

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Збірник наукових статей

Випуск 33



Харків
2011

УДК 78.01

ББК ЩЗ1

П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 10 від 30 червня 2011 р.)*

Редакційна колегія:

ВЄРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
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

П 78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Шаповалова Л. В. – Харків : «С. А. М.», 2011. – Вип. 33. – 392 с.
ISBN 978-966-8591-71-6

Збірник репрезентує новітні дослідження науковців Харкова, Києва та Росії, що об'єднані проблемними напрямками розвитку сучасної музикології в системі інших гуманітарних наук. В першому розділі акцентуються жанрові та стильові контексти композиторської творчості XVI–XXI ст., висвітлюються проблеми розуміння міжнаціонального діалогу культур в різних дискурсах (теорії жанру, психології музичної творчості та сприйняття, творчого процесу та композиторського мислення).

Когнітивний напрямок сучасної мистецької педагогіки, освіти та музичного виконавства (другий розділ) увиразнює полілог різних навчальних дисциплін як єдину семіотичну систему, мета якої – бути відповідними мистецьким практикам початку XXI ст. (література, театр, виконавство, лінгвістика) і не втрачати професійну компетентність в умовах парадигмальних змін в суспільстві та системі освіти.

Третій розділ скерований на історичну тематику музично-виконавського та театрального мистецтва, завдяки чому встановлюються взаємозв'язки з сьогоденням, розкриваються цікаві сторінки часопису XX ст.

Збірник наукових статей адресований фахівцям-музикантам, студентам, аспірантам та викладачам вищих музичних закладів України.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-966-8591-71-6

© Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2011

Розділ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА ХІХ–ХХ СТ.: ЗАХІДНА ЄВРОПА – УКРАЇНА – РОСІЯ



УДК 78.01:78.071.1 (44)

Валерія Жаркова

О РОЛИ КОНТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (на примере творчества М. Равеля)

Современная наука открывает перед исследователем новые возможности осмысления художественных явлений ушедших эпох. Необходимость поиска новых методологических подходов к пониманию культурных феноменов прошлого представляется особенно актуальной при обращении к наследию французских композиторов, за небольшим исключением в течение долгого времени не отмеченных должным вниманием за пределами самой Франции. Закономерно, что в числе художников, которые сегодня привлекают большое внимание украинских исследователей, находится один из главных репрезентантов французской музыкальной культуры – Морис Равель [см.: 1–4].

Творчество Мориса Равеля приходится на период динамичных обновлений во всех сферах жизни европейского человека, когда перед каждым автором остро стояла проблема поиска новых принципов соотношения традиционного и нового, наследованного и индивидуального. В сложной культурно-исторической ситуации рубежа ХІХ–ХХ веков Равель нашел оригинальные художественные

решения, осмысление которых сегодня открывает новые перспективы понимания целого пласта французской культуры, тонко «вибрирующей» в сочинениях композитора различными срезами. Поэтому одной из центральных проблем современного изучения творчества композитора видится проблема выявления связей музыкального текста и тех вне-текстовых параметров, которые определяются как контекст. Основные векторы разрешения этой проблемы, позволяющие по-иному слышать не только произведения М. Равеля, но и его соотечественников, и определили **цель** данной статьи.

Вопросы изучения многоуровневых связей текста и контекста актуализируют проблемы понимания закономерностей рождения и функционирования художественного целого и позволяют по-новому взглянуть на исследуемый феномен. В отличие от сложившегося в теоретическом музыкознании жанрового подхода к изучению связей текста с его музыкальными и немusикальными истоками или популярной сегодня теории интертекстуальности¹, при обращении к музыке французских авторов актуальным представляется метод исследования, основанный на выявлении широкого спектра связей музыкального текста, зафиксированного знаками, с различными типами контекстов (как объективного, так и субъективного планов), определяющими значение данных знаков. Отношение каждой текстовой единицы к ее окружению (любого уровня) становится объектом повышенного внимания французских композиторов уже на раннем этапе формирования национальной композиторской школы (в пьесах клавесинистов и театральной музыке «золотого века») и остается в центре творческих интенций представителей французской культуры в дальнейшем. Поэтому для того, чтобы выявить сущностные параметры организации художественного целого, необходимо выйти за пределы текста и выявить контекстные «срезы» его функционирования, в том числе визуального и пластического порядка.

Выбор контекста как окружения текстовой единицы (или всего текста как смысловой целостности) всегда зависит от точки зрения исследователя. Она обуславливает внимание к тем или иным *контекстам* – *уровням связанности текстовых единиц друг с другом и с соответствующими вне-текстовыми компонентами*. Основными ти-

¹ В первом случае исследуются обобщенно-объективные вне-текстовые факторы, определяющие организацию и функционирование текста, во втором – предметом внимания становится диалог множества различных текстов.

пами контекста выступают *глобальный, эксплицитный, дискурсивный и имплицитный контексты* [см.: 6, 10]. Если применять эту закрепившуюся в лингвистике типологию контекстов в музыкальной науке, то под «*глобальным контекстом*» следует понимать особенности мировосприятия людей эпохи, в которую погружен текст, ее доминирующие художественно-эстетические установки и т.д. Анализ связей глобального контекста с текстом выявляет *общие и объективные основания его организации*, обусловленные непосредственным культурно-историческим окружением.

Следующий уровень окружения текста создает «*эксплицитный контекст*»² – тесно связанные с изучаемым сочинением реальные факты (история возникновения, события в личной жизни композитора в момент написания, реакция современников и пр.) и отчетливо «резонирующие» художественные явления в иных сферах культуры. Знание данного контекстного слоя позволяет обозначить *смысловой тезаурус музыкального текста как целого*.

«*Дискурсивный контекст*» концентрирует внимание реципиента на грамматическом уровне текста, проявляя неповторимость художественных решений взаимодействия типологического и единичного, предсказуемого и неожиданного, очерчивая *смысловые зоны, значимые для автора*.

Наиболее субъективный слой в процессе понимания текста проявляет «*имплицитный контекст*»³, объединяющий психологические и эмоциональные характеристики, в которые погружен текст (в письмах, воспоминаниях автора и его современников, рефлексиях следующих поколений и пр.). Характеризующее имплицитный контекст *зыбкое пересечение рационально-постигаемого и интуитивно-предполагаемого* указывает на те смысловые потоки, которые составляют наиболее скрытый пласт семантики текста.

Наиболее востребованными в процессе понимания произведений французских авторов представляются глобальный (культурно-исторический) и эксплицитный (как связанный с текстом не только фактологически, но и притягивающий из смежных художественных сфер соответствующие смысловые поля) контексты, которые обуславливают высокую степень *преемственности* художественных принципов французской культуры и устойчивости ее фундаментальных

² От лат. *explitio* – «вовне явленное», объясненное, открыто выраженное.

³ От лат. *implitio* – «внутри заложенное», подразумеваемое.

установок. Владение этими контекстными уровнями позволяет слушателю «легко» воспринимать и расшифровывать адресованное ему эстетическое сообщение, включая его в то наиболее четко очерченное смысловое поле, которое уже «знакомо». Радость узнавания и удовольствие осознания собственной способности «понимания» сопровождают в этом случае акт коммуникации, побуждая наделять произведения определениями «ясное», «мастерски сделанное в соответствии с образцом», «отвечающее ожиданиям слушателя».

Приведенные выше характеристики сочинений французских композиторов сохраняются даже тогда, когда при отсутствии должной подготовки, единственно возможный канал движения информации определяет *дискурсивный* (или грамматический) контекст. В этом случае реципиент с еще большей убежденностью отмечает «легкость» и «простоту» художественных решений, не претендующих на «излишнюю» смысловую нагруженность. Подчеркнем что быстрая поверхностная «считываемость» смыслового слоя произведений французских авторов нуждается в существенной корректировке через «реконструкцию» многоуровневого пространства контекстов. Отсюда – неправомерность нередких упреков исследователями и музыкальными критиками французских композиторов в недостаточной оригинальности и «традиционности» их музыкального языка, а также «шаблонности» музыкальных форм. Причину таких оценок можно видеть в том, что во внимание принимается лишь «чисто» музыкальный (дискурсивный) контекст, изолированный от иных контекстных уровней⁴.

Особенную сложность для понимания представляют связи музыкальных текстов представителей французской культуры с *имплицитным* контекстом, как правило, скрытые, а еще чаще – *мистифицированные*. Субъективные особенности духовной жизни автора – тот наиболее трудно определяемый смысловой слой, актуализируемый

⁴ Достаточно вспомнить полемику вокруг «неиндивидуализированной» музыкальной грамматики Э. Шабрие, К. Сен-Санса, Г. Форэ, самого М. Равеля и др. Думается, что наследие этих важнейших представителей национальной культуры ярко проявляет специфическую направленность их творческих интенций не столько на дискурсивный, сколько на глобальный и эксплицитный контекстные уровни функционирования текста, без осмысления которых уникальность художественного метода каждого автора остается не выявленной. Поэтому такой мощный общественный резонанс всегда имеет во Франции творчество тех художников, которые активно преобразовывают дискурсивный контекст, обновляя *грамматические* законы построения композиции (К. Дебюсси, О. Мессиана, П. Булеза и др.).

текстом, который позволяет корректировать меру включенности иных типов контекстов в процесс понимания произведения⁵.

Специфику мышления представителей французской музыкальной культуры ярко репрезентирует творчество М. Равеля. С первых же произведений он заявляет о себе как о *французском* композиторе. Его «повязанность» (М. Мамардашвили) с культурой своей страны, представленная не только как естественная составляющая художественного метода любого автора, но манифестированная и рельефно выявленная, определяет *глобальный контекст* музыкальных текстов.

Для творчества композитора основными остаются художественно-эстетические принципы «прекрасной эпохи» (1870–1914). Несмотря на то, что М. Равель намного пережил первую мировую войну и был непосредственным участником трагических военных событий, он до последних дней сохранял верность *доктрине дендизма*, сформировавшей мировоззрение представителей французской художественной элиты конца XIX – начала XX веков [см. : 3]. *Категории красоты и вкуса* (как меры дозволенных нарушений общепринятых норм) определяли особенности и повседневной, и творческой жизни Мориса Равеля. Очень тонко в этом плане характеризует сущностные свойства мышления композитора Кристиан Губо. Отмечая глубокую национальную обусловленность художественно-эстетических принципов композитора, исследователь ссылается на характеристику Жаком Боннором творчества другого знаменитого денди эпохи – Стефана Малларме и, заменяя имя Малларме именем Равеля, пишет: «[Равель] не является и никогда не станет анархистом: он отказывается от

⁵ Возможно, «уход» с европейской сцены в эпоху романтизма французской музыки, за небольшим исключением не имеющей мощного духовного потенциала, которым отмечено творчество французских композиторов предшествующих XVII–XVIII вв., объясняется неудачей попыток французских композиторов первой половины XIX в. затронуть музыкальными текстами новые (в русле традиций французской культуры), *имплицитные* контекстные слои, к которым апеллировала вся художественная Европа того времени. К тому же, отсутствие подготовленного слушателя в концертных залах, обращение к доминирующим «романтическим» художественно-эстетическим установкам сводили к минимуму значение иных типов контекста в процессе восприятия музыкальных произведений и делали «неактуальными» сложившиеся в течение двух предыдущих веков национальные традиции. Это привело к почти столетнему забвению как произведений французских авторов XVII–XVIII вв., так и характерных для них принципов организации музыкального текста, интерес к которым начал возрождаться только в конце XIX в.

всяких неповторимых действий; его воля – я говорю это без иронии – настолько всепоглощающая, отчаянная, что она тихо меняет саму идею воли. *Нет, он не заставляет прыгать мир: он заключает его в скобки.* Он предпочитает насилие вежливости; по отношению к вещам, людям, к самому себе он всегда сохраняет непреодолимую дистанцию. *Именно эту дистанцию он хочет, прежде всего, выразить [в своей музыке]*» [9, с. 305].

Дистанцию, или соотношенность индивидуального и типологического, субъективного художественного видения и точки зрения, заданной по образцу, особенно наглядно проявляет *эксплицитный контекст* музыкальных текстов Равеля. Композитор с самых первых опусов ищет оригинальные решения проблемы поведения элемента в системе, желая контролировать и сами «системы» (!), в которые данный элемент может включаться. Поэтому эксплицитный контекст музыкальных текстов М. Равеля видится не столько их объективно-«приложимым» окружением, сколько *результатом осознанного выбора* композитора и *выражением той «меры удаленности»* (дистанцированности) *от объекта внимания, параметры которой меняются по желанию автора.*

Равель словно «примеряет» к себе различные культурные срезы, демонстративно погружая свое *Я* в полярные культурные пласты. Как истинный денди, который превращал собственную жизнь в яркую театральную пьесу, композитор «разыгрывает» и контекст, непосредственно прилегающий к тексту. Так возникает калейдоскоп жанров, образов, стилистических моделей, разрушающий попытки исследователей создать ту или иную классификацию его произведений. Через паваны, менуэты, баллады, сонаты и другие жанры, используемые композитором, проступают традиции европейской культуры эпохи барокко, классицизма, романтизма, стилевые искания эпохи *fin de siècle*, авангардного искусства начала XX в. Они актуализированы выбором жанра, использованием соответствующего «интонационного словаря» (Б. Асафьев), посвящениями, программными названиями. Последние выполняют особенную функцию в произведениях Равеля, непосредственно указывая на тот исторический, стиливой, культурный контекст, который в данном случае резонирует особенно активно.

Равель уделяет большое внимание вопросам *синтеза музыки и слова, музыки и жеста, музыки и живописного орнамента.* Симптоматично, что «живое чувство пластического» (Б. Асафьев) неизменно руководит восприятием произведений М. Равеля, поэтому практи-

чески все масштабные симфонические сочинения композитора имеют пластические версии⁶.

Подчеркнем, что обращение композитора к различным традициям не рассредоточено в горизонтальной плоскости во времени, а «сцеплено» по вертикали. Он одновременно работает над произведениями полярными по всем параметрам эксплицитного контекста: «Паваной почившей инфанте» и увертюрой «Шехеразада», «Ночным Гаспаром» и «Моей матушкой Гусыней», Концертом для левой руки и Концертом Соль мажор и др.

Равель как бы декларирует: **«Изменяется контекст – изменяюсь и я»**. Словно продолжая дендистский эксперимент с собой, он «играет» с условиями выявления вне-текстового пространства, *сводя к минимуму его «объективные» параметры* (уничтожая черновики, мистифицируя слушателей комментариями к своим произведениям и пр.). Таким образом, законченный текст предстает как рефлексия на неожиданные контекстуальные переключения.

В условиях значительной *мобильности* принципов организации вне-текстовых компонентов эксплицитного уровня, выявленных через осязаемую телесность и пластичность музыкальной ткани, *константные* характеристики мышления композитора проявляет *дискурсивный контекст*. Важной характеристикой данного уровня связанности элементов целого является особое отношение композитора к *деталям*.

Деталь имеет особое значение в понимании законов музыкальной логики, обеспечивающей целостность текстов композитора. В этом он наследует эстетику денди, которые не столько трансформировали грамматику одежды своей эпохи, сколько «испытывали ее на прочность» деталями (знаками) иных контекстов. С последним обстоятельством особенно демонстративно связана аккордовая вертикаль в произведениях М. Равеля. «Добавленный звук» в клишированной традиционной

⁶ Оркестровые редакции фортепианных циклов «Благородные и сентиментальные вальсы» и «Моя матушка Гусыня» предназначены для балетных постановок «Аделаида или язык цветов» и «Моя матушка Гусыня»; симфоническая партитура «Дафнис и Хлоя» непосредственно обозначена как «балет». Свои послевоенные симфонические произведения Равель также хотел *видеть* на сцене, подчеркивая значимость визуального аспекта художественного целого парадоксальными жанровыми определениями: хореографическая поэма для оркестра («Вальс»), балет для оркестра («Болеро»). На видимое восприятие рассчитаны танцевальные сцены в лирической фантазии «Дитя и волшебство», а также оркестровая сюита «Гробница Куперена», имеющая танцевальную версию с благословения автора.

аккордовой структуре – та изящная *деталь*, которая «размыкает» пространство текста в поле новых контекстных значений.

Подчеркнем в этой связи, что деталь можно выделить лишь там, где есть *знание о целом*. Речь идет не просто о некоторой части, формально вычлененной из текста, но о специфическом процессе ее перехода в область рефлексивного, поскольку деталь предстает как «результат усилий того, кто дифференцирует эту деталь» [7, с. 11]. Таким образом, детализированное письмо многократно повышает роль коммуниканта в процессе осмысления музыкального текста. Вне живого и насыщенного контекстными знаниями диалога с текстом становится невозможным понимание его организации. Отсюда возникает важнейшая проблема обращенности таких музыкальных композиций к подготовленному слушателю.

ВЫВОДЫ. В начале XX века менялось представление о задачах музыкального искусства. Оно нуждалось в видимых пластических решениях, возвращающих человека к синкретизму давних времен в его потребности единения с миром; но одновременно оно устремлялось в область невидимого и несказанного через осознание человеком своей не-общности, исключительности, изолированности от мира и всех иных «я». Именно эти полярные векторы определяли «выход» произведений Равеля в контекстное поле, заданное традициями французской музыкальной культуры, с одной стороны; а с другой – необходимость «включенности» в этот контекст субъективного *Я* коммуниканта, осознающего собственную уникальность и осмысливающего текст как единичный и неповторимый феномен.

В парадоксальной неразрывности разнонаправленных устремлений происходило рождение будущего, просвечивало предчувствие нашей современности, балансирующей на грани сохранения объективно-заданных культурно-исторических ориентиров и субъективности их нарушений. Музыка М. Равеля становилась возможностью постичь себя и свое место в мире, открыть новые, еще не озвученные пути к вечным духовным истинам.

Выявление семантики музыкальных сочинений Равеля становится тем более трудноразрешимой задачей, что направляет исследователя (исполнителя, слушателя) в сферу субъективных представлений, заданных собственным духовным опытом. В этом процессе значительную роль выполняет *имплицитный контекст* – наиболее многозначный в своих характеристиках, требующий повышенного внимания и особенной чуткости реципиента.

Равель, наблюдая интенсивность протекания духовной жизни человека, активизировавшейся с приходом XX в., писал для того, кто может «трепетать при соединении двух аккордов» (М. Равель) и любоваться красотой каждой звуковой структуры; но одновременно и для того, кто способен выявлять то, что находится *за пределами* реального звучания текста в контекстном ареале, возникая, как духовный резонанс. Эту художественную установку на «мерцающие» и пересекающиеся проекции множества смысловых пластов точно характеризует Мишель Фор: «С Равелем западная музыка закругляется в круг, ценит головокружение перед будущим и становится пленницей надежного авторитета воспоминаний» [8, с. 90].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Власенко І. М. *Фортепіанний стиль М. Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / І. М. Власенко. – К., 2002. – 16 с.
2. Денисенко І. Є. *Фактура як засіб реалізації програмного змісту в фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі і М. Равеля)* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства ; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / І. Є. Денисенко. – Харків, 2010. – 16 с.
3. Жаркова Валерия. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)* : монография / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
4. Зинич Е. *Пластичность в балетной музыке М. Равеля (в аспекте взаимодействия искусств)* : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Е. В. Зинич. – К., 2004. – 213 с.
5. Мамардашвили М. *Картезианские размышления* / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 2001. – 352 с.
6. Мыркин В. Я. *Типы контекстов: коммуникативный контекст* / В. Я. Мыркин // *Филологические науки*. – 1978. – № 1. – С. 95–100.
7. Arasse Daniel. *Le Detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* / Daniel Arasse. – Paris : Flammarion, 1996. – 502 p.
8. Faure Michel. *Musique et société du Second Empire aux années vingt. Auto-ur de Saint-Sains, Fauré, Debussy et Ravel* / Michel Faure. – Paris : Flammarion, 1985. – 424 p.
9. Goubault Christian. *Maurice Ravel. Le jardin féerique* / Christian Goubault. – Paris : Minerve, 2004. – 357 p.
10. Slama-Cazacu T. *Language and context. Le problème du langage dans la conception de l'expression et de l'interprétation par des organisations contextuelles* / T. Slama-Cazacu. – The Hague : Mouton, 1961. – 251 p.

ЖАРКОВА В. О РОЛИ КОНТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. РАВЕЛЯ). Раскрываются основные принципы современного понимания творчества французских композиторов на основе изучения связей музыкального текста и основных типов контекста – глобального, эксплицитного, дискурсивного, имплицитного.

Ключевые слова: музыкальный текст, глобальный контекст, эксплицитный контекст, дискурсивный контекст, имплицитный контекст, смысл.

ЖАРКОВА В. ПРО РOLЬ КОНТЕКСТУ В ПРОЦЕСІ РОЗУМІННЯ МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. РАВЕЛЯ). Розкриваються основні принципи сучасного розуміння творчості французьких композиторів на основі вивчення зв'язків музичного тексту та основних типів контексту – глобального, експліцитного, дискурсивного, імпліцитного.

Ключові слова: музичний текст, глобальний контекст, експліцитний контекст, дискурсивний контекст, імпліцитний контекст, сенс.

ZHARKOVA V. ON THE ROLE OF CONTEXT IN THE PROCESS OF UNDERSTANDING THE MUSICAL TEXTS OF FRENCH COMPOSERS (FOR EXAMPLE, WORKS BY M. RAVEL). The article describes the basic principles of modern understanding of art by French composers on the basis of the linkages musical text and the main types of context – global, explicit, discursive and implicit.

Keywords: musical text, global context, explicit context, discursive context, implicit context, communicative context, sense.

УДК 78.087.5:78.071.1«19»

Наталья Леонтьева

**АНТОЛОГИЯ И СТИЛЕВЫЕ МОДИФИКАЦИИ
ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

Уже в первой половине XIX века в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа наблюдается тенденция расширения рамок этюдного жанра, переосмысления его художественного статуса. Сложнейшие виртуозные задачи ставятся в неразрывную связь с насыщенной эмоциональной экспрессией романтизма. Этюд может явиться в облике лирической миниатюры, изложенной в медленном темпе (Ф. Шопен,

Р. Шуман, Ф. Лист), обрести программный заголовок, а по количеству тем и образных характеристик вырасти до масштабов виртуозной концертной композиции (трансцендентные этюды Ф. Листа). В отличие от инструктивных этюдов К. Черни, М. Клементи, И. Крамера и др., этюд романтиков может совмещать в себе не одну, но несколько технических формул, явиться транскрипцией другого произведения (например, транскрипции Н. Паганини, И. С. Баха), причем не обязательно виртуозного плана (этюды Р. Шумана, Ф. Листа, а позднее – И. Брамса).

Тенденции образных, стилевых, технических модификаций фортепианного этюда XIX в. свидетельствуют о потенциальном креативе жанра, который будет интенсивно развиваться далее, в первой половине XX в. Достаточно назвать такие имена, как Рахманинов и Дебюсси, Скрябин и Стравинский. В музыкальной науке, однако, антология жанра до сих пор специально представлена не была, хотя и получила частичное освещение в обзорных монографических трудах по фортепианному искусству Л. Гаккеля, Д. Благого, М. Арановского, В. Быкова и др. Ее разработка представляется необходимой как с точки зрения истории жанра, так и для уяснения художественной уникальности взаимовлияний, притяжений и отталкиваний в творчестве того или иного композитора.

Объект статьи – жанр фортепианного этюда, **предмет** исследования – антология жанра в его стилевых модификациях в творчестве ведущих композиторов первой половины XX в.

Цель статьи – охват жанровой картины первой половины XX века в ее хронологических показателях и индивидуально-стилистических особенностях.

Материалом статьи служат этюдные опусы и их научные освещения в ряде монографических трудов. В основу исследования положены сравнительно-исторический, компаративистский методы, а также методы музыкально-теоретических наук (анализа музыкальных произведений, гармонии, полифонии).

