училища культури (художній керівник – автор статті).

прослуховування матеріалу фонографічних записів. Це повніше надає уявлення щодо співацьких особливостей не тільки в площині регіональних відмінностей, але й пізнання сакрально-семантичних якостей. Дуже важливим для керівників фольклористичних гуртів є:

- розуміння феномену фольклору за рамками мистецтва, визнання важливості позахудожнього, прикладного у фольклорі, тобто розуміння *фольклору як складової життя*;
- осмислення фольклору не тільки як пам'ятника, але і як живого явища, *артефакту сучасної культури*;
- вивчення музичного фольклору як *феномену, що звучить*, встановлення різниці між виконавством та його фіксацією в тексті;
- розуміння значення в збереженні та розвитку фольклору *носіїв традиції* – майстрів автентичного виконання;
- виявлення ролі *малих соціальних груп* як основного носія фольклорної традиції;
- визнання фольклору як надбання нації, сформованого в значній мірі на стадії етносу і зберігаючого в сучасності ознаки соціальних спільностей іншого типу, пов'язаних з певною територією.

Саме ці положення визначили напрямок творчого пошуку в сценічній практиці фольклористичних гуртів.

Важливим пунктом в діяльності фольклористичних гуртів є пошук найбільш природних для фольклору форм його відтворення. На одному його полюсі – пропаганда фольклору у вигляді концерту, на іншому – відхід в побут.

Розуміючи неприйнятність для фольклору сценічних умов, виконавці намагаються відтворити на сцені «фольклорну ситуацію», встановити безпосередній контакт з глядачами, долучити їх до співу, весняних ігор, танків.

З метою активізації глядачів, перед виступом розповсюджуються тексти веснянок, долучаючи тим самим слухачів до співу; виконавці сходять зі сцени, запрошуючи глядача до танців і до обрядових дійств.

Однією з улюблених форм виконання є фольклорне свято. Цей вид діяльності потребує специфічних навичок спілкування з глядачами, уміння долучити їх до процесу виконання, і звичайно, підбір особливого репертуару. Характерним прикладом з погляду драматургії є ви-

конання цільного весняного обрядодійства, що охоплює сотні пісень, численні обряди і вірування, молодіжні розваги, звичаї, пов'язані з солярними культами вінка, води тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Веснянки: Українські народні пісні. Пісенник* [Упоряд. Є. В. Єфремов]. – К. : Муз. Україна, 1988.
2. *Веснянки: Українські народні пісні* [Упоряд. та вступ. стаття Н. С. Шумади]. – К. : Дніпро, 1984.
3. Гаївки. Зібрав Володимир Гнатюк. Мелодії гаївок, схоплені на фонограф Йосипом Роздольським, списав і зредагував Філярет Колесса // *Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові*. – Львів, 1909. – Т. XII.
4. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. Ч. II. Обрядные песни. – М. : Издание имп. об-ва Истории и Древностей при Московском ун-те, 1878.
5. Грица С. Фольклор у просторі та часі. *Вибрані статті*. – Тернопіль, 2000.
6. Дей О. І. Поетика української народної пісні. – К. : Наукова думка, 1978.
7. Дніпрова Чайка. Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах / [Упоряд. О. Дей, В. Пінчук]. – К. : Муз. Україна, 1974.
8. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. – Т. I. – Харьков, 1989.
9. Иванов П. В. Игры крестьянских детей в Куянском уезде. – Харьков, 1889.
10. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Куянского уезда Харьковской губернии // *СХИФО*. – 1907. – Т. 17. – 216 с.
11. Квітка К. Збірник українських пісень з нотами. – К. : Хромо-лит. І. І. Чоколова, 1902.
12. Квітка К. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядкував Климент Квітка. – К., 1917.
13. Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мельодиями зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса // *Етнографічний збірник*. – 1902. – Т. XI.
14. Линева Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губ. в 1903 г. Евгении Линева. – М. : Типография К.Меньшова, 1905.
15. Максимович М. Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. – Ч. I. Кн. I-II. – М. : Типография Ун-та, 1834.

16. Молодощі: Збірник танків та веснянок (Гри, співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі та мішані). Зібрав М. Лисенко. – К., 1875.

17. Народні українські пісні з голосом. (50 пісень і 5 додатків) [Зібрані, споряджені і видані Олексієм Гулак-Артемовським]. – Изд. 2-е, доп. – Вип. I. – К. : Книгопечатня Петра Барського, 1883.

18. Осадча В. М. Дитячий фольклор Слобожанщини // Дитинство і народна культура Слобожанщини [Сер.: Муравський шлях-2000]. – Харків, 2000. – С. 33-115.

19. Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії / Списані і положені під музику А.Коціпінським. – К. : У Коціпінського, 1861.

20. Пассек В. Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком. Книга V. – М. : Типография Н. Степанова, 1842.

21. Пісні Слобідської України. Фонографічна збірка [Упоряд. Л. І. Новикова]. – Харків : Майдан, 1996. – 187 с.

22. Пісні Слобідської України. Фонографічна збірника. Записи з Лебидинщини [Упоряд. Л. І. Новикова]. – Харків : Майдан, 1998. – 200 с.

23. Радченко З. Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губ. (Гомельского уезда, Дятловичской волости) (180 песен) [Записаны для голоса Зинаидой Радченко]. – М., 1911.

24. Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. – Ч. I // Етнографічний збірник. – Львів : Етнографічна комісія, 1906. – Т. XXI.

25. Рубець А.И. 100 украинских народных песен : 5 выпусков в одном томе. – М. ; Лейпциг : Изд. П. Юргенсона, 1889; Рубець А. И. Двести шестнадцать народных украинских напевов записал и издал А. И. Рубец. – М.: Печатня Л. Юргенсона, 1872.

26. Ступницький В. Пісні Слобожанської України. Фонографічний запис. – Харків : Майдан, 2007.

27. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) [Упоряд., текстологічна редакція і коментарі О. І. Дея. Атрибуція автографів і копій та передмова А. А. Малаш і О. І. Дея]. – К. : Наукова думка, 1974.

28. Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка. Ч. I. [Упоряд., вступ. ст. та примітки Єфремової Л. О.]. – К. : Муз. Україна, 1990.

29. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських [Упоряд. та примітки А. Ю. Ясенчук, загальна і текстологічна ред. та вступ. стаття О. І. Дея]. – К. : Наукова думка, 1978.

30. Чебанюк О. Особливості сучасного побутування весняного календарно-обрядового фольклору на Україні // *Слов'янське літературознавство і фольклористика*, 1986. – Вип. 15. – С. 67-74.

31. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: В 7 т. – СПб. : Тип. Безобразова, 1872. – Т. 3.

32. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губернии. – Т. 3 : Песни [Б. Д. Гринченко]. – Чернигов : Тип. губ. земства, 1899.

Шишкина О. Нотні зібрання веснянок та їх використання в сценічній практиці фольклористичних гуртів. Розглядається проблема автентичності передачі обрядів у межах сценічної діяльності фольклорних колективів на прикладі можливого відтворення весняних пісень-хороводів. Пропонується розглядати спів веснянок як обрядове дійство, пов'язане з ігровою діяльністю та сповнене різноманітних рухливих форм.

Ключові слова: веснянки, сценічна діяльність, автентичний фольклор.

Шишкина Е. Нотные сборники веснянок и их использование в сценической практике фольклорных групп. Рассматривается проблема аутентичности передачи обрядов в рамках сценической деятельности фольклорных коллективов на примере возможности воссоздания весенних песен-хороводов. Предлагается рассматривать пение веснянок как обрядовое действие, связанное с игровой деятельностью и наполненное различными формами движения.

Ключевые слова: веснянки, сценическая деятельность, аутентичный фольклор.

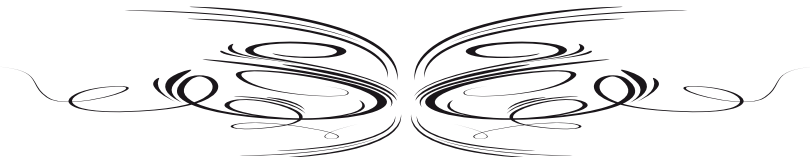
Shyshkina E. Published music collections of springsongs and their usage in scenic practice of folkloristic groups. The article is devoted to the problem of authentic ritual reproduction within the limits of the stage of folkloristic groups in terms of the possibility of reproducing spring carols-circle dances. Singing carols (vesnianky) is suggested to consider as a ritual action that is connected with play activities full of various wheels.

Key word: springsongs, scenic activities, autentic folklore.

Розділ 3

ПОЕТИКА ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

«...И СЛОВО В МУЗЫКУ ВЕРНИСЬ...»



УДК 784.3

Наталья Говорухина

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ МИНЬОН Х. ВОЛЬФА ИЗ «ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА» ГЕТЕ

Для Вольфа поэтическое слово первично. «Музыкальное» у Вольфа предстает как прямое отражение «поэтического», заложенного в образах гетевского стихотворения, в «музыке» самого стиха, его ритме и пластике. При изучении его вокальных опусов следует опираться на текст немецкого оригинала, включающего «слово поэта» в контекст «музыкального слова», сказанного композитором. Как отмечает Д. Фишер-Дискау, сравнивая Вольфа с Шубертом, «... у Шуберта невозможно изучать текст, оставив хотя бы на время музыку в стороне» [10, с. 104]. Начиная работу над исполнением сочинений Вольфа, Д. Фишер-Дискау, как в свое время и композитор, бесчисленное число раз декламирует стихи: у Х. Вольфа «... на первом месте декламация, лишь потом приходит музыка» [там же].

Сравнение Вольфа с Шубертом далеко не случайны. Именно Шуберт переложил на музыку около 80 стихотворений Гете, создав непреходящие образцы, шедевры музыкально-поэтического жанра в немецком романтизме. «Чтобы соревноваться с ним, необходима была самонадеянность», – отмечает П. Мюллер [12]. **Цель** статьи – выявить принципы соотношения поэтического и музыкального

в «Четырех песнях Миньон» Х. Вольфа на стихи И. Гете из «Вильгельма Мейстера» в аспекте исполнительского прочтения произведения.

Для того чтобы понять и воплотить музыкальные идеи Х. Вольфа, вошедшего в историю музыки как «песенный композитор» (*Lieder-companist*), исполнителю необходимо не только вчитаться в поэтический текст его «стихотворений с музыкой», но и осмыслить концепцию этого нового стиля. Свою популярность и «лестное признание» в качестве «песенника» композитор считал односторонними и расценивал как упрек: «Что же другое может это означать, что я всегда пишу одни песни, что я владею лишь малым жанром, и даже им несовершенно, поскольку в нем содержатся лишь намеки на *драматическое творчество* (выделено нами. – Н.Г.). Выходит, что я даже не настоящий лирик» [14, 43–44]. Ключевые слова в этом автовысказывании – «драматург» и «лирик» – означают две тенденции исторической эволюции немецкой *Lied* в XIX в. Одна из них («лирик») связана с лирикой песенных циклов Ф. Шуберта, где объективность повествования окрашена в лирические субъективные тона, а музыка «затмевает» слово своей обобщенностью. Вторая тенденция – это вокальные циклы Р. Шуман, приблизившего этот жанр вплотную к моноопере.

«Веховость» творчества Вольфа состоит в синтезе этих тенденций, в интеграции комплекса «драматических» и «лирических» средств в рамках нового типа вокально-стихотворной композиции. Как отмечает П. Вульфус: «... Вольф выступает как наблюдатель со стороны, который глубоко вникает в существо отображаемого, но не придает ему значения автобиографического факта» [2, с. 100]. Эту оценку подтверждает и высказывание Х. Вольфа (из письма Э. Гумпердинку от 12 марта 1891 г.): «Представь меня как *объективного лирика* (выделено нами. – Н.Г.), который может свистеть на любой манер; которому в одинаковой степени доступны и самая избитая мелодия и вдохновенные лирические напевы [11, с. 77]).

Песни Х. Вольфа принципиально отличаются от шубертовских или шумановских «... по своему духу, характеру, мелодическому языку», – отмечает В. Тимохин, рецензируя совместное исполнение этих сочинений великими мастерами С. Рихтером и Д. Фишером-Дискау [8, с. 5]. И далее: «Здесь господствует ярко выраженное де-

кламационное начало. <...> Вокальная и фортепианная партии в этих песнях (имеются в виду песни на стихи Гете. – Н.Г.) совершенно равноправны, подчас независимы друг от друга и создают то единое, цельное здание, в котором все компоненты сцементированы, нерасторжимы» [там же].

Таким образом, декламационность как ведущий принцип мелодического интонирования, определяющий детализацию вокальной партии, ее психологизм, сочетается с инструментальной обобщенностью поэмно-иллюстративного («драматического») хода действия, вытекающего из образной канвы стиха, что представлено в партии фортепиано. Именно этот принцип и позволяет определить лучшие образцы песен Вольфа термином *«вокально-инструментальные поэмы в жанре миниатюры»*.

Мир поэзии Гете, к творчеству которого обратился Вольф, настолько глубок, что для композиторов (и для Вольфа в том числе) сотрудничество с ним (этим миром) было «проверкой на прочность» своего творческого метода. В обширнейшей литературе о Гете подчеркивается несводимость его исторической фигуры к какому-то одному или даже нескольким направлениям (стилям, течениям) в эволюции философско-эстетической мысли. Мы не случайно употребили здесь это широкое значение понятия «эволюция». Универсализм личности и творчества Гете достигает статуса мифологемы. Именно в таком смысле трактуется «миф» и «реальность» Гете в монографии Е. А. Свасьяна [6]. Автор отмечает, что выражение «век Гете», ставшее уже давно техническим термином историков культуры, может быть расшифровано именно мифологемой и дает четкое обозначение этой мифологемы – «золотой дождь» [6,21].

Под этой метафорой имеется в виду высочайший уровень поэтико-философского обобщения поэтом эпохи второй половины XVIII – начала XIX века, среди «действующих лиц» которого только в Германии были величайшие философы – Кант, Гегель, Фихте, Шеллинг, Гербер, писатели – Шиллер, Гофман и др., композиторы – Моцарт, Бетховен, Шуберт. Именно они составили золотой век, пролились «золотым дождем» на немецкую и общемировую культуру этого периода, определившую будущие направления истории философской и художественной мысли человечества на столетия вперед.

Фигура поэта Гете обобщает эпоху. Именно поэт, хотя поэтическое творчество было у Гете лишь частью его «онтологической» личности, способен эмоционально отразить свою эпоху и страну. Так считают исследователи. Как отмечает в предисловии к своей монографии К. Свасьян, «... Гете-поэт мыслится нами как функция переменного значения, охватывающая целый класс многогранных проявлений этой личности <...>, последние суть элементы класса, или зависимые переменные высказывательной функции поэта» [6,9]. Далее автор поясняет (и это особенно важно для интерпретации музыки на стихи Гете): «На обычном языке это значит: чтобы он ни делал, чем бы он ни занимался, он – прежде всего и во всем поэт» [там же].

Говоря о песнях Вольфа на стихи Гете, необходимо прежде всего уяснить характерный для них тип взаимодействия поэзии и музыки. Их соединение в конкретном жанре песни означает синтез искусств. На морфологическом уровне принципы этого синтеза объективно-сущностны и имеют для искусства всеобщий характер. На этой основе формируются и музыкальные жанры, о чем пишет О. Соколов: «В процессе развития искусств все его виды влияют друг на друга, взаимно обогащая свои художественные возможности, и вместе с тем стремятся сохранить каждый свою специфику для решения собственных задач» [6,14].

Поэт и композитор в синтетическом произведении, каковым является та же песня в ее артифицированном и национально-окрашенном варианте, представляют свои виды искусства и выступают, с одной стороны, как «творцы-соперники». Обращение Вольфа к поэзии Гете примечательно тем, что при явной разномасштабности их дарований, композитор смог уловить и воплотить музыкальную природу стихов Гете. Не случайно Гете называет свои стихотворные вставки в «Вильгельме Мейстере» песнями, описывая даже ситуацию их исполнения и последующего перевода их Вильгельмом с итальянского оригинала на немецкий язык: «Он (Мейстер. – Н.Г.) просил (Миньон. – Н.Г.) повторить и объяснить строфу за строфой, записал их и перевел на немецкий язык. Однако ему удалось лишь отдаленно передать своеобразие оборотов. Исчезло детское простодушие выражения, меж тем как обрывистая речь получилась гладкой, а непоследовательные мыс-

ли – связными. Да и ничто не могло идти в сравнение с прелестью напева» [3, 118].

Итак, песни Миньон изначально именно пелись, причем на итальянском языке, и лишь потом стали стихотворениями. В этом и состоит «музыкальная» суть поэзии Гете, олицетворявшего целую эпоху в эволюции поэтической лирики. Стихотворения поэтов «века Гете» – «само благозвучие, и музыка к ним должна создаваться сама собою» [1,5]. Автор этих слов А. В. Амброс в одном из первых эстетических исследований на тему о границах музыки и поэзии, имея в виду уже конкретно поэзию Гете, пишет: «К чему тут еще музыка, и что ей здесь делать? Разве только надеть этому стихотворению (в сноске приводится немецкий текст четверостишия и его дословный перевод, выполненный Амбросом. – Н.Г.), которое само проносится как запах фиалки, – колодки из повторений текста (потому, что надо же произведению иметь музыкальную округленность), или навесить на крылья его целый оловянный аппарат гармонизации» [там же]. Говоря о своих «песнях», Гете предупреждал: «только не читайте, а постоянно пойте», что свидетельствует об «омузыкаливании» поэзии в рамках «общего произведения искусств», которое Вагнер называет «произведением будущего» (*das Kunstwerk der Zukunft*) [1, с. 61].

Интересующие нас четыре песни Миньон включены Вольфом в грандиозный вокальный цикл «*Lieder nach gedichten von Goethe*». Гетевский цикл создавался Вольфом как своего рода антология, где объединяющим моментом является личность самого поэта. В цикл вошла 51 песня Гете (песнями, как уже отмечалось, свои сочинения называл сам автор) в том числе и 9 стихотворений, которые сам Гете поместил в свой сборник лирики под общим названием «Из Вильгельма Мейстера»: четыре стихотворения Миньоны, три – Арфиста, «куплеты» Филины, а также «Насмешливая песня» («*Spottlied aus „Wilhelm meister“*») – это название дано самим Вольфом. Причисляемая к песням из «Вильгельма Мейстера» баллада «Певец», на самом деле не относится к роману. Поэтому общее число «романных стихотворений» у Вольфа не десять, как считает В. Коннов, а девять [5, 32].

Главным вопросом в свете нашего исследования о гетевских песнях Вольфа является вопрос о том, какого рода цикличность в них прослеживается, можно ли считать циклом весь опус из пятидесяти

одного номера, правомерно ли выделение внутри сборника микроциклов, в частности, тех же четырех песен Миньон?

Что касается первого из этих вопросов, то несомненен циклический характер этого сборника, объединяемых целостным мироощущением и «музыкой стиха» великого Гете. Это – своего рода монографический цикл, к которому Вольф вообще тяготел в своем песенном творчестве. Аналогичен ему, в частности, цикл из 43 песен на стихи Мёрике, написанный в 1888 году, на год раньше гетевского. Музыкальные впечатления от личности и стихов Гете позволили Вольфу создать масштабное сочинение на едином творческом порыве, за три с половиной месяца – с 27 октября 1888 года по 12 февраля 1889 года.

Отвечая на вопрос о пенях из «Вильгельма Мейстера» как о «цикле внутри цикла» или «микроцикле», по определению В. Коннова [5, 32], можно выделить как объединяющий принцип саму сюжетно-персонажную канву романа, которую, кстати, необходимо иметь в виду и исполнителям для более полного «вживания» в образы, созданные поэтом и композитором.

Наконец, четыре песни Миньон образуют как бы персонажный принцип циклообразования (микроцикл в микроцикле), где объединяющим моментом будет интонационно-смысловая характеристика образа Миньон – аллегорического символа чистоты и искренности (фр. *mignon* – миленький, славный, крошечный). В исполнительской практике находим подтверждение этому, поскольку сложилась традиция «циклического» исполнения всех четырех песен Миньон, включаемых в программы камерных конкурсов вокалистов (например, как «Янтарный соловей» в Калининграде или конкурс камерных певцов им. Б. Гмыри в Киеве).

Песни Миньон частично структурированы уже в сборнике Вольфа. Три из них исполняются подряд (№ 5-7), а четвертая следует под номером 9 после песни «Фелина». В романе Гете четвертая песня появляется раньше остальных трех, но по замыслу композитора драматизм этой песни оказался более соответствующим финальной части микроцикла, оттеняемой к тому же музыкально-поэтической характеристикой образного антипода Миньон – Фелины.

Что же нового можно найти в музыкальных характеристиках гетевского образа в интерпретации Вольфа? Ведь великие Бетховен и

Шуберт уже представили свое видение и трактовку гетевской Миньон. Как отмечает В. Коннов, Вольф считал шубертовскую интерпретацию песен Миньон односторонней, поскольку Шуберт воплотил лишь «наиболее общее лирическое настроение» [5, с. 32]. Классическая модель Шуберта с присущей ей обобщенностью не устраивала Вольфа в плане недостаточной психологической заостренности, отсутствия деталей, через которые и может быть раскрыт лирико-психологический подтекст музыкальной драмы в миниатюре.

Характерно в связи с этим прямо не относящаяся к Вольфу высказывание Ницше: «То, что можно сделать хорошо сегодня, то, что может быть мастерским, достижимо только в малых формах. Лишь в них еще возможна целостность» [13, с. 186]]. Контекстная многослойность гетевского романа содержит одно эстетически значимое качество, которое имеет прямое отношение к музыкальной интерпретации персонажей, – *театральность*. С этой точки зрения театральность как внедряемый в песенный жанр принцип восходит к творчеству Р. Шуману.

Характерно, что и Шуман обращался к стихотворениям Миньон из гетевского романа, создав на их основе своеобразную предтечу монооперы с масштабным финалом – реквиемом по Миньон (для солистов, хора и оркестра). Однако шумановский путь театрализации песни и песенного цикла для Вольфа не был эстетическим образцом. Композитор полностью находится в русле новой эстетики позднего романтизма, масштабно определяемых ницшеанством и вагнеровскими творениями. Шумановская лиризация и психологизация как элементы театрального принципа у Вагнера с его музыкальной драмой уступают место эпической мифологизации. Это уже не просто опера, к которой шел Шуман и которая должна была быть монооперой (замысел «Геновевы»), а оперные циклы, масштаб которых свидетельствует о принципиально новом подходе к драме и музыке. Находясь под влиянием вагнеровских идей, Вольф воспринимает их, но претворяет по-своему. Ориентиром для него служит исконно немецкая *Lied* и «круг» песен как генетически первый образец укрупнения жанровой модели. Именно в этом ключе нужно понимать и созданный им «круг» гетевских песен, где четырехчастный микроцикл Миньон занимает свое, положенное ему место.

При обращении к циклу песен Миньон, исполнителям в первую очередь необходимо ознакомиться с контекстом романа Гете. Подчеркнем несомненную монолитность и, одновременно, некоторую развернутость, «стадиальность» этого образа. Стихотворения (песни) Миньон динамичны по своему интонационно-поэтическому и образному содержанию. Динамика заключена как во всем цикле, так и присуща каждой отдельно песне. И если первое связано со стадиями развития образа Миньон в романе, то второе – с концентрацией множественности оттенков смысла в каждом отдельном стихотворении (песне). Именно последние и интересуют Вольфа как мастера песенной миниатюры. Достаточно взглянуть на фактуру фортепианной партии, в кажущейся пестроте которой и заключен образно-динамический подтекст стихотворений. Что касается вокальной партии, то здесь по её линиям и ритмам в нотной записи видна связь со структурой стиха. Вокальная партия и аккомпанемент словно поменялись функциями – функция обобщения, как свойственная музыке, отошла к вокалисту, интонирующему стих, а функция детализации, словесно-поэтическая по генезису принадлежит инструментальному сопровождению.

Вольфовский принцип претворения гетевской поэзии именно поэтому и не противоречит музыке и образности стиха. Можно сказать, что именно Вольф «ставит точку над *i*» в трактовке песен Гете. Речь идет о том, что Гете выступал против бездумных вокальных обработок своих песен, считая последние самодостаточными: «Изображать звуками то, что само звучит, греметь, подобно грому, барабанить, разливаясь в плеске звуков – отвратительно. Минимум этого может быть разумно использован в виде точки над *i*», – пишет в одном из писем Гете [цит. по 4, 29].

Отметим, что Х. Вольфу, при всей сложности и неординарности вокально-инструментального решения, удалось избежать того, о чем предостерегал Гете в возможных музыкальных вариантах своих стихов. Здесь нет места внешним эффектам. Музыка Х. Вольфа не только поэтична, но и содержит необходимые лиризм и драматизм, чего он как «песенный» композитор и добивался. Достижению этой цели служат все технические новации Х. Вольфа в плане трактовки жанра, имеющей в данном случае лишь весьма отдаленную генетическую связь с немецкой Lied.

Впрочем, и гетевские стихи из «Вильгельма Мейстера» также опосредованно связаны с этим жанровым центром. В этом отношении лишь первая из песен (в микроцикле Вольфа она – последняя) по ритму стиха и куплетной форме моделирует жанровый прототип. Остальные три песни представляют собой лирико-психологические зарисовки, характеризующие образ Миньон с разных сторон, что обусловлено сюжетикой романа.

Эстетическая позиция Х. Вольфа по отношению к стихам Гете в песнях Миньон проявилась наиболее отчетливо. Это даже не «стихотворения с музыкой», как их называл сам автор, а скорее «музыкальные стихотворения», где оригинал «переведен» на язык музыки, транскрибирован ее средствами. Это не означает, что вокально-поэтическая «строчка», то есть собственно вокальная партия, лишена связи с образностью и музыкой стиха. Наоборот, именно интонации напевного прочтения стихотворения в декламационной манере определяют ее характер. Мелодекламация здесь не становится стилевым знаком. Она еще одухотворена песенностью, идущей от исконной Lied, но уже в дискретном, «разорванном» виде. Интонационно-смысловые акценты, возникающие в ходе речитативно-декламационного вокально-поэтического повествования, соотносятся «арочно», на расстоянии. Вокальная партия, если ее представить отдельно от аккомпанемента, кажется фрагментарной. И лишь в синтезе с инструментальным компонентом, во временной интеграции «формы как развернутого содержания» (Гегель) становится явленным поэтический и музыкальный смысл высказывания.

Несколько слов об образе Миньон, созданном Гете и музыкально претворенным Вольфом. В романе, кроме сюжетной функции, этот образ наделен Гете еще и особым символическим смыслом: в образе Миньон претворена *идея вечной женственности*. Поэтому во всех перипетиях музыкального воплощения образа Миньон исполнители должны руководствоваться чувством меры, имея в виду эту основополагающую идею великого поэта. И хотя главный акцент Гете делает на душевных страданиях героини, живущей в мире смутных воспоминаний, тоски и неопределенности своей судьбы, предчувствий и жажды смерти, не оформившегося чувства любви и томления как стремления, не находящего разрешения, все же – этот образ объективно светел и лиричен.

Однако трактовка образа Миньон, который у Гете почти не имеет динамики и представляет, по мысли В. Коннова, даже «несколько чуждый основной идее произведения романтический элемент», у Вольфа существенно иная. Композитора интересует не столько сюжетный, сколько лирико-психологический подтекст образа героини [там же]. В музыкальном творении Вольфа этот образ становится главным носителем романтических идей, причем, идей позднего романтизма. Сущность этих идей раскрывает Вагнер в своей концепции «произведения будущего». Составляющими здесь являются художественно-эстетический идеал романтизма с его погружением в субъективное, иррациональное, даже оторванное от действительности, а также идея искусства как мифа и, одновременно, ремесла, в котором нет различий между поэзией и музыкой, где все возвращено к изначальному синкрезису.

Воплощенный Вольфом образ Миньон отражает это единство и в поэтическом аспекте. Ведь Миньон – поэтесса, сочиняющая и исполняющая, аккомпанирующая себе на лютне, свои же собственные песни. Гете, вслед за своим романым «воплощением» – Мейстером – лишь переводит эти песни с итальянского на немецкий язык, придаёт им классически завершённую форму. Таким образом, идея транскрипции и перевода, наряду с идеей поэтического творчества-импровизации, как раз и объединяет во многом полярные установки Гете и Вольфа. Этим и объясняется новый язык, новая форма и новая эстетика немецкой *Lied*, представленная в «жанровых транскрипциях» Вольфа поэзии Гете.

ВЫВОДЫ. Подчеркиваемая многими авторами «поэдность», «сквозная форма», речитативно-декламационный принцип в сочетании с возросшей ролью аккомпанемента стали результатом новой эстетики претворения песенного жанра, в котором гетевская «классика» для Вольфа – лишь исходный материал. То, что песни Вольфа написаны лишь по мотивам стихотворений Гете из «Вильгельма Мейстера» позволяет назвать цикл «музыкальными стихотворениями Миньон» – вымышленного образа девочки-поэтессы, созданного фантазией великого поэта, но претворенного композитором не от лица поэта, а от лица этого вымышленного персонажа. Даже тот факт, что песни Миньон расположены иначе, чем в романе, свидетельствует об

ином принципе драматургии. Все песни идут «по нарастающей» – от экспозиции (№ 1 «Heiss mich nicht reden...») к финальному номеру цикла, по сути представляющему собой реквием, а не «автобиографическую» характеристику образа Миньон, данную Гете в романе. Даже вторгающаяся между 3 и 4 номерами фривольная песня «Филина» призвана оттенить «катарсис трагедией», совершающейся в финале. Таким образом, сквозная цикличность утверждается и во всем цикле, а не только в каждом отдельном номере. Вольф предстает именно как драматург и лирик постромантического времени, отражая через форму новое содержание ключевого жанра немецкой музыки XIX века – песни и цикл песен.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амброс А. В. Границы музыки и поэзии / А. В. Амброс. – М. : Бессель, 1889. – 144 с.
2. Вульфius П. А. К столетию со дня рождения Хуго Вольфа / А. П. Вульфius // Сов. музыка. – 1960. – № 4. – С. 95-105.
3. Гете И. В. Собрание сочинений : в 10-ти томах. – Т. 7. – Годы учения Вильгельма Мейстера / И. В. Гете ; пер.с нем. Н. Касаткиной [под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта]. – М. : Худ. литература, 1978. – 524 с.
4. Драч И. Странствия Миньон / И. Драч // Зеленая лампа. – 1977. – № 1. – С. 28-29.
5. Коннов В. Песни Хуго Вольфа / В. Коннов. – М. : Музыка, 1988. – 96 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
6. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете / К. А. Свасьян. – М. : Evidentis, 2001. – 220 с.
7. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. ст.] / Горьковская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Горький, 1977. – С. 12-58.
8. Тимохин В. Высокая гармония / В. Тимохин // Муз. жизнь. – 1977. – № 23. – С. 4-5.
9. Фишер-Дискау Д. По следам песен Ф. Шуберта (фрагменты) / Д. Фишер-Дискау ; пер. с нем. Л. С. Товалевой ; предисл. Н. Л. Дорлиак // Исполнительское искусство зарубежных стран [сост., вступ. ст., коммент. Я. И. Мильштейна ; пер. с фр. Г. М. Когана и О. А. Серовой-Хортик ; пер. с нем. Л. С. Товалевой]. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 169-235.
10. Фрумкис Т. «Общительность и искренность не выйдут из моды» / Т. Фрумкис // Сов. музыка. – 1982. – № 10. – С. 103-104.

11. Decsey Ernst: *Hugo Wolf. Das Leben und das Lied. Bln., Schuster & Loeffler 1921. erneut durchgesehene 7.-12. Auflage. gr. 8°. 221 S. 1 Bll., OHalbleinen, NaV., Vorsatzbl. etwas fleckig, Gebrauchssp., im Ganzen gut erhalten.*

12. Muller P. *Lieder nach gedichten von Goethe / Paul Muller // Wolf H. Lieder nach Gedichten von Goethe fur eine Singstimme und Klavier / Hugo Wolf. – Leipzig,*

13. Nietzsche W. *Der Fall Wagner, trans. Walter Kaufman, The Birth of Tragedy and The Case of Wagner / W. Nietzsche. – New York : Vintage, 1976. – S. 205.*

14. Wolfs H. *Briefe an Emil Kauffmann / H. Wolfs. – Leipzig : Br. u. Härtel, 1903/1911. – S. 155.*

Четыре песни миньон Х. Вольфа из «Вильгельма Мейстера» Гете. Рассматриваются «стихотворения с музыкой» Х. Вольфа, которые ознаменовали новую веху эволюции австро-немецкого вокального цикла.

Ключевые слова: песня, вокальный цикл, «стихотворения с музыкой».

Говорухіна Н. Чотири пісні міньон Х. Вольфа з «Вільгельма Мейстера» Гете. Розглядаються «вірші з музикою» Х. Вольфа, що означили новий етап еволюції австро-німецького вокального циклу.

Ключові слова: пісня, вокальний цикл, «вірші з музикою».

Govoruhina N. Four songs mignon by H. Wolf from “Wilhelm Meister” by Goethe. The article is devoted to the principles of the “verses with music” by H. Wolf, which signified a new landmark on the way of evolution of the Austrian-German vocal series.

Keywords: song, vocal cycle, “verses with music”.

УДК 78. 071. 1: 82-1 (470) “19”

Лариса Деркач

ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. БЛОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

«Семь стихотворениях А. Блока», открывшие новый этап в развитии камерно-вокальной лирики композитора, являют собой малоизученный объект исполнительской интерпретации. Союз духовных

двойников – Блока и Шостаковича – отмечен печатью гениального синтеза поэзии и музыки, несмотря на разницу в историческом времени. Однако востребуется и соответствующий дух исполнительского *Я*-творчества! Высокоталантливым, эталонным исполнением этого цикла стала интерпретация первой исполнительницы Г. Вишневской. На её основе выполнен семантический анализ избранного сочинения, предлагаемый в данной статье, **цель** которой – выявить наиболее общие принципы влияния поэтики А. Блока на художественную концепцию вокального цикла Д. Шостаковича, столь важную для понимания новых поколений певцов иной эпохи.

Камерно-вокальная лирика наряду с концептуальными жанрами (симфония, опера,) отражает наиболее характерные для стиля Д. Шостаковича идеи, обнаруживая сходство интонационно-драматургических принципов мышления композитора. «Семь стихотворений А. Блока» (соч. 127) для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели были завершены 3 февраля 1967 г. и получили жанровый подзаголовок – вокально-инструментальная сюита. Избранный инструментальный состав не выдерживается на протяжении всего сочинения, а используется в зависимости от поэтической семантики конкретной части сюиты, её местоположения в драматургии целого. Так, «Песня Офелии» (№ 1) представляет собой дуэт голоса и виолончели, «Гамаюн, птица вещая» (№ 2) решен как ансамбль голоса и фортепиано. «Мы были вместе» (№ 3) разворачивается в виде диалогической сцены голоса и скрипки, появление которой спровоцировано поэтическим смыслообразом. Два последующих номера – «Город спит» (№ 4), «Буря» (№ 5) – это вокально-инструментальное трио (голос, виолончель, фортепиано и голос, скрипка, фортепиано). В «Тайных знаках» (№ 6) участвуют скрипка и виолончель. И только в финале цикла «Музыка» (№ 7) используется весь инструментальный состав.

Как известно, монолог и диалог являются формами музыкально-речевой коммуникации, которые важно различать в процессе интерпретации образцов камерно-вокальной лирики (особенно позднего периода творчества, отлочительной чертой которой является повышенная роль авторской рефлексии). В связи с этим В. Васиной-Гроссман отмечает: «В цикле получает развитие один из излюбленных

приемов композитора – “монологи” и “диалоги” солирующих инструментов, появляющиеся обычно в моменты лирического раздумья в его симфониях и квартетах. Почти весь цикл построен именно так: голос и инструменты (один или несколько) соединяются не по принципу “солиста с аккомпанементом”, а по принципу диалога» [2, с. 31].

Стихотворения, которые Д. Шостакович лично отобрал из наследия А. Блока в соответствии со своим замыслом, относятся к раннему периоду творчества поэта: «Песня Офелии», окончательный вариант которой датирован 1908 г.; «Гамаюн, птица вещая» и «Город спит, окутан мглою...» вошли в первую книгу «Собрания сочинений» (1911–1912). В предисловии к нему А. Блок писал: *«...каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни»* [1, с. 559].

К ним примыкают стихи, переработанные либо изданные позднее: «О, как безумно за окном ревет...», впервые опубликованные в 1919 г.; «Мы были вместе...», окончательный текст которого сложился в 1918 г.; «Разгораются тайные знаки...» из цикла «Religio», увидевшие свет одиннадцать лет спустя после написания в 1913 г.; и «В ночи, когда уснет тревога...», вошедших в книгу «За гранью прошлых лет» (1920). И хотя А. Блок не относил переработанные поэтические опусы ни к раннему, ни к более позднему времени они сохраняют характерные для начального этапа творчества образный строй и тональность высказывания, что во многом способствовало единству композиционно-драматургического решения в вокальном цикле Д. Шостаковича. Так, сходными выступают ключевые мотивы «любви» и «смерти», каждый из которых обогащается семантическими вариантами: «улыбки», «поцелуя», «зари», «ночи», «тоски», «предошущения конца», «непогоды», «мировых катастроф» и т.п.

Несколько особняком, на первый взгляд, стоит стихотворение «В ночи, когда уснет тревога», получившее у Д. Шостаковича наименование «Музыка». Это послужило поводом для исследователей сделать вывод о том, что финал вокального цикла переключает в новый образно-смысловой план, разрешает противоречия, являясь «по-

пыткой увидеть мир с иной точки зрения» [2, с. 33]. Действительно, окончательный текст, оформившийся у Блока в 1919 г., отличается той зыбкостью главного поэтического образа, которая дает возможность различной его персонификации: в частности, «Владычицу вселенной» трактовать как образ Музыки. Такое понимание не противоречит природе блоковской поэзии, отличающейся особым мелодизмом. К. Чуковский так характеризовал лирическое мирозерцание поэта: «Каждое его стихотворение было полно многократными эхами, переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм и рифмидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. Это опьянение звуками было главное условие его творчества. Его мышление было чисто звуковое, иначе он и не мог бы творить» [5, с. 14]. Так поэтический мир А. Блока способствовал возникновению в музыке Д. Шостаковича комплекса семантических лейтинтонаций, создающих разветвленную систему арок в стихах с разной тематикой.

Один из таких сквозных мотивов – «звуки музыки», получающие различную смысловую наполненность. Например, Гамаюн – сказочная райская птица – не только «вещает», но и «поет» о трагических событиях истории; в любовной лирике «Мы были вместе...», отмеченной тихим упоением счастьем, «*скрипка пела*», «*просились в сердце звуки скрипки*». Стихи заключительной части вокального цикла, в которых восторг любви передан посредством образно-семантических оппозиций, оказываются одним из вариантов поэтического мотива «звуков музыки».

Первоначальный текст «В ночи, когда уснет тревога» содержит все ведущие смыслообразы, свойственные «Стихам о Прекрасной Даме»: свет и тьму, видения огня (заря, солнце, звезды), таинственность «царицы мира и вселенной», восторг любви и преклонения, противоположность суетной жизни и служения любви («*Что/ буря жизни, если чудной розой / Ты зацвела, пылая и горя, / Что/ море бед и стынувшие слезы, / Когда опять вошла моя заря!..*») [1, с. 634]. «Только об этом он и пел, – пишет К. Чуковский, – изо дня в день шесть лет: с 1898-го по 1904-й, и посвятил этой теме шестьсот восемьдесят семь стихотворений. <...> Раз возникнув, лирические волны, несущие его на себе,

не отхлынывали, а увлекали все дальше. Отсюда слитность всех его стихотворений, их живая органическая цельность...» [5, с. 6].

Таким образом, внешне разноликие стихотворения, отобранные Д. Шостаковичем, оказываются внутренне взаимосвязанными множеством переключек. Это позволяло композитору, с одной стороны, использовать контраст как действенный прием развития в циклической композиции, а с другой – усилить сходство поэтических мотивов музыкально-интонационной семантики, придав им характер сквозных идей единой художественной концепции. «Единство драматургического развития, целостность музыкально-поэтической концепции, – пишет Т. Курышева, – опираются на многоплановые связи между романсами. Характерно, что в качестве связующего фактора выступает <...> развитие тематизма на единой ладоинтонационной основе. В логике этого развития, в общей планировке цикла обнаруживается ясная драматургическая выстроенность целого... Все это позволяет воспринимать блоковский цикл как *своего рода камерную лирико-драматическую симфонию* – произведение, подобных которому мы не найдем в предшествующем творчестве Шостаковича» (курсив мой. – Л. Д.) [4, с. 228]. Обратим внимание на эту мысль, поскольку в ней идет речь о смене жанровой парадигмы (установки), которую востребует стиль позднего Д. Шостаковича¹.

Обратимся к характеристике отдельных, наиболее знаковых примеров композиторской интерпретации поэтического первоисточника. Стихотворный размер, или стихосложение является главенствующим принципом «вхождения» композитора в поэтику избранного стиля и художественного сознания его автора.

В стихотворениях «Песня Офелии» и «Город спит» А. Блок пользуется выразительными возможностями четырехстопного хоря, наи-

¹ Заметим, что Семь стихотворений предваряют открытия, сделанные Д. Шостаковичем в 14 симфонии. Интонационные и смысловые переключки лежат на поверхности и помогают углубить уже известные представления о художественной эволюции композитора. Первопричиной этих открытий, на наш взгляд, является поэтика А. Блока, в которой музыкант расслышал родственные себе мотивы: ключевые из них – это *смерть* (кстати, написано сочинение после инфаркта 1966 г.) и *любовь*, мистическая, не-земная, олицетворяющая вечную жизнь (никто из исследователей не расслышал в ней молитву Богородице: её место исследователи, послушные воле Автора, отдали Музыке).

более соответствующего песенному жанру. И только «Разгораются тайные знаки» из цикла «*Religio*» выдержано в трехстопном анапесте, что и по содержанию, и по ритмике выделяет данный стих из общего контекста. При этом мотив «пожара» связывает его с «Гамаюн, птица вещая», «предошущение конца» – с «Песней Офелии», мотив «ночи» – со стихотворениями «Город спит» и «В ночи, когда уснет тревога», а мотив «воспоминаний» – со стихотворением «Мы были вместе».

Выявленные особенности блоковской поэзии актуализируют проблемы соотношения музыки и слова, образно-поэтического и собственно музыкального единства в вокальном цикле Д. Шостаковича. Напомним, что исследователи отмечают в нем развитие двух контрастных образных сфер, одна из которых экспонируется в «Песне Офелии», другая – в «Гамаюн, птица вещая»; «Тайные знаки» несут на себе печать финальности, а «Музыка» выполняет функцию эпилога цикла, авторского послесловия.

Рассмотрим наиболее показательные принципы вокализации поэтического текста. Так, в «**Песне Офелии**», являющейся свободной вариацией на тему «Гамлета» В. Шекспира, интерес представляют те приёмы, с помощью которых А. Блок находит жанровые соответствия поэтического размера (четырёхстопного хорея) и его музыкального воплощения. Каркас стихотворной рифмы создают четкая последовательность женских (восьмисложных) и мужских (семисложных) окончаний; мерцание акцентов, придающее напевность речи, – неурегулированное чередование анакрусиса (то есть слабого положения в начале стиха). Следствием этого становится «сжатие» временных параметров музыкальной речи, её напряженность.

Еще одним из приемов «распевания» стихотворного размера становятся внутри- и междустрофные цезуры, выраженные многоточием, благодаря чему строки объединяются попарно. Свободно развертывающаяся мелодия, накладываясь на общий каркас рифмы, динамизируется, наделяется интонационной событийностью, позволяющей внешне разрозненные, словно «недоговоренные» строки связать единой сюжетной линией. Т. Курышева отмечает, что мысль героини в этом стихотворении движется «от прошлого, через настоящее к будущему» [4, с. 216-217]. Д. Шостакович точно придерживается членения на строфы, разделяя их паузами, тематически связывает первую

и третью, что придает композиции ясно выраженную трехчастность. Структурной оформленности вокальной партии способствует масштаб вокально-поэтических строф (12+8+11 тт.). Вместе с тем, развивая заложенные в стихах приемы вуалирования избранного размера, автор музыки создает особую игру акцентов, вписывая четырехстопный хорей в 3-хдольный музыкальный метр. Композитор следует не столько законам метрической схемы, сколько естественной интонации поэтической речи, позволяющей выделить ключевое слово, важный смыслообраз. Например, в первой строке *«Разлучаясь с девою милой»* начальные безударные два слога ритмизованы восьмыми на сильной доле трехчетвертного такта; следующие за ними две четверти не только совпадают с метрическим акцентом, но продлевают и усиливают его, наделяя деепричастную форму глагола свойствами уже свершившегося действия. Замкнутость вокальной речи терцовым объемом (м. 3), ниспадающие окончания, повторность «убаюкивающего» мотива придают начальной строке оттенок щемящей тоски, горестных предчувствий.

«**Гамаюн**» написан четырехстопным ямбом с чередованием мужских (ударных) и женских (безударных) окончаний и перекрестной рифмой, выдерживаемых на протяжении всего стиха. При этом развитие поэтического образа, его внутренний драматизм достигаются за счет приема анафоры в начале второй и третьей строф. Возникающий повтор слов (вторая строфа) и слогов (третья строфа) порождает ритмоинтонационную остинатность, приобретающую (в сочетании с аллитерацией окончаний) характер скандирования, окрашивая смыслообраз в трагические тона.

Художественным задачам подчинена и ритмика, которая отличается гибкостью мелодического рисунка: несимметричность акцентов внутри строк, своеобразное «синкопирование» порождают эффект сжатия и расширения метрических долей, учащения и замедления метрического пульса. Перед исполнителем стоит сложная задача – в условиях многослойности метроритмики блоковского стиха (метрическая схема, интонационная ритмика, остинатность) найти средства психологической индивидуализации звукообраза.

Полиритмия поэтического текста предоставила композитору известную свободу для выявления трагедийности лирического пере-

живания, которой подчиняются средства вокализации стиха: широкие интонационные ходы, хроматизмы и переченья, увеличенные и уменьшенные интервалы, движение параллельными квартами и тритонами, повторность мелодических фраз и т.п.

Особого внимания заслуживает ритмика в партии сопрано, где преобладают крупные длительности (периодичное чередование четвертных и половинных). На этом фоне редкие группы восьмых (первая стихотворная строфа) приобретают выразительное значение, то внося в единстве с интонационным решением живописный элемент в повествование, то создавая дополнительную цезуру внутри строки, то подчеркивая достижение мелодической вершины. В целом, вокализация первой строфы демонстрирует активную роль «встречного ритма». Смещая и «затушевывая» метрические акценты, либо, напротив, увеличивая их число, Д. Шостакович сообщает вокальной партии характер декламационного провозглашения. *Canto* персонифицирует образ Гамаюна, возвышаясь над неумолимой остинатностью дактилического ритма (партия фортепиано).

Вторая строфа стиха вокализована с соблюдением стихотворной метрики (исключение составляет лишь облегчение предпоследнего ударного слога в конце третьей строки). Следование схеме, на первый взгляд, нивелирующее авторскую индивидуальность, оправдано драматургическими задачами. Вторая строфа приходится на развивающий (кульминационный) раздел трехчастной формы. Периодическая акцентность, высокая тесситура, тритоновый амбитус (d2-as2), мономерное чередование четвертных и половинных длительностей – всё это позволяет композитору усилить эффект напряженно-драматического скандирования текста. В то же время в фортепианной партии унисонно-октавное триольное движение в глубоких басах, обогащаемое группами шестнадцатых и интервально-аккордовыми структурами, постепенно завоевывает все звуковое пространство. Если первые две строфы объединены общей линией драматического развития, что обуславливает минимальную цезуру между ними в вокальной партии, то третья (реприза) отмечена молчанием солиста на фоне посткульминационного затухания фортепиано.

Особенностью ритмической организации вокальной партии в репризе является гармоничное сочетание ранее используемых приемов:

выразительных возможностей метрической сетки, позволяющей сохранить пафос поэтического высказывания, интонационного стихотворного рисунка, придающего гибкость и речевую естественность вокальной интонации, «встречного ритма», возникающего в результате смещения внутритактовых акцентов и укрупняющего ключевые смыслообразы. В результате такого подхода к поэтическому тексту вокально-инструментальный дуэт приобретает *двуплановость драматургии*. Целенаправленность развития, единство эмоционального тона, прием динамической волны свидетельствуют о действии законов соотнесенности вокального и инструментального начал, характерных для камерно-вокальной музыки. Напротив, полиритмия как следствие сопряжения свободной ритмизации поэтического текста и дактилической остинантности инструментального сопровождения, несовпадение цезур, учащение ритмического пульса в партии фортепиано и мономерность ритмики у сопрано позволяет провести аналогию с жанром музыкальной декламации, в котором от чтеца требуется не только эмоциональная выразительность, подобная ораторской речи, но и особое мастерство интонирования стиха в образно-звуковом пространстве музыкального сопровождения.

Если объединить символичность образов в «Гамаюне», мотивы «смерти» в «Песне Офелии», малосекундовые и малотерцовые обороты в четвертом номере «Город спит», тогда **«Тайные знаки»** (№ 6) выступают важнейшей «скрепой» предшествующих ключевых мотивов. Партия сопрано предстает здесь равноправным тембро-голосом; рельеф *santo* максимально приближен к естественному звучанию распевной речи.

Целенаправленность волнообразного развития мелодических фраз, учащение пульса за счет введения восьмых длительностей на слабых долях приводят к смещению акцентов, слитности стихотворных строк, отказу от цезур, на фоне чего остановка на слове «*книги*» и пауза перед последней строкой («*золотая девичья коса*») усиливают значимость поэтической речи. Благодаря такой композиторской интерпретации тема авторских рефлексий обретает сквозной характер, становясь смысловой скрепой музыкальной драматургии.

Д. Шостакович ритмизует вокальную партию, точно следуя намерениям поэта. Интонационный рисунок отличается активностью: два

предложения строятся по принципу мелодической волны с кульминационным достижением *fis* 2. Нельзя не отметить и тот факт, что в первом предложении мелодическая вершина, располагаясь в середине построения, сразу покидается ходом по квартам вниз, усиленным движением четвертей; во втором же, напротив, — выделяется половинной длительностью, располагаясь в точке «золотого сечения». Так, не нарушая эмоционально-образной атмосферы, композитор избегает клише в музыкальном развитии.

Четвертая строфа — трагическое послесловие, в нём символическая неопределенность образов утрачивается. Предшествующая драматическая кульминация способствовала переключению повествования в лирический план. Не случайно, сохраняя практически без изменений метрику стиха и цезуры, композитор активизирует различные типы интонирования и дает еще одну кульминационную вспышку на словах *«Мой конец предначертанный близок»*. Так, заключительная строфа преподносится Шостаковичем в ином стилистическом освещении: *ff*, активность инструментального начала, тремоло и пунктирный ритм в партии струнных, триольность, акцентность и широкий охват звукового диапазона фортепиано, использование речитации в *canto*.

Отмеченный семантический комплекс придает звучанию стиха особую приподнятость и даже праздничность, ассоциируясь с приношением Поэту. В немалой степени этому способствует иной подход Д. Шостаковича к стихотворной ритмике. Композитор чутко следует всем смысловым цезурам, укрупняя во второй строке ключевые слова (*«кровь»*, *«муки»*, *«гроба»*) в противовес псалмодирующей ритмике первой строки. Интонационно-ритмическое акцентирование важных смыслообразов способствует изменению рельефа мелодического рисунка, в котором расширяющие диапазон восходящие скачки осуществляют органичный переход от речитации к ариозно-декламационному типу высказывания. В целом, стилистические контрасты, постепенное завоевание мелодической вершины и укрупнение ритмических структур затушевывают цезуры, объединяя вокальные фразы в целое по принципу волны.

РЕЗЮМЕ. Выявленная совокупность принципов интерпретации поэтического первоисточника очень важна для исполнителей этого сочинения, поскольку является важнейшим фактором постижения

стилевых механизмов музыки Д. Шостаковича. Обобщая наблюдения над принципами композиторской интерпретации Д. Шостаковича поэтического первоисточника, отметим, что при вокализации блоковской поэзии композитор часто расширяет метроритмические возможности стиха, исходя из собственного слышания, активизируя действие «встречного ритма» (Е. Ручьевская).

Соотнося стихотворную и музыкальную ритмику, задействуя различные жанровые типы вокального интонирования, Д. Шостакович переносит акцент с внешнего, событийного плана на внутренний, психологический. Органика сюжетной «встроенности» разных стихотворений А. Блока в общую драматургию камерно-вокального цикла свидетельствует о том, что композитор по-своему «пропел» судьбу «трагического тенора эпохи» (А.Ахматова), столь близкого ему по мирозерцанию. Он мыслит поэтический текст целостно, воплощая смыслообразы А. Блока за счет *индивидуализированного комплекса музыкальной семантики*.

Огромную роль играет жанровая трансформация драматургии цикла: от собрания миниатюр (с их самодостаточностью лирического самовыражения) – к симфонизации цикла на основе *сквозных* мотивов и *символизации* поэтических образов. В результате рождается тип рефлексивной драматургии: в её пространстве исполнители разворачивают диалог-общение поэта и композитора – с одной стороны, с другой – лирического героя Александра Блока с новыми поколениями слушателей нового III тысячелетия.

Таким образом, интерпретация поэзии А. Блока в контексте медитативной лирики позднего стиля Шостаковича – сложнейшая задача на постижение и воссоздание целого ряда стиливых и жанрово-коммуникативных функций исполнения. Думается, что выбор Д. Шостаковича не случайно пал на Галину Вишневскую. Первая исполнительница Катерины Измайловой как *художественный тип* женщины, как *символ жертвенной любви* помогла ему выстоять в личной драме – жизнетворчества в унижительных условиях *не-свободы*. Сочинение на стихи А. Блока ознаменовало победу духа уже больного музыканта над всеми обстоятельствами судьбы. И в этом ему помогла гениальная чуткость души той, кому он посвятил свой вокальный цикл.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах [Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского]. – М.-Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 1. – 716 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 150 с.
3. Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка : сб. статей. – Л.-М. : Сов. композитор, 1972. – С. 8-57.
4. Курьшова Т. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка : сб. статей. – Л.-М. : Сов. композитор, 1972. – С. 214-228.
5. Чуковский К. Александр Блок // А. А. Блок. Лирика [Вступ. ст. К. И. Чуковского; сост. и коммент. В. Г. Фридлянд]. – М. : Правда, 1988. – С. 3-32.

Деркач Л. Принципы композиторской интерпретации поэзии А. Блока в творчестве Д. Шостаковича. В соответствии с художественной задачей начального этапа исполнительской интерпретации – постижение авторского замысла – предлагается анализ композиторского текста. Поэзия А. Блока трактована как образец медитативной лирики в вокальном цикле Д. Шостаковича.

Ключевые слова: камерно-вокальная лирика, поэтический первоисточник, композиторская интерпретация, семантический комплекс.

Деркач Л. Принципи композиторської інтерпретації поезії О. Блока в творчості Д. Шостаковича. У відповідності до художнього завдання початкового етапу виконавської інтерпретації – розуміння авторського задуму – пропонується аналіз композиторського тексту. Поезія О. Блока трактована як медитативна лірика, що притаманна пізньому стилю вокального циклу Д. Шостаковича.

Ключові слова: камерно-вокальна лірика, поетичне першоджерело, композиторська інтерпретація, семантичний комплекс.

Derkach L. Composition principles of interpretation of poetry in the works of Shostakovich. In accordance with the artistic challenge of performing the initial stage of interpretation – the apprehension of the author's intention – an analysis of composing text. Poetry by Alexander Blok interpreted as a sample of meditative lyricism of the vocal cycle of Shostakovich.

Key words: chamber-vocal lyrics, poetical source, composer interpretation, semantic complex.

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ О. МЕССИАНА «ПОЭМЫ ДЛЯ МИ»: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Начиная с 30-х годов XX в., область исследования полимодальности человеческого восприятия – это прерогатива не только искусства, но и лингвистики, а затем психолингвистики (В. В. Левицкий, И. Н. Горелов, А. П. Журавлёв, С. В. Воронин, И. Р. Гальперин и многие др.). Разработки проблемы цветовой символики звука (Г. Н. Иванова-Лукьянова, А. П. Журавлёв, Ю. А. Тамбовцев, Е. Г. Сомова, Л. П. Прокофьева) создали базу для системного описания особенностей разновидностей звукового символизма в поэзии и музыке. Поскольку вокальное искусство, в основном, связано со словом, а, следовательно, и с его акустической составляющей – звуком, то изучение цветовой символики звука (фоносемантический подход) в стихотворном тексте, музыке и живописи определяет **актуальность** темы предпринятого исследования.