В первое десятилетие XX в. опусы фортепианных этюдов создают преимущественно представители русской композиторской школы. Романтический концертно-художественный этюд, достигший своего расцвета в середине XIX века благодаря Р. Шуману, Ф. Шопену и Ф. Листу, затем в течение более чем пятидесяти лет пребывал в забвении (исключение составляют только этюды К. Сен-Санса, созданные в 1877 и 1899 гг. и наделенные, скорее, неоклассическими

чертами) и вновь возродился в творчестве С. Ляпунова, А. Скрябина, И. Стравинского и С. Рахманинова.

В 1905 г. **С. Ляпуновым** были написаны Двенадцать концертных этюдов. Будучи высококлассным пианистом, С. Ляпунов создал произведения трансцендентного уровня сложности и посвятил их памяти Ференца Листа. Влияние венгерского композитора чувствуется всюду – в грандиозности замысла, красочной «оркестровке» фортепиано и яркости образа. Названия этюдов – «Призрачное рондо», «Летняя ночь», «Буря», «Хоровод сильфов» – отсылают к программности Ф. Листа. Если говорить о фактуре, то здесь также выстраивается линия, идущая от Ф. Листа к М. Балакиреву и А. Рубинштейну, а далее – к С. Ляпунову. Русский композитор, пользуясь всеми возможными видами техники, тяготеет, тем не менее, к двойным нотам, широким арпеджио, мощным «оркестровым» аккордам, сложным скачкам в партиях обеих рук. Но, в отличие, например, от А. Рубинштейна, произведения С. Ляпунова многоформульны, иногда встречается до 4-х-5-ти видов техники в одном этюде («Буря», «Лезгинка» и др.) и «многослойны» – композитор охватывает всю клавиатуру, в кульминациях предпочитает аккордику высокой плотности, часто вводит трехстрочную запись (например, в этюдах «Трезвон», «Летняя ночь», «Былина» и др.).

Вобрав в себя лучшие традиции западно-европейского романтизма, этюды С. Ляпунова отличаются и подлинно национальными чертами. Композитор обращается к излюбленной русскими композиторами еще со времен М. Глинки восточной тематике («Лезгинка»), часто употребляет диатонику, средствами музыкальной выразительности рисует сцены народных гуляний, имитирует звучание народных инструментов («Былина»).

Несколько ранее, чем С. Ляпунов, в 1903 г. создает свой второй опус этюдов **А. Скрябин**. Однако в отношении гармонии, фактурных и ритмических находок, формы – часто сжатой и лаконичной, они значительно ближе веку XX. Как отмечает Д. Благой, в новом опусе ярко проявилась эволюция фортепианного стиля композитора [2, с. 35]. По сравнению с предшествующим (напомним, 12 этюдов были написаны Скрябиным в 1894–1895 гг.), новый цикл из восьми этюдов более сложен в техническом отношении: практически все этюды (за исключением пятого) идут в стремительном темпе, шире и изысканнее применяется полиритмия, большую полифоничность приобретает музыкальная ткань, усложняется язык остро диссонирующих созву-

чий. С точки зрения жанровой трактовки этюды ор. 42. продолжают шопеновскую модель: в каждом этюде выдерживается одна техническая формула (исключение – этюды *cis-moll* и *Es-dur*), движение в пьесах непрерывное, педализация тонкая, звучание зачастую прозрачно.

Представителем русской академическо-романтической традиции в жанре фортепианного этюда выступает **И. Стравинский**. Этюды, сочиненные им в 1908 г., являются первым опубликованным опусом для фортепиано. Сам И. Стравинский признает влияние А. Скрябина, Л. Гаккель отмечает также переключки с Римским-Корсаковым, Рахманиновым и даже Аренским [5, с. 170]. Композитор выстраивает опус как цикл: композиции №№ 1 и 3 – небольшие по масштабу, написаны в минорных тональностях (*c-moll*, *e – moll*), №№ 2 и 4 – более развернуты, технически сложны, мажорны (*D-dur*, *Fis-dur*). Первый и третий этюды своей нарядной гармонической фактурой близки орнаментальному русскому пианизму 90-х годов XIX в., полифонической подголосочностью они перекликаются с письмом А. Скрябина; второй этюд – моторный, размашистый, романтически устремленный. Во всех трех композитор выдерживает избранные в начале фактуру, темп, характер. Наиболее далеким от традиции стал четвертый этюд, где жесткость остигатного движения, ударность и звон аккордов приближаются к будущему Стравинскому. Как замечает Л. Гаккель, этюд ближе к «варварству, язычеству, примитиву» [5, с. 170], – т. е. той специфической модели фортепианного письма композитора, которая проявится уже в следующем опусе – Трех легких пьесах в четыре руки, 1915 г., - и представит собою фактурный аскетизм, практически беспедальный пианизм, отказ от многослойности музыкальной ткани, комичность, даже гротесковость образных характеристик.

В 1909 г. появляются четыре фортепианных этюда **С. Прокофьева**. Как и И. Стравинский, он создает фортепианные этюды в самом начале композиторского пути и больше ни разу не возвращается к этому жанру. Несмотря на то, что первым сочинением Прокофьева для фортепиано была соната ор. 1, композитор отмечал, что все-таки «новое [в творчестве] начиналось с этюдов ор. 2» [6, с. 11]. Действительно, этюды явились первой и серьезной заявкой С. Прокофьева на самобытную стилевую самостоятельность; по мнению исследователя, они «открыли «токкатную» линию прокофьевского творчества, оказались первыми в веренице произведений, воплотивших буйный прокофьевский темперамент, неукротимую энергию»[там же]. Композитор тяготеет к тональностям с малым количеством ключевых знаков,

в каждом из этюдов ставит определенную техническую задачу, отдавая предпочтение крупной технике: первый, второй и четвертый этюды насыщены октавами, аккордами, двойными нотами. Будучи антагонистом К. Дебюсси и А. Скрябина, молодой С. Прокофьев по фортепианному стилю во многом близок венским классикам: композитор четко разделяет планы фактуры по функциям; практически не пользуется педалью (как и И. Стравинский в четвертом этюде, он становится на путь беспедального пианизма); гармоническая фигурация, столь часто встречающаяся в произведениях импрессионистов, А. Скрябина, С. Ляпунова и др., не находит отражения в его четком, динамичном, волевом этюдном движении. Привычное *rubato*, служащее легким «дыханием» в этюдах Ф. Шопена и ставшее одной из существеннейших черт этюдов К. Дебюсси, также не нашло применение в опусе Прокофьева.

А. Скрябин возвращается вновь к жанру этюда в 1911–1912 гг. Опус 65 включает в себя три этюда и весьма интересен в выборе фактуры. Сам А. Скрябин в письме к Л. Сабанееву писал: «... известный Вам композитор написал 3 этюда: в квинтах (о, ужас!), в нонах (какая развращенность!) и ... в больших септимах (окончательное падение!!). Что скажет свет?..» [2, с. 38]. Диссонантные последовательности, которые в предыдущих этюдных опусах требовали обязательного разрешения, здесь становятся свободными. Особенно это характерно для двух первых композиций, где избранная фактурная формула, а именно – движение нонами и септимами – сохраняется с первого по последний такт (ближе к предыдущим опусам скрябинских пьес стала героическая тема из этюда № 3 – здесь гармония более устойчива, фактура проще). По наблюдению Д. Благого, мелодия, проведенная двойными нотами в один и тот же интервал на протяжении каждого из этюдов, представляет собой «*исключительное явление* в творчестве Скрябина»; повторение одинаковых интервалов придает особый колорит музыке, как бы замкнутой «магическим кругом» одних и тех же созвучий [2, с. 39]; избранные интервалы делают тональный план крайне неопределенным, зыбким. Фантастичность звучания усиливается еще и тем, что основная звучность этюдов (№№ 1, 2) колеблется от *pp* до *p*, а часто возникающие остановки в движении, вызванные длиннотами и паузами, краткость мелодических ячеек, колеблющаяся звуковая ткань, частые смены темпа (особенно в первом этюде) способствуют ирреальному звучанию и наделяют этюды Скрябина импрессионистскими чертами.

Новое видение и толкование жанра этюда являет творчество одного из главных представителей позднего русского романтизма **С. Рахманинова**. Классические признаки жанра сохранены, выдержано единство движения и фактуры. Однако целая совокупность средств придает жанру черты *картинности* и даже *поэзности*. Это – особая русская чувственность, протяженность и песенность мелодий, идущие от П. Чайковского; неспешность, текучесть времени; многоплановость фактуры, где линии подголосков зачастую не менее важны и мелодически выпуклы, чем основной голос; частое использование нижнего регистра, глубоких басов, колокольность, выступающая как «определяющее начало рахманиновского фортепианного стиля» [1 с. 87]; фактурно-динамическая грандиозность кульминаций, пространственность, «перспективность» звучания (термин Б. Яворского [5, с. 101]); противоположный этому мир *piano*, истаивания, тишины.

Как определяет М. Арановский, для С. Рахманинова этюд – это *зарисовка эмоционального состояния*, однако композитор «не стремится к «моментальным снимкам», но «раскрывает чувство в становлении, фиксируя все этапы развития – от зарождения до высшего проявления и дальнейшего постепенного угасания» [1, с. 19]. Первый цикл этюдов-картин (ор. 33, 1911), написанный в Ивановке всего лишь за месяц, включает шесть пьес (напомним, изначально было задумано девять), расположенных по принципу контраста. Большинство из них – C-dur, es-moll, Es-dur и g-moll – вызывает ассоциации с пейзажными работами Левитана, Поленова, Шишкина; этюды f-moll (первый) и cis-moll (последний) отражают, скорее, эмоциональные состояния человека. Девять этюдов второй тетради (ор. 39, 1916–1917 гг.) также выстраиваются в стройный цикл (см.: 1, с. 39). Общий колорит пьес данного опуса, по сравнению с ор. 33, более суровый, психологически напряженный, этюды значительно масштабнее и сложнее технически (этюды-картины ор. 39 стали последним сочинением, созданным С. Рахманиновым на родине, они подвели итог «русскому» периоду творчества композитора).

К жанру фортепианного этюда обращаются и представители других национальных школ. С 1912 по 1918 гг. свои опусы создают К. Сен-Санс, Ж. Роже-Дюкасс, К. Дебюсси, К. Шимановский и Б. Барток.

К. Сен-Сансу к этому времени принадлежало две этюдных тетради. Первая и вторая (ор. 52 и ор. 111), по шесть этюдов в каждой, были написаны в 1877 г. и 1899 г., и представили собой краткую, но

выразительную и разностороннюю «энциклопедию» пианизма композитора, отличительной чертой фортепианной техники которого было «сочетание пальцевой орнаментальности старой французской школы с аккордовой фактурой романтиков (особенно Листа)» [7, с. 125]. Новая тетрадь этюдов (ор. 135, 1912 г.) написана исключительно для одной левой руки. В этом опусе ярче проявились неоклассические, даже необарочные черты. Техника в шести этюдах, в основном, «сухая», упругая, изложение ясное и строгое с минимальным использованием правой педали. Пианизм, как, впрочем, в большинстве произведений Сен-Санса, легок, прозрачен и обладает скорее графическими, нежели живописными чертами. Показательны названия этюдов: «Прелюдия» (№ 1), «В стиле фуги» (№ 2), «Бурре» (№ 4), «Жига» (№ 6). С одной стороны, они отсылают к жанрам барокко, с другой – свидетельствуют о *полижанровости*. Благодаря соединению в одном произведении черт этюда, танца и полифонической пьесы, К. Сен-Санс делает акцент не столько на техническом этюдном задании, сколько на тематическом развитии материала и выдержанности определенного танцевального ритма (исключением является этюд № 3 «Вечное движение», полностью посвященный пальцевой технике). Этюды К. Сен-Санса, наделенные благородством и ясностью, «классичностью» стиля, достаточно редко исполняются в концертах. Причиной тому, на наш взгляд, явились и необычность жанрового синтеза, и предназначение только для одной руки и, в большей степени, «несовременный» XX веку музыкальный язык.

В августе – сентябре 1915 г. свои импрессионистские этюды создает **Клод Дебюсси**. Как и в опусе К. Сен-Санса, в Двенадцати Этюдах К. Дебюсси проявляются неоклассические тенденции (которые, правда, не имеют отношения к собственно музыкальному языку). Это очевидно уже из названий Этюдов – «Для терций», «Для кварт», «Для сложных арпеджио», «Для аккордов» и т. д., через которые композитор непосредственно отсылает к технической стороне произведения, к пониманию этюда как инструктивного экзерсиса, посвященного разработке одного определенного вида техники. Однако в отличие от авторов классических экзерсисов, К. Дебюсси практически *ни в одном этюде (за исключением VI и VII) не выдерживает фактурного единства*, демонстрируя, напротив, фактурное многообразие решений.

Таким образом, сохраняя классическую традицию жанра, К. Дебюсси продолжает романтические тенденции. С одной стороны, огромное влияние на стиль композитора, его отношение к инструмен-

ту оказал Ф. Шопен, чьи фортепианные этюды К. Дебюсси редактировал незадолго до создания опуса собственных. Прозрачность фактуры (в независимости от количества звуковых пластов), узорчатость орнамента мелодических линий, тяготение к камерному, интимному чувству и звучанию, игра тембров и регистров фортепиано, особенности звукоизвлечения и положения руки на клавиатуре, – все это Дебюсси «унаследовал» от Шопена (именно Ф. Шопену композитор и посвятил свой этюдный опус). С другой стороны, на стилевую модель этюда К. Дебюсси повлиял романтический концертный этюд Ф. Листа, сочетающий, в отличие от этюдов Ф. Шопена, несколько видов технических формул и, вместе с тем, обладающий целостностью художественной идеи.

Однако, несмотря на дань традициям, Этюды К. Дебюсси обладают поистине новаторскими чертами. Фактор многообразия фактурных решений приводит, по мысли Л. Гаккеля, к «нарушению принципа оstinatности, характерного для этюда-жанра, этюда-формы со времени «*Gradus ad Parnassum*» Клементи [5, с. 41]. Практически во всех пьесах (напомним, кроме №№ 6 и 7) не выдержана тематизированная в названиях традиционная константа музыкальной структуры: в Этюде «Для терций» встречаем в том числе и аккордовые последования как структуры, производные от терций, в «Квартах» – одноголосные фрагменты, то есть переводение горизонтали в вертикаль, в «Сложных арпеджио» находим технику украшений и скачки аккордами и т. п. Все это свидетельствует о переосмыслении самой техники «фортепианных манипуляций» с заявленной структурой, расширении звуковых и мануальных областей ее комбинаторик. Этюды же, в которых выдержаны темп и одна техническая формула (например, №№ 2, 6 и 7), отличаются неровностью ритмического пульса, игрой длительностями и метром. К. Дебюсси вводит также в Этюды новые, не употребляемые до него структуры, – последования кварт и «противоположения звучностей», а уже известные жанровые константы дает в нетрадиционных ладовых условиях (таковы Этюды «Для пяти пальцев», «Для восьми пальцев» и др.). При этом композиции К. Дебюсси пианистичны по своей сути.

Как известно, композитор долго сочинял за инструментом, лишь потом записывал, вследствие чего топография аккордов и интервальных последований часто была «подсказана» рукой. В. Быков пишет: «Топография клавиатуры и движения руки определяют основные особенности фортепианного письма Дебюсси: от

поэтического представления – к ощущению фактуры, к тому состоянию, когда уже все становится музыкой...» [3, с. 156]. *Rubato*, столь часто и многообразно встречающееся в творчестве К. Дебюсси, «проникло» также и в жанр этюда и стало одной из существеннейших его черт. В некоторых пьесах авторские ремарки типа «*Mouvement*», «*Poco meno mosso*», «*Rubato*», «*Cédez*», «*Stretto*», «*Ritenuto*» и др., характеризующие замирание или, наоборот, возобновление движения, сменяют друга практически в каждом такте, и это происходит на протяжении достаточно длинных музыкальных построений! (см.: Этюд № 1, тт. 32–35, 71–75; Этюд № 2, тт. 7–21, 43–49; Этюд № 4, тт. 25–38 и т. д.). Этюды К. Дебюсси поражают импровизационной свободой и непредсказуемостью высказывания, непривычной импрессионистичной образностью, оригинальностью интонационно-звукового строя, парадоксальной логикой музыкального процесса, тяготением к сонорному звучанию и «инфразвуку», не характерными для жанра. Традиционный жанровый смысл здесь преодолевается другим, новым: этюд превращается в пейзажную «зарисовку с натуры» и даже зарисовку по мотивам собственного творчества композитора.

К жанру фортепианного этюда обращался также еще один представитель французского импрессионизма **Ж. Роже-Дюкасс**. Его фортепианные пьесы, написанные в изящном стиле и отличающиеся полифоничностью музыкальной ткани и непривычной для начала века импрессионистской гармонией, представляют собой еще и значительные технические трудности. С самого начала творческого пути за ним установилась репутация «трудного композитора, сочиняющего для узкого круга знатоков» [8, с. 136]. «Если в начале века, – отмечает Г. Шнеерсон, – они порой звучали в концертах, то в настоящее время даже французские пианисты не вспоминают об их существовании» [8, с. 137]. Два этюда из шести, созданы с 1914 г. и по 1916 гг., очень масштабны (более 20 страниц!), стремительны, преимущество отдается двойным нотам и аккордам (причем, что немаловажно, в основном в верхнем и среднем регистрах, что не характерно для подобной «плотной» фактуры) в одном типе движения. В отличие, например, от К. Дебюсси, Роже-Дюкасс практически не использует *rubato* в моторных этюдах и не играет длительностями, зато он часто использует динамические волны $f - p - f$ на небольших отрезках музыкального материала, благодаря чему музыка воспринимается как поток быстро сменяющих друг друга волн. Показательно барочное название двух других этюдов, 1915 г., «Прелюдия» и «Фуга». Они также требуют

большого виртуозного мастерства от исполнителя и сочетают несколько видов фактуры внутри каждой пьесы. Напротив, этюды № 3 и № 4 (1915) представляют собою лирические импрессионистские миниатюры. Этюд № 4 *in es/Es* особенно интересен: он включает в себя два раздела контрастных по темпу, фактуре, образной сфере. Первый раздел – медленный, сумрачный, перекликается с первой темой Этюда № 10 К. Дебюсси; второй – написан в ритме хабанеры; яркий танец стилизован с использованием разнообразных «этюдных заданий» – от мелкой техники и украшений до скачков аккордами. Экспериментаторский дух этюдов Ж. Роже-Дюкасса несомненен.

Двенадцать Этюдов **К. Шимановского** (1916) также относятся к редко исполняемым произведениям. Однако причины такого невнимания к ним, на наш взгляд, совершенно иные. Во-первых, этюды К. Шимановского не претендуют на масштабность концертного плана – практически все пьесы занимают немногим больше страницы и не отличаются технической сложностью; во-вторых, исполняются *attassa*, т.е. как одно произведение, что малопривычно для этюдного жанра; в-третьих, по духу они ближе к прелюдиям, нежели к этюдам. Как известно, композитор увлекался творчеством А. Скрябина и Ф. Шопена; это увлечение мотивировалось не только стремлением поучиться мастерству, но и родственностью натуры, мышления, сходством эстетических вкусов. Как отмечает Э. Волинский, «...вслед за Шопеном и Скрябиным Шимановский создает <...> в этюдах особый тип полифонии, где господствует одна мелодия, но отдельные гармонические голоса, не оспаривая первенства, порой ведут небольшие мелодические попевки, расцвечивающие аккомпанирующие голоса. В результате в сопровождении образуется вибрирующая, подвижная «сетка» голосов, то оживающих, то вновь угасающих. О Шопене и Скрябине напоминает также излюбленное Шимановским *rubato*, рафинированность вязи средних голосов аккорда» [4, с. 15]. Вместе с тем Шимановскому менее свойственны драматизм Ф. Шопена или же крайняя импульсивность А. Скрябина. Скорее его образы полны созерцательности, мечтательной задумчивости, иногда скрябинской идеалистичности (см. этюды №№ 2, 3, 4, 5 и др.) Часть этюдов, особенно №№ 7, 8, 9, 11, своей фактурной пестротой, частой сменой настроений и характерной фигурой быстрого волнообразного движения мелкими длительностями близка письму К. Дебюсси, с которым К. Шимановский познакомился незадолго до написания опуса. Этюды К. Шимановского в антологии жанра являют собою новый, свежий

взгляд. Три этюда **Б. Бартока** (1918) могут быть определены как «наиболее дерзкий эксперимент композитора», как «крайняя точка эволюции Бартока в направлении расширенной тональности» [5, с. 142]. Этюды ор. 18 в полной мере отражают специфичность всего фортепианного творчества композитора: с одной стороны, это линейность, тяготение к реально-беспедальному письму, ударно поданным интервально-аккордовым цепям; с другой стороны, это включение колористических моментов, предполагающих активное использование правой педали, растворение в звучности *ppp*, расширение диапазона звучания до пяти октав, импровизационное протекание музыки.

Первый этюд (*Allegro molto*) «является средоточием линейного начала в фортепианной музыке Бартока» [5, с. 143]; здесь преобладает октавный параллелизм, практически не используется правая педаль, интервальная основа – малая нона – свидетельствует о предпочтении острого диссонанса. При этом в этюде также есть эпизоды, выявляющие красочно-колористические возможности инструмента, например, резкие сопоставления регистров (тт. 72–75) или же применение «черно-белой» фактуры в заключении пьесы.

В этюде № 2 (*Andante sostenuto*) фактура достаточно традиционна для фортепиано: мелодический голос и аккомпанемент в виде гармонической фигурации. Однако специфическая ладогармония Б. Бартока, прозрачное волнообразное движение тридцатьвторыми длительностями, тонкое применение правой педали, наконец, наличие среднего раздела (*quasi cadenza*) с его неритмизированной импровизацией, делают второй этюд Б. Бартока подлинно импрессионистским. Этюд № 3 представляет еще один – иной способ музыкального письма. Его отличительными чертами являются частая смена динамики и ритма, синтаксическая расчлененность и частые перемены метра: 6/8, 7/8, 10/16, 9/16, 11/16 и т. д. (все это на протяжении всего лишь десяти тактов!).

По мнению Л. Гаккеля,opus этюдов Б. Бартока стал «звеном общего развития современной фортепианной музыки» [5, с. 133]. Эта оценка является весьма примечательной в свете того факта, что opus состоит всего из *трех* этюдов. В рамках трех произведений композитору удалось воплотить многообразие черт своего стиля, в том числе характеристичностей фактуры.

ВЫВОДЫ. В первой половине XX в. к циклам фортепианных этюдов обращались практически все крупнейшие композиторы, являя индивидуальность жанровой трактовки и стилевое многообразие.

Продолжателями романтической традиции жанра стали в основном представители русской композиторской школы – С. Ляпунов, С. Рахманинов, И. Стравинский и, в меньшей степени, А. Скрябин и К. Шимановский. Соединение принципов западноевропейского концертно-художественного этюда XIX в. с традициями русского романтизма и «кучкистов» дало новую модель жанра. Помимо высокого уровня технической сложности, масштабности большинства пьес, выдержанности одной фактурной формулы (традиция Ф. Шопена) или программности и многоформульности произведений (традиция Ф. Листа), этюды композиторов XX века отличаются многоплановостью, полифоничностью фактуры, орнаментальностью и сложными ритмическими рисунками мелодических линий, тяготением к хрупкой, прозрачной лирике (в духе «Снегурочки» Римского-Корсакова) или же грандиозному, звонному звучанию (что особенно характерно для этюдов-картин С. Рахманинова).