Цель статьи – изучить функционирование цветовой символики звука в поэтическом тексте, обосновать стилистическую релевантность и полисемантическую цвето-звуковых ассоциаций в их эстетической и коммуникативных функциях.

Предметом изучения является цвето-звуковые ассоциации поэтических текстов О. Мессияна в вокальном цикле «Поэма для Ми».

Исполнительство – это особый мир, наполненный личностными интонационно-психическими энергиями. Но главная задача любого исполнителя – максимально точно донести до слушателя замысел автора. Существует несколько путей исполнения вокальных произведений: на языке оригинала, который для исполнителя является родным языком или не является таковым; в переводе и на языке публики. В нашей статье мы рассматриваем язык оригинала и перевод.

Когда певец исполняет произведение на языке оригинала, и этот язык является его родным языком, то содержание, вложенное автором в слово и то, что вкладывает исполнитель несколько иное, однако настолько близкое, что его можно считать тождественным. При ис-

полнении произведения в переводе, процесс усложняется, ибо здесь различны не только содержание, но и представления.

Если слово одного языка нетождественно слову другого, то тем более нетождественны друг другу комбинации слов, картин, чувств, возбуждаемых текстом произведения; смысл их исчезает при переводе. Даже мысль, оторванная от связи со словесным выражением, не соответствует мысли подлинника. «Язык можно сравнить со зрением. Подобно тому, как малейшее изменение в устройстве глаза и деятельности зрительных нервов неизбежно дает другие восприятия и этим влияет на все мирозерцание человека, так каждая мелочь в устройстве языка должна давать без нашего ведома свои особые комбинации элементов мысли. Влияние всякой мелочи языка на мысль в своем роде естественно и ничем не заменимо» [6, с.163].

Хороший перевод предполагает максимально точный вариант передачи звуковой символики, и переводчик при этом выступает соавтором произведения. В этом случае очень важно, чтобы уровень эмоциональности текста оригинала был сохранён в тексте перевода, и образность, какая бы она ни была по своей природе, отображала авторский смысл.

Задача вокалиста также заключается в максимально точной передаче интеллектуального содержания вокального образа произведения и целого спектра эмоционально-экспрессивных оттенков звучания языка; исполнителю необходимо понимание этих эмоций, то есть психологических состояний, которые существенно различаются в разных культурах.

Интерпретация того или иного художественного образа тесно взаимосвязана со звучанием языка. Можно почувствовать, что поэзия – это музыка звуков. «Очевидно, можна сказати, що окрім звуки “натякають” на ті дії, з якими асоціюється їх звучання: хрип або свист, твердість чи м’якість, вибуховість чи аффрикатність – викликають у слухача зорові образи» [3, с. 87]. Визуальный ряд включает в себя такие компоненты, как цвет, свет, геометрические размеры. В данной работе мы рассматриваем один из компонентов – звуко-цветовую ассоциацию.

В 1942 г. Р. Якобсон сделал попытку научно обосновать связь звука и цвета. Он впервые высказывает мысль об основном отличии в

восприятию гласных и согласных звуков: гласные вызывают цветовые представления, а согласные – черно – белые.

Свойство звуков вызывать цветовые образы было замечено давно. Первоначально звуки речи, чисто интуитивно, связывали со светочастотными характеристиками поэты. «Все краски, запахи и звуки заодно», – писал Бодлер в стихотворении «Природа».

Много писалось о цветовом слухе А. Скрябина, который музыкальные звуки видел в цвете. Художник звуков Шарль Блан-Гатти видел цвета, когда слышал музыку. Великий литовец Чурлёнис создавал живопись, которая была в высшей степени музыкальна. Целое направление в искусстве – цветомузыка – основано на этом свойстве звуков музыки. Многим хорошо известен ставший знаменитым «цветной сонет» французского поэта Артура Рембо в переводе С. Маршака:

*А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый,
О — синий... Гласные, рождений ваших даты
Еще открою я... А — черный и мохнатый
Корсет жужжащих мух над грудой зловонной.*

*Е — белизна шатров и в хлопьях снежной ваты
Вершина, дрожь цветка, смех, гневом озаренный
Иль опьяненный покаяньем в час расплаты.*

*У — цикл, морской прибой с его зеленым соком,
Мир пастбищ, мир мориц, что на челе высоко
Алхимией запечатлен в тиши ночей.*

*О — первозданный Горн, пронзительный и странный.
Безмолвье, где миры, и ангелы, и страны,
— Омега, синий луч и свет Ее Очей.*

По данным А. Журавлева французский языковед К. Нироп приписывал *гласным* уже совсем *другие цвета*: он считал *И — синим, У — ярко желтым, А — красным*. Немецкий лингвист А. Шлегель писал, что для него *И — небесно-голубой, А — красный, О — пурпурный*.

Таблица 1

Сводные данные по авторской цветовой символике звукобукв

| ЗБ | Журавлёв | А. Белый | К. Нироп | Рембо | А. Шлегель |
|----|----------------------|-------------------|----------------|---------|---------------------|
| А | ярко красный | белый | красный | черный | красный |
| Е | зелёный | жёлто- зеленый | | белый | |
| И | синий | синий | синий | красный | небесно- голубой |
| О | бело- жёлтый | красно- жёлтый | | синий | пурпурный |
| У | сине- зелёный | красно-синий | ярко жёлтый | зелёный | |
| Ы | коричнево- чёрный | | | | |
| Ю | сине- красный | красно-синий | | | |
| Я | красный | разноцветный | | | |

Как видно из приведенной таблицы, цветовые ассоциации крайне различаются. Это объясняется тем, что наш родной, национальный язык влияет не только на способ мышления, но и на наше восприятие окружающего мира. Отсюда следует то, что, скажем, французская А и русская А – это не одна и та же фонема, а значит она будет иметь не только другое физиологическое воздействие на человека, но и вызывать другие психологические ассоциации. Базовыми фонемами русского языка являются гласные А, О, Е, У, И. Буквы Ё, Э, Й, Я, Ы, Ю – являются промежуточными или составными, то есть образованными из двух основных гласных, а также вспомогательными. Пять базовых фонем входят в названия базовых цветов: крАсный, ОрАнжЕвый, жЕлтый, зЕлёный, гОлУбОй, сИний, фИОлЕтОвый.

Когда мы говорим о соответствии звуков и цветов, мы полагаемся на звуко-цветовые ассоциации. Видимо, здесь проявляется «коллектив-

ная интуиция» людей – носителей языка: цветовое устройство мира отразилось в цветовом устройстве языка, что нашло своё формальное отражение в понятийной картине мира. Названия главных цветов встречаются в речи наиболее часто, и звуки О, А, Е, И, У наиболее частотны из гласных. Именно поэтому можно говорить о взаимосвязи названий основных цветов с гласными: прослеживается связь – название определенного цвета содержит соответствующий «окрашенный» звук, причем он занимает в слове самую важную – ударную позицию (красный, синий). Остальные гласные имеют оттеночную окраску, как и цвета, с которыми они ассоциируются. Так как в подсознании существует соответствие определённого цвета определённым звукам речи, эта цветовая символика проявляется, прежде всего, в поэзии и музыке.

Французский учёный Луи Бертран Кастель впервые в мире заявил саму идею «видения» музыки. Идея эта была пионерской, но, по сути своей, умозрительной, и не имела непосредственного отношения к искусству, то есть при использовании её алгоритма «цвет-звук» было невозможно получить художественный результат. Тем не менее, идеи Л.-Б. Кастеля «всколыхнули» художественную культуру Европы, заставив её «замереть» в ожидании реальной возможности сделать музыке «видимой»[1, с. 12].

Знаменитый соотечественник Кастеля, О. Мессиа́н обладал редким природным свойством – синестезией, и утверждал, что музыка для него «окрашена». Приведем фрагменты из речи О. Мессиа́на на конференции в соборе Парижской Богоматери в 1978 г.: «Мы видим, что священная музыка может быть церковной и религиозной, а также цветомузыкой... Я ставлю религиозную музыку выше церковной. Церковная музыка зависит исключительно от культа, тогда как религиозная музыка захватывает все времена, все страны, и касается как материального, так и духовного, в конце концов, находит Бога повсюду. Так же верно, что я ставлю цветомузыку выше церковной и религиозной. <...> Цветомузыка делает то же, что и витражи... она приносит нам ослепляющее восхищение. Одновременно пробуждая благородные чувства, слух и зрение, она потрясает нашу чувствительность, возбуждает наше воображение, убеждает наш разум, побуждает нас превзойти всякие понятия, подойти к тому, что выше любых умозаключений и интуиции, к тому, что называется Верой» [9].

Перейдем к *фоносемантическому* анализу пяти поэм из вокального цикла О. Мессиана на основе сравнения текста оригинала и его перевода. Предлагаемый анализ построен на сопоставлении цветовой символики звука (см.: 2). Конечно, у каждого человека могут быть свои индивидуальные ощущения и ассоциации, но мы пытаемся понять внутренний мир Мессиана, а, как известно, символист А. Рембо являлся литературным кумиром композитора, поэтому такой подход нам кажется уместным.

«Поэмы для Ми» воссоздают картину сакрального брака, и каждая из частей этого произведения, передаёт различные состояния, связанные с переживанием этого ритуала (1-я тетрадь: 1. Деяния благодати, 2. Пейзаж, 3. Дом, 4. Кошмар, 5. Супруга. 2-я тетрадь: 6. Твой голос, 7. Два воина, 8. Колье, 9. Молитва-мольба).

Поэтический текст к этому вокальному циклу написан самим композитором, романтические настроения пропитаны религиозной символикой. Это тот редкий случай, когда отсутствует «чужое слово», и триединство «идея – драматургия – интонация» принадлежит одному автору. Мы подвергаем анализу только пять поэм композитора, так как только эти поэмы существуют в русском переводе.

2-я поэма «Пейзаж» во французском и русском изложении:

Оригинал:

Le lac comme un gros bijou bleu.
La route pleine de chagrins et de fondrière,
Mes pieds qui hésitent dans la poussière,
Le lac comme un gros bijou bleu.
Et la voilâ, verte et bleue comme le paysage!
Entre le blé et le soleil je vois son visage:
Elle sourit, la main sur les yeux.
Le lac comme un gros bijou bleu.

В переводе Г. Шохмана:

*Словно голубой алмаз – пруд.
Дорога, изрытая оспой бед и несчастий,
Мой шаг увязает в пыли хрустящей,
Словно голубой алмаз – пруд.
Но вот вдали, как пейзаж, голубой и зелёный,
В колосьях ржи её лицо сияет влюблено;*

*Она смеётся и смотрит вокруг.
Словно голубой алмаз – пруд.*

В «Пейзаже» ощущаются мотивы поэзии Верлена, воспринимающего природу как символ любви. В данной поэме явно просматриваются два содержательных плана – это природа и человеческое одиночество.

Авторское стихосложение построено на верлибре. На смену поэтически завершённым фразам, несущим в себе описание мира, приходят краткие лаконичные фразы, которые ложатся на бумагу, как мазки на полотно художника-импрессиониста. Мы предполагаем, что в этой поэме ощущается подражание Верлену, который отличался исключительной способностью «видеть» предмет, подобно художнику он «охотился» за формами, цветами, тенями. Фраза в стиле импрессионизма утрачивает свою самостоятельную активность, из неё уходит действие вместе со сказуемым-глаголом. Мессиян попытался расширить и дополнить вербально-музыкальный текст, доверив общение души и природы краскам и звукам.

Живопись, как источник художественного метода мы обнаруживаем в склонности Мессияна к «совмещению несовместимого», что составляет основу метода сюрреализма у любимых художников композитора: Макса Эрнста, Сальвадора Дали, экспрессивного Франсиско Гойя. В данном произведении композитор указывает голубой, зелёный и бело-золотой (солнце, пшеница) цвета. По нашей гипотезе каждый из этих цветов является символом определённой идеи или чувства. В результате подсчёта французского варианта в звуковой ткани доминирует, прежде всего, **Е**, то есть бело-золотистый цвет. Французский этнограф Виктор Тэрнер утверждает, что белый цвет – это символ семени, союза мужчины и женщины [7, с. 71-103]. В Библии дано несколько указаний на белый цвет как символ чистоты и невинности «... омой меня и я буду белее снега» (Псалт. 50:9). У католиков белый цвет – это символ невинности, радости и простоты. Золотой цвет – символ солнца и Божественности. Доминирование бело-золотого полностью соответствует содержанию второй части – после долгих жизненных страданий и одиночества возлюбленные находят друг друга. Затем следует **И** – красный цвет – символ красоты, люб-

ви; в средневековом христианском искусстве красный является символом милосердия и Божественной любви. Приблизительно в том же процентном соотношении, что и красный представлен чёрный цвет – А (20%), ассоциирующийся с тёмной стороной жизни – познанием зла, несчастья, смерти. Зелёный и голубой цвета составляют 11% и 9% – У, О.

В христианской культуре зелёный – это символ земли, точнее поверхности земли, покрытой растениями, это жизненный путь. Голубой цвет (кстати, во французском языке нет разницы между синим и голубым, а для русскоязычного человека – эти два цвета существенно различаются, и различия влекут за собой почти непересекающиеся ряды ассоциаций. В этом заключается одна из трудностей адекватного перевода) является символом неба, совершенства.

Таким образом, представленная картина отображает противопоставление человеческого одиночества, скорбного пути жизни, с одной стороны, радости любви, с другой, причём светлые краски значительно преобладают (80 %). И это закономерно, так как царство Мессииана – это духовный аспект музыки, основанной на католической вере, это система образных противопоставлений, оперирование религиозными символами и музыкально-тематическими ассоциациями.

В русском варианте: также доминирует белый и ярко-красный цвета почти в одинаковой пропорции, затем зелёный и сине-голубой, чёрный цвет почти незаметен в цветовой гамме, он составляет всего 3% (ср. французский вариант – 20%). Как можно заметить это несколько иная палитра, только частично отражающая содержание французского оригинала.

3-я поэма «Дом».

Cette maison, nous allons la quitter:

Je la vois dans ton œil.

Nous quitterons nos corps aussi:

Je les vois dans ton œil.

Toutes ces images de douleur quis'impriment dans ton œil,

Ton œil ne les retrouvera plus:

Quand nous contemplerons la Vérité,

Dans des corps purs, jeunes, internelement lumineux.

*«Нам предстоит покинуть этот дом», –
Взор твой мне говорит.
«Наши тела оставим мы», –
Взор твой мне говорит.
Этих образов немая скорбь, омрачающая взор,
Навек покинет твоё лицо,
Когда блеснёт для нас Истины свет,
Вечно юный, чистый, никогда не меркнувший свет.*

Определив природу любви в «Пейзаже», Мессиян продвигается дальше, развивает эту тему и приходит к пониманию небесной жизни, в которой все земные проблемы уйдут. Вектор направления человеческой жизни устремлён к горнему миру, поэтому, совершенно закономерно, возрастает процентное соотношение голубого цвета: от 9% в «Пейзаже» до 16% в «Доме».

Мир двойственен, а значит, двойственен и человек. С вечным сосуществует преходящее, духовное подразумевает телесное, возвышенное сочетается с будничным. Двойственность порождает контрасты, в том числе цветовые. В поэзии Мессияна *bleu* (синий-голубой) – это область духовного, бесконечного, трансцендентного. Это цвет тайны и вечности. Цвет души, покинувшей тело. И во второй части «Дом» *bleu* – дыханию божественного, противостоит чёрный и красный. Красный цвет в христианстве одновременно совмещает в себе несколько диаметрально противоположных значений: 1) любовь Бога; 2) это насилие, страстность, плотская любовь. С красным цветом ассоциируется телесное в человеке в противоположность духовному. Чёрный цвет – цвет физической боли, страданий, смерти, он антонимичен красному, но в ином смысле, чем сине-голубому. По нашим подсчётам в третьей части «Дом» чёрное и красное в сумме составляют около 39 %, т. е. свет, чистота, духовность приводят человека к Истине, к Богу. Во французском варианте распределение цветов следующее: бело-золотой – 31 %, красный – 22%, чёрный – 17 %, голубой – 16 %, зелёный – 14%.

В русском переводе: бело-золотой – 30 %, зелёный – 26 %, красный – 19%, голубой – 17 %, чёрный – 5 %.

4-я поэма «Кошмар».

*N'en fouis pas tes souvenirs dans la terre,
Tu ne les retrouverais plus.
Ne tire pas, ne froisse pas, ne déchire pas.
De lambeaux sanglants te suivraient dans les ténèbres
Comme une vomissure triangulaire
Et le choc bruyant des anneaux sur la porte irréparable
Rythmerait ton désespoir
Pour rassasier les puissances du feu.*

*Не зарывай воспоминания в землю,
Тебе их больше не найти.
Не зарывай, не разбивай, и не разрывай.
Окровавленные обрывки понесутся
В кромешной тьме повсюду вслед за тобой.
И удары прожитых лет в дверь, закрытую навечно,
Отмеряют безнадежность,
Утоляя злую ярость огня.*

«Кошмар» – это символ ада. Это образ, возникающий в результате потери земной любви, которая строится по типу Божественной любви.

Начало и конец «Кошмара» обрамляет плачь, рыдания, выражающиеся звуком **А**, неожиданно переходящим в **О**, и этот звук является очень весомым в цветовой палитре поэмы, тем более, что акцентированные звуки увеличивают его число в два раза, поэтому чёрный цвет составляет 49% всех цветообозначений. Это введение в нечто странное и сюрреалистическое. Композитор отмечал: «Я сам написал стихи и музыку этих произведений. Стихотворение, попросту говоря, немного в духе Пьера Реверди» [8], *которого сюрреалисты, как известно, считали своим предшественником*. «Простой ум, – писал Риверди, – выражает в темной форме то темное, то не могущее быть ясно выраженным, что он чувствует в себе» [4, с. 21].

В тексте данной поэмы на чёрный цвет приходится 49%, на красный – 12%, но остальные 39 % – это всё-таки светлые тона.

В русском переводе – картина более кровавая: преобладает значительно красный цвет, в сумме с чёрным они составляет 59 %.

7-я поэма «Два Воина».

*De deux nous voici un. En avant!
Comme des guerriers bardés de fer!
Ton œil et mon œil parmi les statues qui marchent,
Parmi les hurlements noirs,
Les écroulements de sulfureuses géométries.
Nous gémissons: ah! Ecoute moi,
Je suis tes deux enfants, mon Dieu!
En avant, guerriers sacramentels!
Tendez joyeusement vos boucliers.
Lancez vers le ciel les flèches du dévouement d'aurore:
Vous parviendrez aux portes de la Ville.*

*Мы двое, как один! Смело в бой!
Как бойцы, одетые в металл!
Твой взгляд и мой взгляд между движущихся статуй,
Повсюду слышен злой вой,
Всюду громкий скрежет бесноватых, рвущихся линий.
Мы погибаем: а! Услышь меня,
Ведь я твоё дитя, Господь!
Смело в бой, бесстрашные бойцы!
Держите высоко свои щиты.
Пускайте сквозь тучи стрелы пылающей зари:
Лишь смелые пробьются к свету солнца!*

Два воина – это образы двух спутников, которые идут вместе по жизни, испытывая все превратности судьбы, по пути к вратам Небесного Града, то есть рая. Ангелов иногда изображали воинами, когда речь шла о космической войне между добром и злом.

Во французском варианте: красный – 27%, бело-золотой – 27%, чёрный – 25%, зелёный – 12%, сине-голубой – 9%. Доминируют два цвета: красный (с XII века в христианстве красный цвет – это цвет сатаны и геенны огненной) и светло-золотой, то есть цветовая гамма символизирует яростную борьбу жизни со смертью, света с тьмой. Борьба продолжается – процентное соотношение светлых и тёмных тонов приблизительно равное.

В русском переводе: красный – 35 %, чёрный – 11%, бело-золотой – 20%, зелёный – 23 %, сине-голубой – 11 %. Если во французском варианте борьба ещё не окончена, то в русском – уже побеждает свет. Таким образом, существенно смещаются смысловые акценты.

8-я поэма «Колье».

*Printemps enchainé, arc en ciel léger du matin,
Ah! Mon collier! Ah! Mon collier!
Petit soutien vivant de mes oreilles lasses,
Collier de renouveau, de sourire et de gracie,
Collier d'Orient,
Collier choisi multicolore aux perles dures et cocasses!
Paysage courbe, épousant l'air frais du matin,
Ah! Mon collier! Ah! Mon collier!
Tes deux bras autour de mon cou, ce matin.*

*Цепочка весны, золотая радуга утра,
Моё кольцо! Моё кольцо!
Живая колыбель измученного слуха,
Источник новизны, улыбка сострадания,
Колье – луч зари,
Колье – сверкающий парад жемчужин буйных ликование!
Распростёрся мир, обручённый с утренним небом.
Моё кольцо! Моё кольцо!
Я в кольце лёгких рук твоих поутру.*

«Колье» – самая открытая и чувственная часть цикла. Колье – это руки, сплетённые вокруг шеи любимого. Французская палитра следующая: бело-золотой – 24%, сине-голубой – 17%, чёрный – 20%, зелёный – 11%, красный – 28%. Красный цвет в данном контексте – это Божественная любовь. Значительно преобладают светлые тона. Ассоциативный ряд красок Месссиана включает, на наш взгляд, упоминание редких чёрных жемчужин, а также эксплицитно-имплицитную отсылку к одежде женщин Востока (*collier d'Orient*), этим объясняется достаточно большой процент чёрного цвета (20%). В русском варианте доминирует зелёный цвет – 38%, достаточно много красного – 22%, почти столько же бело-золотого цвета – 21%, в два раза

меньше сине-голубого – 13% и менее всего чёрного – 5%. Как можно убедиться, цветовая гамма французского и русского вариантов совсем иная.

Данные анализа представлены в таблице № 2.

Цветовая символика звукобукв «Поэмы для Ми»

| ЗБ | Пейзаж (в % фр/рус) | Дом (в % фр/рус) | Кошмар(в % фр/рус) | Два воина (в % фр/рус) | Колье(в % фр/рус) |
|--------------|---------------------|------------------|--------------------|------------------------|-------------------|
| чёрный | 20/3 | 17/5 | 49/5 | 25/11 | 20/5 |
| бело-золотой | 39/30 | 31/30 | 19/17 | 27/23 | 24 /21 |
| красный | 21/27 | 22/19 | 12/51 | 27/20 | 28/22 |
| сине-голубой | 9/11 | 16/17 | 10/6 | 9/27 | 17/13 |
| зелёный | 11/28 | 14/26 | 10/18 | 12/15 | 11/38 |
| сине-красный | /1 | /3 | /3 | /4 | 1 |

Приведенная таблица наглядно подтверждает большие различия в цветовой символике звуков языка оригинала и перевода. Разумеется, приведенный выше цветовой анализ не только не полон, но и достаточно условен, однако даже он в определенной мере иллюстрирует исключительную важность цвета в поэзии О. Мессиа́на.

ВЫВОДЫ. На основании вышеизложенного, на наш взгляд, исполнение вокальных произведений на языке оригинала необходимо для максимально точной передачи мысли, чувства, эмоционального настроения композитора. При этом от исполнителя требуется знание национальной образной специфики произведения, которая складывается под влиянием более устойчивых национальных черт – языка, психологического склада, темперамента, ментальности. Эти знания позволяют увидеть взаимосвязанные смысловые линии в иной культуре и соответственно лучше понять такие линии в культуре собственной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галеев Б. М. Что же такое светомузыка? / Б. М. Галеев. – Муз. жизнь. – 1988. – № 4. – С. 12-14.
2. Журавлёв А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлёв. – М. : Просвещение, 1991. – 160 с.
3. Мадиишева Т. П. Співак і мова / Т. П. Мадиишева. – Харків, 2002. – 158 с.
4. Попова А. Пьер Реверди. Стихотворения в прозе / А. Попова. – Иностранная литература. – 1999. – № 12. – С. 21.
5. Портнова Н. И. Фоностилистика французского языка / Н. И. Портнова. – М. : Высшая школа, 1986. – 143 с.
6. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К. : СИНТО, 1993. – 189 с.
7. Турнер В. У. Символ и ритуал / В. У. Турнер. – М. : Наука, 1983. – С. 71-103.
8. <http://www.google.com.ua/ brahms.ircam.fr/works/work/10608/>
9. <http://www.google.com.ua/gromadin.com/rmusician/archives/2867>

Жарких Т. Вокальный цикл О. Мессиа́на «Поэ́мы для Ми»: фоносемантический анализ. Фоносемантический анализ вербального текста заключается в предложении рабочей гипотезы, основанной на том, что звуки языка оригинала и языка перевода имеют нетождественные акустические характеристики, содержащие различные эксплицитно-имплицитные ассоциативные и эмоциональные коннотации.

Ключевые слова: цветомузыка, оригинал, перевод, звукобуква, гласная.

Жаркіх Т. В. Вокальний цикл О. Мессіана «Поеми для Мі»: фоносемантичний підхід. Фоносемантичний аналіз вербального тексту полягає в тому, що дозволяє запропонувати робочу гіпотезу: звуки мови оригіналу та мови перекладу мають нетотожні акустичні характеристики, що містять різні експліцитно-імпліцитні асоціативні та емоційні конотації.

Ключові слова: кольорова музика, оригінал, переклад, звукобуква, голосна.

Zharkich T. V. O. Messian's vocal cycle "The poem for Me": phone-semantic method of approach. The phonosemantic analysis of verbal text consists in the fact that it allows to propone the working hypothesis that the sounds of the original language and the language – recipient (translation) has not the similar acoustic characteristics, having different explicit – implicit associative and emotional connotations.

Key words: colour music, original, translation, sound image of letter, vowel.

**«ЧЕЛОВЕК СМирЕННЫЙ»:
О ПОЭТИКЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ Ф. ТЮТЧЕВА**

Веленью Божию, о Муза, будь послушна... Вот такую высоту задал Пушкин русским музам, вот такую работу духа! Этой высотой отныне определяется причастность поэта к большой поэзии. Весь путь Ф. Тютчева, человека и поэта, человека необыкновенного ума и образованности, с пронзительным поэтическим даром – это путь чуткого прислушивания к велению Божию: о себе, о России, о назначении человека вообще и творца, в частности. По силе прозрения этого «веленья Божия» Тютчев не раз поднимался до высот Пушкина, до высот пророков. Недаром в тех главных стихах, по которым мы знаем этого поэта, вся мудрость жизни, вся разгадка тайны и смысла бытия уложены, как правило, в одну-две строки, которые, собственно, мы помним и повторяем: *...В разлуке есть высокое значенье... Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется... О, как убийственно мы любим!... Мысль изреченная есть ложь... Умом Россию не понять... Не плоть, а дух растлился в наши дни...*

Каждая из этих строк концентрирует в себе энергию целого стихотворения, силу и глубину пророческого дара поэта; с ними мы проживаем разные периоды нашей жизни – от «люблю грозу в начале мая» до «я встретил вас»... И, видимо, недаром называют Тютчева поэтом-пророком и мыслителем, а его лирику – философией¹, если и всю глубочайшую философию о человеке он сумел уложить в одну строку, как бы заранее споря с будущим пролетарским писателем, громогласно возгласившим на весь XX век: «Человек – это звучит гордо!»... Велик и труден путь Тютчева к его, напротив, тихой строке; много потерь, много скорбей пришлось пережить ему на этом пути, чтобы выстрадать простую и высокую истину: **«Человек – это звучит с м и р е н н о!»**

¹ «Лирика Тютчева, построенная на нескольких родственных мыслях и потому представляющаяся как бы его философией – вот хороший пример тех результатов, к которым привела работа Любомудров» [см.: Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. – М., 2001. – С. 83].