Этюды А. Скрябина дальше отошли от традиции Ф. Шопена и Ф. Листа; в опусе 65 даны образцы нового этюдного звучания и новой техники: диссонансы, не требующие разрешения на протяжении пьесы, движение неудобными, «непианистичными» интервалами, часто употребляемое *rubato*, остановки в движении, растворение в *pp*, некая символистская недосказанность были не характерны для жанра и стиля романтиков. Этюды К. Шимановского отличаются небольшими размерами и во многом близки стилю А. Скрябина и Ф. Шопена, но, в то же время, и стилю К. Дебюсси (имеются в виду быстрые и неожиданные смены фактуры, длительностей, нюансов в этюдах №№ 7, 9, 11). Влияние импрессионистской эстетики, романтической и необарочной традиций наблюдается также в этюдах Ж. Роже-Дюкасса.

Новый «звучащий образ» фортепиано в своих этюдах предложили С. Прокофьев, Б. Барток и К. Дебюсси.

С. Прокофьев, безусловно, опираясь на «колокольность» Рахманинова, уходящую корнями в творчество Бородина и Мусоргского, воплотил в этюдах новую для XX в. звуковую реальность. С. Прокофьев трактует инструмент как ударный, звонный, возрождает мануальную технику беспедальных эпох (эти тенденции наблюдаем и в четвертом этюде И. Стравинского), тяготеет к простым тональностям, а «острые» гармонии чередует с диатоникой. Этюды С. Прокофьева стали одним из первых сочинений композитора, реализовавших концертные возможности ударно-беспедального пианизма, который в дальнейшем

получил свое развитие в творчестве Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита, О. Мессиана и др.

В трех Этюдах Б. Барток также уже отходит от романтических канонов письма. В Этюдах, как и во всем фортепианном творчестве композитора, прослеживается дуалистичность стиля. С одной стороны, Б. Барток движется в направлении линейизма и мануального стиля изложения (этюд № 1), с другой – он прекрасно использует красочно-колористические возможности фортепиано (этюд № 2). Именно противостояние действенного и статичного, созерцательного, специфический момент «ударности-красочности», связанный с синтезом инструментального фольклора (напомним, природа творчества Бартока в целом фольклорна), сделали Б. Бартока одной из ключевых фигур пианизма XX века.

Двенадцать Этюдов К. Дебюсси сыграли свою существенную роль в жанровых модификациях XX в. Композитор широко представил распространившиеся в 20–40-е гг. фактурные формулы интервально-аккордового параллелизма, работал с топографией клавиатуры, применил сложные ритмические структуры и новые для европейской музыки лады (симметричные, ассиметричные, пентатонику и т. д.). Новаторство Дебюсси наблюдаем в фактурной и ритмической мозаичности, «прерывистости» развития музыкального материала, – в меньшей степени и лишь в некоторых этюдах это свойственно также А. Скрябину и К. Шимановскому. Моторика в этюдах К. Дебюсси перестает быть организующим началом, переосмысливаясь в сторону неисчерпаемого комбинационного богатства разработки тематизированного «этюдного задания»; форма полностью подчиняется импрессионистскому типу образа. Излюбленное и столь часто применяемое композитором *rubato* делает логику музыкального процесса в этюде почти импровизационной, вследствие чего традиционный жанровый смысл здесь, повторим, преодолевается другим – этюд превращается в импрессионистскую «зарисовку с натуры». Ни в одном опусе этюдов XIX и XX вв. (включая более поздние циклы О. Мессиана и Д. Лигети) нет такого калейдоскопа тем, образов и звукосостояний, а отсюда – такой интенсивной психотехники переключений, какая свойственна К. Дебюсси.

К. Дебюсси настолько расширил границы жанра этюда, что это привело к глубокой трансформации его в XX веке. Д. Мийо (1920), И. Стравинский (1929), Б. Чайковский (1977) создают циклы этюдов для различных инструментальных составов, часто дают им програм-

мые названия и трактуют «этюды» скорее как «сцену», «зарисовку» из жизни, а не как виртуозную пьесу. К. Нэнкэрроу сочиняет небольшие этюды для механического пианино, в этюдах О. Мессяна (1949–1950) акцент делается на «технике ритма», и лишь в 1985 г. (спустя более чем 65 лет после написания этюдов К. Дебюсси и Б. Бартока) появляются фортепианные этюды Д. Лигети, возвращающиеся во многом к тенденциям начала XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова / М. Арановский. – М. : Гос. муз. изд., 1963. – 40 с.
2. Благой Д. Этюды Скрябина / Д. Благой. – М. : Гос. муз. изд., 1963. – 62 с.
3. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1983. – С. 137–172.
4. Волынский Э. Кароль Шимановский / Э. Волынский. – Л. : «Музыка», 1974 г. – 87 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 287 с.
6. Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева / Л. Гаккель. – Л., 1960. – 170 с.
7. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлев. – М. : Советский композитор, 1970. – 328 с.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.

ЛЕОНТЬЕВА Н. АНТОЛОГИЯ И СТИЛЕВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. Предложена антология жанра фортепианного этюда в первой половине XX в. Выявляются стилевые модификации, жанровые притяжения и отталкивания в творчестве русских и европейских композиторов С. Ляпунова, А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Ж. Роже-Дюкасса, Б. Бартока, К. Шимановского, К. Дебюсси.

Ключевые слова: этюдный жанр, романтическая традиция, пианизм, фактура, европейская музыка, русская музыка, импрессионизм.

ЛЕОНТЬЕВА Н. АНТОЛОГІЯ ТА СТИЛІВІ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДА В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX ст. Запропонована антологія жанру фортеп'янного етюда у першій половині XX ст. Виявляються стилеві модифікації, жанрові тяжіння і відштовхування у творчості російських та європейських композиторів С. Ляпунова,

О. Скрябіна, С. Рахманінова, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Ж. Роже-Дюкасса, Б. Бартока, К. Шимановського, К. Дебюссі.

Ключові слова: етюдний жанр, романтична традиція, піанізм, фактура, європейська музика, російська музика, імпресіонізм.

LEONTYEVA N. ANTHOLOGY AND STYLE MODIFICATIONS OF GENRE IN PIANO ETUDE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY. The article represents the anthology of genre of the piano etude in the first half of XX century. Style modifications, genre attractions are revealed and pushed back in the works of Russian and European composers such as S. Lyapunov, A. Scriabin, S. Rachmaninov, I. Stravinsky, S. Prokofiev, Zh. Rozhe-Dukasse, B. Bartok, K. Shimanovsky, C. Debussy.

Key words: etude genre, romantic tradition, pianism, texture, European music, Russian music, impressionism.

УДК 78.071.1 Рубинштейн

Ирина Ефремова

«КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Актуальность темы обусловлена не только возрождением на интереса к творческой деятельности А. Рубинштейна современном этапе, но также к истории бальной культуры прошлых веков. А. Рубинштейн стал одним из первых композиторов в России, освоивших в своем творчестве тему бала. Уже в ранний период творчества (1854) А. Рубинштейн создает фортепианную фантазию «Бал» из 10 номеров, в чередовании которых прослеживается типичная для балов XIX в. последовательность танцев, перемежающихся с пьесами, выполняющими психологическую либо отстраняющую функции¹.

Образная сфера рубинштейновских фортепианных сочинений весьма разнообразна от непритворливой танцевальности бытовых зарисовок (вальсы, мазурки, краковяк, тарантелла) и передачи внутренних эмоциональных состояний (цикл «Внутренние голоса», мелодии,

¹ Обрамляющие цикл первый и десятый номера передают два противоположных образно-эмоциональных состояния героя: № 1 – «Impatience» («Нетерпение») – воплощает чувство внутреннего волнения, трепета и нетерпения перед балом; № 10 – «Le reve» («Сновидение») – изображает картину сна героя после бала.

ноктюрн, романс, фантазия) до воплощения тех социально-значимых событий, участниками которых был композитор. Среди подобных явлений, играющих важную роль в общественной жизни людей эпохи XIX ст., особое место занимал бал, соединяющий две сферы реализации человека – государственно-социальную и личностно-семейную. Будучи публичным человеком, А. Рубинштейн был частым посетителем мероприятий данного рода, на одном из которых он познакомился со своей будущей женой – Верой Александровной Чекуановой, любившей «блистать» в обществе.

Объектом исследования является феномен бала как одна из основных социальных практик в русской культуре XIX века, а его **предметом** – интерпретация бальной темы в фортепианном цикле А. Рубинштейна «Костюмированный бал».

Цель исследования состоит в рассмотрении музыкальной драматургии «Костюмированного бала» с точки зрения историко-этнической типажности, а также в выявлении семантики бала на уровне инструментального цикла.

Романтическая атмосфера бала была для Антона Григорьевича столь привлекательна, что по прошествии 25 лет с момента создания фантазии «Бал», композитор пишет цикл «Костюмированный бал», представляющий собой сюиту из двадцати характеристических пьес для фортепиано в четыре руки. Отчасти данный цикл был написан под влиянием «воспоминаний юности». Во многом опыт претворения бальной тематики А. Рубинштейна восходил к музыке Р. Шумана.

Итак, «Костюмированный бал» был создан А. Рубинштейном в поздний период творчества (1879) и представляет собой двадцать программных пьес для фортепиано в четыре руки. Это сочинение было задумано как целостная циклическая композиция, предназначенная

№ 2 («Полонез»), № 4 («Вальс»), № 8 («Мазурка») и № 9 («Галоп») являются обязательными танцами, раскрывающими драматургию бала. Так, «Полонез» – торжественно открывает бал, «Вальс» – развивает бальную стихию; «Мазурка» является кульминацией бала, а «Галоп» составляет его заключительную финальную часть.

№ 3 («Контрданс»), № 6 («Полька») танцы, исполнение которых на балу не является обязательным; № 7 («Полька-мазурка») – выполняет функцию предкульминационной зоны, естественно подготавливающей кульминацию бала – мазурку; и, наконец, № 5 («Интермеццо») можно рассматривать как лирическое отступление в рамках бального вечера. Наряду с логически оформленной драматургией бала, в данном сочинении ярко проявилось мастерство Рубинштейна-пианиста: это эффектные пьесы в блестящем концертном стиле.

для домашнего музицирования. «Но в процессе работы, отдельные номера сочинения сильно разрослись, вышли за рамки миниатюры и, в ряде случаев приняли концертно-виртуозный характер» – отмечает Л. А. Баренбойм [2, с. 206]. При этом общий план цикла остался неизменным: крайние номера выполняют функцию торжественного обрамления бала (№ 1 – интродукция; № 20 – общий танцевальный финал); №№ 2–19 экспонируют выходы на авансцену участников костюмированного бала – представителей различных этносов, социальных слоев, литературных персонажей, исторических эпох.

Цикл выстроен по принципу поочередного выхода танцующих пар (напр., «Дикий и Индианка», «Пастух и Пастушка», «Маркиз и Маркиза», «Паша и Альмея» и т. п.), наделенных ярким своеобразием. Интерес Рубинштейна к этнической стороне танцев до создания «Костюмированного бала» проявился в цикле «Сборник национальных танцев для фортепиано», оп. 82, написанном в 1868 г., в котором композитор блестяще выполнил поставленную перед собой задачу написания танцев, представляющих различные национальные культуры (сборник включал в себя семь танцев – русский, грузинский, польский, венгерский, итальянский, немецкий и чешский). В этих танцах А. Рубинштейн сумел найти точную ритмо-интонационную характеристику для каждой национальности, что спустя время (около 10 лет), ярко проявилось и в пестром калейдоскопе музыкальных образов «Костюмированного бала» (1878–1879 гг. создания).

«Костюмированный бал» продолжил линию, начатую Антоном Григорьевичем в фортепианном цикле «Каменный остров», оп. 10, написанном по заказу великой княгини Елены Павловны (1853–1854). В отличие от формального воплощения программы «Каменного острова», художественная идея «Костюмированного бала» представлена яркой живой характеристичностью. Его своеобразие заключается в сочетании национальных и европейских традиций, получивших индивидуальное преломление в творчестве Рубинштейна. Так, в цикле ярко проявились общеромантические тенденции. В частности, нашла косвенное претворение тема странствий, инспирированная многочисленными поездками А. Рубинштейна по различным европейским странам. Заметим, что география путешествий музыканта весьма широка. Так, в 1840 г. А. Рубинштейн впервые посетил Париж, в 1841–1843 гг. – Голландию, Германию, Австрию, Венгрию, Англию, Норвегию, Швецию, Чехию, Польшу; в 1844 г. – Берлин; в 1845 г. – Вену; в 1847 г. – Венгрию; в 1854–1858 гг. – Германию, Францию, Ан-

глию, Венгрию, Чехию и Австрию; а в 1867 г. – Германию, Францию, Чехию, Австро-Венгрию, Бельгию, Швейцарию, Англию, Данию, Испанию, Португалию. Наконец, в 1872–1873 гг. А. Рубинштейн совершает турне по США. Эти поездки оставили яркие впечатления о быте, нравах, истории и культуре зарубежных стран, в памяти композитора сохранялось множество колоритных типажей, которые нашли воплощение на страницах «Костюмированного бала».

Среди тенденций, характерных для романтизма и реализованных в «Костюмированном бале», следует назвать тяготение к программности, интерес к народной музыке и к историческому прошлому (показ в пьесах цикла различных исторических эпох), а также тенденцию к циклизации программных миниатюр. Вышеперечисленные черты романтической эпохи, воплотившиеся в «Костюмированном бале», во многом были обусловлены увлечением А. Рубинштейна творчеством Р. Шумана и Ф. Листа, что проявилось в размахе пианизма, выявляющего в фортепиано свойства оркестральности, в использовании развернутых форм и виртуозных моментов. Это позволяет говорить о данном произведении как о выходящем за пределы бытового любительского домашнего музицирования на широкую концертную эстраду, а также дает возможность различных его интерпретаций, раздвигающих рамки фортепианной музыки. Безусловно, рубинштейновский цикл не только продолжает традиции европейских романтиков, но и воплощает типичные черты национальной музыки: такие, как мелодическая выразительность с ярко выраженным песенным началом и наличием в ней распевности, использование в качестве основного принципа развития вариантно-вариационного тематизма.

Кроме того, в «Костюмированном бале» нашла отражение одна из важных социальных практик эпохи романтизма – бал, заявленная в контексте русской культурной жизни. В сфере русской музыки до Рубинштейна бальная тема вдохновила на создание сначала фортепианного, а затем симфонического бала М. И. Глинку («Вальс-фантазия»). За год до появления «Костюмированного бала» П. И. Чайковский создает «Евгения Онегина», в котором воплощает сразу два бала – провинциальный (в 4-й картине) и столичный (в 6-й картине); а в романсе «Средь шумного бала» композитор продолжает камерную лирическую линию, начатую «Вальсом-фантазией» Глинки.

Проявляя интерес к музыкальной культуре других народов, А. Рубинштейн расширяет область инонационального в сфере русской музыки. Антон Григорьевич дает образцы музыки Польши, Франции,

Италии, Испании, Германии, Греции, Америки, не прибегая при этом к цитированию народных тем, а создавая свои оригинальные темы в духе народных и в этом также можно усмотреть продолжение глинкавских традиций.

Интересным является рассмотрение «Костюмированного бала» в русле развития творчества самого А. Рубинштейна с двух позиций: с позиции выявления рубинштейновских сочинений, которые подготовили создание данного цикла, а также с позиции выявления среди произведений композитора тех, которые были созданы в один период творчества с «Костюмированным балом» и непосредственно повлияли на его появление (так называемые сочинения-«спутники»). Первый ракурс был нами достаточно детально рассмотрен ранее, когда затрагивался вопрос истории создания цикла (см. о фантазии «Бал», циклах «Каменный остров» и «Сборник национальных танцев»). Ракурс второй предполагает акцентирование внимания на тех произведениях А. Рубинштейна, над которыми композитор работал незадолго до со-здания «Костюмированного бала», а также параллельно с ним и которые, возможно, могли повлиять в музыкальном и тематическом планах на рассматриваемый цикл. За период с 1867 по 1887 гг. А. Рубинштейном были написаны четыре оперы («Демон», «Маккавей», «Нерон», «Купец Калашников»), оратория «Вавилонское столпотворение», три симфонии (№ 4, 5, 6), симфонические картины «Иван Грозный» и «Дон Кихот», фортепианный концерт № 5, «Русское каприччио», три квартета, квинтеты, хоры, романсы, фортепианные пьесы. Среди вышеперечисленных произведений-«спутников» «Костюмированного бала» непосредственное влияние на рубинштейновский цикл оказала опера «Демон», в которой ярко проявился интерес композитора к восточной экзотике. Именно это увлечение А. Рубинштейна Востоком во многом обусловило наличие восточного колорита в отдельных пьесах «Костюмированного бала» (например, № 12 «Паша и Альмея»). Помимо «Демона», в рассматриваемом фортепианном цикле нашли продолжение испанская линия «Дон Кихота» (№ 7 «Тореадор и Испанка»), а также сочетание духа русской истории времен Ивана Грозного одноименной симфонической картины с национальной образностью «Русского каприччио» и «Русской» симфонии № 5 (в № 10 «Боярин и Боярыня»).

Наконец, весьма показателен взгляд на «Костюмированный бал» с точки зрения отражения в нем характерных черт личности его автора. В цикле в полной мере проявилось существенное качество рубинштейновского мышления – мыслить от общего к частному, от глобаль-

ной идеи к деталям её реализации, от целостного замысла к этапам его воплощения. При этом общая идея для Антона Григорьевича всегда оставалась на первом месте (так, идея бала в рассматриваемом фортепианном цикле – это некий концептуальный прием для показа историко-этнических типажей). Масштабность и всеохватность мышления музыканта реализовались в «Костюмированном бале» на уровне самого замысла, предполагающего показ огромного историко-этнического спектра, а также на уровне формы, представляющей собой гигантскую сюиту из двадцати номеров. При этом следует сделать акцент на историзме рубинштейновского художественного сознания – Антон Григорьевич был совершенно убежден в том, что музыка способна передавать не только индивидуальность и душевное состояние композитора, но должна отражать своё время, определенные исторические события, состояние культуры. *«И я пришел к убеждению, что она может быть таким отзвуком до мельчайших подробностей...»* [9, с. 112]. В «Костюмированном бале» историзм мышления А. Рубинштейна проявился в глобальности идеи объединения различных народностей в единое художественное пространство. Данное свойство рубинштейновского сознания является отражением современной композитору эпохи второй половины XIX в. одной из ведущих тенденций которой было стремление к интернационализму, к интеграции различных национальных культур. Ярким проявлением этого стало устройство с 1851 г. Всемирных выставок в крупных европейских центрах – Париже, Лондоне, Вене и др. За год до создания А. Рубинштейном «Костюмированного бала» в 1878 г. в Париже состоялась седьмая Всемирная выставка, сопровождающаяся обширной культурной программой. Накануне открытия выставки, в концертном зале дворца «Трокадеро» был организован концерт русской музыки с участием П. И. Чайковского и Н. Г. Рубинштейна. Возможно, это событие явилось одной из причин, благодаря которой Антон Григорьевич обратился к созданию рассматриваемого фортепианного цикла.

Как и Всемирная выставка, являющаяся знаковым явлением в жизни общества, символом его индустриализации и открытой международной площадкой для демонстрации технических и технологических достижений, «Костюмированный бал» А. Рубинштейна также может претендовать на роль подобного явления в области фортепианного искусства своего времени. В контексте собственно музыкальной составляющей на «Костюмированный бал» наложили отпечаток эмоциональность личности музыканта и концертный склад его пианизма.

Мощь и сила звукоизвлечения Рубинштейна – пианиста, трактующего фортепиано как оркестр, дают возможность для появления множества вариантов исполнительских интерпретаций «Костюмированного бала», связанных, прежде всего, с появлением оркестровых версий фортепианного сочинения.

Таким образом, фортепианный цикл А. Рубинштейна «Костюмированный бал» представляет собой интерес сразу по нескольким параметрам:

- как создание ярких историко-этнических типажей, образующих своеобразную галерею музыкальных образов-портретов;

- как музыкальное воплощение путевых впечатлений А. Рубинштейна;

- как музыкальная энциклопедия этнографических и исторических представлений современной композитору эпохи;

- как произведение, изначально предназначенное для домашнего музицирования, но, в силу особенностей, связанных, прежде всего с исполнительскими качествами Рубинштейна-пианиста, такими как мощь и сила звукоизвлечения, выявление оркестральности в звучании фортепиано, явно выходящие за бытовые любительские рамки на профессиональную концертную эстраду;

- как произведение, изначально написанное для 4-х ручного исполнения, и в связи с этим предполагающее трактовку фортепиано как оркестра, и дающее широкие возможности для проявления творческой фантазии музыкантов-исполнителей в плане оркестровки данного цикла;

- как произведение, «рамочный сюжет» которого позволяет создавать на его основе множество сокращенных и видоизмененных вариантов данного сочинения без существенной трансформации авторского замысла с учетом собственного видения интерпретатора.

В музыкальных образах «Костюмированного бала» А. Рубинштейна интересует, прежде всего, внешняя характеристичность, типажность. В данном цикле композитор собрал различные типажи: астролога и цыганку, пастуха и пастушку, маркиза и маркизу и др. Музыкальная характерность персонажей, одетых в маскарадные костюмы, их жесты, мимика и движения, национальное или историческое своеобразие создается посредством разнообразного жанрового наполнения. А. Рубинштейн, опираясь на характерные жанровые модели, свойственные определенной народности, создает яркие этнические типажи. Например, **№ 5 «Неаполитанский рыбак и не-**

аполитанка» – представляет собой зажигательный танец в духе темпераментной итальянской тарантеллы с её быстрым темпом, характерной ритмикой, насыщенной триолями (размер 6/8). Имитация звучания тамбурина, кастаньет и гитары передает огненный характер самого танца и его исполнителей.

№ 7 «Тореодор и Испанка» – написан в духе испанского народного танца сегидильи, сдержанно-страстный характер которой передан посредством прихотливой и романтически-изысканной, словно плетущей ажурное кружево, мелодии, насыщенной характерными для испанского музыкального фольклора альтерированными ступенями (IV повышенной и VII повышенной). Ярко национальный колорит мелодии дополняют характерные «гитарные переборы».

№ 9 «Поляк и Польша» – в основе данного номера лежат характерные черты польского народного танца мазурки, сочетающего изящество и блестящую удачу: быстрый темп, размер 3/4, частые резкие акценты, смещающиеся на вторую, а часто и на третью долю такта, использование пунктирного дробления первой сильной доли, острая и четкая ритмика.

№ 10 «Боярин и Боярыня» – неторопливый темп пьесы, плавность мелодического движения, использование в отдельных фрагментах аккордового, хорального звучания – все это подчеркивает в обликах боярина и боярыни их внешнюю сдержанность, замкнутость в поведении, религиозность, стремление в пластическом стиле к медлительности, плавности и широте, достоинству и величавости.

№ 11 «Козак и Малороссиянка» – колоритные украинские типажы получают в данном номере яркую характеристику через типичные черты живого и веселого украинского народного танца «Казачок»: подвижный темп, размер 2/4, импровизационный характер в изложении, вариационность в развитии музыкального материала.

№ 12 «Паша и Альмея» – в этой пьесе композитор очень точно воспроизводит специфику восточного танца. Сдержанный темп, сочетание двойного органного пункта с характерной остинойтной ритмоформулой имитируют игру на народных турецких инструментах (большой барабан, теф, тулум), сопровождающих исполнение почти всех восточных танцев; а плавно льющаяся томная, интонационно сложная мелодия с обилием «расшифрованной» мелизматики и витиеватой, прихотливой ритмикой, благодаря использованию пряных интонаций ув. 2, чередованию гармонического и миксолидийского ладов с характерными для них ступенями – VI пониженной, II пониженной,

VII повышенной и VII натуральной приобретает ярко выраженный восточный колорит.

В иных случаях, А. Рубинштейн, опираясь на характерные для определенных исторических периодов локальные жанры, создает яркие историческо-культурные типажи. Так, **№ 3 «Пастух и Пастушка»** – представляет собой стилизацию старинного народного французского танца «мюзет», с характерным для него, подвижным темпом, размером 6/8, звучанием в аккомпанементе «пустых» волыночных квинт (мюзет исполнялся простолюдинами под аккомпанемент французской волынки). Образы Пастуха и Пастушки были излюбленными для искусства XVIII века.

В № 6 «Рыцарь и его дама» – театральное начало доминирует на жанровым. Музыка номера построена на противопоставлении образа мужественного Рыцаря, охарактеризованного аккордовой, фанфарной темой, и образа его прекрасной дамы, воплощенного посредством лирической мелодии, основанной на общих формах движения.

№ 13 «Вельможа и дама двора Генриха III» интересен стилизацией музыки XVI в., на что указывают следующие его особенности: спокойный темп, торжественно - величавый характер вступления, размер 3/2 и характерная ритмоформула паваны; а подвижный темп основного раздела, размер 2/4, штрихи, имитирующие прыжки и скачки танцующих, указывают на характерные особенности еще одного распространенного в то время танца гальярды.

Жанровым обобщением эпохи XVI в. является **№ 15 «Немецкий патриций и девица»**. Её основа содержит в себе черты старинного граунда с характерными для него неторопливо-умеренным движением размером 4/4 и вариационным развитием музыкального материала.

№ 18 «Барабанщик и маркитанка» – выдержан в духе военной музыки, что проявляется через ее фанфарность, энергичность пунктирных ритмов, ритмическое однообразие, плотность аккордовой фактуры, перемежающейся с примитивностью одноголосных мелодических линий, изложенных в октавном уплотнении. Типажи барабанщика и маркитанки – знаковые фигуры для любой войны, без которой не обходится ни одна историческая эпоха.

№ 19 «Трубадур и воспетая им дама» – данная пьеса является стилизацией старинной музыки XIII века, на что указывают фактурные приинципы (синтез линейного и аккордового мышления), импровизационность в развитии тематизма, опора при изложении музыкального материала на четкую ритмоформулу, соединяющую в се-

бе танцевальное начало (пунктирный ритм) с песенным (плавность мелодического рисунка). Трубадур и воспетая им дама, аналогично типажам № 6 – являются знаковыми образами эпохи Средневековья.

В цикле «Костюмированный бал» есть группа номеров с ярко выраженным театрално-сценическим началом, в которых, на первый план выходит не внешняя характеристичность героев, а психологичность взаимоотношений между ними, раскрываемая на протяжении номера: № 2 («Астролог и Цыганка»), № 14 («Дикий и Индианка»), № 16 («Шевалье и Субретка»), № 17 («Корсар и Гречанка»). Пьеса № 8 («Странник и вечерняя звезда») выполняет в цикле функцию «лирического интермедцо». Особое место занимает № 4 («Маркиз и Маркиза»), в котором переплетаются две основные линии – этническая и историческая. Менуэт, как жанровая основа пьесы, выступает одновременно этническим (танец французского происхождения) и историческим (в XVIII веке менуэт был самым модным танцем) репрезентантом.

Важным структурно-драматургическим принципом в построении цикла является исторический ракурс. В каждой пьесе, за исключением обрамляющих произведение № 1 («Интродукция») и № 20 («Танцы»), а также № 8 («Странник и вечерняя звезда»), автором уточняется столетие, которое представляют участники бала. В этом ярко проявляется историчность мышления А. Рубинштейна.

Атмосфера XIX в. (не заявленного автором в программных заголовках) ярко ощущается в романтической торжественности и приподнятости вступительной «Интродукции» и во всеобщем весельи финала, который открывается звучанием «короля танцев» в XIX в. – вальса. На уровне цикла в целом композитор создает картину светского бала XIX в., который происходит «здесь и сейчас».

Интересным является взгляд на этническую специфику пьес цикла в жанровом аспекте. Так, эпоха *Средневековья* репрезентована посредством ритмоформул старинных танцев XII века (в № 6) и XIII века (в № 19). Эпоха *Возрождения* представлена двумя номерами, характеризующими XV век (№ 2 и № 14). Они не имеют ярко выраженных жанровых признаков и носят дивертисментный характер. В № 15 эпоха Реформации воплощается посредством её художественно-жанрового обобщения через характерные признаки граунда.

Эпоха *Барокко* охарактеризована блестящей и зажигательной польской мазуркой в № 9 и веселой стихией малороссийского казачка в № 11. Номер 17, в котором автором также заявлено XVII в., не имеет ярко выраженных жанровых признаков (пьеса изображает картину

разбушевавшейся морской стихии, на фоне которой разворачиваются взаимоотношения героев).

Эпоха *Классицизма* представлена в №№ 3, 4, 5 благодаря признакам французских мюзета и менуэта, а также темпераментной итальянской тарантеллы с ее жизненной энергией и характерной остиной ритмикой, насыщенной триольным движением. Последованием данных номеров друг за другом, А. Рубинштейн намеренно подчеркивает одну из важных функций костюмированных балов, заключающейся в «стирании» граней между представителями различных социальных групп и сословий. Номера 7 и 12, в которых воплощается XVIII в., представляют собой интерес одновременным сочетанием театрального начала с ярко выраженными национальными жанровыми признаками: страстной испанской сегидильи («Тореодор и Испанка») и чувственного томного восточного танца («Паша и Альмея»).

Эпоха *Романтизма* охарактеризована «Интродукцией», в основу которой положен национальный польский танец полонез, традиционно открывающий балы и представляющий собой ритмизованную коллективную «прогулку» по танцевальному пространству, и «Танцами», представляющими собой сюиту из традиционно исполняемых на балах XIX в. вальса, галопа и котильона с ярко выраженными жанровыми признаками каждого из них.

Анализ «Костюмированного бала» был бы неполным без выявления особенностей формообразования и ладотональной организации цикла. Обращает на себя внимание выбор композитором структуры для того или иного номера. Пьесы с ярко выраженным жанровым началом А. Рубинштейн облачает в форму, соответствующую тому или иному танцу. Например, для полонеза (№ 1), мюзета (№ 3) и менуэта (№ 4) использована типичная для этих танцев сложная трехчастная форма; для тарантеллы (№ 5) и мазурки (№ 9) – форма рондо; павана и гальярда (№ 13) представляют собой ранний образец двухчастного старинного танцевального цикла; граунд (№ 15) написан в типичной для этого танца вариационной форме. В большинстве случаев А. Рубинштейн использует четкие классические формы: простую трехчастную репризную (№ 10), вариационную (№ 15), рондо (№№ 5, 9), контрастно-составную (№№ 11, 20). Для пьес, в которых в большой степени присутствует элемент картинности и театральной сюжетности, А. Рубинштейн использует формы с чертами сонатности (№№ 12, 17, 18, 19), а также сложного периода (№№ 2, 14), сложной двухчастной формы (№ 13).

Таким образом, выбор композитором конструктивного решения того или иного номера «Костюмированного бала» является вполне обоснованным с точки зрения его жанрового решения и функции в общей драматургии цикла.

ВЫВОДЫ. 1) В основе фортепианного цикла «Костюмированный бал» А. Рубинштейна лежит идея привлечения внимания слушателей к одному из самых значимых социальных явлений XIX века – балу, интерес к которому к концу эпохи романтизма значительно ослабевает, а уход от правил, связанный с тенденцией постепенного «упрощения» бального ритуала приводит ко все большему превращению данного мероприятия в танцевальный вечер. Кроме того, выбирая в качестве сюжетной основы костюмированный бал, А. Рубинштейн последовательно, на протяжении всего цикла проводит мысль о существовании единого пространства европейской культуры, включающей наиболее распространенные художественные типы. Охватывая в «Костюмированном бале» огромный исторический спектр (от XII до XIX вв.), автор акцентирует внимание на давности традиций бальной культуры, её популярности у представителей различных этнических групп.

А. Рубинштейн в «Костюмированном бале» отчасти трансформирует традиционно сложившуюся в русской культуре XVIII – начала XIX вв. последовательность танцевальных номеров бального вечера. Если цикл, как было принято, открывается торжественной «Интродукцией», которая по жанровым признакам представляет собой величественный полонез (№ 1), то дальнейшее музыкальное развитие подчиняется причудливой и непредсказуемой логике костюмированного бала, где узловыми моментами становятся выходы «масок». Традиционно основные танцы дополнялись другими, которые выбирались устроителями бала в соответствии с его рангом и тематикой. У А. Рубинштейна, учитывая, что он воспроизводит картину костюмированного бала, количество дополнительных танцев достаточно велико – пятнадцать номеров из двадцати. Это преимущественно историко-бытовые танцы: например, павана и гальярда (№ 13), мюзет (№ 3), менуэт (№ 4), граунд (№ 15) и др., которые ко времени А. Рубинштейна, разумеется, вышли из употребления. Вальс смещается композитором в финальную часть праздничного вечера – № 20, в то время, как мазурка, которая должна разворачиваться ближе к финалу, оказывается в середине цикла (№ 9). В этом перемещении знаковых танцев бала ощущается веяние времени: в последней трети XIX в.

очередность танцев была регламентирована уже не столь жестко. В структуру 20-го номера («Танцы») входят, кроме вальса, котильон и галоп, традиционно завершающие бал.

Каждая из «вставных» пьес играет в произведении определенную драматургическую роль. Например, № 7 («Тореодор и Испанка») и № 17 («Корсар и Гречанка») с ярко выраженной театрально-сценической образностью выполняют функцию местных кульминаций; № 2 («Астролог и Цыганка»), № 14 («Дикий и Индианка»), № 16 («Шевалье и Субретка») и № 18 («Барабанщик и Маркитанка») воспринимаются как отступление от общей танцевальной линии, а «Странник и вечерняя звезда» (№ 8) – как лирический центр цикла.

2) Выявляя закономерности ладотональной драматургии цикла, можно сделать следующий вывод: основная тональность цикла – D-dur закрепляет свое главенствующее положение в крайних номерах. Интересно, что данная тональность больше в сочинении не встречается (за исключением № 18). Большая часть номеров цикла (двенадцать из двадцати) написана в мажорных тональностях, что способствует поддержанию на протяжении произведения «повышенного» эмоционального тону, торжественности и праздничности. Кроме того, из восьми номеров, написанных в минорных тональностях, четыре выдерживают заданный вначале ладовый «градус», остальные четыре, начавшись в миноре, в конце модулируют в мажор (одноименный в №№ 7, 11, 12, либо параллельный – в № 13).

Как истинный романтик, А. Рубинштейн использует в «Костюмированном бале» богатые возможности мажорно-минорной системы: степень родства тональностей весьма далекая: от ре-мажора до ре-бемоль-мажора и соль-бемоль мажора; от си-минора и ми-минора до си-бемоль минора. Таким образом, ладотональный спектр в «Костюмированном бале» представлен очень широко. Использование композитором той или иной тональности обусловлено особенностями содержания пьесы и той семантической функции, которую она выполняет в произведении.

3) «Костюмированный бал» А. Рубинштейна – это уникальное произведение, основанное на переплетении нескольких драматургических линий. Первая линия – *этническая*. Она является репрезентантом глобальной идеи объединения различных народностей в открытое культурное пространство Европы с традиционными выходами на Восток. Вторая линия – *историческая* – подчеркнута авторскими

ремарками в виде указаний конкретных столетий в заглавиях пьес, насыщенных элементами разнообразных стилизаций. *Третья – линия бала* – представлена в виде определенной последовательности танцев, характерных для общественных балов XIX в., или как серия «вставных» номеров, традиционных для подобных торжественных мероприятий.

А. Рубинштейном успешно разрешена проблема музыкальной характерности. «Костюмированный бал» представляет собой **коллекцию** историко-культурных, социальных и этнических типажей, степень жизнеподобия и бытовой достоверности которых весьма условна. Доминирование характерности в музыкальных образах подчеркивает театральность фортепианного цикла, обладающего своеобразной логикой драматургического развития, что дает возможность привлечения хореографии и «превращения» его в музыкально-сценическое произведение.

Таким образом, художественная территория, которую «осваивает» А. Рубинштейн в «Костюмированном бале», хотя и была уже была открыта в тех или иных формах композиторами-романтиками, однако впервые в этом фортепианном цикле она представлена с такой исчерпывающей полнотой и энциклопедичностью. Это позволяет рассматривать цикл как итоговое сочинение по отношению к романтической традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1829–1867) / Л. Баренбойм. – Л. : Гос.муз.изд., 1957. – Т. 1. – 456 с.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1867–1894) / Л. Баренбойм. – Л. : Гос.муз.изд., 1962. – Т. 2. – 492 с.
3. Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII – первой половины XIX в. / Е. В. Дуков. // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – С. 173–196.
4. Дуков Е. В. Общественные балы и концертная культура XVIII в. / Дуков Е. В. // Концерт в истории западноевропейской музыки. – М. : Классика – XXI, 2003. – С. 171–184.
5. Захарова О. Ю. История русских балов / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 1998. – 88 с.
6. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начало XX века. Танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. – М. : Центрполиграф, 2010. – 448 с.

7. *История русской музыки : в 10 томах [авт. Ю. В. Келдыш, Л. З. Корбельникова, Т. В. Корженянец, Е. М. Левашёв, М. Д. Сабинаина]. – М. : Музыка, 1994. – Т. 7 : 70–80-е годы XIX века. – Ч. 1 – 1994. – 479 с.*

8. *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 1994. – 415 с.*

9. *Рубинштейн А. Г. Литературное наследие : в 3-х т. – Т. 2. Письма (1850–1871) [сост., текстол. подготовка, коммент. и вст. ст. Л. А. Баренбойма]. – М. : Музыка, 1984. – 222 с.*

ЕФРЕМОВА И. «КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ. Рассматриваются способы воплощения историко-этнической типажности на примере фортепианного цикла А. Г. Рубинштейна «Костюмированный бал». Анализ жанровой специфики в аспекте семантики бала концентрирует внимание на особенностях проявления принципов музыкальной характерности.

Ключевые слова: бал, семантика, портретность, историко-этническая типажность, драматургия цикла.

ЄФРЕМОВА І. «КОСТЮМОВАНИЙ БАЛ» АНТОНА РУБІНШТЕЙНА ЯК МУЗИЧНА КОЛЕКЦІЯ. Розглядаються засоби втілення історико-етнічної типажності на прикладі фортепіанного циклу А. Г. Рубінштейна «Костюмований бал». Аналіз жанрової специфіки п'єс твору концентрує увагу на особливостях прояву принципів музичної характерності.

Ключові слова: бал, семантика балу, портретність, історико-етнічна типажність, драматургія циклу.

YEFREMOVA I. “FANCY-DRESS BALL” ANTON RUBINSTEIN AS A MUSIC COLLECTION. The article is about ways of personification of the historical and ethnical prototype of Anton Rubinstein piano cycle “Fancy-dress ball” as an example. Analysis of the genre specificity of the play allows the author to focus attention on the features of display of musical specificity principles.

Key words: ball, semantics of the ball, portrait representation, dramaturgy of cycle.

**ДРАМАТИЗАЦИЯ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
В ЛИДЕРШПИЛЯХ Р. ШУМАНА**

Драматизация вокальной музыки в позднем творчестве Р. Шумана (в том числе в лидершпилях) – неисследованная линия эволюции камерных жанров, предшествовавшая их театрализации. К жанру лидершпиля относятся три поздних опуса Шумана: «Испанский лидершпиль» (ор. 74) на стихи Э. Гейбеля, «Любовные песни» (ор. 101) на стихи Ф. Рюккерта и «Испанские любовные песни» (ор. 138) на стихи Э. Гейбеля. Все названные произведения сочинены в 1849 г. Жанровое обозначение *лидершпиль* автор предпослал только одному из этих сочинений (ор. 74). Однако общие для всех названных опусов особенности строения позволяют распространить это определение и на два других (сам Р. Шуман в письме в издательство «Фр. Кистнер» от 15 июля 1853 г. говорит об ор. 138 как о втором *лидершпилье* [9, с. 343]¹).

По разъяснению Д. В. Житомирского в комментарии к указателю произведений Шумана, «лидершпиль – жанр, возникший в немецкой музыке в начале XIX века, объединяет черты песенного цикла (обычно в народном духе) и сюжетной кантаты» [6, с. 821]². Упомянув свой «Испанский лидершпиль» в письме к К. Рейнеке от 1 мая 1849 г., Р. Шуман особо оговорил, что это – «*нечто оригинальное по форме*» [9, с. 216]³. Из письма Р. Шумана в издательство «Фр. Кистнер» от 22 апреля того же года: «*Мне кажется, что это не совсем уж плохая выдумка. <...> Думаю, что, может быть, именно эти мои песни получат наиболее широкое распространение*» [9, с. 213]⁴.

Драматизация нетеатральных жанров осуществлялась Шуманом сознательно и намеренно. Это видно, например, из его высказывания, касающегося оратории, в письме к Р. Полю от 14 февраля 1851 года: «*Следует по возможности избегать всего только повествовательного, умозрительного, предпочитая везде драматическую форму*» [9, с. 268]⁵.

¹ См.: Шуман Р. Письма : в 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 343.

² Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М. : Музыка, 1964. – С. 821.

³ Шуман Р. Письма : в 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 216.

⁴ Там же. – С. 213.

⁵ Там же. – С. 268.

В «Испанском лидершпиле» ор. 74 нет прямых сюжетных связей между номерами и единства персонажей. В произведении отражены любовные переживания в разнообразных жизненных ситуациях: в момент зарождения чувства (№ 1), в период ухаживания (№ 2) и т. д., – это является *содержательной* основой, объединяющей разнохарактерные пьесы. Отсутствие единства персонажей позволило композитору в рамках единого произведения охватить широкое разнообразие ситуаций, в том числе полярных: несчастливую любовь (№ 6), счастливую любовь (№ 7), любовь в разлуке (№ 8).

В композиции цикла прослеживается четко выраженное членение на две половины (или две стадии, соответственно №№ 1–5 и 6–9), грани композиции подчеркнуты сменой исполнительского состава. Любовные ситуации группируются таким образом, что в содержательном плане первую половину цикла можно условно назвать «Влюбленность» (охватывает ряд ситуаций от зарождения чувства до соединения любящих), вторую – «Любовь». Рубежным между половинами цикла является квартет (№ 5) и завершается цикл также квартетом (№ 9). Оба они по композиционной функции соответствуют хоровым эпизодам кантат, где хор – голос комментатора событий или автора. В первой части цикла все номера – дуэты, во второй – два номера из трех (№№ 6, 7) сольные, один дуэтный.

№ 1. «Первая встреча». Два голоса (сопрано и альт) представляют единого субъекта высказывания, одну лирическую героиню: влюбленную девушку. Партии обоих голосов изоритмичны (нота против ноты). Характер произведения таков, что описание сцены первой встречи девушки с юношей можно истолковать скорее как пересказ сновидения, нежели описание реального события⁶ (см ниже таблица 1).

№ 2. «Интермеццо» по содержанию относится к жанру серенады. Два мужских голоса (тенор и бас) здесь также трактуются как высказывание одного лирического героя, на сей раз – юноши, обе вокальные партии изоритмичны.

№ 3. «Тоска любви» – второй дуэт женских голосов (сопрано, альт). Девушка, тоскуя о любимом, с некоторой аффектацией в испанском вкусе (первый же интервал в мелодии – восходящий скачок на нону) говорит о том времени, когда любовь пройдет и душа сможет, наконец, обрести желанный покой. В русском переводе тек-

⁶ Эквиритмический перевод, специально приспособленный для пения, выполнен автором настоящей статьи.

ста Музы Павловой, напечатанном в Собрании вокальных сочинений Р. Шумана, допущена существенная неточность, меняющая смысл высказывания: речь героини переадресована ко второму лицу («Пора придет – дух смятенный *твой* найдет покой»); в оригинале же – обращение к *собственной* душе, мысли («Gedanke *mein*»).

Таблица 1

<p><i>Von dem Rosenbusch, o Mutter; Von den Rosen komm ich. An den Ufern jenes Wassers Sah ich Rosen stehn und Knospen; Von den Rosen komm ich. An den Ufern jenes Flusses Sah ich Rosen stehn in Blüte; Von den Rosen komm ich. von den Rosen; Sah ich Rosen stehn in Blüte; Brach mit Seufzen mir die Rosen. Von dem Rosenbusch (2), o Mutter; Von den Rosen komm ich. Und am Rosenbusch, o Mutter, Einen Jüngling sah ich, An den Ufern jenes Wassers Einen schlanken Jüngling sah ich, Einen Jüngling sah ich. An den Ufern jenes Flusses Sucht' nach Rosen auch der Jüngling; Viele Rosen pflückt' er, viele Rosen. Und mit Lächeln brach die schönste er, Gab mit Seufzen mir die Rose. Von dem Rosenbusch (2), o Mutter; von den Rosen komm ich.</i></p>	<p><i>Среди чудных роз, о мама, Среди роз была я. Там, у самого обрыва Молодой бутон прекрасный Над рекой нашла я. Там в горах на жутком склоне Розы алы, как от крови... Будто бы от крови алы розы... Среди роз я шла, и тот бутон С грустным вздохом надломила. Среди чудных роз (2), о мама, Среди роз была я. Среди чудных роз, о мама, Так грустна была я, Вдруг у самого обрыва Вижу – юноша прекрасный, Что всю жизнь ждала я. Там в горах на жутком склоне Розу лучшую нашёл он... Лучшую из роз над обрывом. Улыбнулся он и свой цветок С грустным вздохом мне он отдал. Среди чудных роз (2), о мама, Среди роз была я.</i></p>
---	---

№ 4. «Ночью». Сильный и свежий эффект, всегда производимый этим дуэтом, свидетельствует о наличии в нем яркого художественного открытия, требующего более подробного обсуждения. Оригинальность жанрового решения состоит здесь в том, что два голоса (сопрано и тенор) принадлежат двум субъектам высказывания, которые обращаются друг к другу, но не слышат один другого. Нельзя сказать, что такое решение типично для жанра камерного дуэта, где устоявшиеся разновидности можно свести к следующим четырем:

1) дуэт неперсонифицированных голосов, высказывающихся о чем-то внешнем (например, «Весенняя песня» ор. 79, № 19 на стихи А. Г. Гофмана фон Фоллерслебена);

2) дуэт-единство, где оба голоса передают речь одного персонажа (таковы, например, только что рассмотренные первые три номера «Испанского лидершипия»);

3) дуэт согласия, где высказывание ведется от лица коллективного персонажа («мы»);

4) дуэт-диалог, где голоса принадлежат двум действующим лицам, между которыми происходит общение (например, дуэт на стихи Р. Бернса «Под окном» ор. 34, № 3).

Рассматриваемый дуэт «Ночью» не может быть причислен ни к одной из этих разновидностей и представляет собой особый случай дуэта – *дистанционный диалог*. Два действующих лица как бы отдалены друг от друга в пространстве (или между ними воздвигнута непроницаемая стена), так что непосредственный, реальный диалог между ними физически невозможен. Дуэт этот складывается из двух автономных монологов, можно даже сказать, из двух сольных романсов (Р. Шуман зачастую писал романсы в форме обращения к воображаемому собеседнику). Параллельное развертывание этих монологов при их интонационном подобию и обращенности друг к другу создает зрительское представление о пространственной симметрии во взаиморасположении звучащих голосов, об их непреодолимой разделенности и о том, что слияние голосов в дуэте происходит не в реальном мире, а лишь в обоюдном синхронном воображении персонажей и в сознании слушателя.

Певцы-актеры должны разыграть особую психологическую «мизансцену» (пусть внешне и неподвижную): партнеры по диалогу не слышат друг друга в реальном мире, но каждый, пребывая в одиночестве, думает о партнере и мысленно к нему вызывает. Общение происходит поверх реальности. В просторе духовных миров, в силовом поле движущихся каноном мелодий, то есть в сложно устроенном *звуковом мире* шумановского дуэта, любящие души входят в связь и пребывают в единстве, вопреки разделяющим их в реальности расстояниям и преградам. Камерный вокальный ансамбль создает здесь особый, по существу, *театральный* эффект, аналог которому трудно подыскать даже на оперной сцене. (По наблюдению М. Р. Черкашиной, столь же необычная, драматургически сложная ситуация была воплощена в «Сомнамбуле» В. Беллини, где есть дуэт двух персонажей, не вступающих

в реальное общение. Героиня пребывает в сомнамбулическом состоянии и не воспринимает присутствия партнера). Заметим, что Р. Шуман, в отличие от театральных авторов и постановщиков, действует здесь *музыкальными* (и только музыкальными) средствами.