Какие вопросы волновали поэта на пути к его «открытию», какие сомнения терзали его душу, какие мысли не давали покоя? Думается, они знакомы каждому мыслящему человеку, который хочет понять: грешный он или праведный? что надобно ему для счастья? что значит любить, и как надо любить? как окормлять ему свою душу? Не находя ответов на эти вопросы в своей смятенной душе, Тютчев задает их природе – ближайшей поверенной в мире «таинственно-волшебных дум»:

*О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно? ...
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке –
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки! ...*

И не только в ветре – в каждом знаке природы, каждом ее явлении поэт находит живую душу, способную откликнуться на его боль, на непонятную муку сердца, на немой вопрос:

*Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою?
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю? ...
Хоть томится, хоть трепещет
Каждый лист твой над струей ...
Но струя бежит и плещет,
И, на солнце нежась, блещет
И смеется над тобой ...*

И струя, и ива, и жаворонок – они все одушевлены, все становятся участниками таинственного внутреннего диалога:

*Вечер мгlistый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас? ...
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час? ...
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!...*

Постепенно из соучастника романтических неистовств и душевной смуты – в жажде слиться с беспредельным! – природа превращается в тихого утешителя, мудреца и смиренника с ясной душой; в ее поэзии Тютчев находит тот образец гармонии, равновесия и любви к «всяк входящему», которого так не хватает хаосу романтической души:

*Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой,
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!...*

*Таинственно, как в первый день созданья,
В бездонном небе звездный сонм горит,
Музыки дальней слышны восклицанья,
Соседний ключ слышнее говорит...*

Природа становится исповедальней поэта – ей он исповедуется в неясном, невыразимом, смутном, несказуемом – и знает, что она поймет его своим материнским сердцем:

*Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать – земля!
Духов бесплотных сладострастья!
Твой верный сын, не жажду я!
Что пред тобой утеха рая,
Пора любви, пора весны,
Цветущее блаженство мая,
Румяный свет, золотые сны?...*

*Весь день, в бездействии глубоком,
Весенний, теплый воздух пить,
На небе чистом и высоком
Порою облака следить;
Бродить без дела и без цели
И ненароком, на лету,
Набрести на свежий дух синели
Или на светлую мечту...*

*Тени сизые смешались
Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!...
Все во мне, и я во всем!...*

*Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства – мглой самозабвения
Переполни через край!...
**Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!***

Приняв исповедь поэта, природа словно добрый пастырь-наставник, ведет его за собой от «тоски невыразимой» к тайникам откровения: «**Дай вкусить уничтоженья**»! Как нам понять поэта-провидца, как услышать и постичь его мольбу? И почему этого «уничтоженья» просит Тютчев как награды, как благодати?

Поэт уже понял, какое зло носит человек в самом себе, и зло это – гордыня. (Помните все того же Горького? «Человек – это зву-

чит гордо»?). Гордый человек Тютчева уже знает о своей болезни и ищет исцеления: учится у природы «растворению» («все во мне, и я во всем!»), тишине и покою:

*Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши!*

А еще учится любви: ведь что это за чувства, которые доводят до самозабвения? – А это любовь, только она может заставить нас з а б ы т ь себя, чтобы помнить о ближних наших! Ну чем не «учебник философии»? Двустипшие – лекарство от неприкаянности, от «тоски невыразимой», от любви к себе, целая наука о человеке – познай себя, узнай правду о самом себе, и воскликнешь, и прострешь руки в мольбе: «Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай!» – теперь получило новую интерпретацию: **«Усмири мою гордыню! Дай познать любовь!»** Вот так, через «сумрак зыбкий», «сумрак сонный», через мглу неясных ощущений природа вела поэта к великому откровению Любви и Смирения, к ясному свету – от ненастья уныния:

*Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит – и жизнь, как камней гряда,
Лежит на нас, – вдруг, знает Бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.
Так иногда, осеннею порой,
Когда поля уж пусты, рощи голы,
Бледнее небо, пасмурнее доли,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною...*

Еще одно откровение дарит природа поэту: исцелять и утешать она учится у их общего Создателя; она умеет обвеять весной средь

поздней осени, как Бог умеет дохнуть на душу отрадным и приподнять груз страшных, убийственных забот; а главное, она знает (как знает Бог!), откуда на это берутся силы и благодать? А поэт – знает ли силу благодати?.. Во всяком случае, *жаждет* сошествия ее на свою душу, и знает, что есть один путь к ней – через *очищение* души от греха:

*Не знаю я, коснется ль благодать / Моей души болезненно-греховой,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать, / Пройдет ли обморок духовный?*

Но чтобы дойти к свету – «из ночной тени» – прежде всего надо усмирить в себе ропот и бунт, напоить иссушенную безверием душу влагой прощения, просьбы – смиренной ектении:

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.
Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней не просит.
Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!»*

И жаждет веры, но о ней не просит. Тютчев сердцем чувствует глубинную правду: человек на краю погибели оттого, что не умеет самого малого – *просить*; оттого и несчастлив, оттого и скорбит, и «невыносимое днесь выносит», что не умеет, с молитвой и слезой, попросить о помощи: «Помоги, Господи! Паче всех человек окаянен есмь»... И отступит тогда погибель гордыни, и затеплится сердце лаской – ведь только умеющий просить (а не требовать) умеет и сам помочь, а умеющий терпеть и смиряться имеет внутри силу неодолимую, и только знающий горечь унижения может возвысить других. И такие богат-

ства духа родятся в земле равнинной, согбенной, неказистой²; именно она, скудная красками, невысокая ростом, русская мать-земля озарила Ф. Тютчева высокой Божьей правдой:

*Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!
Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный
Что сквозит и тайно светит
В нагоде твоей смиренной.
Удрученный нашей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.*

И еще один трудный, жестокий урок смирения и покаяния получил поэт от жизни, чтобы узнать всю правду о себе. Это урок беззаветной, безмерной, жертвенной женской любви (не подвластной даже смерти), которой наградила и наказала его одновременно судьба. И опять природа приходит на помощь, извлекая из своих духовных запасников сокровища благодатной любви-утешения. Она дарит их людям как не-навязчивый пример нежности друг к другу:

*В часы, когда бывает / Так тяжело на груди,
И сердце изнаывает, / И тьма лишь впереди;
Без сил и без движенья / Мы так удручены,
Что даже утешенья / Друзей нам не смешны, –
Вдруг солнца луч приветный / Войдет украдкой к нам*

² Вспомним, как другой русский писатель, И. А. Гончаров, писал о любезной его сердцу равнинной стороне, одушевленной природе Обломовки: «Небо там, кажется, ... ближе жмется к земле, но не с тем, чтобы метать сильнее стрелы, а разве только чтоб *обнять ее покрепче, с любовью*: оно распростерлось так невысоко над головой, как родительская надежная кровля, чтоб *уберечь*, кажется, избранный уголок от всяких невзгод».

И брызнет огнецветной / Струею по стенам:
И с тверди благосклонной, / С лазуревых высот
Вдруг воздух благовонный / В окно на нас пахнет...

Уроков и советов / Они нам не несут,
И от судьбы наветов / Они нас не спасут
Но *силу* их мы чуем, / Их слышим *благодать*
И меньше мы тоскуем, / И легче нам дышать...
Так *мило-благодатна*, / Воздушна и светла,
Душе моей стократно / *Любовь* твоя была.

Но не так легко откликнуться на любовь гордому сердцу – горе тому, у кого внутри все выжжено демонским испепеляющим огнем неудовлетворенной гордыни, – тот не способен полюбить других (и этим сделать счастливым себя). Недаром у Пушкина все гордецы – убийцы (Онегин, Алеко, Дон-Жуан), и лермонтовские Печорин, Арбенин – убийцы.

Гордыня – символ смерти, и изнутри, и снаружи.

О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:
Ты любишь искренно и пламенно, а я –
Я на тебя гляжу с *досадою ревнивой*.
И, жалкий чародей, перед волшебным миром,
Мной созданным самим, *без веры* я стою –
И самого себя, краснея, сознаю
Живой души твоей *безжизненным кумиром*.

Видимо, и о своей холодной, горделивой душе сожалеет Тютчев. Но самоотверженная любовь женщины, принесшей себя в жертву его гордыне, страдавшей и не отрекавшейся, наконец, ценой собственной жизни заплатившей за спасение души любимого – за те капли любви и смирения, которые засверкали на его сердце, – эта жертвенная любовь растеплила холод остывшего пепелища, оживила его горячей волной страдания:

О Господи, дай жгучего страдания,
И мертвенность души моей рассей:
Ты взял ее, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней, –
По ней, по ней, свой подвиг совершившей
Весь до конца в отчаянной борьбе,
Так пламенно, так горячо любившей
Наперекор и людям и судьбе, –
По ней, по ней, судьбы не одолевшей,
Но и себя не давшей победить,
По ней, по ней, так до конца умевшей
Страдать, молиться, верить и любить.

И далее еще большее:

Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло
С того блаженно-рокового дня,
Как душу всю свою она вдохнула,
Как всю себя перелила в меня.
И вот уж год, без жалоб, без упреку,
Утратив все, приветствую судьбу...
Быть до конца так страшно одиноку
Как буду одинок в своем гробу.

Из этого «жгучего страдания» рождается постепенно тихое смирение и обвевающее душу ласковое *утешение*:

Завтра день молитвы и печали
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Да, это она, сама способная к «самозабвению», научила и его чувствовать радость растворения в другом человеке (и освобождения от гнета своего самостного Я), подарила восторг и ликование от счастья принадлежать не себе, а другому, сладость благодарного умиления: *«Слава Богу, я с тобою!»*:

Пламя рдеет, пламя пышет, / Искры брызжут и летят,
А на них прохладой дышит / Из-за речки темный сад.
Сумрак тут, там жар и крики, / Я брожу как бы во сне, –
Лишь одно я живо чую: / *Ты со мной и вся во мне.*
Треск за треском, дым за дымом, / Трубы голые торчат,
А в покое нерушимом / Листья веют и шуршат.
Я дыханьем их обвеял, / Страстный говор твой ловлю...
Слава Богу, я с тобою, / А с тобой мне – как в раю.

Это она утишила его ропщущую и бунтующую душу благостью
мира «в груди», покоя в природе, дремотою легкого касания вечности:

Так, в жизни есть мгновенья –
Их трудно передать.
Они самозабвения
Земного благодать.
Шумят верхи древесные
Высоко надо мной,
И птицы лишь небесные
Беседуют со мной.
Все пошлое и ложное
Ушло так далеко,
Все мило-невозможное
Так близко и легко.
И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я –
О время, погоди!

Вот оно, счастье! Любоваться, восхищаться каждым живым мгновением Богом дарованной жизни, благословлять все, что уместилось в этом мгновении, и желать остановить его, чтобы прикоснуться к Вечности – «О время, погоди!»

* * *

Вместо выводов. Такие тайники Жизни и сокровищницы Божьей благодати открыли Федору Ивановичу Тютчеву природа, любовь

женщины и «риза чистая Христа». В единении с ними поэт познает откровения духовной жизни. Они приходят к нему через узрение духовных недугов, которыми болен человек, и поиск путей излечения их – с тем, чтобы вкусить мир души и ощутить целостность Бытия.

Вчитаемся еще раз в стихотворение «Наш век». Что это, как не выражение в лаконичной поэтической форме идеи **спасения**?.. Идеи, подкрепленной глубоким анализом причин и следствий гибели: *растление духа, тоска, ропот и бунт, безверие, невыносимые душевные муки...*

Как просты и как трудны, а подчас и непреодолимы для гордого человека пути спасения: *смирненная просьба, молитва, слеза* (раскаяние), наконец, *вера!*.. Вся мудрость тут, вся «философия» – и как проста для понимания и ясна в выражении! Тютчев знает, как нелегок путь к Возрождению, как велика борьба между смирением и гордостью, между плотью и духом, между временем и Вечностью, но он любит человека и верит в способности его души:

О вещая душа моя! / О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!
Так, ты – жилища двух миров, / Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески неясный, / Как откровение духов...
Пускай страдальческую грудь / Волнуют страсти роковые –
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть!

Пилипенко Н. «Человек смиренный»: о поэтике миросозерцания Ф. Тютчева. Принципы художественного сознания Ф. Тютчева рассмотрены с позиций христианской антропологии через основные её концепты – Любовь, смирение, душа, а также сравнение с романтической семантикой гордого человека.

Ключевые слова: поэзия, природа, смирение, Любовь, страдание, молитва.

Пилипенко Н. «Людина смиренна»: про поетику світобачення Ф. Тютчева. Принципи художньої свідомості Ф. Тютчева розглянуто з позицій християнської антропології через основні її концепти – Любов, смирення, душа; проводиться порівняння з романтичною семантикою гордої людини.

Ключові слова: поезія, природа, покоря, Любов, страждання, молитва.

Pilipenko N. «A humble man»: the poetic world-view of F.Tyutchev. The principles of artistic consciousness by F. Tyutchev are analyzed from positions of Christian anthropology through its main concepts – Love, Humility, Soul; the comparison with romantic semantics with the Man proud of himself is carried out.

Key words: poetics, nature, humility, Love, sufferings, prayer.

УДК 78.01:[78.071.1:78.087.68](44)«19»

Анна Сорокотягина

**О ПРИНЦИПАХ ВОПЛОЩЕНИЯ ПОЭЗИИ Г. АПОЛЛИНЕРА
И П. ЭЛЮАРА В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ПУЛЕНКА
(на примере «Семи песен» для смешанного хора *a cappella*)**

Камерно-вокальная и вокально-хоровая музыка в творчестве Франсиса Пуленка занимает значительное место: им созданы свыше 100 песен и около 16 хоровых сочинений. Вместе с тем данные жанры не получили достаточного освещения в отечественном музыкознании до недавнего времени. За последние годы эта «лакуна» стала постепенно заполняться. Отметим появление фундаментального диссертационного исследования и целого ряда статей О. Михайловой, посвященных анализу камерно-вокальной лирики композитора [2]. Хоровое творчество пока продолжает оставаться «в тени»: в массиве научной литературы хоровые сочинения зачастую лишь упоминается хронологии творчества Пуленка. Исследователи, как правило, более детально рассматривают лишь некоторые из них, в частности, кантаты «Лик человеческий» и «Засуха» [1, 5].

Данная статья будет посвящена «*Семи песням*» для смешанного хора *a cappella*. Ее цель – обозначить основные принципы воплощения поэзии Элюара и Аполлинера в хоровой музыке Пуленка.

Как отмечают исследователи, 30–40-е годы – время активизации творческого поиска композитора, связанное с обращением к поэзии и поэтическому слову сюрреализма, его сложно-замысловатому образному миру. Пути, приведшие Пуленка к творчеству поэтов сюрреалистического течения – Аполлинеру, Элюару, имеют свои отличия. Обращение к поэзии Гийома Аполлинера проходило на ранней стадии

становления композиторского «Я» Пуленка. Наоборот, сложная просодия стихов Поля Элюара долгие годы не находила у композитора своего музыкального претворения. И только через шестнадцать лет после начала творческого пути появились первые «экспериментальные сочинения». Лиризм поэзии Элюара идеально соответствовал запросам композитора-мелодиста, обретшего в стихах поэта новый для себя источник вдохновения. Любовная и философская лирика Элюара, недосказанная, емкая в своих образных словосочетаниях и неожиданных аналогиях, получила у Пуленка удивительно гибкие формы воплощения.

Выбор Пуленком стихотворений Г. Аполлинера и П. Элюара несет в себе многозначную, сложную, но в тоже время утонченную и глубокую палитру смыслов. Стихотворения отмечены теми характерными признаками, которые отмечают направление сюрреализма. Механизм ассоциативных связей, положенный в его основу и выражающий субъективацию мира чувств и переживаний, показывая их сложность, богатство, неустойчивость и изменчивость образов, метафоричность изложения, принцип случайного сочетания слов, несимметричность формы, – все это составляет основные характеристики поэтических миниатюр.

Остановимся вкратце на некоторых из них.

Открывает цикл стихотворение *«La blancne neige» («Белый снег»)* Г. Аполлинера, раскрывающее картины душевного состояния влюбленного человека. В стихотворении намечено два содержательных плана. Первый план – проявление авторской позиции; второй – поэтическая сценка, содержание которой способствует раскрытию переживаний лирического героя. По сути авторская позиция – позиция лирического героя – заключена в последней строчке стихотворения, противопоставляя ее всему предшествующему тексту и фиксируя духовно-эмоциональное состояние героя (одиночество). Содержание сценки представляет собой не прямое высказывание, контрастную последовательность символических рядов, которые определяют завуалированную этапность построения. Таких этапов в тексте выделено три, обозначающих три временных измерения. Первое измерение – вечность, которая в поэтическом тексте выражается длящимся настоящим, объективным тоном высказывания, лишенным бытовых подробностей, отстраненностью изложения:

*Ангелы, ангелы в небе
Один одет в офицера
Второй – в повара
Остальные поют¹*

В сюжетном плане действующими лицами выступают ангелы – существа, не знающие времени и принадлежащие вечности. Содержание сценки, по сути, составляет облечение вечности в форму времени, его событийностью. Залог этой событийности – переодетые ангелы, представляющие собой людей.

Второе измерение соответствует следующей строфе (трехстишие) отражает трансформацию вечности в настоящее, но настоящее неопределенное, имеющее проекцию в будущее. Неслучайно здесь использована синтаксическая форма будущего времени и обращения:

*Красивый офицер цвета неба
Весной через много лет
Рождество наградит тебя солнцем*

Третья строфа (двустиие) олицетворяет собой также настоящее. Это еще одно измерение содержание – совершенное настоящее, бытовой план, которому присуща временная конкретика, «вещность», главенство чувственного восприятия, детализация действия:

¹ Обращение к данному сочинению потребовало осуществления подстрочного перевода французского текста, поскольку существующие художественные переводы оказались более или менее удаленными от образного мира первоисточника, нарушая особенности его ритмики и фонетики. Здесь мы вполне разделяем позицию О. Михайловой и ее метод анализа вокальных сочинений на французском языке, который «требует опоры на поэтику и рифму оригинального текста. При этом в качестве ориентира наиболее точно и достоверно является дословный подстрочный перевод, в отличие от книжного, где забота переводчика о рифме рождает ряд неточностей в виде использования близких по смыслу слов, и перемещений, несоответствия количества слогов в оригинале и переводе. Стремление к рифмизации переводов ведет к смещению смысловых акцентов, что в сочетании с музыкой, даже при условии совпадения количества слогов, нарушает логику развития музыкальной фразы. Поэтому, при несомненной художественной ценности профессиональных переводов, их использование в качестве ориентира при анализе песен нецелесообразно» [3, с. 265-266].

Повар ощипывает гуся...

Падает снег

Бытовая конкретика данного двестишья резко противопоставлена внутренней бездейственности лирического героя, содержащейся в заключительной строке стихотворения: *Любимой рядом нет.*

По своему содержанию – это еще одно измерение настоящего, сжатие его в одну точку (переживание героя по поводу неумолимого факта). Интересно, что данный план выражен одной – единственной фразой.

В масштабном отношении в последовательности обозначенных планов можно усмотреть закономерность: план вечности облечен в четыре фразы, неопределенное настоящее – в три, настоящие совершенное – в две, настоящие личностное – в одну. Иными словами, движение от вечности к внутренней жизни личности сопровождается масштабным сжатием и концентрированностью чувственных переживаний.

Этапы, которые обозначены в поэтическом тексте Аполлинера, композитор сохраняет с точки зрения структуры посредством различных музыкальных приемов. Первый раздел соответствует первой строфе, помещенной в шесть тактов. Образ вечности отображается использованием гармонической фактуры с полной синхронностью голосов. Статичность развития, ограниченность диапазона, развертывание мелодии вокруг начальной терции, – все это формирует отстраненность и объективность подачи материала. В конце строфы происходит наложение текста, выделяя действующее лицо – офицера. Такой повтор служит средством фиксации важного для композитора момента содержания, подчеркивая его значимость.

Второй раздел формы композиционно соответствует второй строфе поэтического текста. В музыкально-содержательном отношении он составляет контраст первому разделу. Это выражено прежде всего в фактурном изложении, и связано с появлением групп соло. В содержательном плане эти соло соответствуют повествовательности поэтического первоисточника, подготавливая события будущего. Затем происходит расслоение фактуры на самостоятельные пласты с самостоятельными функциями. В партии сопрано (верхний пласт) раскрывается основной содержательный план. В мелодическом отно-

шении он продолжает развитие материала, заданного в первом разделе. В партии басов (нижний пласт) повторяется начальный фрагмент текста второй строфы, в которой упоминается офицер («Красивый офицер цвета неба»). В мелодическом отношении партия басов представляет собой самостоятельную линию, отличную от сопрано и образующую тем самым контрастно-полифонический ряд. Введение новой контрастной мелодии способствует концентрации внимания на текстовой стороне, подчеркивая значение образа офицера в драматургии целого. Третий пласт образуют средние голоса (альты и тенора): он размещается между крайними мелодическими пластами, представляя собой гармоническое заполнение. В тематическом отношении можно говорить об имитации пения ангелов.

Третья строфа, выделенная в оригинале Аполлинера как конкретизированное настоящее, переосмысливается Пуленком. Композитор использует здесь прием монтажа, накладывая на первую строку («Повар ошипывает гуся») начало второй (вокализированное «А»). Причем эти строки выделены музыкальными средствами: достаточно активная, маркированная мелодия у теноров, которая далее звучит у альтов, сопровождается имитирующими падающий снег движением параллельными терциями у сопрано. Продолжение второй строки образует музыкальную репризу. Тем самым композитор перекomпонует форму, разбивая третью строфу и объединяя две последние строки (заключительную третьей строфы и четвертую) в одну завершающую фразу и смещая смысловой акцент, противопоставлением мерности и спокойствию падающего снега и внутренней неустроенности усугубляя образ одиночества.

Реприза отмечена звучанием хора *tutti* и в тематическом отношении является зеркальным отражением первого раздела формы. Вновь возвращается аккордовый тип фактуры, единство ритмического рисунка. В данной репризе, однако, выпущены начальные звенья (тт. 1-3), что лишает форму замкнутости. Вместе с тем, Пуленк сохраняет особенности поэтической композиции, отделяя четвертую строфу синтаксически посредством пауз и повторяя материал четвертого такта без тонального разрешения (как это было в начале), что способствует эмоциональному «всплеску», который логически требует продолжения, а также созданию ощущения незавершенности.

Итак, обращаясь к стихотворению Г. Аполлинера, Пуленк пересмысливает его и в содержательно-смысловом, и в композиционном планах. Перераспределение поэтических строк, рельефность музыкального отображения фигуры офицера, фиксация на нем внимания, позволяют выделить сюжетную линию, с ним связанную (надежда на счастливое будущее и одиночество в настоящем). Подчеркивание сюжетной линии способствует усилению «визуальной» стороны сочинения посредством звукоизобразительности (ангельское пение, падающий снег).

В стихотворении *«Par une nuit nouvelle» («Известие сквозь одну ночь»)* принадлежащим П. Элюару, раскрывается сфера интимных любовных отношений. Его начало отмечено тезисным изложением позиции лирического героя, связанной с постоянством чувства. Это вечность, простирающаяся сквозь время:

*Женщина, с которой я жил,
Женщина, с которой живу,
Женщина, с которой буду жить,
Всегда одна и та же*

Не случайно здесь последовательное перечисление трех временных форм глагола «жить» (*жил – живу – буду жить*) в трех первых строках стихотворения противопоставлены безглагольной форме четвертой строки, обобщающей смысловое содержание всей строфы под один знаменатель вечности (*всегда*). Тип содержания можно обозначить как обобщенный.

Дальнейшее изложение связано с сиюминутным настоящим, моментностью желания, что отражено в высокой степени концентрацией бытовой атрибутики (пальто, перчатки, маска, чулки). Оно предельно эмоционально динамизируется, окрашиваясь в страстные тона. Не случайно П. Элюар постоянно повторяет слово *красный*, красный цвет здесь выступает олицетворением чувственности.

*Тебе нужно красное пальто,
Красные перчатки, красная маска,
Черные чулки*

Предметы одежды красного цвета, упомянутые в тексте, воссоздают очертания человеческого тела (руки, туловище, лицо), тем самым материализуя любовное чувство героя. Цветовой контраст, выделяющий ноги (*черные чулки*) здесь служит, с одной стороны, средством подчеркивания формы, с другой – оттенением.

Данная конкретика внешней формы, несмотря на столь ярко выраженную чувственность, отторгается сознанием лирического героя, который стремится к чистоте страсти, видя в наготы проявление ее непосредственности, к сущности любви. Отсюда и фиксация внимания в заключительных строках на грудь и сердце – средоточие человеческих чувств.

*Чистая нагота, прекрасное украшение
Грудь, о, мое сердце*

Одномоментность данного чувства представлена композитором в волнообразном развитии музыкального материала, где деление поэтического текста на смысловые секции помогает раскрыть постепенность излагаемого содержания.

Музыкальный вариант стихотворения членится на три раздела (*a b c*), каждый из которых отмечен собственным, отличным от других, типом движения. Здесь Пуленк строго следует поэтическому первоисточнику.

Первое четверостишие отвечает первому разделу формы. Фактура представлена в виде поочередного вступления голосов – сначала мужских (поочередное, затем совместное на словах «Всегда одна и та же»), а затем женских, которые подключаются лишь в качестве вторых, утверждая заявленное в поэтических строках постоянство. В музыкальном плане в первых трех строках использован речитативный тип мелодики, при этом каждое проведение вариантное. Октавное вступление голосов, тип мелодики отсылают к принципам вокальной полифонии эпохи Возрождения, при этом Пуленк максимально вуалирует стилистический «намеки», лишая вступающие голоса противосложения. Гармоническое трехголосие (*divisi* теноров), в котором композитор применяет единое восходящее движение, поддерживаемое женскими голосами, повторенное трижды, служит риторичес-

ким средством, подчеркивая смысловой итог первого раздела формы. В динамическом плане он строится по принципу нарастания.

Второй раздел формы отделен синтаксически посредством пауз (почти целый такт). Соло тенора на слова «Тебе нужно красное пальто» служит одноголосным медленным повествовательным «зачином» к последующему достаточно бурному развитию. Отметим, что во французском языке на последнем месте предложения оказывается слово «красное»; именно на него приходится вступление всех голосов. Зачин-связка как бы оттеняет следующий уже контрастный музыкальный материал, в котором разнопланово представлен поэтический текст, отражающий перечисление бытовой атрибутики, с последующим желанием избавиться от нее. Данное смысловое значение воплощается при помощи фактурного расслоения, в котором явно обозначены три плана. Верхний представлен партиями сопрано (два соло); мелодия выстраивается в виде ломанной, поначалу скачкообразной, а затем плавно нисходящей линии. Второй план – нижний, исполняемый партией басов, – контрастен с точки зрения штриха. Если в партии сопрано указано *legato*, то в басовой за счет пауз возникает «сухое», отрывистое звучание. Затем автор применяет *staccato*, объединяя эти планы не единовременным произнесением одного текста («Тебе нужно красное пальто / Тебе нужны черные чулки»). Третий план – средний – представляет собой синхронное ритмико-гармоническое произнесение текста, при этом партия теноров (три такта) решена как гармоническое *ostinato*. Партия альтов образует четвертый план, выписанный в виде мелодической линии в диапазоне чистой квинты. В дальнейшем голоса функционально меняются, к альтам присоединяются сопрано, кроме соло, а тенора исполняют свой мелодический рисунок, имитирующий партию басов. При этом композитор постоянно меняет тембровый состав. *Tutti* хора приходится на слова «Причины, доказательство видеть тебя обнаженной». Пуленк применяет гармоническую фактуру, единый ритм и текст. Последние строки поэтического текста композитор поручает соло тенора и баритона, басовые *divisi* служат своеобразной второй. Слова же «грудь», «о, мое сердце» звучат в партии сопрано, их повторяют тенора, а затем и весь хор.

ВЫВОДЫ. На основании осуществленного анализа миниатюр из хорового цикла Пуленка на стихи Г. Аполлинера и П. Элюара можно составить представление о специфике композиторского письма.

В первую очередь необходимо отметить, что композитор максимально точно отражает композиционную структуру поэтического текста, следуя за логикой образно-смыслового содержания. Избрав форму миниатюры, Пуленк более лаконично и конкретно передает субъективность современной поэтики.

Одним из способов соединения музыки со сложной сюрреалистической поэтикой является предание индивидуального интонационного облика каждому новому поэтическому нюансу, что не сглаживает, а лишь подчеркивает многосоставность образов.

Музыка тесно связана с текстом: композитор опирается на фонетическое звучание стихов и новую «раскованную» ритмику. При этом он сумел преодолеть нарочитую алогичность и эксцентричность сюрреалистических стихов отчасти преодолевается, претворяясь в стройную музыкальную форму.

Спектр средств, применяемый композитором, достаточно широк и разнообразен. Пуленк использует камерно-инструментальный тип мышления, где каждая партия зачастую выполняет самостоятельную функцию, решая собственную художественно-смысловую задачу (например, разделение фактуры на условно содержательные ряды и фоновые в миниатюре «Белый снег»). В некоторых случаях композитор выделяет группу соло или одного солиста из партии с целью тембрового оттенения либо создания яркого контраста. Инструментальность проявляется в применении широких скачков, хроматизации голосоведения, перекрещивании голосов, использовании мелких длительностей в быстром темпе. Но при этом композитор прочно опирается на традиции французского шансона, использует песенные обороты на отдельных мелодических отрезках.