Логично предположить, что *театрализация* (привнесение театральности в нетеатральные жанры) повлекла еще *большую* изощренность в действиях композитора, чем театральность как таковая. Действительно, оригинальность замысла, как всегда, обусловила использование неординарных средств, в данном случае – не характерных для жанра лирического камерного дуэта сложных («учёных») приемов полифонической техники. Композиция дуэта по ряду признаков приближается к форме несимметричного канона.

Фортепианное вступление основано на изложении краткого выразительного мотива и его вариантном развитии, что звучит для шумановской эпохи довольно архаично, напоминая по стилю изложения период типа развертывания, вырастающий из темы-зерна в музыке барочного стиля.



На всем протяжении пьесы в фортепианной партии не прекращается процесс мотивно-тематического развития материала вступления. Это не сопровождение в обычном понимании (не аккомпанемент), а самостоятельный пласт музыкальной ткани, который контрапунктирует канону, образуемому вокальными голосами. Тематизм фортепианной партии может быть истолкован как своеобразное удержанное противосложение («свободный голос»). Следует только иметь в виду, что противосложение это развивается по собственной логике, и грани между волнами его развития не совпадают с границами между разделами канона в вокальных партиях.

Непрерывный ток противосложения – как непрекратимое глубинное движение чувства, объединяющего героев, – организуется по принципу вариаций типа прорастания (термин В. В. Протопопова), то есть каждый этап развития (а все они аналогичны построению типа развертывания, изложенному во вступлении) включает одинаковое

начало (тему-зерно) и различные продолжения. Этапы эти неравновесны. Их протяжённость (в тактах) такая:

6 (вступление) + 12 + 26 + 12 ... 6 (заключение).

В последовании этих величин просматривается закономерность: принцип концентричности. Proposta в партии сопрано включает три раздела (такты 8–45, 46–83, 84–88). Risposta вступает в партии тенора в 46-м такте (расстояние между вступлениями 38 тактов) и включает разделы, аналогичные первому (целиком) и второму (усеченному) в Propost'e (тт. 46–88). С 92-го такта 4-й раздел (Coda) с изоритмической синхронизацией движения голосов. Таким образом, развитие музыки на уровне целого образуется тремя относительно самостоятельными действенными слоями: двумя голосами канона (сопрано и тенор) и «свободным голосом» – противосложением (партия фортепиано). Смысловое соотношение между вокальными линиями, с одной стороны, и фортепианной партией, с другой, являет «единовременный контраст» (термин Т. Н. Ливановой).

Исполнители дуэта «Ночью» поставлены в условия, весьма необычные для жанров камерной лирики. Здесь требуется условное допущение, будто двое поющих рядом актеров не слышат друг друга. Такая условность чисто оперная, на ней основана ансамблевая техника в ее высших образцах: в операх В. Моцарта, Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди. Более того: эта условность используется не во всех оперных стилях именно потому, что ее считали *чересчур* оперной, *нарочито* оперной, мешающей правдоподобию (из-за этого, например, Р. Вагнер и «кучкисты» – А. Бородин, М. Мусоргский – изгоняли из своих опер подобные ансамбли). Однако для камерных жанров Р. Шумана данный дуэт, основанный на принятии чисто оперной условности и на создании сугубо оперной иллюзии, знаменует лишь *путь* к театрализации, лишь промежуточный этап между драматизацией и театрализацией жанра, поскольку здесь еще нет главного театрализующего фактора – *индивидуализации ролей* и связанного с этим лицедейства актеров. Тем не менее, рассматриваемый дуэт по жанровому и конструктивному решению остается уникальным не только в творчестве Р. Шумана, но и во всей камерной вокальной литературе. По мысли Г. Головинского, открытые Р. Шуманом новые возможности («использование лирической кантилены с ее длительно выпеваемыми звуками в каноническом дуэте» [3, с. 71]⁷) оказали воздействие и на

⁷ Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века. // Русско-немецкие

технику *оперного ансамбля* (таков дуэт-канон «Враги...» из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского).

№ 5. Квартет «Не скрыть любви» – рубежный в композиции лидершпиля. Текст произносится от лица комментатора событий (признак эпического рода, к которому относится жанр кантаты). Фактура этого квартета является скорее хоровой, нежели ансамблевой: нет индивидуализированных партий, а некоторая независимость голосов отмечается лишь на участке кадансирования – в конце вступления перед началом нового куплета.

Новая стадия своеобразного сюжетного движения во второй части лидершпиля (№№ 6–8) представляет переживания *любящих* героев. Теперь, когда желанная цель достигнута, для дальнейшего сюжетного развития открываются две психологические возможности: отчаяние от душевной опустошенности или довольное умиротворение. Обе эти взаимоисключающие психологические возможности последовательно воплощены Р. Шуманом в двух *сольных* номерах (6-м и 7-м).

№ 6. «Меланхолия». Первый в лидершпиле сольный номер (сопрано). Наиболее яркая в интонационно-мелодическом отношении пьеса, эмоциональная кульминация цикла. Редкостная даже для Р. Шумана открытость проявления чувства, аффектированная порывистость, указывающая на испанский темперамент героини, в отчаянии призывающей смерть.

Напряженность поддерживается и нагнетается, в частности, взаимодействием противоречивых интонационных средств: возгласов декламационного типа и широкой кантиленной вокализации с применением длительных внутрислоговых распевов. Обращает на себя внимание выразительность аффектированных скачков на нону, дециму и ундециму в вокальной партии. Эта исключительно редкая в вокальной практике, трудная для певцов «экстремальная» интервалика, несвойственна камерному музицированию. Применяя ее, Шуман определенно приближает характер интонирования к выразительным приемам *сценической* речи, то есть к театру, где в наряженных моментах кульминационные возгласы могут произноситься с интонацией, срывающейся на крик. Подобную «экстремальную» интервалику в таком же значении

музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. – М., 1996. – С. 71. (Автор ссылается здесь на одиннадцатый этюд из «Симфонических этюдов» Р. Шумана.)

применял в драматических ораториях Г. Ф. Гендель, например, в Арии Самсона (№ 4) из оратории «Самсон» (см. такты 28–29: нисходящий скачок на большую септиму; такты 31–32: три последовательных восходящих скачка, суммарно охватывающих большую нону).



Сопоставить:

Г.-Ф. Гендель. «Самсон». Ария № 4.

солнца и звёзд не ви-деть мне! Солн-ца и звёзд,
 sun, moon and stars are dark to me. Sun, moon and stars,

fp *pp*

№ 7. «Признание» – соло тенора. Эмоциональный тонус этой пьесы много ниже, чем предыдущей, нет резких взлетов и спадов. Здесь удивительным образом сочетается интенсивное любовное переживание и спокойная умиротворенность, что в целом можно определить как ощущение полноты жизни.

№ 8. «Весть» – дуэт (сопрано, альт). Трактовка двухголосия здесь аналогична трем первым пьесам лидершпиля, что вносит элемент своеобразной репризности. Содержанием является переживание любовных чувств в разлуке.

№ 9. «Я любима»⁸ – финальный квартет, завершающий композицию цикла праздничной сценой ликования любящих. Гимничность тона, развернутая форма делают этот квартет подобным хоровому финалу кантатно-ораториального произведения.

Своеобразие «Испанского лидершпиля» ор. 74 и других сочинений Р. Шумана в этом жанре состоит в том, что автор исследует круг близких, тонко различающихся психологических состояний, точнее, круг вариантов одного и того же состояния. Проявление любовных чувств в различных жизненных ситуациях людьми разных темпераментов, широкий диапазон любовных переживаний – вот та реальность, которая находит отражение в лидершпиле, его тема. Идея – в приятии любви во всех ее проявлениях.

Близкое жанровое решение Р. Шуман дает в «Испанских любовных песнях» ор. 138, – цикле, сочиненном в том же 1849 году и превосходящем рассмотренный выше цикл как по масштабам, так и по разнообразию задействованных исполнительских средств. Помимо сольных и ансамблевых вокальных номеров здесь имеются и две инструментальные пьесы: «Вступление» (№ 1), и «Интермеццо. Национальный танец» (№ 6)⁹.

Подобная идея – воплотить в циклической вокально-инструментальной композиции оттенки, варианты одного эмоционального состояния, создать «вариации на чувство» – обнаруживает близость к идее, воплощенной в свое время в оратории Г. Ф. Генделя «О Радости, Печали и Мудрости»¹⁰ на либретто Ч. Дженнинга по Дж. Мильтону (1740). Состояние радости представлено в этой оратории четырнадцатью вариантами (радость труда, радость стремительного движения,

⁸ Перевод неточен: в оригинале определенность женского или мужского рода отсутствует (*ich bin geliebt*), что допускает произнесение одного и того же текста мужскими и женскими голосами. В переводе на русский язык эта особенность не могла быть сохранена.

⁹ Тональный план этого произведения см.: Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов. Л., 1972. – С. 6.

¹⁰ В другом переводе «Веселый, Задумчивый и Умиротворенный». О содержании этой оратории см.: Далгат Дж. Предисловие // Гендель Г. О Радости, Печали и Мудрости. Л.: Музыка, 1973. – С. 3.

радость созерцания красоты, радость коллективного веселья и т. д.), состояние печали – девятью вариантами, состояние умиротворенности – пятью. Аналогия с генделевской ораторией шумановского замысла, воплощенного в опусах 74, 138 и отчасти 101, вполне очевидна.

В литературе о Р. Шумане есть критические замечания о связи его хоровых произведений с генделевской традицией. В. Зигмунд-Шульце пишет: «[Гендель] в качестве вокального композитора нашел довольно бледное подражание в хоровых произведениях позднего Шумана <...> Очень проникнута генделевским духом первая оратория Шумана “Рай и Пери”, которую он создал “не для молельни, а для веселых людей”» [7, с. 130]¹¹. Однако отмеченная нами аналогия между шумановскими лидершпилями и ораторией Генделя свидетельствует не о бледном подражании, а о новаторском продолжении традиции в оригинально трактованном жанре, промежуточном между вокальным циклом и кантатой.

ВЫВОДЫ. Рассмотренные поздние произведения Р. Шумана в жанре лидершпиля свидетельствуют о неустанном преобразовании жанров камерно-вокальной лирики путем ее драматизации. Векторы этого сложного преобразования направлены и в сторону концертных кантатно-ораториальных жанров, и в сторону оперы.

В лидершпилях композитор избегает явной, жестко детерминированной сюжетности, создавая намеренно неопределенный «мерцающий» сюжет, допускающий неоднозначные толкования и требующий активного воображения и додумывания. Существует логичность и упорядоченность в последовании сюжетных событий и соответствующих им музыкально-композиционных единиц, но при этом также создается и впечатление непринужденных разрывов связей, некоторого «романтического беспорядка». В этом – следование принципу арабески в шлегелевском значении, то есть принципу, который, по формулировке Е. Рощенко, «...определяет конструкцию произведений <...> как сложные и прихотливые циклы» [8, с. 88]¹².

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ганзбург Г. *Песенный театр Роберта Шумана* / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 106–119.

¹¹ Зигмунд-Шульце В. Георг-Фридрих Гендель сегодня // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики. – М., 1960. – С. 130.

¹² Рощенко О. Г. Новая мифология романтизма и музыки (проблемы энциклопедического анализа музыки) : Монография. – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – С. 88.

2. Ганзбург Г. *Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана / Григорий Ганзбург // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків, 2010. – Вип. 28. – С. 145–158.*

3. Головинский Г. *Шуман и русские композиторы XIX века / Г. Головинский // Русско-немецкие музыкальные связи : сб. статей [ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов]. – М., 1996. – С. 52–85.*

4. Гольдберг Л. *Принципы строения вокальных циклов : учеб. пособие / Л. Гольдберг. – Л., 1972. – 12 с.*

5. Далгат Д. *Предисловие / Дж. Далгат // О радости, печали и мудрости [Ноты] : оратория / Г. Гендель. – Л., 1973. – С. 3–4.*

6. Житомирский Д. В. *Роберт и Клара Шуман в России / Д. Житомирский. – М. : Гос. муз. изд-во, 1962. – 216 с.*

7. Зигмунд-Шульце В. *Георг Фридрих Гендель сегодня / Вальтер Зигмунд-Шульце // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики : [пер. с нем.] / сост. Н. Нотович. – М., 1960. – С. 127–136.*

8. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : [монография] / Елена Рощенко (Аверьянова). – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – 288 с.*

9. Шуман Р. *Письма. [В 2 т.]. Т. 2 (1840–1856) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. Д. В. Житомирского и др.]. – М. : Музыка, 1982. – 528 с.*

ГАНЗБУРГ Г. ДРАМАТИЗАЦИЯ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЛИДЕРШПИЛЯХ Р. ШУМАНА. Исследуется жанровая эволюция у Р. Шумана на примерах произведений, промежуточных между вокальным циклом и кантатой (op. 74, 138).

Ключевые слова: вокальная музыка, лидершпиль, театрализация, дуэт, канон.

ГАНЗБУРГ Г. ДРАМАТИЗАЦІЯ КАМЕРНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ У ЛІДЕРШПІЛЯХ Р. ШУМАНА. Досліджується жанрова еволюція у Р. Шумана на прикладах творів, що є перехідними між вокальним циклом і кантатою (op. 74, 138).

Ключові слова: вокальна музика, лідершпіль, театралізація, вокальний ансамбль, дует, канон.

GRIGORIY HANSBURG. DRAMATIZATION OF CHAMBER VOCAL MUSIC IN ROBERT SCHUMANN'S LIEDERSCHPIEL. Evolution of Robert Schumann's genres on example of the works that are transitional between vocal cycle and cantata (op. 74, 138) is researched.

Key words: vocal music, liederspiel, dramatizations, duet, canon.

**Р. ШУМАН «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ
МАРИИ СТЮАРТ»: ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА**

Вокальный цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» относится к последним по времени написания (ор. 135) образцам шумановской вокально-циклической формы. Даже в рамках вокального творчества Р. Шумана этот цикл занимает особое место и выявляет глубокие закономерности его вокального письма и трактовки самой формы. Это – взгляд в будущее. Р. Шуман, с одной стороны, подводит итог в области шубертовской «вокальной симфонии», с другой – демонстрирует новые черты образа вокального, идущего к крупной форме.

Целью настоящей статьи является характеристика принципов эстетики и поэтики вокального цикла позднего Р. Шумана на примере «Стихотворений королевы Марии Стюарт».

Несмотря на явный стилистический поворот к новому принципу выявления взаимосвязи поэтического и музыкального, который исследователи видят в синтезе «классицистических и романтических тенденций» [14], стиль Р. Шумана целостен в своей эстетико-художественной основе. По традиции, идущей от И. С. Баха (протестанский хорал), первоочередной художественной задачей для Р. Шумана было донесение смысла слова через обнаружение новых граней эстетического соотношения поэтического и музыкального начал, уходе от внешней театральной сюжетности в сферу лирической исповеди («от первого лица»), где стихотворное начало настолько психологизированно, что фактически становится прозаическим и обнаруживает связь с новым типом психологических романов (например, Жан Поля).

Р. Шуман не случайно заинтересовался художественной логикой прозы этого писателя. Он увидел в ней глубокие ассоциации со своими музыкальными кумирами – И. С. Бахом и Л. Бетховеном. В этом смысле становятся понятными его, на первый взгляд, парадоксальные высказывания в письмах конца 30-х годов: «Когда я слышу музыку Бетховена, мне как будто кто-то читает вслух Жан-Поля» [23, с. 97]; или: «Знаете ли Вы Жан-Поля, нашего великого писателя? У него я больше научился контрапункту, чем у моего учителя музыки» [21, с. 447]. О каком контрапункте говорит Р. Шуман?

Ориентируясь на его художественно-эстетический идеал, можно предположить, что это – контрапункт слова и музыки, для которого

композитор нашел новую форму воплощения, отличающуюся от устоявшихся, им же самым испробованных сюжетно-театральных «рассказов-повествований» («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Из этой художественной сверхзадачи и вытекают все без исключения особенности стиля позднего Р. Шумана в интересующем нас жанре – психологизация образов, монодраматургия, лапидарность средств языка, особенности строения цикла, его тематизм, тональные планы, фактура фортепианной партии – все то, что исследователи отмечают относительно «Стихотворений королевы Марии Стюарт» как провозвестника будущей монооперы [3; 4; 5; 7; 8; 16; 18].

Анализируя цикл, исполнителям необходимо видеть не только «детали» и обращать внимание на образные характеристики этой музыки, но и учитывать тот общий дух аналитической драмы (термин А. Пави – [13]) как основного логико-художественного принципа этого произведения. Шумановская позиция в рассматриваемом цикле базируется даже не столько на новом для него соотношении музыки и слова, сколько на новом типе преломления в цикле принципа театральности. Об этом принципе свидетельствуют практически все циклические сочинения Р. Шумана – не только вокальные, но и фортепианные, ансамблево-оркестровые, хоровые.

Музыкальный театр Р. Шумана [5] – это целый мир разнообразных интонационных взаимодействий, шкала которых простирается от комедийно-гротескных «масок» и авторских «ремарок» к ним до строгих и глубоких жанрово-стилевых обобщений. Поздний Р. Шуман сознательно прибегает к ограничению в средствах, в частности, строит драматургию не на основе сюжетно-театральных ассоциаций, а на лаконичных и емких по смыслу аффектных воздействий на слушателя.

В основе всякой циклизации всегда лежит принцип системной связи частей-номеров между собой и с целым. Этот принцип воссоздает не столько время, сколько пространство, архитектуру цикла. В «Стихотворениях королевы Марии Стюарт» первое (время) композитор отдает воображению слушателя, предполагая его знания о героине и соответствующую рефлексию на историю её трагической судьбы. Исполнительское и слушательское начала, таким образом, входят в драматургию цикла и составляют его внемузыкальную канву. Р. Шуман не обманывает ожиданий просвещенного слушателя. В цикле представлена жизненная и душевная драма героини во всей полноте, в образно-интонационной выпуклости и драматургической выверенности.

Французский оригинал стихов Марии Стюарт претерпел значительную фоническую модификацию в немецком переводе Г. Финке, а подзаголовок цикла прямо не указывает на авторство, а лишь содержит ремарку *«Из сборника старой английской поэзии»*. Образ героини цикла – не исторический, и даже не психологический (психологизм создан уже Р. Шуманом), а **поэтический**, идущий от барочной немецкой традиции *musika poetica* (в первую очередь, от И. С. Баха). При этом «баховское» у позднего Р. Шумана есть концентрация идеи взаимодействия в творчестве художника различных типов мышления и восприятия действительности. В душе артиста, пишет А. Швейцер, *«живет и живописец, и поэт, и музыкант... В каждой его мысли участвуют сообща все они»* [19, с. 323]. Как и И. С. Бах, Р. Шуман – композитор-поэт, «музыкальный живописец» (А. Швейцер) – является главным героем своего цикла. Через «вслушивание» в глубины истории и психологической драмы личности, интонационно осмысливая близкий ему по интонации немецкий перевод французских стихов Марии Стюарт, автор создает здесь неповторимый и уникальный по своей глубине, лаконизму и удивительной цельности, непрерывно развивающийся по оперно-симфоническим законам образ «драматической статики», где действие осуществляется не внешними, а внутренними средствами. Именно это качество музыкально-поэтического высказывания Р. Шумана и побуждает видеть в этом цикле черты монодрамы.

Еще в 40-е годы у композитора была мысль написать оперу на сюжет о королеве Марии Стюарт [см.: 7; 5; 18]. Однако исторические условия и тип личности Р. Шумана, более тяготевшего к симфонизированной цикличности, чем к оперной сюжетике, определил в итоге создание вокального цикла. Говоря о Р. Шумане и, в частности, о его вокальной лирике нужно помнить, что взгляд исследователя должен быть устремлен *«на сугубо конкретное, что получает свою внутреннюю логику, но при этом в самом широком горизонте смыслового процесса»* [12, с. 78]. Не об этом ли говорит Д. Фишер-Дискау, когда описывает свой процесс предварительного изучения музыкально-поэтического материала, исследуемого со всех возможных сторон, и в том числе в историко-теоретической проекции [17]?

Цикл Р. Шумана не случайно называется *«Стихотворения королевы Марии Стюарт»*. Если сравнивать его с предыдущим сочинением Р. Шумана в этом жанре, известным как «кульмановский» цикл (ор. 104), то последний называется *«Семь песен Елисаветы Кульман»*.

На память о поэтессе». Налицо различия, имеющие в понимании шумановского замысла принципиальное значение: в рассматриваемом цикле представлены «стихотворения», а не «песни», а, тем более, не обобщающие программы («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Становится очевидным, что шумановский подход к циклу из вокально-фортепианных номеров был направлен к приоритету *стихотворно-поэтического*, обобщаемого музыкальными средствами. Р. Шумана интересовала здесь музыкальная поэтика, возникающая в интонационном сознании художника под влиянием исходных впечатлений, как от самих стихотворений, так и от личностей поэтесс, их жизненных и исторических судеб. В «кульмановском» цикле Р. Шуман дает поясняющие словесные комментарии, предвещающие каждый номер. В рассматриваемом цикле таких комментариев нет: они остаются «за кадром», поскольку Р. Шуман ориентируется на исполнителя и слушателя, хорошо знакомых с персонажем и исторической ситуацией.

Особого внимания заслуживает текст стихотворения, положенные Р. Шуманом на музыку. Если проанализировать немецкий перевод с французского оригинала, то становится очевидным, что в их основе лежит жанр сонета. При этом имеется в виду не стихотворная форма сонета, а то обобщение, которое присуще поэтике этого жанра. Все стихотворения – это образы, «знаки настроений», возникших под влиянием реальных событий, представляющих здесь пунктирную смысловую канву их сюжетного объединения. Перефразируя Ю. Лотмана [11], можно сказать, что в шумановском цикле не герой движется сквозь сюжетные перипетии, а, наоборот: сюжет сконцентрирован в движениях души героя и разворачивается в виде внутренней аналитической драмы.

Драме Р. Шумана свойственны типичные черты «круго-замыкания» как главного драматургического принципа циклообразования, идущего от Ф. Шуберта и частично апробированного самим Р. Шуманом в той же «Любви поэта», о чем говорит в своем анализе В. Васина-Гроссман [3, с. 313–317]. Обобщая это явление, исследователь отмечает: «Структура цикла Шумана примечательна <...> тем, что в ней нашел отражение как бы сам исторический процесс концентрации ряда вокальных миниатюр цикла-сюиты в единство, спаянное четкой функциональной связью частей» [там же, с. 316–317]. И далее: «В циклах меньших по размерам эта четкая функциональность может привести к аналогиям с сонатно-симфоническим циклом» [там же].

Циклообразование у Р. Шумана в лаконичных по масштабам «Стихотворениях королевы Марии Стюарт» зиждется на законах интрамузыкальной поэтики, не вступая в противоречие с «динамическим профилем» сонатно-симфонических антитез. Отсюда – прямой путь к сквозным формам Х. Вольфа, где при сохранении вокального и связанного с ним сюитного принципа на новом уровне реставрируется сонатная динамика сквозной композиции, находящейся в непрерывном, уже чисто музыкальном становлении. Р. Шуман как никто другой из композиторов своего времени определял эстетику и историческую поэтику романтизма в музыке.

Как отмечает В. Холопова, именно в романтизме XIX в. «получили распространение термины (помимо «чувства» и «ощущения») «впечатление» (*der Eindruck*), «настроение» (*die Stimmung*), «душевное состояние» (*die Seelenzustand*), «переживание» (*das Erlednis*) и др». [15]. Это и отражено в шумановском цикле, если рассматривать его с точки зрения содержательной целостности. Именно они, согласно Л. Толстого, определявшего музыку как «стенографию чувств», и образуют семантическое поле как музыковедческой, так и исполнительской интерпретаций шумановских «Стихотворений королевы Марии Стюарт».

Характеризуя образ Марии Стюарт, Р. Шуман с его аналитическим подходом к истории, к традиции, которую он «любил ради современности, а также ради будущего» (*P. Rummenh ller*) [22], не мог не учесть тот музыкально-исторический контекст, который был современным для его персонажа. Об этом косвенно свидетельствует многое – и замысел написать оперу на этот сюжет, и цикл из «стихотворений», а не «песен», и стилистика музыкального языка, основанная на *stile recitativo* из «второй практики» К. Монтеверди, и сонеты как поэтическая форма избранных им стихотворений, сразу же рождающие аналогии с камерно-вокальными циклами XX в. («Сонеты Микеланджело Буонарроти» Д. Шостаковича).

Переходя к композиционно-структурному анализу цикла, необходимо иметь в виду все сказанное выше по поводу «внетекстового» содержания этого произведения. Особенно это важно для исполнителей, для которых собственно музыковедческий анализ предстает лишь как компонент содержательного интонационного претворения музыки и слов цикла в интерпретации.

Драматургическая форма цикла раскрывается в контексте жанровых признаков стихотворений, положенных Р. Шуманом на музыку.

Параллельно с этим действует интрамузыкальный формообразующий принцип тонального движения, четко и даже схематично показанный Р. Шуманом в виде центрального по местоположению a-moll (№ 3 «An die Königin Elisabeth»), концентрически обрамляемого e-moll остальных частей. Такая конструкция тонального плана весьма напоминает барочную модель арии *da capo* – одного из историко-стилевых ориентиров, на которые Р. Шуман здесь, безусловно, опирался.

Что же касается жанровой драматургии, то она в известной мере отрицает тональную и как бы «накладывается» на неё, образуя свою логику. В цикле совершенно отчетливо прослеживается «арка» из двух «молитв» (№ 2 «Nach der Geburt ihres Sohnes» и № 5 «Gebet») и динамическая «волна» от № 1 («Abschied von Frankreich») к № 3 («An die Königin Elisabeth»). Эмоциональная кульминация и тональный сдвиг в a-moll в третьем номере при этом не совпадает с «тихой» смысловой кульминацией, приходящейся на № 4 («Abschied von der Welt») с его нисходящим во мрак и бездну мотивом прощания с миром (риторическая фигура «katabasis»); именно здесь использован последний из написанных Марией Стюарт сонетов. Совмещение таких драматургических и композиционных линий, их асимметрия относительно друг друга придает циклу черты сквозной формы, несмотря на кажущуюся формальную ограниченность номеров. Это подтверждается, в частности, особым лаконизмом каждого из них. Структура здесь диктуется текстом, к примеру, строфами сонета в № 4. Поэтому отдельно номера цикла практически не исполняются. В вокальном компоненте и, отчасти, в фортепианном сопровождении на протяжении всего цикла действуют микроинтонационные и фактурно-гармонические связи, позволяющие менять жанровый облик материала при сохранении его общей основы.

В цикл вошли пять стихотворений, охватывающих 26-летний период жизни королевы (1561–1587). Цифра пять здесь по-особому символична и отсылает к истории числовой эмблематики. По А. Веркмайстеру, теоретику барокко, «5» – «человеческое, одушевленное, чувственное число» (5 чувств) (цит. по: [10, с. 131–132]). Из этих пяти стихотворений два являются по форме сонетами – № 3 («неправильный» классический сонет с 15 строкой) и № 4, составленный по классической итальянской схеме – 14 строк со структурой 4+4 (два катрена) и 3+3 (две терцины). Остальные стихотворения свободны по форме, хотя и близки сонетам по духу.

Первый номер цикла состоит из десяти строк и имеет структуру 6+4, близкую к песенной форме «запев-припев». Второй номер

лаконичен и краток, что связано с жанром молитвы. Здесь всего 6 строк с монолитной структурой и сквозной рифмой. Аналогичную структуру имеет и заключительное стихотворение. Аналитический метод Р. Шумана в обращении с поэтическим словом достигает в рассматриваемом цикле своей совершенной формы. Композитор предельно лаконичен в отборе и развертывании интонаций вокальной партии, которые сохраняют свою общую образную характерность на протяжении всего цикла, начиная от первого номера, где они экспонируются, и, заканчивая последним, пятым номером – молитвой-эпилогом, где интонационный комплекс как бы резюмируется.

Будучи создателем вариации-сюиты, Р. Шуман мастерски владеет техникой преобразования микроинтонационных оборотов, образующих указанный комплекс. Ориентирами для композитора служат два противоположных жанровых начала – речитативность и декламационность. Синтез этих начал в вокальной партии приводит к образованию общего для всего цикла и принципиально нового для романтического песенного цикла в целом *принципа ариозности*, обеспечивающего цельность и сквозную линию развития на основе гибкого «реагирования» мелосных оборотов на поэтическое слово в двух его неизменных составляющих – интонации («музыки») поэтического слова и образно-смыслового подтекста, скрывающегося за ним.

Р. Шуман находит «золотую середину», не абсолютизируя в музыке цикла песенные «обобщения» и речитативно-декламационные «детализации». Он гибко пользуется ими для раскрытия конкретного текстового и подтекстового содержания в каждом номере. Даже «обобщение через жанр» [1] здесь весьма условно, поскольку оно базируется не на музыкальных жанрах, а скорее на литературно-поэтических («молитва», «сонет», «письмо королеве Елизавете»). В первом стихотворении «Abschied von Frankreich» совмещены функции пролога и завязки условного сюжета. Названные выше три компонента отражают это совмещение, являясь в определенной мере семантически асинхронными. В партии фортепиано здесь единственный раз во всем цикле представлена песенная фактурная модель аккомпанемента – гармоническая фигурация с контурами опорных точек вокальной партии на фоне контрапунктирующих басов, лишь в начале и в конце выполняющих чисто гармоническую функцию. Здесь все такты ритмически разнятся, за исключением первого и восьмого, знаменующих собой вехи в строении строфической формы. Ритмическая свобода в сочетании с постепенным переходом от речитативности

к декламационным скачкам «ассиметрична» стихотворной ритмике. Достижимый здесь общий образно-психологический настрой можно определить как скрытое душевное волнение, предчувствие грядущих роковых событий.

Роль первого номера в цикле чрезвычайно важна не только по причине его экспозиционности («завязка действия»). Здесь экспонируется метод Р. Шумана в обращении со словом, а так же тот тип строфической структуры, на который ориентируется композитор и в остальных номерах. В стилевом плане вокально-поэтический язык здесь (в первом номере и во всем цикле) – своего рода стилевая авто-описание. Для Р. Шумана как представителя новой немецкой композиторской школы это не менее актуально. Не случайно в позднем творчестве Р. Шумана, считавшегося традиционно «фортепианным» композитором, преобладают вокальные жанры. Системное единство его творческого метода, как и у И. С. Баха, раскрывается через них, что исконно присуще немецкой музыке.

Для Р. Шумана по традиции, идущей от И. С. Баха (протестантский хорал), первостепенной была задача донесения смысла слова в вокальной интонации. Отношение к слову как к звуковой речи, идущее от барокко, ставит во главу угла шумановской вокальной лирики речевую интонацию, о которой Б. Асафьев писал, что она дает *«композитору материал, тесно связанный с проявлениями психической жизни»* [2, с. 7]. Без понимания лексического строя немецкого речитатива, вытекающего из речевой и литературной интонации самого языка, невозможно полноценное прочтение шумановского текста в рассматриваемом цикле, где всё это представлено в концентрированном виде. Речитативно-ариозное начало отражается в вокальной партии в виде «зубчатого рельефа» интонаций, опирающихся на «опосредованное отражение тонической акцентности немецкого языка, его чеканности и ясной слоговой расчленённости» [20, с. 9].

Возникающий в № 1 вариант формы двойственен. С одной стороны, это вариантно-строфическая форма или песенный период, основанный на десятистрочном поэтическом тексте со структурой 6+4. С другой стороны, условные «запев» и «припев» здесь не отделены друг от друга, а лишь пунктирно намечены соответствующим тональным сдвигом (соль-мажор в восьмом такте). Мелодическая линия при этом «зубчато устремлена» от исходного поступенного движения ко всё более широкому интервальному скачкам, вершиной которых является трижды повторенный звук «ми» второй октавы.

Р. Шуман сознательно повторяет этот кульминационный звук, «нарушая» закон постепенного превышения кульминаций. Это придаёт мелодической линии характер некоей неопределённости, даже оцепенения в ожидании неизвестного, что полностью соответствует психологическому подтексту стихотворения.

Поэтическая строка дробится на разновеликие по масштабам фразы разного ритмического рисунка, который почти нигде не повторяется. Такая «полифония» стиха и музыки создаёт значительные трудности для исполнения. В определённой мере их преодолению способствует ладогармоническая логика фортепианной партии. Гармоническая фигурация правой руки пианиста в своих «верхних точках» помогает исполнителю взять нужный звук, а строго выдерживаемое с незначительными изменениями динамического порядка равномерное движение шестнадцатыми создаёт метрический фон для точного интонирования вокалистом разнообразной ритмики.

Метрической размерности и опорности тактовых акцентов способствуют и гармонические басы, наиболее отчетливо показанные в начале и в кадансах. Внутри построений этого периода с репризой и небольшой кодой-завершением в партии левой руки пианиста постоянно возникают полифонические контрапункты, основанные на интонациях вокальной партии и даже имитирующие их в увеличении или противодвижении (5, 6, 7 такты; 9 и 10 такты).

Монофактурное решение в партии фортепиано, обусловленное песенными истоками жанра № 1 и единым для всех частей цикла принципом моноаффектности, компенсируется достаточно активным гармоническим движением. Гармоническая пульсация здесь передаёт заложенное в характере образа внутреннее напряжение-ожидание. Она достаточно активна и непрерывна, по-шумановски свободна и, в то же время, логична. Основные гармонические вехи сосредоточены в тонико-доминантовых соотношениях ми-минора и соль-мажора, что отражает генетическую связь с куплетной Lied. Обращает на себя внимание и постепенное «сгущение» гармонических красок, ведущее к уменьшенной гармонии, непосредственно представленной на исходе кульминации (8-й такт от конца), где перед кодой-репризой в мелодии звучит нисходящая уменьшенная септима, а в гармонии – уменьшенный вводный септаккорд ми-минора.

Второй номер цикла «Nach der Geburt ihres Sohnes» («После рождения сына») представляет собой следующий этап в развитии психологической драмы. Р. Шуман как бы анализирует эмоциональный

подтекст этой драмы, сообщая образу стихотворения неоднородность и многозначность. При этом средства достижения интонационной глубины внешне даже нарочито упрощены. В качестве обобщающего момента здесь выступает синтез жанровых начал. С одной стороны, это четырехголосный хорал баховского типа, представленный в партии фортепиано. Хоральная фактура как знак жанра здесь соответствует шестистрочной молитве поэтического текста. С другой стороны, вокальная партия, интонационно анализирующая текст и накладывающаяся на хоральный аккомпанемент фортепиано, содержит элементы других жанровых формул. В их числе – одна из лейтинтонаций цикла, показанная в начале № 1 – интервально-ритмическая фигура с секундой и пунктирным ритмом.

Несмотря на четырехдольность метра, здесь можно усмотреть близость к ритмо-формуле сарабанды [см.: 7, с. 69]. Эта аналогия образуется из-за смещения равномерной четырехдольности хорала фортепианной партии путем паузирования на сильной доле во фразах вокальной партии, в результате чего образуется своего рода полиметрия – сочетание четырехдольности и трехдольности. Кристаллизация этой интонации определяет характерную для шумановского письма (не только вокального, но и фортепианного) монотематичность особого рода, основанную не на производном контрасте, а на общности микроструктуры (монопопевки), перемещаемой из «жанра в жанр» в процессе становления целого.

В № 3 «An die Königin Elisabeth» ритмо-формула сарабанды остается узнаваемой лишь благодаря характерному ритму, встраиваемому в новый образный контекст. «Молитвенность» второго номера сменяется открытой взволнованностью и даже страстностью (ремарка *Leidenschaftlich* – страстно) высказывания. В основе этой музыки, несмотря на достаточно подвижный темп, лежат интонации *marchia funebre*, о чем свидетельствует уже первый нисходящий тетрахорд в уменьшенной кварте, в своем диатонизированном варианте «перебрасываемый» в следующий № 4 «Abschied von der Welt», где он составляет главный интонационный стержень музыки – как в партии вокалиста, так и в аккомпанементе.

В вокальной партии здесь преобладают речитативно-декламационные фразы, представленные на фоне вступающих с ними в диалог и «вуалирующих» остановки аккордами фортепиано. Оперная диалогичность партий – основа, модель для исполнительской интерпретации «событийной» третьей части, где героиня обращается с прямой

речью к своему врагу. Сочетание страстного порыва и обреченности передано через постоянно «срывающиеся» вниз восходящие декламационные обороты в партии вокалиста.

В драматургии цикла исполнители должны подчеркнуть не только кульминационное значение этой «сцены письма», но и ее переломный характер для всего драматического действия этой «циклической монооперы». Здесь рушатся последние надежды героини, обнаруживается окончательная предопределенность ее трагической судьбы.

Четвертый номер вместе с пятым играют в драматургии цикла роль скорбного эпилога. Событийная действенность вновь сменяется молитвенным созерцанием, чувством трагической предрешенности, мотивом прощания, на этот раз уже не с Францией (№ 1), а с миром. Нисходящая мелодическая попевка, попеременно возникающая в партиях вокалиста и фортепиано, генетически сближает этот номер с медленными шествиями пассакалий и чакон. С этими формами № 4 сближает и вариантно-вариационный принцип развития. Постоянная обновляемость материала при общности мелодико-интонационного стержня вуалирует грани этой простой трехчастной формы, превращающейся в смешанную форму сквозного типа. В немалой степени этому способствует модуляционное движение в гармонии партии аккомпанемента, где одни и те же мелодические ходы вокальной партии перегармонизируются. На этой основе возникает единовременный контраст, который подразумевает *«необычайное соединение эмоционального подъема и сдерживающих его сил»* [9, с. 219]. Этот характерный для немецкой (баховской) традиции барочный принцип представлен на разных уровнях во всех пяти номерах шумановского цикла. Однако в четвертом номере контраст динамики и статики в единовременном качестве дан уже как логический вывод драматургического значения.

Четвертый номер, по жанру близкий к монологу, предваряет заключительный пятый «Gebet». Если в монологе («Прощание с миром») представлено «остановившееся» время и связанная с ним неотвратимость рокового события, то в пятом номере драматургическая функция соответствует состоянию очищения, катарсиса. Соответствующим образом меняется и жанр: это хорал с явной опорой на традицию четырехголосного письма *a capella*, о чем свидетельствует аккордовая вертикальность аккомпанемента, где единственным колористическим моментом являются октавные дублировки голосов. Мелодия в вокальной партии строится на секвенции, в основе которой

лежит нисходящая квинта с последующими «опеваниями-вздохами» опорного нижнего звука.

Во второй строфе эта «романтическая» интонация исчезает. С 11–12 тактов и до конца устанавливается речитативно-мелодическая формула в диапазоне терции-кварты (ля-до – ля-ре). Исчезает и присутствовавший в первой строфе пунктирный ритм лейтинтонационного оборота. Все как бы растворяется в диатонических ходах мелодии и размеренном ритмическом движении. Единственным напоминанием о трагедии служат изредка «вспыхивающие» в кадансовой зоне уменьшенные гармонии, которые также постепенно гаснут. Этот эпизод – смысловая кульминация цикла. Характерно, что он основан на относительно новом материале, внешне никак не связанном с обостренной интонационностью предыдущих номеров. Вместе с тем, в цикле он имеет и объединяющий, результирующий характер, что подчеркнуто сочетанием в коде-кадансе двух тональных сфер – ля-минора (№ 3) и ми-минора (тональность всех остальных частей). Генетически этот прием введения относительно новой темы в заключении идет от Л. ван Бетховена. Суть его – в утверждении этической идеи вечного обновления, душевного очищения перед лицом великого таинства смерти в ее религиозном толковании. Именно с этих позиций нужно трактовать исполнителям последний номер цикла, особенно его второй раздел, не поддаваясь искушению сосредоточить внимание на романтически ярком секвенцировании в первом.

ВЫВОДЫ. Проанализированное сочинение позднего Р. Шумана содержит ряд существенных моментов нового типа циклообразования, которые необходимо учитывать в исполнительской интерпретации. В выстраивании исполнительской концепции в цикле Р. Шумана следует отразить следующее:

- промежуточное положение цикла, определяемое нами как переходное от цикла песен к циклу-монологу при внешнем традиционном делении на части-номера;

- наличие скрытого действия театрализованного «аналитического» типа, при котором на первый план выдвигается психологическая драма, а подтекст этой драмы отражен в ассоциативных музыкальных знаках-символах, моделирующих типовые жанровые признаки;

- несводимость жанровых признаков частей-номеров к песенному прототипу. Р. Шуман фактически создает особые жанры, приближающие данный цикл к будущей моноопере; это – «сцены» монолога, молитвы, письма, пролога, эпилога, которые семантически уже

относятся к пограничной жанровой области, – *еще* не оперы, но *уже* и не песенного цикла;

– в качестве основных скрепляющих средств циклообразования Р. Шуман применяет монопопевочный принцип и тональную «арку» *e-moll – a-moll*, что обеспечивает особый лаконизм, символичность каждого этапа жизненной драмы героини, на которой изначально лежит печать трагедии.

Особо следует подчеркнуть значение полифонизированной хоральности сопровождения. Здесь сосредоточено то сдерживающее начало, которое обеспечивает единовременный контраст живого дыхания вокальной интонации и роковой неумолимости судьбы, гасящей жизненные порывы героини. Именно в такой концептуальной манере следует интерпретировать данное сочинение, представляющее итог и вершину шумановских новаций в жанре романтического вокального цикла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма // *Избранные сочинения* : в 2 т. / А. А. Альшванг. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 97–103.
2. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Б. В. Асафьев [под ред. Е. М. Орловой] – М.-Л. : Музыка, 1965. – 136 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – Ч. 2 : Интонация ; Ч. 3 : Композиция. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 405 с.
5. Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана / Г. И. Ганзбург // *Музыкальная академия*. – 2005. – № 1. – С. 106–119.
6. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 879 с.
7. Инюточкина Н. В. Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт) / Н. В. Инюточкина // *Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 1999. – Вип. 4. – С. 66–72.
8. Каверина Л. К. Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана / Л. К. Каверина // *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы* : сб. науч. тр. [сост. Г. Ганзбург]. – Харьков, 1997. – С. 81–89.
9. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.
10. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.

11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Наука, 1970. – 330 с.
12. Михайлов А. Мой поклон Юрию Николаевичу Холопову // *Laudamus*. – М. : Композитор, 1992. – С. 74–78.
13. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
14. Романова Е. Классические и романтические тенденции в творчестве Р. Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Театральное искусство» / Е. Романова. – СПб., 1998. – 21 с.
15. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // *Муз. академия*. – 2001. – № 2. – С. 34–41.
16. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. И. Соллертинский. – М. : Музгиз, 1962. – 46 с.
17. 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]*. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 169–235.
18. Царева Е. М. Шуберт и Шуман / Е. М. Царева // *Шуберт и шубертианство : сб. матер. науч. музыковед. симпоз. [сост. Г. Ганзбург]*. – Харьков, 1994. – С. 71–83.
19. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 336 с.
20. Широкова В. П. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. П. Широкова. – Л., 1980. – 25 с.
21. Шуман Р. Письма : в 2-х т. – Том 2. – М., 1982. – 528 с.
22. Rummenh ller P. Botschaft von Meister Raro. Yum Verst ndnis von Robert Schumann heute. / *Neue Zeitschrift f r Musik*. – 1981. – № 3. – S. 228–240.
23. Schuman R. Tagebucher : in 2 Bde; [Hrsg. Von G. Eismann]. – Band I : 1827–1838. – Leipzig : DVfM. 1971. – 565 s.

ГОВОРУХИНА Н. Р. ШУМАН «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ»: ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА. Рассмотрено сочинение Р. Шумана позднего периода как пример претворения принципа аналитической монодрамы в жанре вокального цикла.

Ключевые слова: вокальное творчество, циклическая форма, монодрама.

ГОВОРУХИНА Н. Р. ШУМАН «ВІРШІ КОРОЛЕВИ МАРІЇ СТЮАРТ»: ДОСВІД ЖАНРОВОГО АНАЛІЗУ. Розглянуто твір пізнього Р. Шумана як приклад відтворення принципу аналітичної монодрами у жанрі вокального циклу.

Ключові слова: вокальна творчість, циклічна форма, монодрама.

GOVORUKHINA N. R. SCHUMANN, "POEMS BY QUEEN MARY STUART ": EXPERIENCE OF GENRE ANALYSIS. The article considers the composition by R. Schumann in his late creative period as an example of implementation of the principle of analytical monodrama in the genre of a vocal cycle – one of the genres of monoopera.

Keywords: vocal creation work, cyclic form, monodrama.

УДК 78.071.1 (477)

Марина Бевз

ВАЛЕНТИН БОРИСОВ ЯК СВДОК ЧАСУ

XX століття – складний період розвитку українського музичного мистецтва. Колосальні соціальні зрушення, боротьба за нові ідеали знайшли відображення в творах, які зараз прийнято називати «літописом епохи». Цей величезний пласт професійної музики зараз є практично вилученим з музичного обігу виключно за зовнішніми ознаками: присвятами політичним лідерам, будівникам соціалістичного майбутнього, історичним подіям тощо. Проте, на нашу думку, тільки художні якості мають визначати долю твору; тим більше, що в умовах тоталітарної держави присвята могла бути єдиним шляхом до виконання твору, знайомства з ним широкого слухацького загалу.

Стаття є спробою привернути увагу до постаті композитора, творчисть якого не заслуговує на забуття. Це – Валентин Тихонович Борисов (1901–1988), для композиторської школи Харкова – знакова постать!

В. Борисов був у складі перших студентів заснованої видатним вченим і композитором С. С. Богатирьовим кафедри композиції Харківського музично-драматичного інституту (1922–1927). Разом з Валентином Тихоновичем здобували професійну музичну освіту Д. Л. Клебанов, М. Д. Тиц, Г. О. Тюменєва. Уся подальша композиторська, музично-громадська діяльність В. Борисова тісно пов'язана з Харковом. За його творами можна простежити історію розвитку суспільства, відчути, які події, проблеми хвилювали митця, спробувати зрозуміти його творчу та громадянську позицію.

Ще перебуваючи студентом, В. Борисов організував на композиторському факультеті «виробничий колектив», наслідуючи досвід студентів Московської консерваторії. Його гасло – «схрещення фаху з громадськістю» – було рушійною силою в залученні молоді до про-

паганди творів сучасного музичного мистецтва. Завдяки цій діяльності у Харкові вперше прозвучали тріо М. Равеля, сонати для віолончелі П. Гіндеміта, фортепіанні п'єси К. Дебюссі, О. Скрибіна, соната для альту Є. Блоха. Твори популярної класичної музики виконувались у заводських клубах, «красних кутках» військових частин, сільрадах тощо.