Особо следует отметить средства тембровой и тематической «персонификации» элементов поэтического текста.

Средством дифференциации фактуры – и фонической, и смысловой ее сторон – служит детализация письма: широкую палитру разнообразных ремарок (на французском и итальянском языках) в каждой партии, с помощью которых возможно наиболее точно передать характер музыкального языка и его смысловое значение (например, сочетание *dolce legato, un poco marcando* в миниатюре «Белый снег»; *violento, dolce legato, misterioso, secco, scandere* – в «Известии сквозь одну ночь»).

Таким образом, в «Семи песнях» для смешанного хора *a cappella* формируется своеобразный вокально-хоровой стиль, который опирается на искусство проникновенного интонирования слова в органическом сплаве распевной и речевой интонации, тонкой организации фактуры, задействование всего арсенала исполнительских средств выразительности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Сов. композитор, 1969. – 240 с.
2. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства // Хар. держ. універ. мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 19 с.
3. Михайлова О. Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера / О. Михайлова // Мистецтво та освіта сьогодні: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти ; зб. наук. пр. – Харків : Кортес, 2006. – Вип. 18. – С. 257-269.
4. Михайлова О. Музыкальная живопись Ф. Пуленка / О. Михайлова // Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; зб. ст. – К., 2009. – Вип. 73. – С. 153-161.
5. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : очерки / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 232 с.
6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – Изд. 2-е доп. и перераб. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.

О принципах воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара в хоровом творчестве Ф. Пуленка (на примере «Семи песен» для смешанного хора *a cappella*). Рассматриваются основные принципы воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара – представителей сюрреализма – в хоровой музыке Ф. Пуленка на примере цикла «Семь песен» для смешанного хора *a cappella*. Анализ поэтического и музыкального текста позволяет выявить специфику взаимодействия двух видов искусства, логику воссоздания формы стихотворения в хоровой миниатюре, стилевую специфику музыки Ф. Пуленка.

Ключевые слова: сюрреализм, поэзия, хоровая миниатюра, *a cappella*, Г. Аполлинер, П. Элюар, Ф. Пуленк.

Сорокотягіна Г. Про принципи втілення поезії Г. Аполлінера та П. Елюара у хорівій творчості Ф. Пуленка (на прикладі «Семи пісень» для мішаного хору *a cappella*). Розглядаються основні принципи втілення поезії Г. Аполлінера та П. Елюара – представників сюрреалізму – в хорівій музиці Ф. Пуленка на прикладі циклу «Сім пісень» для мішаного хору *a cappella*. Аналіз поетичного та музичного тексту дозволяє виявити специфіку взаємодії двох видів мистецтва, логіку впливу форми вірша в хорівій мініатюрі, стильову специфіку музики Ф. Пуленка.

Ключові слова: сюрреалізм, поезія, хорова мініатюра, *a cappella*, Г. Аполлінер, П. Елюар, Ф. Пуленк.

Sorokotyagina A. About principles of an embodiment of poetry of G. Apollinaire and P. Eluard in F. Poulenc choral creativity (on an example of «Seven songs» for the mixed chorus *a cappella*). In this article basic principles of embodiment of poetry of G. Apollinaire and P. Eluard, which are belongs to such direction as surrealism, in choral music of F. Poulenc on the example of cycle «Seven songs» for the mixed choir, where by a poetic and musical analysis it is possible to specify on the specific of co-operation of two types of art, understand logic of composer's recreation of form of a poem of the choral miniature. On the basis of analytical information became possible to designate the row of composer's features, which reflects stylish specific of Poulenc's music.

Key words: surrealism, poetic, choir miniature, *a cappella*, G. Apollinaire, P. Eluard, F. Poulenc.

УДК: 78.01 : [82-1 : 78. 071.1]

Людмила Шаповалова

МЕТАФИЗИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СИМВОЛА В КАНТАТЕ С. СЛОНИМСКОГО «ГОЛОС ИЗ ХОРА»

Творческое наследие Сергея Слонимского в вокально-симфоническом жанре включает пять произведений, но лишь одно из них – «Голос из хора» – получило авторское определение жанра «кантата», что указывает на уникальность жанровой семантики. Её *хронотон* соответствует двум культурным моделям. С одной стороны, С. Слонимский – целиком и полностью современный компози-

тор, «болеющий» проблемами своего народа и времени (кризисных 60-70-х десятилетий XX ст.), с другой – в кантате явно ощутимы приемы философского иносказания, ассоциативных аллюзий и намеков на скрытые подтексты. Станным представляется и название кантаты, по крайней мере, с точки зрения официального метода партийности искусства.

Действительно, кантата С. Слонимского «Голос из хора» сложна по своей художественной семантике: неоднозначной представляется, прежде всего, авторская интерпретация поэтического первоисточника – поэзии А. Блока, «трагического тенора эпохи» (по определению А. Ахматовой).

На Украине кантата С. Слонимского «Голос из хора» никогда не исполнялась. В связи с этим приходится констатировать, что произведение не попадало «в фокус» исследовательского внимания. Хотя отдельные, весьма ценные сведения можно почерпнуть из российских изданий [2]. Научный интерес к этому сочинению весьма велик, ибо с первого знакомства с партитурой привлекает своими высокими художественными качествами.

Цель статьи – анализ музыкальной криптограммы как скрытого символа в музыке: его значения и влияния на стиль кантаты С. Слонимского «Голос из хора».

Предлагаемый для обсуждения термин «криптограмма» связан с проблемой символизации музыкальной речи в культуре XX ст. Поэтический источник в новых социокультурных условиях «провоцирует» серьезную переоценку концепции С. Слонимского в аспекте философской и поэтической метафизики, на основе чего рождается *метафизика музыкального смысла*.

Криптограмма понимается в двух значениях: 1) как метафизический символ – то есть смысл, умноженный на культурный архетип конкретной национальной и общечеловеческой системы ценностей Бытия, однако не явный, а *сокрытый* автором (ради чего, собственно, и был вызван эйдос творчества); 2) как художественный прием авторского высказывания, точнее – иносказания, направленного будущим поколениям, зашифрованного в силу политических запретов. (Например, А. Ахматова пользовалась таким «тайным письмом»: «...я зеркальным письмом пишу» в «Поэме

без героя». Известны подобные опыты и в творческой биографии Д. Шостаковича).

Криптограмма как тайна, зашифрованный *знак судьбы* художника присутствует не в каждом произведении, и не каждая эпоха нуждается в ней. Иначе говоря, образ является не «слепком действительности», а сознательно зашифрованным двойным (тройным) смыслом. Это тот контекст (миросозерцания, мировоззрения, изменения социума), который в современном музыкознании получил название метафизика музыки (в нашем случае – национальная идея, художник – эпоха). Ввиду этого достигается эффект стилевой реинтерпретации всей системы языковых значений как зашифрованных, «тайных» знаков. Так вырисовывается функция «криптограммы» как коммуникативной мистификации – послания в будущее. И современный слушатель «считывает» этот далекий призыв одинокой души, ищущей в пространстве культуры своего двойника, и в итоге – спасения! («Далекий» по отношению к эпохе, но такой близкий по метафизическому присутствию тех же самых проблем человеческого бытия!)

Гениальный поэтический текст отобран композитором из различных сочинений А. Блока. Так, «Двадцатый век» – отрывок из поэмы «Возмездие»; поэтический текст III части взят из вступления к ней, а ключевые символы IV части «Радость – Страданье» – из драмы «Роза и крест». Современный Блоку мир представлен и смыслообразом «Весны», и жестокой, грозной, тревожной темой Апокалипсиса. Очевидно, эта оппозиция привлекла С. Слонимского как художника «из будущего времени». Стилистика его музыки плюралистична: хроматическая тональность, опора на сложные гармонические структуры, использование жанровой лексики военной тематики (V ч. – «злое скерцо»). Лирико-эпическое «наклонение» кантаты связывает эту музыку с прообразами Прокофьева и Свиридова, что указывает на национальную традицию русской хоровой культуры.

Отметим особо необычную трактовку хора как манифестанта авторской концепции, озвученную таким составом исполнителей: два солиста (меццо-сопрано и баритон) и смешанный состав хора; камерный состав оркестра и орган; различные варианты сочетания хоровой и оркестровой партитур в разных частях, что создает динамику «драматургического профиля».

При попытке раскрыть культурный смысл кантаты С. Слонимского «Голос из хора» обнаруживается главная поэтическая идея А. Блока, которую С. Слонимский воплощает в целостный музыкальный Универсум¹: это взаимодействие двух планов человеческого бытия – соборного и личностного. Причем эти образы постоянно взаимодействуют, общаются между собой: без одного нельзя понять другого.

Поэзия А. Блока основывается на контрастных образах, как указывает А. Стратиевский: «Поэзия его – одновременно неразрывно... – нежна и сурова, эгоцентрически лирична и эпически народна, обращена к надзвездным высям и к тоскливой прозе сурового земного бытия, замкнута в мире индивидуальных чувств и настежь открыта ветрам времени» [2, с. 229]. С. Слонимский очень точно и органично сочетает поэтический и музыкальный тексты в стиливой контрапункте, основываясь на антиномиях (народ – личность, поэт – время, общество – индивидуальность, позитив – негатив), которые в драматургическом процессе развития обнаруживают метафизическую глубину (даже неисчерпаемость).

Кратко обрисует семантический план музыкальной драматургии цикла.

1 ч. представляет собой экспозицию, в которой заложен основной поэтический смыслообраз всего цикла – «Весна». Он порождает широкий круг ассоциаций и параллелей: Весна-Пробуждение, Весна-Молодость, Весна-Движение, Весна-Мечта, и, наконец, Весна-Жизнь. Как следствие – музыкальная лейттема «Весны» пронизывает почти все части кантаты, определяя собою семантическое единство цикла.

Лейттема выдержана в духе русского фольклорного стиля: архаичность первоначального запева, его диатоническая основа, мономерность метроритма (ровное движение четвертями и восьмыми) вызывают безмерную волю к жизни: *«Узнаю тебя жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита»*.

В композиции первой части можно выделить два подраздела. Первый (вступительный), представляющий лейттему «Весны», начинает-

¹ Выражение принадлежит музыковеду О. Девятовой [см. её монографию «Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования. – Екатеринбург, изд-во Уральского университета, 2003. – 408 с.]

ся запевом меццо-сопрано (соло). После чего следует ее проведение в хоре (сопрано и альты, что подчеркивает пантеистику смыслообраза).

Второй подраздел выполняет развивающую функцию на новой теме решительно-напористого характера (отметим роль ритмоформул, триольности, пунктирности). Её семантика отражает активность притягивания жизни лирическим героем. В дальнейшем музыкально-тематическом развитии лейттема «Весны» и ее образные трансформации взаимодополняют друг друга, что помогает слушательскому Я усвоить образно-смысловое единство концепции кантаты.

II ч. – «Двадцатый век» – являет сферу действительности, воплощенную при помощи быстрого темпа (*allegro*), диссонансных созвучий, ритмического движения четвертными длительностями, маршевого характера. Характерно, что сферу действительности композитор подчеркивает введением в партитуру тембрового колорита мужских голосов. С точки зрения эмоционального наклонения II часть будто бы и контрастирует с экспозицией; но с другой – интонационно «прорастает» из I ч. Таким образом, в драматургии кантаты можно усмотреть аналогию с симфоническим циклом, где I ч. – вступление, II ч. – главная партия, чья семантика олицетворяет зло «железного XX века».

III ч. – «Мир прекрасен» – выполняет лиро-эпическую функцию побочной партии в концепции кантаты. Она, безусловно, контрастирует предыдущей и тесно перекликается с тематической линией I части. Во вступлении к ней композитор использует интересное сочетание органа и гитары, что весьма созвучно просветленному лирико-философскому размышлению. Логичным является подключение хора *a cappella* с его полифоническим изложением тематизма. Здесь композитор еще раз проводит лейттему «Весны» как символ надежды и света.

Соло баса-профундо (ц. 14) содержит элементы стилистики древнерусского пения. Кода (ц. 21) включает в себе авторское слово поэта: «*Так бей, не знай отдохновенья!*» Следует признать, что III часть представляет собой кульминацию цикла, в котором обнаруживается **образ самого автора**, его отношению к событийно-символическому ряду. Философское кредо («Жизнь без начала и конца») было объявлено еще в I части, хотя и в завуалированной форме («О, весна без конца и без края»).

IV ч. «Песнь урагана» («Радость – Страдание») возвращает сферу действительности, динамичности. Интонационные истоки также коренятся в I-й части (вторая тема). Структура IV части напоминает форму рондо, где рефреном служит фрагмент «*Ревет ураган, поет океан!*». Ураган в музыкальном контексте С. Слонимского разнится, например, со сценой Бури из оперы «Отелло» Дж. Верди, где композитор сквозь призму музыки передает имитацию природной стихии – гул моря и ветра. У С. Слонимского через образ урагана передано «внутреннее кипение» художника, его духовные противоречия и одновременно надежды («*Мчится мгновенный век, снится блаженный брег!*»).

Функцию данной части можно определить как *разработку* симфонического цикла, благодаря настойчивости маршевого движения, сменяющемуся метроритму, активному развитию оркестровой и хоровой партий. Динамизации способствует и тембровая «игра»: после небольшого оркестрового вступления звучит партия соло баритона, затем следует проведение женской группы хора, потом мужской, и только в середине части звучит хор tutti в сопровождении оркестра².

V ч. – инструментальная Токката – являясь оппонентом предыдущей чисто хоровой части, выполняет функцию симфонического скерцо и подобна ему не только по характеру, но и по драматургическому расположению в цикле (предваряет финал). Тематически она основана на лейттеме «Весны», хотя по семантике ближе образам II ч. (диссонансность, назойливая ритмо-формула).

VI ч. выполняет функцию репризы-коды: на это указывает возвращение вступительного соло меццо-сопрано и более высокая событийная плотность как достижение нового качества. Антифонная структура раскрывает два смысловых полюса – разговор Поэта и Эпохи, от имени которой свидетельствует Автор. Явная динамизация репризы и новый уровень философского осмысления событий выявляет влияние симфонизма как метода художественного мирочувствования С. Слонимского.

Перечислим конкретные уровни жанровой драматургии сочинения, совокупность которых определяет стилевую доминанту музыки: это лейтмотивная система, тематические арки, тембровая драматур-

² Этот прием заимствован из жанровой семантики инструментального концерта.

гия и циклическая композиция с её «интонационной фабулой» (термин И. Барсовой), и, наконец, высший метафизический дух – авторское слово, его Присутствие как «голос из хора».

Перечисленные жанрово-стилистические принципы образуют систему музыкального стиля С. Слонимского, содержание которого столь многосложно, что не представляется возможным выявить единственно верный метод, и всё же мы попытаемся это сделать на основе интерпретации скрытых смыслов поэзии А. Блока и их современных прочтений.

Принято думать, что образ – это зеркало действительности, но всегда ли отпечаток бывает зримым и достоверным? В музыке меньше всего смысла буквального, чаще всего художник прячет свою истинную мысль в надежде на то, что вдумчивый, доброжелательный читатель (слушатель) найдет ключ к разгадке. По мнению Ю. Николаевской, «... момент “прочтения” авторского смысла через символы, момент их “узнавания” есть акт обоюдного (авторско-слушательского) общения. ...Музыкальный символизм – явление уникальное, ибо музыка может о з в у ч и т ь сам путь формирования значений символа в контексте одного произведения» [1, с. 21-22]. Становится понятной глубинная причина символизации музыкальной речи – это её связь с *архетипами Бытия* и метафизическая природа слова *как такового*, включающая в себя ряд признаков:

– предельно концентрическая манера письма: творение поэтического текста через систему мотивов-символов (кварта, секунда, секста, септима); а отсюда повышенная плотность элементов музыкальной речи (за счет тембра, фактуры, метроритма) и ассоциативность их восприятия (семантизация);

– неадекватность интонационно-смыслового ряда и поэтического, их диалог; отсюда высокий уровень эмоционально-философских подтекстов и вариативность смысловых контекстов.

Как достигается стилевой синтез поэтического и музыкального символизма? Через структурный изоморфизм символа: «он выстраивает поэтические антитезы в один ряд, пронизанный общим образно-смысловым и драматургическим стержнем, соподчиняя их друг другу. В результате образуется некое новое смысловое качество – не как компромисс между противопоставляемыми мыслями, а как *синтези-*

ческая идея» [2, с. 230]. Так рождается метафизический «шлейф» музыкальных смыслообразов.

Основным метафизическим символом для обоих авторов (поэта и музыканта) выступает Жизнь и ее спутники: Весна, Любовь, Радость, детский голос. Однако кому принадлежит «голос из хора», поставленный в название сочинения? По нашему мнению, ответ на авторскую криптограмму однозначен: поэт и композитор мыслят себя в единстве с Историей и Эпохой, осознают национальный космос и историко-культурные корни своего творчества в ауре личного присутствия Всевышнего. Если это так, значит подтверждается и принадлежность композитора к духовному реализму как единственному историческому методу и направлению русской метафизики творчества. И «Голос из хора» вписывает имя Сергея Слонимского в ряд духовных лидеров русских культуры нашей эпохи... Человек не одинок! Как писал в письме к своему другу молодой А. Блок, еще не автор поэмы «Возмездие»:

«Душа моя подражает цыганской, / и буйству, и гармонии её вместе, / и я пою тоже в каком-то хору, / из которого не уйду».

* * *

При сравнении партитуры и аудио-записи исполнения Санкт-Петербургской хоровой капеллы под управлением В. Чернушенко и дирижера Г. Рождественского, первой (и пока единственной!), возникает смысловое противоречие. Безусловно, интерпретация партитуры С. Слонимского позволила выявить новые смысловые горизонты. И всё же укажем на принципиальные расхождения авторского текста и исполнительского плана в версии В. Чернушенко.

1. В первой части кантаты после экспонирования лейттемы Весны, композитор создает еще один её вариант в вокальной партии, после чего тему продолжает звучание хора. Однако в исполнительском варианте (с ц.1-й по ц.4) обозначена купюра. Затем со середины ц.5 до ц.7 вновь следует купюра. Также не исполняются хоровые имитации и замечательной красоты вокализ в партии соло меццо-сопрано (кода I-й части).

2. Во второй части исполнительской версии сделана колоссальная купюра (с ц.3 по ц.24), что нарушает целостный драматургический замысел.

3. В финальной части кантаты существует большое разногласие между композиторским замыслом и исполнительской версией, заключающееся в выборе тембра солиста, исполняющего трансформированную лейт-тему. Ведь у автора указан голос мальчика (как символ небесной перспективы, чистоты и надежды); в исполнительской же интерпретации звучит меццо-сопрано, что губит, по крайней мере, «заземляет» мистику музыкального финала, и, в целом, метафизический настрой поэзии А. Блока!

4. И, наконец, в рукописи С. Слонимского кантату завершают долгие педали в хоровой партии на слове «жизнь», в замирающей динамике. На наш взгляд, композитор мыслил криптографично: в заключительных педалях и таится сокрытый смысл сочинения! В исполнительской же версии В. Чернушенко звучит лейт-образа Весны из I части, что «классицизирует» восприятие концепции произведения в духе «возвращения на круги своя». Языческий символ возвращения (круга) вместо небесной вертикали, бесконечной Жизни!..

Не отказывая В. Чернушенко в художественной достоверности, позволим себе усомниться, насколько правомерно вмешательство исполнителя (даже такой высокой «пробы» как дирижер В. Чернушенко и его коллектив) в систему художественных смыслов авторской концепции сочинения? В поисках ответа на этот вопрос, собственно, и заключается научная «интрига» предлагаемого небольшого исследования.

ВЫВОДЫ. I. Символическая речь «трагического тенора эпохи» в стилевом решении кантаты С. Слонимского приводит к *повышенной семантизации* музыкальной речи, что, конечно же, усложняет понимание этой музыки. Однако автор рассчитывал на слушателя из будущего – *Другого как друга*, того, кто знает, каким образом расшифровывать криптограммы её художественного смысла?

II. Переживание поэтом, а затем и осознание им трагедийности мира как *общего и одновременно глубоко личного* востребовало в музыке родовых принципов символического мышления, таких как:

1. семантическая антиномичность музыкальных символов; оппозиция «мы – я», «соборность – эгоцентризм»;
2. иерархичность музыкального устроения символических образов кантаты, среди которых следует различать *первичные*, проинтони-

рованные знаки-символы и *вторичные*, формирующиеся в сознании на основе жанрово-стилевых аллюзий, вследствие чего возникают *мистические* смыслы и значения («земная и мистическая» Любовь, Весна, Радость, Жизнь);

3. духовная углубленность, напряженное и неослабевающее внимание к самым сокровенным глубинам Божественного бытия;

4. опора на интонационные архетипы национально-музыкальной речи – квартовость (связь с фольклором, национальной архаикой).

Причина появления письма криптограммами продиктована не столько слушательским тезаурусом, сколько изменяющимся историко-социальным контекстом (в том числе и новыми исполнительскими версиями). Будем ждать от исполнителей новых поколений новых прочтений, и желательно – откровений, адекватных гению Поэта и композитора!

* * *

Идея всеединства и целокупности бытия – общая основа поэтики А. Блока и русской картины мира в музыке С. Слонимского. Благодаря их «встрече» рождается устойчивая концептуально-смысловая матрица при восприятии и толковании этого замечательного образца русской культуры второй половины XX ст. Современность всегда отличала художественное кредо Мастера. Однако интерпретация истинных смыслов понимания уже прожитой «современности» как традиционно символистская проблема духовного одиночества решается Слонимским на основе творческого переосмысления метафизики А. Блока, благодаря чему возникает *иной подтекст* художественной системы произведения. В противном случае возникает конфликт художественного текста (произведения) и потенциальных субъектов коммуникации: те, на кого рассчитан данный текст, останутся «глухи» и «слепы» (так возникают «непонятые» произведения, написанные не ко времени).

И поэт, и композитор намекают на необходимость единения личности художника с историко-социальной средой, в которой им довелось жить и творить. Оба могут своим *голосом* петь Истину от имени своей эпохи, своего народа.

Кантата «Голос из хора» С. Слонимского дает повод к *реинтерпретации* ее концепции. В ней на редкость большой выбор тайных смыслов, понимание которых указывает на изменившуюся культуру-

логическую ситуацию рубежа тысячелетий. Её признаки – духовное возрождение, интерес к личности и её художественной рефлексии, к актуальному пересмотру ценностной семантики творчества. Это уже не одинокий пафос самовыражения, но со-участное вслушивание, вписывание своего «голоса» в Божественную партитуру...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Николаевская Ю. О художественной природе символа / Ю. Николаевская // *Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць [заг. ред. Н. Гребенюк]. – К. : Науковий світ, 2001. – С. 17-22.
2. Стратиевский А. Кантата С. Слонимского «Голос из хора» / А. Стратиевский // *Блок и музыка*. – Л. : Сов. композитор, 1972. – С. 229-245.

Шаповалова Л. Метафизика музыкального символа в кантате С. Слонимского «Голос из хора». Предложен анализ музыкальной криптограммы как скрытого символа в музыке С. Слонимского.

Ключевые слова: метафизика, символ, криптограмма.

Шаповалова Л. Метафізика музичного символу в кантаті С. Слонимського «Голос из хора». Надано аналіз музичної криптограми як прихованого символу в музиці С. Слонимського.

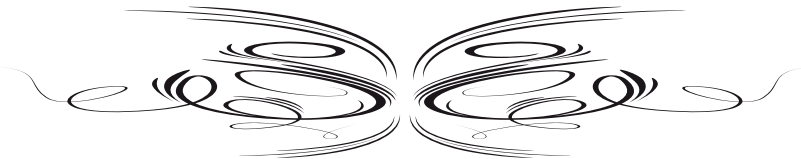
Ключові слова: метафізика, символ, криптограма.

Shapovalova L. Metaphysics of the musical symbol in the cantata by S. Slonimsky «The voice from chorus». The article deals with the analysis of the musical cryptogram as latent symbol in music by S. Slonimski.

Keywords: metaphysics, symbol, the cryptogram.

Розділ 4

ХАРКІВСЬКІ ЕЛЕТИ



УДК 78.071.1(477)

Роксана Скорульська

«ХАРКІВСЬКА СЮІТА» М. СКОРУЛЬСЬКОГО

Так сталося, що класика української музики Михайла Скорульського^I здебільшого вважають «автором одного твору» – балету «Лісова пісня»^{II}. І хоча 100-річчя М. А. Скорульського у 1987 р. відзначалося

^I **Скорульський Михайло Адамович** (06.09.1887–21.02.1950) – композитор, піаніст, диригент, педагог. Заслужений діяч мистецтва УРСР (1947). Син піаністки Н. Сенаторської (учениці М. В. Лисенка та В. Пухальського). Нар. в м. Києві. Навчався у Житомирському муз. училищі РМТ, де одночасно викладав загальне ф-но. З 1910-1914 рр. – у Санкт-Петербурзькій консерваторії (по класу теорії музики – у М. Штейнберга та Й. Вітоля, по класу ф-но Г. Єсипової, по класу диригування у О. Черепніна). У 1906-10 та 1915-1933 рр. – організатор і керівник Житомирського симфонічного оркестру, викладач фортепіано і теоретичних дисциплін у муз. навчальних закладах м. Житомира; у 1933-1941 і 1944-1950 рр. – у Київській консерваторії (з 1948 р. її професор), у 1941-1944 рр. – у муз. навчальних закладах м. Алма-Ати (Казахстан). Помер у м. Москві; похований у м. Києві на Байковому цвинтарі.

Автор балетів «Лісова пісня» (1937, нова редакція – 1946), «Бондарівна» (1938), «Снігова королева» (незакінч.); опери «Свіччине весілля» (лібрето І. Кочерги, 1948), ораторії «Голос матері» (1943), 2 симфоній (1923, 1932), симфонічних творів «Класична увертюра», «Поема ентузіазму» (1934), «Степова поема» (1942), «Микита Кожум'яка» (1948), одночастинного ф-п концерту, 34 романсів, хорових композицій, камерних ансамблів, інструментальних (зокрема фортепіанних) творів. Автор ряду науково-теоретичних праць зокрема: «Елементарні основи фортепіанної школи Г. М. Єсипової» (1932), «Курс вертикально-подвижного контрапункта строгого письма по системе С. И. Танеева» (1938-40).

^{II} **М. Скорульський**, «Лісова пісня», балет на 3 дії, лібрето Н. М. Скорульської за драмою-феєрією Лесі Українки. Постановки: Київ, 1946, постановник С. Сергєєв,

в рамках календаря ЮНЕСКО, біографія і творчість його досліджені досить поверхово. Нечислені видання його творів важко знайти навіть у профільних бібліотеках. І мало кому відомо, що поштовхом до закінчення М. А. Скорульським фортепіанного Квінтету на українські теми, ор. 14, *es-moll*, фортепіанного квартету ор. 17, *f-moll* та до написання ним ряду романсів стало творче спілкування з також призабутими тепер харківськими виконавцями, як Квінтет Українського радіокомітету, Квартет ім. Вільома^{III} та солісткою харківської філармонії Тетяною Чубук-Олексієнко^{IV}.

Далі подаємо 26 листів і документів з родинного архіву Скорульських^V, що засвідчують плідні контакти композитора з харківськими

сценографія О. В. Хвостенка-Хвостова; 1958, постановник В. Вронський за участі Н. Скорульської, сценографія А. Н. Волненка. Харків (196?, постановка Н. М. Скорульської, сценографія Л. Фесан, у головних партіях нар. арт. України Світлана Коливанова і Тодор Попеску), Рига (?), Донецьк (?), Львів (?), Аделаїда (Австралія. 1968, фрагменти).

Київську виставу 1958 р. бачили глядачі Росії, Єгипту, Німеччини, Японії (3 рази), Румунії. 7 вересня 2010 р. 143 сезон Національної опери України традиційно відкрився виставою «Лісової пісні». У партії Лукаша вийшов на київську сцену прем'єр балету Ковент Гарден – киянин Іван Путров.

^{III} Всеукраїнський Державний квартет ім. Вільома: І скрипка – Михайло Сімкін, 2-га скрипка – Ол. Старосельський, альт – Ансельм Свірський, віолончель – Петро Кутїн. Директор квартету — Микола Ланд-Фрід . У 1950 р. колектив переіменований у Квартет ім. М. В. Лисенка.