30-ті роки ХХ ст. – час створення В. Борисовим великої кількості хороших і масових пісень. Уміння добирати яскраві інтонації, втілювати їх у виразну пісенну форму зумовили популярність таких пісень, як «Гвинтівочка» (на слова М. Асєєва), «Марш ХПЗ» (на слова Г. Муратова), «Пісня про Чорноморський флот» та ін. У ці роки був створений вокально-симфонічний твір «На варті Дніпробудів» для хору, читців та великого симфонічного оркестру. Дипломною роботою композитора стала симфонічна поема «Кармелюк». Отже, тема України, її героїчної історії з самого початку була провідною у творчості В. Борисова.

Цьому найбільш плідному періоду, своєрідному прориву В. Борисова крізь «комплекс генерації» (за І. Драч) передувало мовчання (більш, ніж десятиліття). Особистісна криза творчості співпала з інтонаційним оновленням у вітчизняній музиці. На «передній край» вийшло нове покоління митців. У Харкові це були М. Кармінський, В. Губаренко, В. Бібік, В. Золотухін. Нові прагнення, відмінні від рекомендованого партією та урядом курсу на народність мистецтва, дивовижні звукові світи мов би перекреслювали все, що було створено раніш. Написані В. Борисовим на той час твори були високого професійного, естетичного рівня, якими може пишатися будь-яка музична культура: три симфонії, симфонічна «Поема про Вітчизну», симфонічна ода «Пам'яті загиблих», ораторія «Весілля» на вірші українських поетів, «Українська сюїта» для оркестру народних інструментів, кантата «Народне свято», величезна кількість хорів, романсів, пісень. В. Борисов був одним з авторів Державного гімну УРСР. Нині усі ці твори є практично вилученими з музичного обігу, в першу чергу, за зовнішніми параметрами – назвами, присвятами¹.

¹ Стислі рамки статті не дозволяють докладно висвітлити весь творчий доробок митця, що нині має «неактуальні» назви. Так, наприклад, останній твір майстра – Симфонічні варіації для фортепіано з оркестром – мають символічну назву: «Етюди оптимізму» (1986). Виконання цього твору на міжнародному фестивалі «Харківські асамблеї» (виконавці: камерний оркестр ХНУМ ім. І. П. Котляревського, диригент – заслужений діяч мистецтв України С. Г. Кочарян, солістка – М. Бевз) викликало щире захоплення слухачів.

Мета статті – визначення особливостей поліфонічної творчості композитора у контексті розвитку фортепіанної музики ХХ ст.

Об'єктом дослідження є композиторська спадщина В. Борисова у галузі фортепіанної музики, а **матеріалом** – прелюдія та подвійна fuga на теми української та російської народних пісень.

Розглянемо ту сферу творчості, аналогів якої в українській музиці мало, – це поліфонічні твори В. Борисова, зокрема, прелюдію та подвійну fuga на теми української та російської народних пісень. Твір мав програмний підзаголовок «300-річчю возз'єднання України з Росією присвячується».

На час створення диптиху – саме так назвав свій цикл автор – зразків поліфонічної думки в українській музиці існувало небагато: ранні fugи Я. Степового (1908), Л. Ревуцького (1913–1914), поліфонічні твори М. Колеси (1931), Н. Ніжанківського (1934), Л. Колодуба (1953). Звісно, яскравішим прикладом цього жанру на теренах колишнього СРСР був цикл Д. Шостаковича «24 прелюдії та fugи для фортепіано» (1950), і, безумовно, слугував могутнім поштовхом для українських митців до створення подібних композицій. (Доречно згадати цикл «34 прелюдії та fugи для фортепіано» В. Бібіка).

Прелюдія та подвійна fuga на українську та російську теми В. Борисова (1954) створена через декілька років після прем'єри циклу Д. Шостаковича стала своєрідною реплікою у діалозі з видатним композитором ХХ ст. Напружено-драматична прелюдія, розгорнута, складна інтонаційно та суто піаністична fuga (з роздільним експонуванням тем), насичена стретами, могутніми гармонічними вертикалями, що поєднують тематичні проведення зі протискладеннями та голосами супроводу, яскравим динамічним розвитком – потребують от виконавця неабиякої наснаги та майстерності.

На перший погляд, за програмою у вигляді присвяти, за фактурою, масштабом, динамікою – це декларативно-піднесена, радісна ода. (Згадаємо крилатий вислів Д. Шостаковича «*Наше дело – ликовать!*» після Постанови ЦК ВКПБ «Об опере «Великая дружба» В. Мураделі»). Однак у процесі роботи над диптихом В. Борисова виявляються інші змістовні «обертони». Парадоксальним для святкового твору є вибір тональності (досить згадати коло образів Меси h-moll І. С. Баха, Сонати h-moll Ф. Ліста, Шостої симфонії П. Чайковського), щоб зрозуміти: святковий твір навряд чи має забарвлення тональності скорботи. Зауважимо, що відомі обробки української народної пісні «Учора була суботонька» (української

фуги), зроблені за різні часи М. Лисенко та П. Яровинським, написані у ля-мінорі.

Парадоксальною є і інтонаційна будова циклу: тема прелюдії – протискладення української теми фуги у дзеркальному відображенні, а другий голос – тема «Учора була суботонька» – викладена у протилежному русі. Спочатку обернення, потім тема? Що це: натяк на зворотний бік питання? Відсутність сильної долі у мотивному ядрі української теми, з одного боку, слугує поштовхом до подальшого розвитку, а з іншого – створює відчуття безперервності розгортання мелодії. Вже у другому реченні композитор застосовує вертикально-рухливий подвійний контрапункт октави як дійовий засіб активізації музичного розвитку. Квінтовий мелодичний хід, що є «ядром» теми, у розвиваючих розділах набуває значення лейтінтонації. За допомогою секвенціювання, вертикальних перестановок голосів, інтенсивного тонального (a, c, es, f, g, a), динамічного (*p* – *ff*) та фактурного розвитку (підголоски, що набувають у процесі розгортання тем функцій лейтмотивів) відбувається ущільнення фактури, утворюються не тільки горизонтальні, а і вертикальні побудування.

Модифікований тональний план (за рахунок підключення побічних домінантових комплексів) сприяє напрузі тонально-коліристичного контрасту, інтенсивному сприйманню тональних відмінностей викладення тотожного музичного матеріалу. Середній розділ (Темпро 1) – кульмінація прелюдії. Українська тема, викладена у октавному подвоєнні, при підтримці могутніх акордів супроводження, на тлі органного пункту басового голосу вражає величиною та міццю. Симфонізації звучання сприяє залучення усіх регістрів роялю.

У репризному розділі прелюдії щільність фактури розробки зберігається, але поступове динамічне згасання звучання української теми створює ефект розрідження, віддалення зручностей.

Фуга композиційно поділена на український та російський підрозділи. Філософічність, глибина, поєднання декламаційного та пісенного тематизму відрізняють викладення української теми чотирьохголосної подвійної фуги. Як з'ясувалося, у «просторі» поліфонічного циклу українській сфері належить значно більше місця, ніж російській. Так, прелюдія, перший розділ та кода фуги (77 тактів) побудовані виключно на українському матеріалі; другий розділ (31 такт) експонує російську тему; у репризі (26 тактів) розробляються обидві теми (але в h-moll). Мажор з'являється лише у коді (9 тактів), де як гімн звучить українська тема.

Перша тема чотирьохголосної подвійної фуги – українська народна пісня «*Вчора була суботонька*», в оригінальному вигляді звучить як продовження образного строю прелюдії. Інтонаційна єдність «цементус» форму. Українська тема фуги підлягає варіантній розробці вже при експонуванні: друге речення модифікується за рахунок оспівування опорних звуків мелодії. Протискладення, як майже завжди у творах В. Борисова, набуває характеру лейтмотиву. На його низхідних ходах восьмих побудована перша інтермедія (тт. 8–9).

Тональний план експозиції традиційний – T-D-T-D. Друге протискладення (тт. 10–13) динамізоване шляхом інтенсивного секвенціювання. При проведенні теми у третьому голосі скобками показаний найбільш вдалий (з точки зору якісного інтонування) розподіл голосів між руками.

Розробка скорочена: проведення теми в басовому голосі продовжується інтенсивним інтермедійним розвитком низхідних мотивів другого протискладення та призводить до стрети (тт. 29–36), яка вінчає перший етап розвитку фуги.

Російська тема – грайлива, танцювальна народна пісня «*У ворот, ворот батюшкиных*» – за характером контрастує українській. Синкопована, примхлива ритміка, швидкий рух створюють невимушений образ пісні-танцю. У гамоподібному русі шістнадцятих відчувається стабільна пульсація восьмих, що зберігається до кінця розділу. Підголосок імітує звучання народного оркестру, підсилюючи танцювальний образ теми. Поступова динамізація розвитку здійснюється за рахунок залучення втор. У такий спосіб зростає насиченість загального звучання.

Стрічковий рух голосів підкреслює народно-пісенне походження теми. Засоби розвитку дають підстави стверджувати думку про насичення поліфонічного твору енергетикою оркестрового письма (подрібнення мотивів, секвенціювання, вертикальні перестановки голосів, стретні проведення, а поряд з цим вицленування дієвих інтонацій, динамізація фактури за рахунок «оркестрової» педалі, трансформація музичних образів). Саме російська тема виявляє інший напрямок розвитку: якщо український тематичний матеріал випробовується виключно поліфонічними засобами, то російська тема у процесі розробки підкоряє собі усі голоси музичної фактури завдяки використанню В. Борисовим специфічних прийомів оркестрового письма: литаври басового голосу, блиск міді у верхньому регістрі, інтенсивна вібрація струнних у супроводі, невпинний рух октав утворюють величезне звукове поле, що охоплює усі регістри роялю.

Поліфонічна сутність фуги відновлюється тільки з появою української теми у репризі, що встановлює певну рівновагу, партнерство тем замість верховенства: спалахуючи, як блискавки у стрімкому русі кварто-квінтового «заклики» першої теми на тлі домінантового органного пункту призводять до тріумфу української теми у коді (*Maestoso*).

ВИСНОВКИ. Проаналізований твір викликає інтерес не тільки як документ історії, але і як неординарний, яскравий зразок української поліфонії ХХ ст.

Розглядаючи поліфонічний цикл В. Борисова «Прелюдія та подвійна fuga на українську та російську народні теми» на композиційному рівні, бачимо логічну, струнку конструкцію, у якій досить чітко поставлені образно-сміслові акценти, що створюють багатозначність тексту та підтексту цього унікального за художніми якостями твору.

Звертання до тематики, що хвилює сучасника, разом з натхненним опрацюванням багатючих джерел музичного фольклору (українського, російського, польського), невпинне вдосконалення майстерності – усі ці чинники сприяли ствердженню індивідуального творчого почерку композитора. Яскравий мелодизм, опора на народно-пісенні традиції поєднуються у творах В. Борисова з професійним використанням поліфонічних засобів, що робить їх надзвичайно привабливими для виховання у молодих виконавців принципів сучасного музичного мислення².

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс* / Б. Асаф'єв. – Л.-М., 1971. – 212 с.
2. Бевз М. *Сочинения В. Т. Борисова в классе общего и специализированого фортепиано* / М. Бевз. – К., 1992. – 22 с.
3. Калашнік П. *Риси стилю творчості В. Борисова* / П. Калашнік. – К. : Муз. Україна, 1979. – 112 с.
4. Клин В. *Українська радянська фортепіанна музика* / В. Клин. – К. : Наукова думка, 1980. – 314 с.
5. Швець-Савицька Н. *Пізній композиторський стиль в аспекті явища вікової гетерохронії* / Н. Швець-Савицька // *Мистецтвознавство України*. – К. : 2006. – Вип. 6–7. – С. 166–173.

² Автор статті мала змогу у 1980-і роки спілкуватися з метром, виконувати його фортепіанні твори. Це були часи створення композитором, що подолав поріг свого 75-річчя, великої кількості яскравих композицій у різних жанрах: три концерти для ф-но з оркестром, «Юнацький концерт» для скрипки з оркестром, «Дивертисмент» та «Музика для струнних», камерно-інструментальні твори, романси.

БЕВЗ М. ВАЛЕНТИН БОРИСОВ ЯК СВІДОК ЧАСУ. Розглянуто особливості поліфонічної творчості В. Борисова у контексті розвитку української музики ХХ ст. (на прикладі Прелюдії та подвійної фуги сі-мінор).

Ключові слова: поліфонія, оркестрове письмо, форма, тональний план.

БЕВЗ М. ВАЛЕНТИН БОРИСОВ КАК СВИДЕТЕЛЬ ВРЕМЕНИ. Рассмотрены особенности полифонического творчества В.Борисова в контексте развития украинской музыки ХХ ст. (на примере Прелюдии и двойной фуги си-минор).

Ключевые слова: полифония, оркестровое письмо, форма, тональный план.

BEVZ M. VALENTIN BORISOV AS A WITNESS OF TIME. The peculiarities of the polyphonic creative work by Borisov in the context of development of Ukrainian music of the XX century (on example of the Prelude and double Fugue in h- minor) is examined.

Keywords: polyphony, orchestral writing, form, tonal plan.

УДК 78.082.2 + 788.6

Надежда Михеева

**«БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ» К.-М. ВЕБЕРА –
ПЕРВАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА
ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО**

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью заполнить пробелы в изучении романтической камерной сонаты. Соната для кларнета и фортепиано представляет собой особую жанровую разновидность камерной сонаты, которая возникла и интенсивно развивалась в XIX в. Для того чтобы выявить логику этого развития, необходимо обратиться к его истокам. Поэтому **объектом** исследования избран «Большой концертный дуэт» Карла-Мари Вебера. Специфика взаимодействия участников ансамбля в данном произведении, которая определила многие важные особенности дальнейшего развития романтической кларнетовой сонаты, становится **предметом** исследования.

В феврале 1810 г. 24-летний Вебер отправился в путешествие по Германии, не задерживаясь надолго ни в одном городе. Через год он прибыл в Мюнхен, где познакомился с выдающимся немецким кларне-

тистом Генрихом Берманом (1784–1847). Благодаря этому знакомству на протяжении 1811 г. возник ряд произведений, без которых ныне невозможно себе представить учебный и концертный репертуар кларнетиста. Летом 1815 г. Вебер – в то время уже капельмейстер Пражской оперы – получил отпуск, большую часть которого провел в Мюнхене в гостях у Бермана. В это время был закончен Квинтет и начато сочинение, занимающее совершенно особое место как в кларнетовом, так и в ансамблевом репертуаре – «Большой концертный дуэт» (*Grand duo concertant*) для кларнета и фортепиано. Вначале возник замысел блестящего финального рондо, затем – медленной второй части.

Позднее в том же году композитор начал работать над новым кларнетовым концертом, который предназначался для другого выдающегося исполнителя – Иоганна Симона Хермштедта (1778–1846). Хотя концерт не был закончен и его рукопись утрачена, Вебер не оставил мысль о продолжении сотрудничества с Хермштедтом и решил вместо концерта посвятить Хермштедту «Большой концертный дуэт», работа над которым приближалась к концу. Именно Хермштедт, а не Берман, как иногда ошибочно считают, впервые исполнил вместе с композитором Большой концертный дуэт, законченный в ноябре 1816 г. в Берлине. Собственно говоря, с этого произведения и начинается история романтической сонаты для кларнета и фортепиано. Написанную в 1824 г. сонату для кларнета фортепиано Мендельсона Ми-бемоль мажор также можно было бы отнести к ранним образцам этого жанра, но, в отличие от Большого концертного дуэта, это произведение, адресованное кларнетисту-любителю, исполняется редко.

Новаторский подход Вебера к сонате для солиста и фортепиано во многом обусловлен исполнительским стилем Хермштедта, который, судя по отзывам современников, заметно отличался от стиля Бермана. Творческие отношения, которые связывали Вебера с Хермштедтом, также отличались от тех, которые сложились между Вебером и Берманом. Берман в то время был солистом с европейским именем, тогда как Вебер был начинающим композитором.

И Хермштедт, и Берман были в разное время учениками Франца Вильгельма Тауша и принадлежали поэтому к одной кларнетовой школе. Однако в их игре, если судить по отзывам современников и партитурам сочинений Вебера, имелись определенные различия. Бермана современники называли «Рубини кларнета», восхищаясь мягким бархатистым тембром, который делал его игру похожей на пение великого тенора. Кроме того, необычайной для того времени

была ровность звучания кларнета Бермана во всех регистрах. Последнее качество особенно привлекало Вебера, поскольку позволяло сочинять и кантиленные мелодии, и эффектные виртуозные пассажи, охватывающие весь диапазон инструмента, а к звуковым эффектам Вебер всегда был неравнодушен.

Если на исполнительский стиль Бермана оказала наиболее заметное влияние итальянская вокальная школа, то стиль Хермштедта складывался под сильным влиянием немецкой скрипичной школы, одной из наиболее мощных в то время. Исполнительскую манеру Хермштедта отличало богатство динамических оттенков, легкость в исполнении чрезвычайно трудных для кларнетовой техники начала XIX в. виртуозных пассажей, которыми изобиловали произведения Шпора, изящество фразировки. Хермштедт регулярно включал в свои концертные программы кларнетовые произведения Моцарта – композитора, перед которым преклонялся и Вебер. Хермштедт особенно отличался умением варьировать громкость звука: ему одинаково удавались и длинные нарастания или спады, и резкие контрастные смены звучания.

Итак, в Берлине Вебер встретился с новым кларнетистом, который был, во-первых, менее знаменит, чем Берман. Стало быть, и отношения между ним были иного характера: в них преобладало партнерство, а не подчинение солисту. Во-вторых, Хермштедт был склонен к различным экспериментам: он не только стремился использовать в своей игре достижения скрипичной школы, но и постоянно вносил изменения в конструкцию кларнета. Будучи на первых порах консерватором в вопросах конструкции кларнета, Хермштедт в течение долгого времени играл на инструменте с пятью клапанами, однако перешёл на более новые модели с 12 и 14 клапанами. В дальнейшем он экспериментировал с различными материалами для мундштука и был одним из первых кларнетистов, использовавших металлическую лигатуру вместо шнура для прикрепления трости к мундштуку. Во времена написания «Большого концертного дуэта» кларнет претерпевает существенные изменения в своей конструкции по сравнению с кларнетом времен Моцарта, когда звучание инструмента не отличалось ровностью в разных регистрах. Мастера сосредоточили все свои усилия на устранении многочисленных технических неудобств и одновременно пытались освободить кларнет от только что упомянутого досадного изъяна. Этому последнему обстоятельству сильно способствовало введение клапанов, и, по мере увеличения

их количества, кларнет начинал звучать ровнее и мягче. Таким образом, вместе с совершенствованием устройства кларнета улучшалось и качество его звучания, и, наконец, когда количество клапанов достигло тринадцати, старый кларнет зазвучал вполне удовлетворительно. В таких условиях возникло сочинение, совершенно не похожее на все, что Вебер писал для кларнета ранее.

В-третьих, Хермштедт тяготел к блестящей виртуозной манере игры, которая была чрезвычайно близка Веберу. Берлинские критики обратили внимание на то, что Хермштедт нисколько не уступал Веберу ни в скорости исполнения пассажей, ни в разнообразии динамики, ни в выразительности фразировки. Фактически впервые на концертной эстраде прозвучало сочинение, которое представляло собой не пьесу для кларнета с аккомпанементом и не соревнование двух солистов-виртуозов, а именно дуэт с двумя равноправными и постоянно взаимодействующими партиями.

Уникальность Большого концертного дуэта во многом обусловлена тем, что Вебер обобщил в нем опыт сотрудничества с обоими наиболее яркими представителями немецко-австрийской кларнетовой школы и сконцентрировал в одном произведении наиболее характерные черты раннеромантической кларнетовой техники. Следует отметить и то, что сонаты для кларнета и фортепиано, как правило, писались для конкретного исполнителя. И это не только немецкая традиция: так, соната К. Сен-Санса написана для профессора Парижской консерватории Огюста Перье, который и стал ее первым исполнителем.

Имеется еще одно важное качество, обусловившее исключительное положение «Большого концертного дуэта» в романтической камерной музыке, и оно связано с исполнительскими возможностями самого автора. Вебер, будучи выдающимся виртуозом-мультиинструменталистом, в концертной деятельности отдавал все же предпочтение фортепиано. Судя по довольно сдержанным отзывам прессы на его концерты в Вене, состоявшиеся в 1813 г., Веберу не удалось поразить публику ни блеском, ни аккуратностью – качествами, которыми славились пианисты венской школы, и которые особенно ценились тамошними любителями музыки. Но даже пресыщенная венская публика обратила внимание на теплоту и поэтичность импровизаций Вебера, а удивительная беглость, легкость и особая «ловкость» мелкой техники произвела впечатление даже на слушателей, которые еще помнили игру Моцарта и Клементи. Финал написанной

в 1812 г. Первой фортепианной сонаты C-dur – знаменитое «Вечное движение» – может дать некоторое представление о специфике мелкой техники раннего Вебера, которая требует, помимо легкости и беглости, еще и значительной выносливости.

В 1822 г. Вебер вновь предпринял попытку покорить Вену в качестве пианиста, и вновь результат был неутешительным, но уже по другой причине: новый стиль, который разрабатывался композитором на протяжении десяти лет, показался аудитории и критикам чрезмерно насыщенным и пестрым, хотя в нем вновь, как и девять лет назад, имелись моменты, поразившие слушателей. На сей раз ими оказались стремительные пассажи двойными терциями и совершенно необычная аккордовая техника. Первого Вена не слышала, по-видимому, с 1806 г., когда Бетховен завершил свою карьеру пианиста исполнением Четвертого концерта, а второе было чем-то совершенно новым и необычным, расширявшим представления о возможностях пианиста-виртуоза.

Параллельно с Большим концертным дуэтом Вебер сочинял Вторую и Третью фортепианные сонаты, ставшие важным этапом на пути формирования той специфической романтической фортепианной виртуозности, которую так и не сумели оценить в Вене. Следует отметить, что фактура фортепианной партии в Большом концертном дуэте несколько не уступает названным сочинениям ни в разнообразии, ни в трудности, а в некоторых моментах и превосходит их. Все ресурсы нового виртуозного стиля фортепианной игры были в полной мере использованы в Большом концертном дуэте. И поэтому – впервые в творчестве Вебера и в литературе для ансамбля духовых и фортепиано – пианист превращается из аккомпаниатора в полноценного участника ансамбля.

Сочинение не случайно названо дуэтом: необычное название указывает на то, в чем именно состоит новизна трактовки ансамбля. Важными элементами фактуры становятся передача тематического материала от инструмента к инструменту, дублирование виртуозных пассажей, имитации. Постоянное и тесное взаимодействие двух равноправных партнеров является одной из важнейших отличительных особенностей Большого концертного дуэта, который фактически является первой романтической камерной сонатой для кларнета и фортепиано.

Следует, впрочем, упомянуть, что в названии произведения указана возможность исполнения кларнетовой партии скрипкой. В этом

отношении Вебер отдает дань традиции, восходящей к барочной сонате: большинство таких сонат предполагало исполнение на духовом или струнном инструменте. Имелось и еще одно соображение – так сказать, коммерческого свойства: исполнителей на духовых инструментах всегда было меньше, чем струнников, а композиторы были заинтересованы в том, чтобы их произведения исполнялись как можно большим количеством музыкантов и чтобы, соответственно, было продано больше экземпляров нотного издания. Со спецификой исполнения на кларнете или скрипке это едва ли связано.

Остановимся на новаторских приемах фортепианной техники Вебера. Но вначале следует отметить то новое, что композитор внес в использование традиционных средств. О том, насколько более разнообразной и изощренной по сравнению с «Вечным движением» стала мелкая техника Вебера, позволяет судить следующий фрагмент из первой части Дуэта:

The image displays a musical score for Piano Duo, consisting of four systems of staves. Each system is labeled 'Piano' on the left. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score begins at measure 32. The first system (measures 32-35) features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand. The second system (measures 36-39) includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the right hand. The third system (measures 40-42) includes a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand. The fourth system (measures 43-46) continues the melodic and harmonic development. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Такого рода быстрые пассажи, плавное течение которых не должны нарушать многочисленные репетиции, стали «фирменным знаком» зрелой фортепианной техники Вебера – весьма характерным, но не единственным. Не менее характерно сочетание в одном пассаже разных мелодических рисунков, использующих один и тот же вид техники – в данном случае пассаж завершается ломаными октавами, исполнение которых также предполагает репетиции, но уже без подмены пальцев. По-видимому, именно такое разнообразие приемов изложения и динамических смен (прибавим к ним резкие изменения штриха в аналогичном эпизоде из разработки) показалось венской публике чрезмерным.