^{IV} **Чубук-Олексієнко** (спр. прізви. **Олексієнко**) **Тетяна Іванівна** [27.XII.1902 (8.1.1903), Катеринослав – після 1987, Київ] – укр. концертно-камерна співачка (сопрано). Засл. арт. УРСР (1951). Вокальну освіту здобула в Харківському муз.-драм. ін-ті (1922-27, клас М. Михайлова). Солістка Харківської опери (1924-1937) та Харківської філармонії (1927-41). У репертуарі камерні твори рос. (Глінка, Чайковський, Римський-Корсаков), укр. (Лисенко, Сениця, Степовий, Стеценко, О. Нижанківський, Вахнянин, Ревуцький, Скорульський, Шаравський, Данькевич, Тіц), заруб. (Бетховен, Брамс, Шуман, Моцарт) композиторів. З особливою виразністю виконувала укр. нар. (зокрема, лемківські) пісні. Брала активну участь в концертах ВУТОРМу (була головою виконавської секції). Гастролювала з сольними концертами по Україні, Білорусії, на Далекому Сході, у 1941-45 рр співала у фронтових бригадах. Останні концерти співачки відбулися в Києві 1947 р. У 1952-64 рр. – викладач Харківського театрального інституту.

^V З творчим архівом М. А. Скорульського можна ознайомитися у Києві, звернувшись за електронною адресою rmskor@rambler.ru, або за телефонами: (044) 289-02-91 – Музей Миколи Лисенка, (044) 412-21-75 та 096-994-50-37 – Роксана Микитівна Скорульська.

митцями. 1988 року у книзі «М. Скорульський. Спогади. Листи. Матеріали» [3] частину з них було опубліковано. Однак це видання, здійснене до 100-річчя композитора, було російськомовним, тому 7 листів і 3 документи, вже опубліковані у ньому, тут вперше публікуються в україномовному оригіналі. Нажаль, листування хвибує односторонністю, оскільки на сьогодні знайдено лише один лист-відповідь М. Скорульського.



Михайло Скорульський. 1924 р, Житомир

ЗАТАКТ. Короткі коментарі ґрунтовані на відповідних документах та родинних спогадах. Почнемо з трьох документів, одержаних у 1920-і рр. Михайлом Скорульським.

1. «УРСР НКП¹ / Волинський музичний технікум 12 квітня 1923 р. № 86 м. Житомир / КОМАНДІРОВКА

Волинський музичний технікум командірує композитора тов. Скорульського М. А. на орг[анізаційний] з'їзд радянських композиторів в м. Харків з 22 по 30 квітня ц. р. / Діректор (підпис). Секретар (підпис) (печатка)»^{VI}.

2. «Харкова 21/4 [1926] / Житомирський музтехнікум Скорульському. Двадцять четвертого двадцять п'ятого двадцять восьмого Харкові симфонічні концерти творів сучасних українських композиторів вас призначено членом журі приїзд рахунок оргкомітету композиторів обов'язково – Укрфіль^{VII}».

Підтверджує присутність композитора на концертах Запрошення на ім'я «члена ЖЮРІ т. Скорульського»: «Вельмишановний товаришу! Державна Українська Філармонія просить Вас відвідати симфонічні концерти Державної Столичної Симфонічн[ої] оркестри з творів сучасних українських композиторів. Концерти відбуватимуться в клубі Зв'язку (Сердюковський пров. № 3) 24, 25 та 28 квітня ваші місця № 32. Початок о 8 ½ год. вечора. УКРФІЛ».

3. «Харкова 14/5 [1927] / Житомир, Московська 2, Скорульському Вісімнадцятого травня Харкові з'їзд Пролетмузу повістці постанови ЦЕКА партії обов'язково приїздіть коштом Пролетмузу – Козицький^{VIII}».

¹ Народний комісаріат просвіти

^{VI} Документ написано від руки синім чорнилом на половині сторінки з учнівського зошита в лінійку. У лівому верхньому куті – штамп з вписаною від руки датою та № 86. Внизу – печатка Волинського музичного технікуму, де на той час викладав М. А. Скорульський. Вперше публікується в оригіналі.

^{VII} Українське акційне філармонічне товариство Укрфіль було організоване 1928 р. за сприяння діячів Харківської філії товариства імені М. Леонтовича.

^{VIII} **Козицький Пилип Омелянович** (1893 -1960) – український композитор, музикознавець, педагог і громадський діяч. У 1917 р. закінчив Київську духовну академію, 1920 – Київську консерваторію (клас композиції Б. Яворського, клас гармонії та інструментовки Р. Глієра). З 1918-1924 рр. викладав у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. У 1921-1928 рр. – один з організаторів і керівників Музичного товариства ім. М. Леонтовича. Був головним редактором журналів «Музика» (1923-1927) і «Музика масам» (1928-1931). У Харкові (1925-1935) був головою Вищого музичного комітету Народного комісаріату освіти УРСР, читав лекції з історії української музики в музично-драматичному інституті. Від 1935 р. – викладач

Наскільки мені відомо, Михайло Адамович приїздив у всіх тих випадках до Харкова. Саме тоді він і передавав харківським музикантам деякі свої твори, про виконання яких йдеться, зокрема, у листах редактора музичного мовлення Українського радіокомітету Івана Мацегори^{IX}. Отже, частина перша «Харківської сюїти» Михайла Скорульського:

АДАЖІО З ВАРІАЦІЯМИ

№ 1. Від Ів. Мацегори: «Шановний Михайло Адамович! В суботу 7/ VII надіслано Вам ноти: тріо^X і романси (4 зшитки)^{XI}. Вибачте, що затримали.

З доручення всього нашого колективу звертаюсь до Вас з проханням написати фортепіановий квінтет, хоча б і одночастинний. З першого вересня ми розпочинаємо роботу після літньої перерви з тим, щоби в жовтні місяці дати свій другий концерт. І от коли б Ви змогли надіслати нам свій квінтет в перших числах вересня, то ми б його встигли вивчити і виконали б в концерті, бо квінтетної літератури дуже мало, а українських авторів майже зовсім нема. Взагалі ми б хотіли мати зв'язок з українськими композиторами і мати від них не тільки квінтетну продукцію, але й їхні поради й вказівки.

Якщо Вам не буде затяжко, то напишіть нам адресу тов. Косенка – ми й з ним також хотіли б мати зв'язок. З пошаною. Ів. Мацегора 14/ VII – 28 р.

P.S. Ще не встиг заклеїти свого листа, як одержав від Вас лист, де Ви пишете про одержання нот. Вашу подяку тт., що брали участь у виконанні Ваших творів в концерті від 15 /V. 28 р., я вже передав. Між іншим, Чубук-Олексієнко залишила собі Вашу адресу і буде Вам писати. Надсилаю Вам програм концерту. З пошаною. Ів. Мацегора. 7/ VII – 28 р.».

Київської консерваторії, від 1945 – її професор. 1938-1941 – художній керівник Української державної філармонії. (Під час ВВВ в евакуації в Уфі). 1952-1956 – голова правління Спілки композиторів України (нині Національна спілка композиторів України).

^{IX} **Мацегора Іван Андрійович** (бл. 1900-1939) – редактор музичного мовлення Українського радіокомітету (Харків), II скрипка квінтету українського радіокомітету.

^X Йдеться про виконання 15 /V. 28 р., Тріо М. А. Скорульського для ф-но, скр. і віолончели, ор. 6, 1925.

^{XI} Див. далі лист від Т. І. Чубук – Олексієнко.

Коментуючи цього листа, зауважу, що на той час М. А. Скорульським вже була написана перша редакція фортепіанного квінтету на українські теми.

№ 2. Наступний лист написаний співачкою Тетяною Чубук-Олексієнко.

«Шановний Михайло Адамовичу! Тов. Мацегора прийшов до мене щоб передати мені Вашу подяку за виконання Ваших романсів в Харкові. Мені була надзвичайно приємна Ваша подяка, але дуже шкода, що Ви не були самі тут у нас, щоб почути як я їх розумію. Мене не було тут у Харкові, я виїздила. Ваші романи відправлено без мене, так що я співала по оригіналу й у мене нічого не лишилося. Дуже, дуже прошу Вас як що це можливо, пришліть мені такі романи Ваші *Вже кременистий шлях лишився; Плавець; Літня північ; Зайчик*^{XII}. Останні два романи, якщо можна транспонувати на терцію, то я б страшенно була Вам вдячна, бо ці останні два для мене низькуваті^{XIII}.

Дуже рада я, що ті романи, які ще не були Вами «українізовані», Вам сподобались. Переклад зробив мій чоловік^{XIV}, бо мені надзвичайно подобались, крім зроблених уже Вами, ці два неперекладених на укр. мову, пробачте шановний Михайле Адамовичу за мою турботу, але повірте мені, що мені боляче, що я не встигла лишити собі, я думаю, що я їх зможу співати у радіо тобто по радіо, щоб і Ви послухали мене. Над Вашими романсами працювала, як то кажуть, «добросовістно», бо вони мені подобались. Якщо може у вас ще є для високого (або середнього) голосу, то, якщо Ваша ласка, пришліть мені їх, я з великою охотою буду їх співати. Ще раз прошу пробачити мені за турботи! Т. Чубук-Олексієнко. Моя адреса: Харків, Лермонтовська. 26-5/ VIII 28 р.».

№ 3. Від **Т. Чубук-Олексієнко (листівка)**. «Вельмишановний Михайло Адамович! Спасибі за відповідь. Зараз я не мала змоги вибрати

^{XII} Відповідно виконувалися романси: «Кременистий шлях» ор.4, слова Ігнація Раузе; «Пловець» ор.5, слова І. Раузе; «Летня північ» ор. 4, сл. С.Надсона; «Зайчик» ор. 7. слова Г. Володимирського.

^{XIII} Більшість романсів М.А.Скорульського написані з огляду на голос його дружини, випускниці Петербурзької консерваторії Людмили Мефодіївни Андрієнко-Скорульської (1887-1979), яка мала меццо-сопрано великого діапазону.

^{XIV} Чубук Григорій? – особу не встановлено

гарні вірші, бо я лікуюсь усилим темпом – хочу на осінь і зіму бути цілком здоровою, через те поволеньки підшукаю обов'язково, бо мене надзвичайно тронула ваша люб'язність. Над сюжетом так само помізкую, подивлюсь літературу і щоб не совпало з тима сюжетами, на які уже пишуть композитори музику, думаю, що за тиждень або півтора я зможу це зробити, урахувуючи мою хвору голову. Да! Мене звати Тетяна Іванівна. З великою пошаною залишаюсь Т. Чубук-Олексієнко. 16/ VIII [1928]».

№4 Від Ів. Мацегори (листівка). «Житомир, Московська, 21, Михайлу Адамовичу Скорульському. Шановний Михайло Адамович! Партитуру^{xv} одержав. Вже почали розписувати по партіях. Гадаю, що вкінці цього тижня зможемо почати вчити. Наш концерт відбудеться очевидно не в першій, як гадалося, а в другій половині листопада. Про концерт на радіо я Вас сповіщу. Всі мої товариші по квінтету шлють Вам свої найкращі привітання й дякують за надіслану партитуру. З пошаною. Ів. Мацегора. 24/IX – 28 р.»

№ 5. Від Т. Чубук-Олексієнко (листівка).

«30/X 28 р. /Вельмишановний Михайло Адамович!

Велике спасибі Вам за Ваші твори^{xvi}, і пробачте мені, що так довго не давала вам відповіді. Вашу друковану річ я буду виконувати на Жовтневих святах, клубів 15 її почують. Ну, на все добре. Бажаю Вам натхнення для нової творчости. З пошаною залишаюсь Т. Чубук-Олексієнко».

№ 6. Від Ів. Мацегори (листівка).

«Житомир Московська, 21 Михайлу Адамовичу Скорульському.

Шановний Михайло Адамович! Одержав Вашу листівку. Через деякі, зовсім непередбачені обставини початок нашої роботи над підготовкою концерту затягнувся. Робота розпочинається тільки 28/IX. Свій квінтет Ви закінчуйте й присилайте. Про росписку на партії не турбуйтеся – ми самі це зробимо, присилайте партитуру. На Ваш квінтет ми розраховуємо і за ним вже забезпечене місце у нашому програмі.

^{xv} Очевидно йдеться про авторську рукописну партитуру *Квінтет на українські теми для двох скрипок, альту, виолончели и фортепиано* (ор. 14, ми-бемоль минор, друга редакція – 1930).

^{xvi} Вірогідно, йдеться про романси на слова Г. Чубука «Де ти?» та «Спів серця» (ор. 13, 1929).

Цими днями буде оповіщено в пресі про наш концерт і зазначено програм. З пошаною. Ів. Мацегора. 28/X – 28 р.»

№ 7. Від Т. І. Чубук-Олексієнко.

«Вельми шановний Михайло Адамовичу! Тисячу пробачень посилаю Вам за те, Що так довго ви не одержували від мене подяки за Ваші ромansi. Дуже прошу мені пробачити: вийшов маленький казус з Вашим пакунком нот. Спасибі Вам Михайло Адамович за Ваші ромansi нарешті я їх одержала і взяла уже їх в роботу, мені дуже подобаються нові твори.

Тепер така справа: я говорила з радіо станцією щоб зробити один вечір камерної музики з Ваших творів, там погодились і росили щоб Ви надіслали прямо на станцію на ім'я Костя Богуславського свою біографію коротенько і що Ви уявляєте про той чи інший свій твір, так що спочатку прочитає він по радіо пояснення до твору, а потім ми будемо виконувати квінтет свою річ, а я свої. Я б дуже Вас просила, коли Ви погодитесь дати радіо станції пояснення до своїх творів, то Ви й мене повідомте, щоб я знала, чи будемо виконувати і погодимо тоді день коли саме. Мені б хотілось, щоб Ви послушали хоч по радіо, може я не так трактую Ваші ромansi? А Ви б могли мені тоді написати свої вказівки. Ще раз прошу мені пробачити й ще раз вдячна Вам за ромansi. Залишаю з пошаною до Вас Т. Чубук-Олексієнко. 8/XII 28 р.»

№ 8-9. Від Ів. Мацегори (подвійний лист).

«Вельмишановний Михайло Адамович! Вчора надіслав Вам квінтет. Дуже прошу вибачити мене, що так затримав. Ця затримка, звичайно, пояснюється не тим, що мені ліньки було Вам його надіслати, а тим, що нам було потрібно його переписати, а ми не могли віддати для переписки раніше, бо чекали виступу на радіостанції, і тільки коли вияснилося, що нам виступ відкладено, ми мали змогу віддати партитуру для переписки. Потім потрібний був час для самої переписки, а після цього потрібно було перевірити, бо переписчики роблять багато помилок.

Ваш квінтет ще не раз нам буде потрібний, бо поки що його чув тільки Харків, та й то невеличка аудиторія, а треба щоби товари сучасних українських композиторів почула маса.

Посилаю Вам програму концерту симфонічної оркестри, що відбувся 28/IV під орудою Вериківського, в якому виконувалась і Ваша

симфонія^{xvii}. На нас Ваша симфонія справила дуже приємне вражіння

На цьому я сьогодні листа закінчую, завтра буду продовжувати. Публіка приймала хороше. З пошаною. Ів. Мацегора. 26/ VI – 29 р.

Вельмишановний Михайло Адамович! Сьогодні продовжую свого листа, бо вчора не мав часу закінчити. Ви мене вибачте, що так довго не писав – я в цьому році так завантажений працею (крім всього іншого маю ще й громадську роботу по місцевкому), що навіть написати листа нема часу. Я, звичайно, цим не хочу виправдуватися, але говорю це (тому) для того, щоб Ви не подумали, що я не хотів писати. Навпаки, писати я Вам кілька разів збирався, та кожного разу щось перешкод жувало і доводилось відкладати. Тепер я вільний, бо почалися канікули по моїй посаді, та й колектив наш поки що не працює. Щоби хоч трохи виправити свою помилку, я тепер, хоч і з запізненням, відповім на деякі Ваші питання. У Козицького я запитував про Вашу симфонію та увертюру^{xviii}. Він мені тоді нічого певного що-до їх виконання не сказав, бо і сам ще нічого тоді не знав. Але про це Вам тепер не цікаво чути, бо вже ваша симфонія виконувалася.

Друге Ваше запитання, що-до звучності Вашого квінтету. Звучність його дуже добра, інструментовано прекрасно – нема порожніх місць, інструменти цілком використано. От тільки в партіях I-ї та II-ї скрипки є трохи незручні (що-до інтонації) акорди, але при довгому студіюванні (вони) їх можна брати чисто. Взагалі всім нам – виконавцям Ваш квінтет подобається і ми грали його залюбки.

Може колись напишете ще, то наш колектив з радістю візьме до виконання, тільки пишіть не одночастинний, бо одночастинні стомлюють увагу слухача своєю довготою: Ваш квінтет, наприклад, іде 16 хвилин, а це відбивається на слухачеві, особливо на масовому.

Пишіть, чи одержали ноти. З пошаною Ів. Мацегора. 27/ VI. 29 р.»

ІНТЕРЛЮДІЯ.

№ 10. Телеграма: «6 серпня 1930 р. Шановний Михайле Адамовичу!

9 серпня о 8 годині вечора в Профсаду в Харкові за моїм диригуванням відбудеться укрaнський симфонічний концерт, в якому буде

^{xvii} Йдеться про I симфонію (ор. 3, фа-дієз мінор, 1924), присячену автором О. К. Глазунову.

^{xviii} Тобто про I симфонію та «Класичну увертюру» для симфонічного оркестру (ор. 12, 1928) .

виконано Ваших 5 українських народних пісень^{XIX}. Ця програма буде передаватись по радіо. Матимете змогу – слухайте. 14 серпня 5 народних пісень я виконувиму в Слов'янську. 24 серпня – знову в Харкові з трансляцією і 28 серпня – в трьох концертах у Запоріжжі і на Дніпрелъстані^{XX}. Якщо маєте щось нове – надсилайте. При нагоді обов'язково виконаю. Вітаю Вас, дружину і Вашу приму-балерину^{XXI}. З повагою. М. Вериківський^{XXII}».

II. Частина друга: PRESTO. ПОБІЧНА ПАРТІЯ ...

Якщо обговорення питань виконання і редагування своїх творів з харківськими музикантами було для Михайла Адамовича цілком природнім, то лист режисера Л. І. Кліщєєва^{XXIII} виявився несподіванкою.

^{XIX} «5 українських пісень для симфонічного оркестру» (ор. 15, 1930).

^{XX} Дніпрелъстан (Дніпровська електрична станція). Побудована у 1927-1932 рр. З огляду на масштабність та політичну вагу будівництва тут давали концерти найвідоміші митці Радянського Союзу.

^{XXI} **Скорульська Наталя Михайлівна** (1915-1982) – відома українська балерина, засл. арт. УРСР, хореограф, педагог, лібретист, публіцист. На той час, по закінченні Житомирської хореографічної студії, всупила до Київського теа-муз-технікуму. З 12 років з успіхом брала участь у численних концертах. У 1933-1982 з перевами солістка балету, педагог, балетмейстер Київського Державного академічного т-ру опери і балету ім. Т. Шевченка. У 1941-1944 – солістка оперного театру в м. Алма-Аті (Казахстан).

^{XXII} **Вериківський Михайло Іванович** (1896 -1962) – український композитор, педагог, диригент, фольклорист, музично-громадський діяч. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1944). Професор (1946).

^{XXIII} **Кліщєєв** (Клещеев) **Леонід Іванович** (1871-1935) – актор, режисер, педагог, театральний художник; розпочав сценічну діяльність 1910 р., т.ч. у трупах В. Ф. Комісаржевської (1912-1915), К. Н. Незлобіна (1915-1918); Керівник театру «Золотий півень» (Москва; 1922-1923). Працював у різних трупах, у т.ч. у Держ. Укр. Драматичному Театрі ім. Шевченка в Києві (1921–26), Лівобережній Українській Держдрамі, в харківських Червонозаводському і Юного Глядача (1927–33); вистави «Розлом» (Б. Лавреньова), «Княжна Вікторія» (Я. Мамонтова) й ін. Основний архів зберігається у ДЦТМ ім. Бахрушина (Москва), ф. 113 (Клещеев Л. И.), 102 од. зб., (1914-1938). В особовому 113 фонді представлені: Матеріали к биографии Л. И. Клещеева: личный листок, удостоверение, справки, билет члена РТО и др. 20 (1914-1938). Рукописи Л. И. Клещеева: записи по классу дикции в студии Ф. Ф. Комиссаржевского (1914). Режиссерские экземпляры пьес 5 [1930]. Альбомы с материалами по театрам Левобережной Украинской Держдрамы, 1-го Государственного драматического украинского театра им. Шевченко и др. – 4 (1930-1937). Материалы театра *Золотой петух* – 4 (1922-1923) и Государственного Украинского театра в Москве – 3 (1921).

№-11. «Шановний Михайло Адамовичу! Порадившись в НАРКОМОСІ² з тов. Козицьким, маю до Вас пропозицію – цебто вступити до Лівобережної Української Держдрами^{xxiv} на зав. Музчастиною. Доведеться диригувати оркестрою, писати музику – цебто оформлювати музично вистави й останнє організувати оркестра в складі 10 чоловіка що по погодженості з Вами треба зробити негайно. Мене цікавить, чи Ви вже знайомі з роботою в театрі, як Ви ставитесь до цієї пропозиції й Ваша думка щодо складу інструментів в оркестрі. Чи можете Ви зараз зібрати музикантів. Миж іншим в Полтаві є бажаючі що закінчують роботу в симфонії. Як Ви ставитесь до оформлення де яких вистав в плані лівої музики. Служба річна. Театр пересувний і мається через 2-3 місяці почати робити в місті Миколаєві. 1 вересня 3 місяці далі йдуть Запоріжжя, Суми, Полтава, Кременчук. Платня на місяць 175 карбованців. Чекаю на відповідь негайною поштою. Адреса Харків 2, вул. Революції 9, кв. 14. Л. І. Кліщєву. Напишіть про себе як найдетальніше про твори та життя. З пошаною О. Кліщ...17.08./30 р. Передбачається вокальний репертуар.»

Лист-відповідь Михайла Скорульського Кліщєву цікавий як відображення тогочасних творчих і побутових проблем митця.

№ 12. К Л. И. КЛИЩЕЕВУ 20.08.1930.

«Житомир Многоуважаемый т. Кліщєев! Только что получил от Вас письмо и спешу на него ответить. Ваше предложение считаю для себя подходящим, но меня останавливают некоторые соображения, о которых скажу дальше.

С работой в театре я не знаком, но думаю, что мог бы ориентироваться в ней очень быстро. Состав инструментов в таком оркестре должен быть, по-моему, следующий: 2 первых скрипки, 1 – вторая, альт, виолончель, контрабас, флейта, кларнет, труба и фортепиано. В Житомире музыкантов мало, и все лучшие разъехались. Что касается оформления некоторых спектаклей в плане левой музыки, то это для меня может быть только интересным. О себе могу сказать следующее. Я родился в Киеве в 1887 г., в 1910 поступил в Ленинградскую консерваторию, которую окончил в 1914 г. по двум специальностям

² Народний комісаріат освіти

^{xxiv} Лівобережний Український Державний драматичний театр – пересувний драм. театр, що працював на Україні у 1928-1932 рр.

(теория композиции и фортепиано). По композиции я учился у Калафати, Витоля, Штейнберга, по фортепиано у Есиповой. Работал в дирижерском классе у Черепнина и в оперном у Габеля и Палечека^{XXV}.

^{XXV} **Есипова Ганна Миколаївна** (1851-1914) – видатна російська піаністка і педагог. Закінчила СПб консерваторію: учениця, згодом дружина Ф. О. Лешетицького. У 1870-80 рр. з надзвичайним успіхом гастролювала по Європі та Америці (1876). У 1880-82 рр. концертувала та викладала у Відні. З 1893 р. викладала у СПб консерваторії, (з 1901 – професор). Створила одну з найзначніших російських піаністичних шкіл.

Габель Станіслав Іванович (1849-1924) – співак (бас), педагог і музично-громадський діяч. Музиці вчився в Муз. ін-ті у Варшаві (по класу ф-но у проф. Яноша і проф. Стробля, по класу композиції – у С. Монюшка, по класу співу у проф. Чіаффеї). Вдосконалювався у Милані та Парижі. У 1879 р. закінчив СПб консерваторію по класу співу проф. К. Еверарді. Був завідуючим оперним класом, інспектором СПб консерваторії (проф. з 1911). Представник Волинської філії в Дирекції РМТ. Виконавець ролі Пацюка у першій постановці опери М. В. Лисенка «Різдвяна ніч» (1874). Поставив *Фіделіо* Бетховена, *Весілля Фігаро* та *Дон Жуан* Моцарта. 1914 року поставив у СПб зі студентами-українцями *Назара Стодолю* Т. Г. Шевченка.

Палечек (Palesek) Йосеф (Осип Осипович, Иосиф Иосифович) [1842, Чехія–1915, Петроград] – чеш. і руский певец (бас), педагог, режиссёр. Обучался в Пражской органной школе, брал уроки пения в Праге у проф. Ф. Пиводы, участвовал в хоре чеш. оперной труппы Временного театра. В 1864 дебютировал в Пражской чеш. опере (Зорастро в «Волшебной флейте»), став вскоре одним из ведущих солистов труппы, соратником Б. Сметаны в создании нац. оперы. С особым успехом выступал в пражских премьерах опер М. И. Глинки, прошедших под рук. М. А. Балакирева [партии – Иван Сусанин (1866) и Фарлаф (1867)]. В 1869 гастролировал в России, пел в оперных спектаклях. По совету Балакирева дебютировал в 1870 на сцене Мариинского театра в партии Мефистофеля. На протяжении ряда лет регулярно гастролировал (в летние месяцы) в Одесском оперном театре. Оставив сцену в 1882, П. работал репетитором вокалистов и руководителем хора Мариинского театра; позже был режиссёром, ближайшим сотрудником Э. Ф. Направника. Осуществил первые пост. опер: «Юланта» (1892); «Млада» (1892) и «Сервilia» (1902) Римского-Корсакова, «Орестея» Танеєва (1895), «Капітанська донька» Кюї (1911), возобновил пост. опер «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Ночь перед Рождеством» и др. Ставил также оперные спектакли в Большом зале Петерб. консерватории, Эрмитажном театре, Муз.-драм. кружке. П. внёс значит. вклад в разработку принципов реалистич. оперной режиссуры, обращая особое внимание на решение массовых сцен и мизансцен. С 1888 преподавал в СПб. консерватории сценич. подготовку (зав. оперным классом), с 1912 профессор. Автор ряда оперных либретто.

Калафаті Василь Павлович (1869 – 1942) – рос. композитор і музичний педагог. 1899 р. закінчив СПб консерваторію по класу композиції у М. А. Римського-Корсакова. З 1906 по 1929 викладав у СПб конс. поліфонію (з 1913 — професор),

В настоящее время работаю в Доме Красной Армии пианистом и дирижирую симфоническим оркестром окр[ужного] совета профсоюзов^{xxvi}. Из произведений у меня имеются для оркестра – симфония, «Классическая увертюра» и «5 украинских песен для оркестра», исполнявшиеся многими украинскими дирижерами, трио, квинтет (фортепианный), квартет, ряд романсов на слова русских и украинских авторов, фортепианные и хоровые произведения. Почти все мои

У радянський час продовжував вести активну музично-просвітницьку і педагогічну діяльність, помер під час блокади Ленінграда.

Вітолс Язеп (Вітоль Йосиф Іванович) [1863-1948] – латиський композитор і музичний критик, один з основоположників латиської національної музики. 1886 р. закінчив СПб консерваторію по класу композиції М. А. Римського-Корсакова. З 1886-1918 викладав там (з 1901 – професор). Учасник Белявського гуртка. У 1897-1914 рр. – музичний рецензент газети «St. Petersburger Zeitung». З 1918 р. – директор латиського оперного театру в Ризі. Один із засновників Латвійської консерваторії у Ризі, яка нині носить його ім'я (1919, до 1944 ректор і професор з перервою у 1935-37). Очолював організацію латиських співоцьких свят.

Штейнберг Максиміліан Осеевич (Осипович) 22 июня (1883-1946) – рос. композитор, диригент педагог, музичний діяч, заслужений діяч мистецтв РРФСР (1934), доктор мистецтвознавства, нар. арт. Узбекистана (1944). У 1907 закінчив СПб університет, у 1908 — СПб консерваторію по класу композиції у М. А. Римського-Корсакова. З 1908 — викладач, з 1915 — професор. Зять М. А. Римського-Корсакова. 1943 року у Ташкенті заснував майбутній Московський державний академічний симфонічний оркестр.

Черепнін Микола Миколайович (1873-1945 р.р.) – рос. композитор, диригент, педагог. По закінченні юр. фак-у СПб університету, закінчив СПб консерваторію (клас композиції М. А. Римського-Корсакова, 1895-1898). У 1903—1911 диригент Рос. Балетних сезонів Дягилева (Париж). У 1908-1918 – професор СПб консерваторії, де впровадив заснований ним вперше в Росії клас диригування. У 1918-21 – директор Тифліської консерваторії. У 1925 р. заснував у Парижі Російську консерваторію (у 1925-29; 1938-45 рр. – її директор). У великій творчій спадщини М. Черепніна визначаються балети «Павільон Арміди», «Нарцис і Ехо», симфонічні поеми «Мар'я Маревна», «Зачароване царство», муз. ілюстрації для оркестру, романси.

^{xxvi} Створений М. А. Скорульським у 1915 р. симфонічний оркестр під його орудою працював під різними «дахами» різних установ і остаточно перестав існувати у 1933 р. із відїздом Скорульського до Києва. Репертуар оркестру включав визначні твори європейської і російської класики, зокрема, всі симфонії П. Чайковського. У 1920-21 рр. з нагоди 150-річчя Бетховена, було виконано всі (!) його симфонії, причому у виконанні 9-ї симфонії брав участь «совхор под руководством Михаила Гайдая»... Водночас Житомирським оркестром вперше виконувались щойно написані твори українських композиторів, у тому числі самого Михайла Скорульського.

произведения исполнялись в Харькове и других крупных городах Украины. Отзывы о них Вы можете узнать у Козицкого Ф. Е.

Соображения, о которых я писал в начале письма, следующие – хотя в Житомире я зарабатываю значительно меньше (в зимние месяцы рублей 80), но мне ничего не стоит квартира, так как мы с семьей живем в доме моей матери. Меня интересует вопрос, сколько я смогу уделить семье из предлагаемого Вами гонорара, принимая во внимание необходимость оплаты квартиры, а также инструмента и других расходов, неизбежно связанных с кочевой жизнью. Затем – входит ли в оплату композиторская работа? По получении ответа на эти вопросы, сообщу Вам окончательный ответ. С совершенным уважением М. Скорульский. P. S. Еще вопрос – как оплата дорожных расходов? М. С.»^{XXVII}

№ 13. Телеграма від Л. Кліщеєва: «Житомир Московская, 21 Скорульському / Николаева 28. 08 30. Окончательные условия работы оклад 175, завмузчастью... оплата композиторской работы среднем 100 за спектакль дорожные оплачивает дирекция приезд немедленно телеграфте согласие / Николаев Театр Скрипника / Кліщеєв».

№ 13-біс Телеграма від Л. І. Кліщеєва

«Житомир Московская, 21 Скорульському / 6-09-30.

Чекаю відповіді, Миколаив. Театр Клищеєв»

№ 14 Телеграма від М. А. Скорульського: «Николаев Театр Скрипника Кліщеєву. Приезд невозможен проводит композиторскую работу согласен / М. Скорульский / 17. 9. 1930 г./».

ПРОСЦЕНІУМ – ФОТО

Наступні матеріали висвітлюють ще один напрямок творчих зв'язків композитора Скорульського з харківськими митцями.

Поштовхом до цього стали гастролі у Житомирі Заслуженого Державного Квартету ім. Вільома В архіві композитора збереглося фото з дарчим написом: «Великошановному Михайлу Адамовичу Скорульському в пам'ять про нашу зустріч у Житомирі^{XXVIII} та з побажанням

^{XXVII} Лист і подана далі телеграма зберігаються у Державному музеї театрального, музичного і кіноистецтва України (відділ рукописів, архів А. Л. Кліщеєва, № 17716 (1059) та № 17717 (1060).

^{XXVIII} Йдеться про гастролі Квартету ім. Вільома у Житомирі у липні 1930 р. Тоді М. А. Скорульський передав колективу для виконання свій Квартет ор. 17.

подальшого зміцнення нашої дружби. Харків 2-/6. 931 р... Свирський, Ал. Старосельський, Микола Ланд-Фрід, Петро Кутїн, Мих. Симкин».



Квартет ім. Вільома, 1931 р. Фото з дарчим написом М. Скорульському

ЧАСТИНА ІІІ. LENTO. Для початку наведемо довідку, вміщену у буклеті, виданому з нагоди Х-річчя Квартету:

«Року 1921 в столиці УСРР в м. Харкові засновано перший на Україні смичковий Квартет, який незабаром, через свою видатну роботу, дістав з Державної Колекції старовинні інструменти французького майстра Ж. Б. Вільома^{XXIX}, а тому й придбав офіційне найменування:

^{XXIX} Вільом (Війом, франц. Vuillaume) Жан-Батист (1798-1875), французький майстер смичкових інструментів. У 1828 р. відкрив власну майстерню у Парижі. З 1835 р. займався імітацією старовинних інструментів (Страдіварі, Гварнері), причому завжди підписувався власним ім'ям. З 1865 р. виготовляв скрипки, альти, ві-

Всеукраїнський Державний Квартет ім. Вільома, під яким зараз він відомий усім трудящим СРСР.

Перейдений за 10 років художньої діяльності шлях— це визначна сторінка в музичній культурі Радянської України. Вся діяльність Квартету (понад 2.000 концертів за 10 років) зв'язана з пропагандою краєвих зразків світової камерної музики найширшим масам трудящих: шахти, заводи, фабрики, червоні касарні—бачили Квартет безпосередньо у себе.

Останні роки діяльності Квартету—широкі, систематизовано організовані подорожі по цілому СРСР зі свідомою й продуманою пропагандою квартетної музики, у першу чергу української, а поруч з нею й музики інших національностей Радянського Союзу (квартети татарських, грузинських, єврейських, білоруських, вірменських та інших композиторів). Пропагуючи твори українських радянських композиторів серед широких пролетарських мас усього Радянського Союзу, Квартет ВІЛЬОМА тим самим стимулював творчість цих композиторів» [2, с. 1-3].

Далі подаємо листи вільомівців до М. А. Скорульського.

№ 15. «21.03.1931. Харків. Многоуважаемый Михаил Адамович!

Чрезвычайно сожалея, что с отъездом из Житомира мы потеряли связь с Вами, я, по поручению квартета им. Вильома, рад сообщить, что квартет Ваш мы с удовольствием готовим и в ближайшем будущем (при первой возможности) намерены исполнить публично.

Были бы очень рады, если бы Вы написали еще что-либо для квартета и выслали нам. В конце апреля или между 1 и 5 мая предполагается проведение 10-летнего юбилея. Сведения об этом юбилее прилагаю в этом письме. В надежде на нашу более систематическую и постоянную переписку ждем от Вас весточки по адресу: Харьков, ул. Октябрьской Революции, 25, кв. 7. Директору квартета им. Вильома Н. А. Ланд-Фрид.

От имени всех вильомовцев и Николая Александровича приветствую Вас и остаюсь искренне расположенный и уважающий Вас,

олончелі за власними моделями. Найкращі його інструменти дотепер лишаються концертними. У Держколекції Росії зберігаються нині 22 інструменти Ж.-Б. Вільома.

Ансельм Свирский. P. S. Привет нашим общим знакомым и доктору (забыл, к сожалению, фамилию)^{xxx}. А[нсельм] С[вирский]».

№ 16. «12.04.1931. Харьков. Многоуважаемый Михаил Адамович!

Ваше письмо получили и от имени всех вильомовцев приветствую Вас. Сообщение о том, что Вы по некоторым причинам в последнее время не пишете ничего и не творите, всех нас искренне огорчило. Все же квартет надеется, что в связи с десятилетием нашим Вы примете все героические меры и что-либо, хотя бы и коротенькое, но создадите для нас.

Фотоснимок в ближайшем будущем будет заготовлен и отправлен с удовольствием Вам. Сейчас снимки готовятся и находятся еще в недостаточном порядке в фотографии. Со своей стороны надеемся получить Вашу фотографию, за которую выражаю заранее благодарность.

Итак, Михаил Адамович, надеемся и ждем от Вас музыкального слова. Юбилей состоится 1 мая. День сам по себе достаточно праздничный, и к нему еще юбилей! Верим, ждем и искренне расположены все к Вам.

В ожидании весточки, уважающий Вас Ансельм Свирский».

№ 17. «Многоуважаемый Михаил Адамович! Вашу открытку мы получили находясь в Ленинграде. Здесь пробудем еще недели две. Закончив Ваше произведение вышлите его в Ленинград до востребования на мое имя. За посвящение шлю Вам от имени всех товарищей искреннюю благодарность.

Безгранично уважающий Вас **Михаил Симкин**. P.S. Товарищи кланяются».

№ 18. «1.04.1931. Харьков. Многоуважаемый Михаил Адамович! Мы все очень тронуты и благодарим Вас за посвящение^{xxxI}. Недавно пробовали Ваш квартет. Нашли его хорошо звучащим и написанным с настроением и искренне. Несомненно включим его в наш репертуар.

^{xxx} Йдеться про Бикова Миколу Вікторовича (1869-1942, Житомир) – вітчима Михайла Скорульського, який був у Житомирі помітною постаттю: не лише знаним лікарем, але й одним з ініціаторів створення у 1905 р. Житомирського відділення Російського Музичного товариства і входив до складу дирекції Житомирського відділення ІРМТ.

^{xxxI} Квартет оп. 17 М. А. Скорульський, як і деякі інші українські тогочасні композитори, присвятив квартету ім. Вільома. На концерті з нагоди 100-річчя композитора цей твір прозвучав у виконанні Квартету ім. М. В. Лисенка – фактичного правонаступника вільомівців.

Не знаю только, как встретит его аудитория. Он немного растянут. Но все же Вашу мысль писать квартетную музыку, которую Вы прекрасно осуществили, мы приветствуем.

Посылая Вам лучшие пожелания, мы, в свою очередь, выражаем желание работать над следующими Вашими произведениями для квартета.

Безгранично уважающий Вас Михаил Симкин».

ПОСТЛЮДІІ (1940) Пролетарская правда, 1940, 7.12.

«М. А. Скорульский/ КВАРТЕТ им. ВІЛЬОМА

Столица Украины почему-то слушает лучший украинский государственный квартет чрезвычайно редко. Казалось бы совершенно логичным, что Украинское управление по делам искусств должно принять все меры к тому, чтобы обеспечить этому ансамблю возможность постоянно работать в Киеве, но это до сих пор не сделано. Отличительные черты этого ансамбля общеизвестны. Стройность, прекрасная сыгранность, чистота интонации, гибкость динамики, художественная обработка деталей, точность интерпретации – все это в сочетании с прекрасными качествами инструментов, находящихся в распоряжении ансамбля, ставит его на одно из первых мест среди квартетов СССР.

В отчетном концерте этот коллектив не только еще раз подтвердил все свои качества, но и показал дальнейший художественный рост. Широчайшей популяризации заслуживает исполнение вильмовцами четвертого квартета Мясковского. Все огромное мастерство этого выдающегося композитора, весь его опыт симфониста словно сконцентрировались в одном произведении, написанном простым и ярким гармоническим языком. Не знаешь, чему больше удивляться в квартете – глубине ли музыки первой части, прекрасному ли скерцо, в котором надо особо отметить исключительную по красоте среднюю часть (трио), или теплоте и лиризму третьей части с ее причудливыми, но легкими и ненамеренными ритмами, или порывистому, быстрому финалу. Исполнен был этот великолепный квартет прекрасно.

Включенный в программу концерта квартет И. Бэлзы представляет немалый интерес. Он демонстрирует солидную композиторскую технику автора, и это составляет главный интерес произведения. Если бы в нем было ярче выявлено эмоциональное начало, он бы очень

выиграл. Надо, однако, отметить некоторую неуравновешенность отдельных частей квартета, так, например, его конец заметно растянут. Конечный аккорд не производит впечатления достаточно устойчивого окончания. Квартет, сыгранный очень ярко, был тепло принят аудиторией.

Семь частей сюиты на народные темы белорусского композитора Золотарева (всего в сюите 12 частей) – это беспретенционно написанные миниатюры, показавшие значительное композиторское мастерство, но и большую академическую сухость, от которой не спасло высококачественное исполнение квартета им. Вильома. Из многочисленных произведений, сыгранных вильомовцами сверх программы, отметим «Элегию» Шостаковича, посвященную квартету им. Вильома, произведение, озаренное блестящим дарованием его автора, но которое в целом производит впечатление надуманности, и воистину прекрасный «Еврейский танец» Аламадзяна – яркую, красочную, прекрасно инструментованную пьесу».

1946. 3 програми концертів Пленуму Спілки Радянських Композиторів

України. «...2 травня. І в і д і л. **Скорульський М. А. Квінтет для ф-но, двох скрипок, альту та віолончелі.** Виконує: засл. ансамбль УРСР, Державний квартет ім. Вільома та лауреат Всесоюзного конкурсу піаністів Л. Шур^{XXXII}.

Квінтет № 2 на теми Абая К у н а н б а є в а.^{XXXIII}

Абай Кунанбаєв – геніальний Казахський поет, 100-річчя з дня народження якого відмічає громадськість Казахстану, був також видатним композитором-мелодистом. В квінтеті головна партія побудована цілком на одній з кращих мелодій Абая, в групі побічної та заключної партій використано лише окремі інтонаційні звороти мелодій Абая. Квінтет написано в широко розвиненій сонатній формі».

^{XXXII} Шур Лідія Борисівна (1911-1991) – українська концертуюча піаністка та педагог. Закінчила Муздрамін ім. М. В. Лисенка та аспірантуру по класу ф-но К. Н. Михайлова. Доцент Київ. консерваторії, з 1995 – викладач Київського музичного училища ім. Р. Глієра.

^{XXXIII} Квінтет на теми Абая для двох скрипок, альту, виоло та ф-но ор. 28 (остаточна ред. – 1944) написаний М. А. Скорульським у Казахстані, де композитор з родиною проживав під час евакуації.

КОДА. На звершення наведемо ще один документ, який зіграв надзвичайно важливу роль у творчих та побутових обставинах Михайла Скорульського:

«Печатка: ВСЕУКОМДРАМ³, Харків, Карла Лібкнехта, № 40. 1932, 20 июля

До Наросвіти. Копія – Комунхоз м. Житомир.

Т. Скорульський є активний композитор, член ВСЕУКОМДРАМ, за контрактацією якого зараз працює над великим симфонічними творами, присвяченими XV річниці Жовтня. За відомостями, що ми одержали, його виселяють з квартири. ВСЕУКОМДРАМ просить вжити заходів залишити композитора Скорульського в його помешканні, бо виселення негативно відібеться на його роботі.

Відповідальний секретар. Секретар музсектору.

Резолюція (червоним чорнилом вгорі по центру навкіс): *Мати по увазі коли звернеться т. Скарульський. Підпис службовця. 28/VII.32.*

Внизу печатка: Житомир від.Наросвіти 25/VII.32.».

Завдяки наведеному документу родину Скорульських не було виселено з житомирського власного будинку по вул. Московській, № 21. Хоча частину будинку довелося «добровільно» передати у власність Червоної армії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Архів Житомирського відд. РМТ з 1871 по 1905 – ЦГИА СПб, Ф. 408, оп.1, листування з Головною Дирекцією ІРМТ – од. зб. 153: арк.12 – звернення до Волинського губернатора від дирекції Жит. Відд. ІРМТ (у складі дирекції В. М. Биков); арк. 15, 23, арк. 39 – листи до Головної Дирекції ІРМТ за підписом В. М. Бикова.*
2. *Буклет ювілейного концерту 1/V-1931 р. Харків, Театр ім. Шевченка. / «Хроків художньої та громадської діяльності Всеукраїнського Державного Квартету імені Вільома».*
3. *М. Скорульський. Спогади. Листи. Матеріали [Упоряд., примітки, списки, іменний покажчик Скорульської Р. М.]. – К : Муз. Україна, 1988. – 326 с.*
4. *Національна Спілка Композиторів України (історико-аналітичний нарис)[авт.-сост. А. Муха]. – К. : Муз. Україна, 1984. – 318 с.*

³ Всеукраїнский отдел музыкально-драматического искусства СНК УРСР.

Роксана Скорульська. «Харківська сюїта» М. Скорульського. Надається аналіз творчих зв'язків М. Скорульського з харківськими виконавцями його творів у 20-і роки XX ст.

Ключові слова: творчість, фортепіанний квінтет, лист.

Скорульская Р. «Харьковская сюита» М. Скорульского. Предложен анализ творческих связей М. Скорульского с харковскими исполнителями его произведений в 20-е годы XX ст.

Ключевые слова: творчество, фортепианный квинтет, письмо.

Skorulska R. «Kharkiv suite» by M. Skorulsky. An analysis of creative relationships of M.Skorulsky with Kharkiv performers is provided his pieces in the 20th years of XX century.

Keywords: creative work, piano quintet, letter.

УДК 78. 071. 2 : 784 (477.54) “19”

Костянтин Шаша

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ МАНОЙЛА

Співаком з народу називають на Харківщині Миколу Манойла. У цих словах – висока оцінка відомого оперного співака і захоплення його талантом. Де б він не виступав, його усюди чекав заслужений успіх, джерела якого в красі, силі голосу, відмінній вокальній школі. Щирість і задушевність співак унаслідував від народної пісні, яку з дитинства чув на хуторі Манили Валківського р-ну, що славився «голосистістю» своїх мешканців, де всі співали і любили пісню. Тут виріс і одержав перше трудове хрещення (після закінчення курсів трактористів при Валківській МТС) майбутній Народний артист.

У 17 років (1944 р.) він став солдатом діючої армії. Після Великої Перемоги, почувши голос молодого солдата, його відкомандирують до ансамблю пісні і танцю Радянської армії в Німеччині. Там він одержує перші кроки професійного співу, виступаючи не лише у великих залах, але й на свіжому повітрі, з вантажівок із відкинутими бортами.

Після демобілізації у 1955 р. здійснилася його мрія: він – студент Харківської державної консерваторії (клас професора, Заслуженого діяча мистецтв України П. В. Голубєва). Від інших студентів класу М. Манойло відрізнявся тим, що мав вже за плечима життєву школу і певний вокальний досвід. Вдумливий педагог заохочував самостійні пошуки студентів, їх прагнення знаходити своєрідні нюанси в роботі над творами, глибоко вивчати психологію оперних персонажів.

До оперної трупи Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка він був запрошений ще студентом III курсу і одразу виявив себе серйозним, вдумливим актором. Вже на початку творчої кар'єри йому притаманні образи цільні, із складними характерами. У репертуарі М. Манойла були шедеври оперного мистецтва: князь Ігор із однойменної опері О. Бородіна, Князь з опери «Чародійка» П. Чайковського, граф Ді Луна («Трубадур»), Амонасро («Аїда»), Яго («Отелло») з опер Дж. Верді; Тоніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Гнат («Назар Стодоля» К. Данькевича), Остап («Тарас Бульба» М. Лисенка), Князь («Даїсі» Паліашвілі), Скарпіо («Тоска» Дж. Пуччіні) та ін. Виконавець завжди прагнув відшукати в поведінці своїх героїв точні психологічні риси, зробити їх зрозумілими для слухача.

Найулюбленішою партією М. Манойла був образ Ріголетто із однойменної опери Дж. Верді. При виконанні трагічного образу старого батька в голосі співака звучали відтінки різних почуттів – від любові до ненависті. Всю свою душу вкладав співак у прокляття в адресу вельмож з арії «Куртизани», в кінці якої зал буквально вибухав оплесками за уміння перевтілювання, за правду почуттів, за «ля бемоль» другої октави.

«Людина з тисячами облич» – говорили про актора багаточисельні шанувальники його таланту. Облич багато – проте душа одна, і саме у її багатогранності – секрет акторського успіху! «Грати і співати завжди на межі пристрасті, але не ступити, захопившись, в оркестрову яму». Ці слова Б. Р. Гмирі, старшого товариша і учителя М. Манойла, зіграли в його житті величезну роль. До речі, Борис Романович був також випускником вокального класу П. В. Голубєва.

При виконанні камерного репертуару найулюбленішими були твори Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. С. Баха, М. Глінки, О. Бородіна, П. Чайковського.

З роками співак відкрив для себе ще одну тему творчості – це образи наших сучасників, серед яких Василь Губанов з опери Д. Клебанова «Комуніст», лейтенант Шмідт – герой однойменної опери Б. Яровинського, Лістрат з опери «В бурю» Т. Хреннікова, герої опер Г. Жуковського («Один крок до любові», «Волзька балада»).

Життя артиста було складним і насиченим. Свою діяльність на оперній сцені ХАТОБу він поєднував з обов'язками депутата Верховної ради УРСР і численними творчими поїздками в різні міста країни і за її межі: це і шефські концерти для трудівників села і промисловості, і поїздки у складі делегації України за кордон. Одна з них відбулася до Канади, куди морським шляхом було доставлено пам'ятник Лесі Українки, який установили на території університету м. Саскатуне як символ світового визнання українського мистецтва. Українську делегацію очолював відомий письменник лауреат державних премій М. Стельмах. На урочистому відкритті пам'ятника М. Манойло з великим успіхом виконав декілька українських пісень, а повернувшись до рідного Харкова, як він розповідав автору цих рядків, почув по радіо, не вірячи своєму слуху, що йому присвоєно звання Народний артист СРСР.

Слід відзначити великий творчий зв'язок М.Манойла з Харківською спілкою композиторів України, наслідком чого стали прем'єрні покази творів А. Гайденка, Т. Кравцова, Б. Яровинського, М. Кармінського, В. Золотухіна, М. Стецюна, І. Ковача. Не залишалися без уваги в творчості Миколи Федоровича і композитори Києва: це Григорій і Платон Майборода, А. Штогаренко, І. Шамо, М. Дремлюга, твори яких він виконував також з великим натхненням. Багатьом з них саме він відкрив шлях до масової аудиторії слухачів!

Закінчивши кар'єру оперного співака, М. Манойло почав викладати сольний спів у Харківському інституті мистецтв (нині національний університет мистецтва) ім. І. П. Котляревського, продовжуючи принципи і установки вокальної школи свого видатного педагога П. В. Голубєва та вносячи власний величезний вокально-творчий досвід у виховання молодих талантів. Багато з них стали відомими співаками та нині працюють у Харкові та за його межами (серед них – Ігор Сахно, Михайло Маркович, Олексій Говинський).

За великий внесок в українську оперно-музикальну культуру Микола Федорович Манойло був нагороджений багатьма орденами, ме-

далями, почесними грамотами багатьох республік СРСР. Йому присуджено звання Народний артист СРСР.

Нещодавно облдержадміністрація м. Харкова заснувала стипендію імені Миколи Федоровича Манойла в галузі музики і співу, яка призначається діячам культури і мистецтва та талановитій молоді.

Шаша К. Творчий портрет Миколи Манойла. Матеріал містить біографічні дані і розкриває творчий шлях одного з видатних представників оперного мистецтва України, Народного артиста СРСР М.Ф.Манойла.

Ключові слова: оперний співак, образ, сцена, творчість.

Шаша К. Творческий портрет Николая Манойло. Материал содержит биографические данные и раскрывает творческий путь одного из выдающихся представителей оперного искусства Украины, Народного артиста СССР Н. Ф. Манойло.

Ключевые слова: оперный певец, образ, сцена, творчество

Shasha K. Creative portrait of Nikolay Manoylo. This creative portrait of one of the prominent singer USSR Manoilo M. F. includes the facts of biography and shows his brilliant life in art of Opera.

Keywords: opera's singer, image, scene, creativity.

УДК 78.03:78.071.4 (477.54)

Екатерина Киселева

СУРЕН КОЧАРЯН – ПЕДАГОГ (О РОЛИ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ)

Искусство и культуру творит личность. Немыслимо существование и развитие искусства без выдающихся имен. Сурен Гарникович Кочарян – это целая эпоха в становлении школы альтового исполнительства в Харькове. Он известен как выдающийся музыкант, блестящий исполнитель на альте. В течение восьми лет являлся участником одного из ведущих камерных коллективов Украины – киевского квартета имени Лысенко, с 1967 по 2010 года был руководителем камерного оркестра Харьковской консерватории, заведующим кафедрой оркестровых струнных инструментов Харьковского национального

университета искусств им. И. П. Котляревского. Ему посвящено множество произведений харьковских композиторов, к чьим премьерам он относился с особым почтением и ответственностью. Осмысление его личности, вех его деятельности – дело будущего, но и в настоящем возможно проникнуть в творческую лабораторию.

Объектом исследования является альтовое исполнительское искусство XX века, а предметом – деятельность Сурена Кочаряна в контексте становления альтовой исполнительской школы Слобожанщины второй половины XX – начала XXI веков.

Цель статьи – сформулировать основные принципы педагогической деятельности С. Кочаряна¹.

История становления струнных классов в Харькове изложена в трудах Е. М. Щелкановцевой «Из истории струнных классов» [4] и Е. В. Кононовой «Розвиток української культури XX століття (про деякі особливості мистецького життя Харкова у 20-ті роки)» [1]. Мы опираемся на данные работы, поскольку считаем необходимым рассмотреть этапы развития струнных классов в Харькове и отследить линию преемственности традиций различных исполнительских и педагогических школ, оказавших влияние на становление харьковской альтовой школы.

Изучение истории развития харьковской школы игры на струнных инструментах дало возможность установить этапы возникновения, развития и стабилизации альтовой исполнительской и педагогической школы; определить влияние традиций мировых исполнительских и педагогических школ на формирование традиций харьковской школы; выявить роль Сурена Гарниковича Кочаряна в развитии альтового исполнительства в Харькове.

С момента возникновения музыкальных классов при харьковском отделении РМО началось становление струнных классов. Педагогический состав того времени представлен выпускниками консерваторий Лейпцига, Москвы, Санкт-Петербурга и Праги. Традиции лучших мировых школ в лице их представителей соединились в Харькове. Класс альты в это время еще полноценно не существовал, так как аль-

¹ В основу материалов статьи положены личные впечатления автора (ученицы С. Г. Кочаряна в период с 2003 по 2010 гг.), а также материалы интервью и воспоминания его учеников и коллег.

тистов обучали скрипачи. Но, несмотря на этот факт, нельзя сказать о том, что традиции исполнения и педагогики вышеуказанных школ не отразились на формировании традиций альтового исполнительства.

Педагогический состав консерватории в первой половине XX века не менее богат и интересен. В него входят представители русской, польской, немецкой и украинской школ. Класс альты только начинает развиваться. Его основателем можно назвать Ф. М. Хомицера (сведений о других педагогах альтового класса практически нет). Он значительно расширил альтовый репертуар, делая различные переложения для альты. Кроме того, Федор Михайлович был участником квартета педагогов консерватории (в составе: А. А. Лещинский, Р. Я. Клименская, Ф. М. Хомицер, И. М. Гельдфандбейн). Это свидетельствует о том, что он постоянно находился в творческом контакте с представителями различных исполнительских школ, и в процессе этого непременно шел синтез традиций исполнительства, взаимообмен опытом. Следовательно, на начальном этапе развитие Харьковской альтовой школы проходило под влиянием других, всемирно известных исполнительских школ².

С именем Сурена Гарниковича Кочаряна (1920-2010) связана одна из самых ярких страниц в истории развития альтового искусства на Слобожанщине. Музыкальную школу и музыкальный техникум он окончил в Ереване. Потом стал преподавать в музыкальной школе и работать в оркестре Русского драматического театра. В 1940 г. был призван в армию, затем попал на фронт. После войны поступил в Киевскую государственную консерваторию в класс Исаака Григорьевича Вакса (ученик Н. Полякина, закончил консерваторию и аспирантуру в С.-Петербурге по классу скрипки), основателя класса альты. Сурен Гарникович всегда очень тепло отзывался о своем учителе. Говорил, что он был превосходным музыкантом и очень скромным человеком.

Будучи студентом, Кочарян работает в Симфоническом оркестре радио (1945-1947), играет в составе струнного квартета областной филармонии (1948-1950). После окончания консерватории он становит-

² Этапы формирования Харьковской альтовой школы отражены Таблице 1. (см. Приложение).

ся педагогом Киевской средней специальной музыкальной школы, где работает в течение 14 лет. В период с 1950 по 1953 Кочарян играет в оркестре оперной студии, а после этого становится артистом квартета имени Н. Лысенко (республиканской филармонии), который успешно гастролировал по всему Советскому Союзу. Затем Сурен Гарникович 3 года преподавал в Киевской консерватории. К сожалению, нет никаких сведений о его педагогической деятельности в Киеве. Мы не знаем, каким был молодой педагог С. Кочарян.

Начиная с 1964 г. Сурен Гарникович начал свою деятельность в Харьковской консерватории и одновременно в Харьковской средней специальной музыкальной школе-интернате. Как уже было сказано выше, до этого времени класс альта в Харькове только начинал развиваться. Необходима была сильная личность, чтобы уровень исполнительства на альте стал достойным. К тому времени в России, благодаря В. Борисовскому, альт был уже хорошо популяризирован, была создана исполнительская школа высокого уровня. В Киеве развитие альтового класса началось в 1946 г. (на 20 лет позже, чем в России). В Харькове этот этап начался еще через 20 лет – с приходом Сурена Гарниковича Кочаряна.

Атмосфера занятий. Успехи педагогической деятельности Кочаряна в большой степени определялись складом его личности, его характером. Первое, что поражало при знакомстве с ним – именно его самобытная личность. Всё, что окружало его, работало только так, как он этого хотел, делало не только возможным, но и неизбежным реализацию практически любой его задумки и идеи. Он был всецело предан своему делу. С невероятным энтузиазмом и вдохновением Сурен Гарникович брался за любое дело, связанное с музыкой – будь то занятия со студентами, работа над редакцией произведения, урок квартета или репетиция оркестра. Вот что пишет его ученик Н. Удовиченко: «Кочарян – личность неординарная, сложная, противоречивая и даже в чём-то парадоксальная. К нему относились по-разному, но не было таких, кто был бы к нему равнодушен и не испытывал бы уважения к этому человеку. Он заслужил свой авторитет и уважение к себе своим трудом и отношением к делу, которое без преувеличения стало смыслом его жизни, единственным смыслом! Музыка – это его работа, музыка – его хобби, музыка – его страсть, это его Бог, которо-

му он служил неистово и преданно. Сурен Гарникович в работе приемлел только один подход – это полная самоотдача, высочайший, без малейших компромиссов профессионализм и максимально высокое качество» [3, с. 7].

Он был строг и требователен к своим ученикам, ожидал от них такой же самоотдачи, с которой сам относился к музыке. Но при всей своей строгости на уроках, Сурен Гарникович очень любил всех своих воспитанников, всегда переживал за них, как за собственных детей. Он старался контролировать свободное время каждого студента – звонил домой, интересовался, чем ученик занимается, сколько занимался музыкой сегодня, состоялась ли самостоятельная репетиция квартета. И если ответы были неудовлетворительными, всегда требовал объяснить причину. Сурен Гарникович всегда интересовался делами членов семьи своих учеников, передавал приветы родителям и очень ценил ответное внимание. Постоянно ощущалось его участие в жизни студента не только как педагога по специальности, но и как наставника. К нему всегда можно было обратиться за советом в вопросах, не касающихся непосредственно специальности.

Обычные занятия в классе были подобны разгулу стихии. Рычание, топание ногами, удары кулаком по столу сменялись задушевым пеньем и знаменитыми шутками. Чем больший потенциал он чувствовал в ученике, тем с большей неистовостью обрушивался на него. Удивительной была его мимика. Она выказывала огромную Душу. Душу, вмещавшую всё – и бесконечную любовь, и ярость, и ласку, и иронию. Единственно, чего там не было – безразличия.

Метод его работы в классе – безоговорочно авторитарный. Выполнять любое требование надо тот час же и безоговорочно. Возражать и спорить было небезопасно. Сурен Гарникович всегда точно знал, чего хотел. Мог ли он позволить играть не так, как он себе представлял? Да. Но для этого он должен был быть уверен, что ты можешь хорошо сыграть его собственный вариант. И предлагаемый вариант должен быть очень убедительным, чтобы Кочарян поверил в возможность его существования и принял. Он всегда досконально работал над произведением, над каждой фразой, над каждой нотой. И если ему казалось, что что-то ещё можно сделать чуточку лучше – работа продолжалась. Получить похвалу на уроке всегда было огромной

радостью, поскольку студенты знали, что Сурен Гарникович хвалит только заслуженно, и если он доволен, то это большое достижение. Он чаще ругал учеников на занятиях, иногда даже выгонял из класса, но все делалось исключительно с целью заставить студента усерднее и внимательнее заниматься. И когда ты после череды уроков, переполненных замечаниями, вдруг слышишь «Маленький, ну ты сегодня молодец!», кажется, что нет в мире слов прекраснее, чем эти.

«Плодотворна и самобытна деятельность С. Г. Кочаряна как воспитателя молодого поколения альтистов. Обладая во многом природным чувством стиля, он тщательно и эмоционально работает со студентами» – пишет в своей работе Е. М. Щелкановцева [4, с. 172]. Как отмечал профессор Ленинградской консерватории, замечательный музыкант Ю. М. Крамеров, «студенты С. Г. Кочаряна хорошо научены игре на инструменте, класс ровный, занятия проходят продуктивно и, вместе с тем, интересно. Это и естественно: сказывается дарование и опыт педагога»³ [цит. по 4, с. 172].

Занятия по квартету немногим отличались от занятий по специальности. Только вся буря эмоций чаще обрушивалась на скрипачей, в особенности на первую скрипку. Сурен Гарникович всегда был недоволен тем, что выделен всего один день в неделю для урока по квартету с педагогом. Он часто приводил в пример занятия квартета имени Лысенко – на подготовку программы уходило столько времени, сколько было необходимо. Говорил, что заниматься надо каждый день, чтобы достичь результата, так как квартет – самый сложный предмет. И студенты действительно очень серьезно относились к занятиям по квартету, Сурен Гарникович в итоге просто заражал своей любовью к ансамблевой игре. Для скрипачей, обучавшихся в квартетном классе Кочаряна, это был бесценный опыт. По сути, это были во многом занятия по специальности – то же пристальное внимание к каждой ноте, к интонации, к ритму, к построению фразы.

На уроках у Сурена Гарниковича всегда присутствовали множество студентов: они слушали своих товарищей, соотнося с собой советы и указания профессора. Нередко он сам предлагал студентам остаться и послушать, как играют его коллеги. В таких случаях Кочарян при-

³ Цитата из отзыва Ю. М. Крамерова о творческой деятельности С. Г. Кочаряна, датированного 1979 годом.

бегал к одной хитрости – хвалил того, кто играет, ставя в пример, и тогда у студента, который слушал, возникало чувство стыда и ревности одновременно, и он начинал еще больше и активнее заниматься, стремился к тому, чтобы в следующий раз тоже заслужить похвалу от учителя.

Надо сказать, что своими учениками Сурен Гарникович продолжал считать даже тех, кто много лет назад покинул его класс, кто давно ведёт активную концертную или педагогическую деятельность, относился к ним очень ревностно, никого не давал в обиду другим, но при этом сам оставался к ним очень требовательным. Очень обижался, когда его бывшие ученики, обретя достаточный опыт, не приходили к нему за советом накануне концерта или периодически не приводили на консультацию своих учеников. И всегда был безмерно рад, когда к нему приезжали или звонили ученики, которые после окончания консерватории оказывались за пределами Харькова и Украины.

У каждого человека среди множества учителей и воспитателей, с которыми сталкивает его судьба, есть, по-видимому, один – главный, чьи уроки остаются на всю жизнь. Таким был для своих воспитанников Сурен Гарникович.

Репертуар класса. Основное место в учебном репертуаре Кочарян отводил классическим произведениям. Классическая музыка – фундамент, на котором строится не только мировоззрение музыканта, но и его исполнительское мастерство, так как, изучая классический репертуар, ученик осваивает основные исполнительские приемы. У Сурена Гарниковича не было возрастных ограничений для исполнения классических концертов — один и тот же концерт мог играть как ученик 10 класса в десятилетке, так и студент 4 курса университета. Был ряд классических концертов в учебном репертуаре, который должны были пройти все — это два концерта К.Стамица, концерт Диттерсдорфа, Ролла, Цельтера, Вангала, Хофмайстера. Сложнейшим концертом Кочарян считал Концерт для альта с оркестром В. Моцарта (переложение Концерта для кларнета с оркестром). Он говорил: для того, чтобы исполнить этот концерт, надо обладать высочайшей культурой исполнения, что касается абсолютно всех аспектов – фразировки, качества звука, владения штриховой техникой, беспрекословным чувством ритма.

Важную часть репертуара класса Кочаряна составляли произведения современных зарубежных композиторов. Это сонаты П. Хиндемита, И. Брамса, Д. Мийо, Д. Шостоковича, концерты Б. Бартока, Уолтона.

Полифонический репертуар, являющийся неотъемлемой частью обучающего процесса и становления музыканта, также базировался на классике и современной музыке. Ученики в школе часто начинали исполнять полифонию со скрипичных фантазий Г. Ф. Телемана (в переложении для альта). Это связано скорее всего с тем, что к моменту перехода скрипача на альт дети в школе только начинали играть полифонические произведения, и, как правило, это были фантазии Телемана. Следующим этапом были, несомненно, виолончельные сюиты Баха. Сурен Гарникович всегда огромное внимание уделял сольному альтовому репертуару и особенно это касалось исполнения Баха. Студентам с высокой технической базой Кочарян давал Хроматическую фантазию И. С. Баха, считая ее чрезвычайно сложным произведением. Из современного репертуара для альта соло в классе Кочаряна чаще других исполнялись сюиты М. Рegera и соната П. Хиндемита (ор. 25 № 1).

Сурен Гарникович любил и миниатюры. Его студенты часто исполняли пьесы украинских и современных зарубежных композиторов («Четыре портрета» Мийо, к примеру, – один из наиболее часто исполняемых циклов миниатюр в классе профессора).

Работа над музыкальным произведением (на примере Концерта для альта с оркестром Ф. Хофмайстера). Среди художественных средств выразительности Кочарян на первое место ставил фразировку. Он добивался естественности и логичности фразировки, что свойственно лучшим традициям исполнительского искусства. Как говорил Э. Изаи, «фразировать следует так, как ты дышишь» [цит. по: 2, с. 46]. Вся технология исполнения подчинялась фразировке. Невозможно достичь подлинного совершенства отдельно взятого компонента в исполнительстве, не «подтянув» до соответствующего уровня все остальные. Кочарян в качестве такой первичной зацепки выбрал именно фразировку. Доводя её до совершенства, он тем самым стимулировал ученика на почти самостоятельный поиск в остальных, в том числе и в технологическом (интонационном, штриховом и проч.) аспектах [3, с. 6].

Профессор требовал настойчивой и упорной работы над фразой. Он стучал по столу, останавливая ученика, до тех пор, пока фраза не была сыграна правильно. И это продолжалось каждый урок, пока ученик сам не вживется в каждую фразу. Сурен Гарникович всегда пел, чтобы донести до студента понимание движения музыки. Основой длинной фразы должна быть ровность звука. Кочарян не терпел излишние филировки и дробление одной фразы на более мелкие предложения. Он добивался того, чтобы ученик ощущал постоянное движение фразы вперед.

Особенностью фразировки в классических произведениях была опора на первую ноту фразы. В случаях с затактом первая нота, как и последующая сильная, должна быть сыграна с такой же атакой. Это связано, возможно, с ориентацией на исполнение в зале и с потребностью в эмоциональном наполнении. Так, в первой части Концерта для альты с оркестром Хофмайстера очень часто фраза начинается с затакта. Сурен Гарникович в каждом таком случае требовал, чтобы затактовая нота была взята со струны, с хорошей атакой и обязательно была хорошо соединена с сильной долей.



Кочарян всегда следил за четкостью ритма. Особенно это касалось фигуры пунктира. Он добивался абсолютно четкой длины короткой ноты в пунктире, чтобы он ни в коем случае не превращался в триоль. В качестве примера можно привести фрагмент из 2 части концерта (3-й такт ц. 11). Темп медленный, поэтому вероятность удлинения короткой ноты и превращение пунктира в триоль возрастает. Кочарян выстукивал все четыре короткие ноты, входящие в длительность

пунктира, чтобы студент наглядно ощущал разницу между триолью и необходимым ритмом.



Сурен Гарникович всегда педантично добивался точности мелизматики. Группетто и трели должны были соответствовать характеру произведения или части. В медленных частях не допускалась быстрая трель. В быстрых же частях группетто должно четко вписываться в ритм и темп. Примером может стать фрагмент темы главной партии из первой части концерта (1-й такт ц. 3). Группетто должно быть сыграно не только точно во времени, но и все ноты должны четко прослушиваться, что достигается благодаря ровному звукоизвлечению и хорошей артикуляции пальцев левой руки.



Особое внимание уделялось дозвучиванию каданса. Профессор придавал этому огромное значения, объясняя, что именно за счет кадансов выстраивается форма произведения. Характерным примером может стать кадансовый оборот, встречающийся в завершении каждого раздела формы в первой части концерта (тт. 38, 39). Нота, предшествующая разрешению, должна быть непременно доиграна, дослушана до конца, даже немного перетянута по времени, что позволяет наилучшим образом подчеркнуть разрешение.



В работе над медленной частью концерта основой было звукоизвлечение. Смена смычка, полное звучание каждой ноты и вибрация — главные задачи, которые должен был выполнять ученик. Безусловно, здесь также все подчинялось фразировке. Фраза не должна делиться на мелкие построения, даже если существуют смысловые паузы в тексте, как в приведенном примере (2 часть Концерта Хофмайстера)



Сурен Гарникович всегда работал над характером произведения. И здесь он также исходил прежде всего из фразировки. Третья часть концерта Хофмайстера танцевальная, мажорная. У Кочаряна сразу менялась мимика, когда он объяснял, как правильно вести фразу в рефрене. Он пел ее, улыбаясь, выпрямив спину. Сразу становилось ясно, как это должно звучать.



ВЫВОДЫ. Творческая деятельность Сурена Кочаряна вписала в историю развития альтовой школы Харькова золотые страницы. Удивительная личность – сильная, справедливая, преданная искусству – только такой человек мог стоять во главе растущего, развивающегося «механизма». Он стал основоположником не только альтовой школы, его деятельность – целая эпоха в развитии струнной кафедры, так как ни один струнник, играющий в камерном оркестре или занимающийся в квартетном классе Кочаряна, не остался без внимания профессора.

Вклад Сурена Гарниковича в развитие альтового искусства трудно переоценить. Его деятельность подтверждает ту преданность и увлечение, с которой он относился к искусству. Кроме педагогической и дирижерской деятельности, он большое внимание уделял редакциям произведений для альты, оркестровых партитур, квартетов. Харьковские композиторы писали произведения, посвященные Кочаряну (В. Бибик, И. Ковач, В. Птушкин). Все это свидетельствует о его удивительной личности истинного Музыканта, посвятившего свою жизнь этому великому делу.

Его педагогический стиль своеобразен. Сурен Гарникович всегда добивался результата. Любой студент его класса (независимо от способностей и технического уровня) был научен грамотной игре. Кочарян давал великолепную базу, прочный фундамент для становления музыканта. Он воспитал несколько поколений альтистов, многие из которых работают за пределами Украины. Сегодня на кафедре оркестровых струнных инструментов класс альты ведут только его ученики – Н. Удовиченко, Е. Чуйко, О. Воробьева. В ХССМШ-и преподает Э. Куприяненко, она же работает на кафедре камерного ансамбля в университете искусств.

Жизнь Кочаряна – замечательный образец служения музыке, служения альту. Быть его учеником – большая гордость!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Розвиток української культури ХХ століття / про деякі особливості мистецького життя Харкова у 20-ті роки / Методичні рекомендації для студентів V курсу з дисципліни «Історія української культури» [Упоряд. О. В. Кононова]. – Харків : ХІМ, 1992. – 20 с.*
2. *Стоклицкая Е. Ю. В. Борисовский – педагог / Е. Ю. Стоклицкая. – М. : Музыка, 1984. – 62 с.*

3. Удовиченко Н. Корифеи университета : [Сурен Гарникович Кочарян] / Н. Удовиченко // *Dominanta*. – 2010. – май № 6. – С. 6-7.

4. Щелкановцева Е. М. Кафедра струнных инструментов / Е. М. Щелкановцева // *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917-1992*. – Х., 1992. – С. 158-181.

Киселева Е. Сурен Кочарян – педагог (о роли личности в истории).

Дан обзор направлений деятельности одного из основателей Харьковской альтовой школы, анализируются основные принципы его педагогической деятельности.

Ключевые слова: педагогические принципы, Харьковская альтовая школа.

Кісельова К. Сурен Кочарян – педагог (про роль особистості в історії).

Надано огляд напрямків діяльності одного з засновників Харківської альтової школи, аналізуються основні принципи його педагогічної діяльності.

Ключові слова: педагогічні принципи, Харківська альтова школа.

Kiseleva Ekaterina. Suren Kocharyan – the teacher (about a role of the person in the history). The review of lines of activity of one of founders Kharkov viola schools is given and main principles of his pedagogical activity are analyzed.

Keywords: pedagogical principles, the Kharkov alto school.

Этапы формирования харьковской альтеровой школы

| | | | |
|--|--|--|--|
| 1871 г. Харьковское отделение РМО, муз. классы. | 1880-е гг. 1888 – студ. симф. оркестр | 1901 г. Летние концерты симф. орк. Харьк. Коммерч. клуба. | Класс альта в этот период вели скрипачи – Ланцетти и Дочевский. Альтисты – В. Ф. Кучера (Пра- га) и Бринкбок (Амстердам) вели класс контрабаса. |
| Слатин, Пестель (скр), Дочевский (скр), Смитт (скр), Шпор (скр), Ахрон (скр), Левенштейн (скр), Глазер (виол), Данильченко(виол) | Горский, Белоусов (виол), Борисяк, фон Глен | Ф. Кучера | |
| Лейпциг, Москва, С.-Петербург, Прага. | С.-Петербург, Москва | | |

КОНСЕРВАТОРИЯ

| | | | | | |
|---|---|--|--|---|---|
| 1917 – 1930 1917 – открытие 1920 – «Молодая филармония» 1921 – стр. кафедра самостоя- тельная 1930 – Первый Всеукр. кон- курс скрипачей | 1930 – 1940-е гг 1936 – ХССМШ-и | Конец 1940-х – 1960-е гг. | 1960-е – 1980-е гг. | 1980-е – 1990-е гг. | 1990-е – 2011 гг. |
| Гольдфельд, Гольдберг, Добржинец, Тим- ошенко, Букиник, Борисяк, Резинкин(контр), Углицкий (контр) | Лещинский, Клименская, Заславский, Гиносян | Коган, Дьяченко | Аверьянов, Мальцев (ви- ол), Грабов- ский, Смирнов, Щелкановцева, Кочарян | Юрьев, Жислин, Могилевский, Пительман, Холкина, Холоденко. | Евдокимов, Купер- ман, Чуйко, Шапо- валов, Чернявский, А. Мельник, С. Мель- ник, Удовиченко, Воробьева |
| Брюссель, Москва, С.-Петер- бург, Варшава, Харьков | Берлин, Киев, Харьков | С.-Пе- тербург, Харьков | Одесса-Киев, Харьков-Мо- сква, Одесса, Киев | С.-Петербург, Москва, Харь- ков, Н. Новго- род-Москва | Харьков, Львов-Киев, Харьков-Киев |
| Класс альга в этот период – Родин (сведений нет), Хоми- цер (фактически основатель) | | Стабилизация и развитие аль- товой школы | | | |

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Варавкіна-Тарасова Надія Петрівна** – викладач-методист відділу «Теорія музики» Хмельницького музичного училища ім.В. І. Загребни; здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

2. **Говорухіна Наталя Олегівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

3. **Деркач Лариса Анатоліївна** – старший викладач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

4. **Жаркіх Тетяна Василівна** – здобувач кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

5. **Жаркова Валерія Борисівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

6. **Зеленін Всеволод Володимирович** – здобувач НМАУ ім. П. І. Чайковського.

7. **Кисельова Катерина Віталіївна** – магістр кафедри струнно-смичкових інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доцент Ніколаєвська Ю. В.).

8. **Коваленко Юлія Петрівна** – викладач кафедри історії театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

9. **Крижановська Любов Петрівна** – доцент кафедри оперної підготовки НМАУ ім. П. І. Чайковського

10. **Куровська Ірина Ростиславівна** – викладач РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта), художній керівник народного ансамблю бандуристок «Чарівний спів».

11. **Леонова Анна Олександрівна** – концертмейстер кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

12. **Лозенко Катерина Олександрівна** – магістр кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – Ніколаєвська Ю. В.).

13. **Михайлова Наталія Миколаївна** – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики, ст. викладач кафедри сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

14. **Ніколаєвська Юлія Вікторівна** – доцент, кандидат мистецтвознавства, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

15. **Палій Ірина Олегівна** – аспірантка кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

16. **Пилипенко Наталя Тимофіївна** – старший викладач Російської академії музики ім. Гнесіних

17. **Приходько Ігор Михайлович** – доцент, кандидат мистецтвознавства, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

18. **Портний Юрій Леонідович** – викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби; здобувач кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

19. **Розбєглова Тетяна Павлівна** – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії і соціальних наук РВНЗ «Кримський гуманітарного університету (м. Ялта).

20. **Русакова Лариса Вікторівна** – здобувач кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

21. **Сахно Ігор Леонідович** – здобувач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського; керівник ансамблю давньоцерковного співу «Стрітення» та хору храму Трьох Святителів (м. Харків).

22. **Снедкова Людмила Павлівна** – здобувач кафедри інтерпретації та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

23. **Скорульська Роксана Микитівна** – завідувач Музею М. В. Лисенка – відділу Музею видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького, лауреат Премії ім. М. В. Лисенка.

24. **Сорокотягіна Ганна Сергіївна** – магістр кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – Садовнікова О. С.).

25. **Стогній Валентина Тимофіївна** – старший викладач кафедри загального і спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

26. **Терехов Сергій Юрійович** – старший викладач Луганського інституту культури і мистецтв.

27. **Тимофеева Кіра Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

28. **Федорков Олег Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових, духових і ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

29. **Фекете Ольга Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

30. **Чжу Юаньюань** – аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

31. **Шаповалова Людмила Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, зав.кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

32. **Шаша Костянтин Георгійович** – професор Харківської державної академії культури.

33. **Шишкіна Олена Анатоліївна** – старший викладач Харківської державної академії культури.

34. **Шкет Ольга Миколаївна** – аспірантка кафедри історії і теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

ЗМІСТ

Розділ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ОНТО-СЕМІОТИЧНОГО ПІА ПАРАДИГМАЛЬНОГО АНАЛІЗУ МУЗИКИ

| | |
|---|----|
| Татьяна Разбеглова. ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ МУЗЫКИ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ФИЛОСОФИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА..... | 3 |
| Надежда Варавкина-Тарасова. ИДЕЯ РИТМА ЕДИНОЙ ЖИЗНИ В «ХОРОВЫХ КЛЮЧАХ» Г. СВИРИДОВА (К ПЬЕСЕ А. К. ТОЛСТОГО «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»)... | 13 |
| Игорь Сахно. ОСМЫСЛЕНИЕ САМОГЛАСНА И СУДЬБА ПОДОБНА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БОГОСЛУЖЕНИИ..... | 30 |
| Екатерина Лозенко. СИНЕСТЕЗИЯ В СИСТЕМЕ КАТЕГОРИЙ МУЗЫКОЗНАНИЯ..... | 41 |
| Ольга Шкет. ДРАМА А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» ТА ЇЇ КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ОПЕРІ Ю. ІЩЕНКА «МИ ВІДПОЧИНЕМО»..... | 49 |
| Ірина Куровська. ЖАНРОВА АТРИБУЦІЯ КАНТУ ЯК ДУХОВНОГО ПІСНЕСПІВУ (НА ПРИКЛАДІ КАНТІВ ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА)..... | 59 |
| Олег Федорков. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ..... | 68 |
| Ольга Фекете. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОНАТЫ ОР. 111, C-MOLL Л. БЕТХОВЕНА..... | 78 |

Розділ 2

МИСЛЕННІВО В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ:

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ЛАНДШАФТИ

| | |
|--|----|
| Валерия Жаркова. СТАНОВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ «НОВОЙ МУЗЫКИ» НА ЗАРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ (ЭСТЕТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА)..... | 89 |
|--|----|

| | |
|---|-----|
| Николаевская Юлия. КОММУНИКАТИВНЫЕ УСЛОВИЯ ПОСТИЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ..... | 99 |
| Всеволод Зеленін. САМОАКТУАЛІЗАЦІЙНА МОДЕЛЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ В ПРАКТИЦІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ..... | 109 |
| Игорь Приходько. ГОЛОС И ТЕМА В КЛАВИРНОЙ ФУТЕ ВЫСОКОГО БАРОККО..... | 124 |
| Анна Леонова. «БЛАГОРОДНЫЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ВАЛЬСЫ» М. РАВЕЛЯ: ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ..... | 134 |
| Палий Ирина. ТРАНСДУКЦИЯ В СИСТЕМЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК – РЕЧЬ»..... | 148 |
| Лариса Русакова. ИСТОРИЯ И «СОВРЕМЕННОСТЬ» ТЕОДОРА АДОРНО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ..... | 159 |
| Кира Тимофеева. ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ..... | 177 |
| Любов Крижановська. ЗМІНА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В ТЕАТРІ ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ (КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТИ)..... | 187 |
| Людмила Снедкова. ІСТОРИКО-СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ НА СЛОБОЖАНЩИНІ..... | 196 |
| Юлія Коваленко. «РОЗУМНИЙ АРЛЕКІН» – С. ПАСТІЧНИК (ШТРИХИ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ АКТОРА)..... | 205 |
| Михайлова Наталия. РОЛЬ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА В ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ НА УЧЕБНОЙ СЦЕНЕ..... | 217 |
| Сергей Терехов. ТРУДНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВРЕМЕНИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. РАХМАНИНОВА..... | 228 |
| Валентина Стогний. ПРЕТВОРЕНИЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В СОЧИНЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ..... | 234 |

| | |
|---|-----|
| Юрій Портний. ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА У ЖИТОМИРІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ. (становлення середньої ланки музичної освіти)..... | 245 |
| Чжу Юаньюань. СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕННЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА (на прикладі виолончельного концерта)..... | 255 |
| Олена Шишкіна. НОТНІ ЗІБРАННЯ ВЕСНЯНОК ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ФОЛЬКОРИСТИЧНИХ ГУРТІВ..... | 268 |

Розділ 3

ПОЕТИКА ТЕКСТУАЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

| | |
|---|-----|
| Наталья Говорухина. ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ МИНЬОН Х. ВОЛЬФА ИЗ «ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА» ГЕТЕ..... | 278 |
| Лариса Деркач. ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. БЛОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА..... | 289 |
| Татьяна Жарких. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ О. МЕССИАНА «ПОЭМЫ ДЛЯ МЯ»: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.... | 301 |
| Наталья Пилипенко. «ЧЕЛОВЕК СМЕРЕННЫЙ»: О ПОЭТИКЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ Ф. ТЮТЧЕВА..... | 315 |
| Анна Сорокотягина. О ПРИНЦИПАХ ВОПЛОЩЕНИЯ ПОЭЗИИ Г. АПОЛЛИНЕРА И П. ЭЛЮАРА В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ПУЛЕНКА (на прикладі «Семи песен» для смешанного хора <i>a cappella</i>)..... | 326 |
| Людмила Шаповалова. МЕТАФИЗИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СИМВОЛА В КАНТАТЕ С. СЛОНИМСКОГО «ГОЛОС ИЗ ХОРА»..... | 336 |

Розділ 4

ХАРКІВСЬКІ ЕЛЕТІЇ

| | |
|--|-----|
| Роксана Скорульська. «ХАРКІВСЬКА СЮЇТА» | |
| М. СКОРУЛЬСЬКОГО..... | 347 |
| Костянтин Шаша. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ | |
| МИКОЛИ МАНОЙЛА..... | 367 |
| Екатерина Киселева. СУРЕН КОЧАРЯН – ПЕДАГОГ | |
| (О РОЛИ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ)..... | 370 |
| ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ | 385 |
| ЗМІСТ | 388 |

Наукове видання

Затверджено постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій
на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство
(бюлетень № 11, 2010 р.)

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти Когнітивне музикознавство-2

Збірник наукових статей
Випуск 32

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського

Відповідальний за випуск
Редактор

Драч І. С.
Шаповалова Л. В.

Підписано до друку 5.04.2011 р. Формат 60х84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 22,8. Обл. вид. 25,9
Зам. № 22 Наклад 100 прим.

ТОВ«С.А.М.»
Свідectво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*