Возможности для новаторских приемов в крупной технике предоставляло строение рук Вебера – огромных, с тонкими и чувствительными пальцами. Известно, что растяжка позволяла композитору, не арпеджируя, извлекать аккорды в широком расположении, недоступном подавляющему большинству пианистов. Это свое уникальное качество Вебер демонстрирует в «Большом концертном дуэте» лишь дважды, но в таких местах, которые привлекают к себе самое пристальное внимание слушателей – в начале и конце коды финального рондо.

Помимо аккордов в широком расположении отличительной особенностью фортепианной техники Вебера являются терцовые пассажи. Само по себе их использование не является чем-то абсолютно новым: еще Клементи пользовался ими настолько часто, что заслужил от Моцарта обидное прозвище «шарлатана», который удивляет публику необычными куншттюками. Бетховен использовал двойные терции в ряде фортепианных сочинений. Однако ему пришлось, уже страдая от усиливавшейся глухоты, самому исполнить партию фортепиано на упомянутой выше премьере Четвертого концерта, поскольку даже Черни, лучший из его учеников, не мог в то время справиться с двойными нотами с той легкостью, которую предполагал маэстро. Двойные терции в начале финала Дуэта напоминают те, которыми нередко пользовался и Клементи, и сам Моцарт – легкие, как бы «шепелящие».

Вторая часть «Дуэта» предвосхищает развернутые дуэтные сцены из «Оберона» и «Эврианты» с их причудливым, фантастическим колоритом, и исполнителям – в особенности пианисту – следует в этой части ориентироваться на «оркестровое» качество звучания с его объемностью и тембровым разнообразием. Эта часть заметно

отличается от медленных частей в кларнетовых произведениях Шпо-ра и других представителей раннего немецкого романтизма; она представляет собой весьма важный этап в развитии, насыщенный и лирикой, и драматизмом, подтверждая неслучайность названия «Дуэт»: как в настоящем оперном дуэте, каждый инструмент имеет возможность «высказаться» в сольном эпизоде. Разумеется, мелодия кларнета сопровождается фортепианным аккомпанементом, но развернутый сольный эпизод у фортепиано нельзя назвать «проигрышем», а затем между участниками происходит обмен репликами.

Подводя итоги, обратим внимание на то, что отношение к солирующему кларнету как к сольной «оперной» партии характеризует не только концерты и некоторые разделы Концертино Вебера, но и медленную часть «Большого концертного дуэта». Влияние оперной драматургии на инструментальное творчество композитора и, в частности, на его кларнетовые произведения, весьма значительно, и оно не ограничивается аккомпанирующей и оттеняющей функцией оркестрового или фортепианного «окружения» солиста. Наиболее полно аккомпанирующая функция проявляется в концертах, где солист всегда на переднем плане, но обнаруживается она и в медленной части Большого концертного дуэта: в ней однако обнаруживает совершенно новые черты музыкального мышления, предвосхищающие сцены из зрелых опер Вебера. В ней широко используется диалог участников, роль фортепиано не ограничивается созданием фона и оттеняющими проигрышами – оно драматизирует развитие, вносит в него динамизм и напряженность.

Крайние части Большого концертного дуэта демонстрируют новый тип мышления и свидетельствуют о новаторстве Вебера в камерно-инструментальной музыке. Насытив фактуру виртуозной техникой и постоянными диалогами между равноправными участниками ансамбля, Вебер открыл новую страницу в камерном и, в частности, кларнетовом репертуаре.

Необычное название произведения указывает на то, в чем именно состоит новизна трактовки ансамбля. Важными элементами фактуры становятся передача тематического материала от инструмента к инструменту, виртуозность. Постоянное и тесное взаимодействие двух равноправных партнеров является одной из важнейших отличительных особенностей «Большого концертного дуэта».

ВЫВОДЫ. «Большой концертный дуэт» Карла-Марии Вебера – заключительный вклад композитора в кларнетовый репертуар.

Одновременно это фактически первая романтическая соната для кларнета и фортепиано, хотя слово «соната» в названии произведения отсутствует. Таким образом, положение «Большого концертного дуэта» в романтическом кларнетовом репертуаре двойственно. С одной стороны, отношения между солирующим кларнетом и его инструментальным окружением претерпели в творчестве Вебера довольно значительную эволюцию, и «Дуэт» является её заключительным этапом. С другой – «Дуэт» – первый шаг в развитии романтической сонаты для кларнета и фортепиано. В нём содержатся многие композиционные и фактурные идеи, которые развивались в сонатах Мендельсона, Брамса, Рegera, Сен-Санса.

МИХЕЕВА Н. «БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ» К.-М. ВЕБЕРА – ПЕРВАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО. «Большой концертный дуэт» – итоговый вклад Вебера в кларнетовый репертуар. В то же время, данное произведение закладывает начало формирования жанровой модели романтической сонаты для кларнета и фортепиано, определяет множество специфических черт этой жанровой разновидности камерной сонаты.

Ключевые слова: жанровая модель, камерная соната, кларнет, романтизм, фортепиано.

МИХЄЄВА Н. «ВЕЛИКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЕТ» К.-М. ВЕБЕРА: ПЕРША РОМАНТИЧНА СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА ТА ФОРТЕПІАНО. «Великий концертний дуєт» – підсумковий вклад Вебера в кларнетовий репертуар. В той же час, даний твір кладе початок формуванню жанрової моделі романтичної сонати для кларнета і фортепіано, визначає багато специфічних рис цього жанрового різновиду камерної сонати.

Ключові слова: жанрова модель, камерна соната, кларнет, романтизм, фортепіано.

MIKHEEVA N. “GRAND DUO CONCERTANT”: THE FIRST ROMANTIC SONATA FOR THE CLARINET AND PIANO. “Grand Duo Concertant” is the Weber’s concluding contribution in clarinet repertoire. At the same time this work lays the beginning in formation of romantic sonata for clarinet and piano genre pattern, determines a large number of specific features of this genre variant of chamber sonata.

Key words: chamber sonata, clarinet, genre model, romanticism, piano.

**О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. Л. КЛЕБАНОВА
(на примере цикла «Басни И. А. Крылова»)**

Композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907–1987) пришёл в украинский музыку в 20-е годы XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жаждой знаний. Глубинные связи с украинской народнопесенной культурой, во многом определившие особенности жанровой стилистики и музыкального языка сочинений композитора, место и значение его творчества, сочетались у Д. Клебанова с широтой взглядов, жизненных и художественных интересов. На протяжении своего творческого пути композитор обращался к различным жанрам: оперы и симфонии, балета и инструментального концерта, камерного инструментального ансамбля, музыкальной комедии и песни. Яркая образность объединена в музыке Д. Л. Клебанова с ясностью высказывания, искренность и романтическая непосредственность чувства – со стройной логикой мысли.

Сочинение вокальных циклов привлекало композитора на всех этапах его творческой деятельности: *раннем*, охватывающем 1930–1940-е годы – время создания первой из девяти симфоний и первого вокального цикла – «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942); *центральном* (1950–1960-е гг.), отмеченном поиском «новой психологической выразительности» [6, с. 16] и приведшим к интенсивной работе в области камерно-вокальной музыки. За три года (1957–1959) Д. Клебановым было написано шесть вокальных циклов, среди которых – «Басни И. А. Крылова» для лирико-колоратурного сопрано и фортепиано. *Поздний* этап творчества (конец 60-х – 80-е гг.) максимально ярко раскрыл талант Клебанова-симфониста, воплотившийся и в вокальном искусстве. К этому периоду относится написание вокального цикла «Песни западных славян» на стихи А. Пушкина (1968).

Тем не менее, область камерно-вокальной музыки Д. Клебанова, как и его творчество в целом, ещё недостаточно изучена современным музыковедением. В частности, вопросы специфики интерпретации композитором жанра вокального цикла и проблемы организации его драматургии не исследовались. В то же время, обращение Д. Клебанова к поэтическим текстам сопряжено с выработкой особого композиторского подхода к музыкальному воплощению слова.

Цель статьи – изучение особенностей интерпретации композитором поэтического первоисточника на материале вокального цикла «Басни И. А. Крылова», характерного образца рассматриваемого жанра. **Объектом** исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Клебанова, а **предметом** – система принципов, свойственных композиторскому претворению басен И. Крылова в «*цикл вокальных пьес*» (авторское определение произведения).

Методология исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также интонационно-драматургическом анализе музыкально-словесной целостности.

Для выявления сущности индивидуального подхода Д. Клебанова к интерпретации жанра камерно-вокального цикла в «Баснях И. А. Крылова» следует уяснить как важнейшие особенности литературного жанра басни, так и специфику его композиторского прочтения в творчестве Д. Клебанова, что входит в круг непосредственных **задач** данной работы.

По содержанию и системе персонажей исследователями различается три вида басен: 1) басни, в которых действуют животные (или растения); 2) басни, в которых действуют люди; 3) басни, в которых действуют и те, и другие. По той роли, какую в ней играют животные, басня восходит к сказаниям первобытных времен, когда одушевлённость животных представлялась тождественной одушевлённости человеческой, и, таким образом, животным приписывались сознательная воля, разум и т. п.

За басней стоит целая система традиций словесного искусства, раскрывающихся в её взаимосвязях с мифом. Миф и басню объединяет не только общее название, проистекающее из общности фольклорного происхождения, но иногда и содержание. Обычными действующими лицами басни являются, помимо животных и людей, боги олимпийского пантеона: Зевс (в роли не всегда удачливого царя всех живых существ) и Гермес (в роли его слуги и посыльного), а также Афина, Афродита, Прометей, Геракл, Аполлон.

М. Л. Гаспаров в своей работе «Басни Эзопа» о предпосылках появления басни пишет: «Когда первобытный человек впервые почувствовал себя человеком, он оглянулся вокруг себя и впервые задумался о мире и о себе. По существу, это было два вопроса: теоретический и практический... Теоретический вопрос гласил: как устроен этот мир? Практический вопрос гласил: как должен вести себя в этом мире

человек? На первый вопрос человек отвечал мифом. На второй вопрос человек отвечал себе басней...» [5, с. 78]. По мнению исследователя, «наряду с мифом, басня была одной из древнейших форм мышления и одним из древнейших жанров словесного искусства» [5, с. 96].

Помимо связей с мифом, у басни прослеживаются общие корни со сказкой. Отличие между ними заключается в том, что басня имеет дидактическую направленность, а в сказке таковая скрыта. Наконец, басня обладает связями с театром (комедии, театром одного актера), которые составляют ныне генетическую память жанра. В процессе перехода от устной формы бытия к письменной, а затем – от прозаической к стихотворной – басня претерпела значительные формальные изменения. Тем не менее, развитие басни как литературного жанра не внесло радикальных перемен в её функциональную и содержательную сущность.

Приведём наиболее ранние поэтические определения басни, сформировавшиеся в эпоху античной цивилизации: «басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины»; «басня есть риторический рассказ, по существу вымышленный, по убедительности же склада являющий образ истины и сочиняемый с целью поучения и пользы» [5, с. 48]. Сохраняя ключевые позиции первого, второе определение расширяет его, вводя категории риторики и цели. Итак, *басня – вымышленный рассказ риторического типа, содержащий «образ истины» и предполагающий реализацию цели поучения и пользы.*

Став литературным жанром и обретя стихотворную форму, придавшую её назидательному содержанию большую выразительность, лёгкость изложения, демократичность языка, басня окончательно обрела свои основные черты: *поучительность* (дидактичность), *аллегоричность*, *традиционность* круга образов, сюжетных мотивов. Стабилизировалась и структурно-композиционная основа басни: две части – собственно повествование, рассказ и назидание, нравоучение или, согласно принятому в современном литературоведении названию, *мораль*, которая может как предварять повествовательную часть, так и следовать за её изложением. Изложение сюжета содержится в повествовательной части басни, структурируемой согласно чёткой схеме: экспозиция, действие, неожиданный результат. Мораль или сентенция (от лат. *sententia* – изречение нравоучительного характера) прибавляется к басне и разъясняет заключённый в ней полезный смысл.

На основе приведенных качеств и закономерностей жанра представляется логичным сконструировать следующее определение басни. *Басня – жанр дидактической поэзии, короткая повествовательная*

форма, сюжетно законченная и подлежащая аллегорическому истолкованию как иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу.

В. Белинский так охарактеризовал содержательную модель басни: тот мир, который представлен в басне, есть «... чистое зеркало, в котором отражается мир человеческий» [1, с. 569]. Главными качествами басни великий русский критик считал сатиру и иронию. Осмысливая историческое значение поэтического наследия И. Крылова, В. Белинский называл поэта творцом «новой басни», «русской басни», в которой сочетаются черты повести, комедии, юмористического очерка, элементы злой сатиры, отмечая способность русского баснописца быть «народным». В. Белинский выделил три разряда крыловских басен: басни, в которых автор хотел быть просто моралистом и которые слабы по рассказу («Мартышка и очки», «Волк на псарне»); басни, в которых морализаторское направление сочетается с поэтическим (в вокальном цикле Д. Клебанова использованы басни второй категории); басни чисто сатирические и поэтические («Свинья под дубом», «Зеркало и обезьяна»).

По мнению В. Белинского, И. Крылов выразил «широко и полно – одну сторону русского духа – его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию» [1, с. 571]. Народность в поэте, по В. Белинскому, – своего рода гениальность. Стиль басен И. Крылова отличает взаимодействие таких черт как предельная точность, эпиграмматическая краткость, яркость, полновесность, живописность, речевая музыкальность, ритмическая выразительность.

Каков же «образ истины», найденный Д. Клебановым в цикле вокальных пьес «Басни И. А. Крылова»?

Д. Клебанов не является первопроходцем в области музыкальной интерпретации басенной поэзии И. А. Крылова. Так, несомненна ориентация композитора на классический прообраз: вокальный цикл А. Г. Рубинштейна «Басни И. А. Крылова», в состав которого вошли «Квартет», «Стрекоза и муравей», «Кукушка и орел», «Осел и соловей». Тем не менее, авторский подход Д. Клебанова к трактовке жанра басни, осуществлённой, как и у его выдающегося предшественника, в рамках камерно-вокального цикла и опирающийся на всё многообразие классических традиций, глубоко своеобразен.

В цикл Д. Клебанова вошли четыре басни И. Крылова, написанные поэтом на различных этапах его творческого пути: «Квартет»

(1811), «Лебедь, рак и щука» (1814), «Кот и повар» (1812), «Слон и Моська» (1808). Для композитора важным было не хронологическое, а образно-поэтическое единство литературных первоисточников. Наличием именно этого качества определяется сущность композиторского отбора басен И. Крылова в качестве первоосновы вокального цикла. Помимо этого, принцип выбора басен композитором обусловлен обращением к так называемым «эзоповским» басням в наследии И. Крылова, в которых действующими лицами являются животные. Д. Клебанов сохранил основные черты содержания и структуры текстов – два основных раздела басни: полиэтапное повествование (включающее в себя экспозицию, трактованную И. Крыловым как замысел, действие, результат) и цель (сентенцию).

Для Д. Клебанова наиболее важными и получившими претворение в музыкальной интерпретации являются следующие жанровые черты басни: сюжетная завершенность (подчеркнута композитором введением коды); аллегорическое истолкование (Д. Клебанов усиливает символично-метафорическое содержание басни, добавляя дополнительные аллегорические ряды в музыкальный текст); иллюстративность (использование музыкальных средств с целью наиболее ярко обрисовать ситуацию, в которой оказались герои); эпиграмматическая краткость интонационных оборотов, из которых соткано целое; традиционность круга избранных музыкальных образов и мотивов.

Традиционность – сущностная черта басни, охватывающая не только её содержание, но и структуру. Д. Клебанов, не подвергая басню коренному переосмыслению, преображает её – как на формальном уровне, так и на уровне содержания, организуя басни в цикл, не деформируя при этом сущностные свойства шедевров И. Крылова. В этом преображении композитор предстает как последователь великого баснописца, в своё время реформировавшего басенный жанр, сохранив при этом его основные черты.

Лаконичная повествовательная форма басен И. Крылова в пьесах Д. Клебанова развёрнута специфически музыкальными средствами, хотя композитор и чётко следует за поэтическим словом. Отталкиваясь от жанровых свойств басни, Д. Клебанов усиливает комедийно-сатирическое начало, создавая цикл «маленьких комедий». Дидактическая направленность в композиторских версиях, как правило, усилена: если в 1-й вокальной басне это достигается звукоизобразительностью: трелями соловья, то во 2-й, «Лебедь, рак и щука», и 4-й – «Слон и Моська» – она подана сквозь призму игрового начала (обращение

к скерцозной стилистике); в 3-й «Кот и повар» назидательность находит свое проявление в коротком изобразительно-ироничном фортепианном послесловии («прыжки кота», не внявшего нотациям Повара).

Анализ вокального цикла позволяет определить принципы циклизации басен, характерные для opus'a Д. Клебанова.

Во-первых, басни принадлежат к одному разряду – басни без морали (по определению В. Белинского), где важна заключительная сентенция то ли от лица одного из действующих лиц (соловей из «Квартета»), то ли от автора («Слон и Моська») [1, с. 574].

Во-вторых, по определению М. Гаспарова, это басни «эзоповского типа», стиль которых сух, как либретто [5, с. 92]. Для Д. Клебанова басни И. Крылова – своего рода череда либретто, на основе которых композитор творит музыкальную комедию в 4-х действиях. Д. Клебанов превращает басни не только в «Маленькие комедии». Трактую их как цикл вокальных пьес, подобных оперным сценам, он всячески подчеркивает драматическое начало. Композиторское истолкование жанрового определения «пьеса» позволяет сделать вывод о том, что это – не столько синоним миниатюры, сколько род драматического произведения – подобно тому, как пьесой именуется также и драма (как, например, пьеса А. Чехова «Вишневый сад»).

Таким образом, эпическое и драматическое содержание басни объединены Д. Клебановым понятием «пьеса», концентрирующим в себе в данном случае различные роды, виды и жанры искусства. Однако основным принципом объединения басен в цикл следует считать создание композитором сквозных смыслообразов, переходящих в преображенном виде от пьесы к пьесе.

Так, идея, представленная на уровне сюжета в 1-ом номере («Квартет») – неразрешимость конфликта между высокой целью и невозможностью её реализации бесталанными исполнителями – разнообразно воплощается во всех последующих номерах. Сквозная тема недостижимости согласия, понимания, бесполезности попыток героев понять друг друга, найденная и подчеркнутая Д. Клебановым в баснях И. Крылова, раскрывается в сквозных ситуациях: несогласованной, нестройной игры музыкантов из 1-го номера, невозможности сдвинуть воз с места во 2-й басне («Лебедь, рак и щука»), упрямстве четвероногих героев в 3-й («Кот и повар») и 4-й («Слон и Моська»).

Композитор формирует систему ролевых функций персонажей, связывая с образом каждого из них определенный интонационный строй. Аккордовая формула, основанная на повторении септаккордов,

символизирующих игру горе-музыкантов в «Квартете», найдёт своё новое воплощение и во 2-м номере (словно бы «застывшие» аккорды, изображающие неподвижно стоящий «воз»), и в 3-м (сцена разоблачения повара-грамотея), и в 4-м (величественный образ улично-го шествия пресловутого слона) – символизируя собою комичность, а, порой, и гротесковость происходящего, невозможность что-либо и когда-либо изменить в сложившихся обстоятельствах. Так один музыкальный приём в различных контекстах, наряду с воплощением одной содержательно-ролевой функции, обретает различные образно-выразительные смыслы.

Ещё один сквозной смыслообраз основан на использовании жанровой характеристики хораля. В первой басне-пьесе обращение композитора к деформированным жанровым признакам хораля символизирует сюжетную ситуацию безрезультатности попыток участников квартета обрести недостижимую гармонию. Своё воплощение хорал найдет и в гусельных аккордах вступления ко 2-му номеру «Лебедь, рак и щука» (картина иронической идиллии), и в 3-м номере (образ повара), и в заключительной басне (фантазмагорическая гордыня Моськи). Так басенные эпиграмматичность и аллегоричность находят своё специфическое музыкальное воплощение в вокальных пьесах Д. Клебанова.

Важную роль в формировании смысловой драматургии басни играет музыкальная изобразительность. В частности, в «Квартете» партия фортепиано выполняет функцию собирательного образа бездарных оркестрантов (пассажный тематизм 16-и создает эффект фальшивой игры музыкантов; нонаккорды, септаккорды – нестройности, отсутствия гармонии). В финале басни Д. Клебанов на фоне эпизода, иллюстрирующего разлад у музыкантов-неудачников, желая подчеркнуть дидактическую направленность басни и усилить гротесковое начало, вводит партию соловья, сладкозвучные трели которого делают ещё более очевидной общую бездарность участников квартета.

Фигурации в пьесе «Лебедь, рак и щука» символизируют водную стихию; в пьесе «Кот и повар» – пассажи в партии фортепиано в нижнем регистре привлечены с целью изобразить мурлыканье кота, а «заплетающаяся» гамма воссоздает музыкальный образ повара-грамотея; в музыкальной басне «Слон и Моська» Д. Клебанов использует нарочито «тяжёлые» аккорды, создавая иллюзию «разрастания» крохотной Моськи до грандиозных масштабов Слона. При этом композитор явно тяготеет к созданию музыкальной пародии, углубляя жанровые свойства комедии, свойственные басне.

Анализ интерпретации басен И. Крылова Д. Клебановым позволяет сделать следующие **выводы**.

Сквозные лейтобразы – важнейший способ организации единства камерно-вокального цикла, – используемые композитором в каждой басне, сообщают заключённым в ней содержанию и оценке новые смысловые аспекты. В процессе развития цикла сквозные смыслообразы объединяются и полифонизируются Д. Клебановым, будучи изложены по вертикали, обретая новый характер в зависимости от ситуации и жанровой трактовки. Композитор совершает переход от былинно-эпической окраски аккордов вступления в № 2 («Лебедь, рак и щука») к скерцозности в его финале; нестройный квартет 1-го номера превращается в хоральность в № 3 («Кот и повар»); в 4-м («Слон и Моська») происходит трансформация примитивной игры квартета из № 1 в торжественный полонез, сопровождающий шествие.

Д. Клебанов в своём цикле вокальных пьес реализовывает индивидуальный жанровый синтез, элементами которого являются внемузыкальные и музыкальные прообразы. В их числе – литературная басня, театр комедии, классический камерно-вокальный цикл (А. Рубинштейн), оперная сцена. Претворение черт симфонического развития позволяет трактовать цикл и как своеобразную камерную вокально-фортепианную симфонию в 4-х частях. Отсюда наследование многообразия жанровых традиций музыкального, поэтического и театрального искусства, их органичный сплав определяют сущность подхода композитора к интерпретации жанра басни.

При этом выбор литературно-поэтического первоисточника не ограничивается для композитора лишь собственно художественными его достоинствами. Д. Клебанова привлекает и творческая личность автора стихотворения: интерпретируя стихотворный первообраз, композитор стремится воссоздать черты творческого метода, индивидуального языка поэта в их целостности. Эти особенности работы над словом проявляются во всех камерно-вокальных циклах Д. Клебанова, становясь свидетельством единства художественных принципов и общности методов композиторской работы в процессе музыкального претворения поэтических текстов. Вместе с тем, каждый вокальный цикл Д. Клебанова обнаруживает своеобразие черт композиторской интерпретации, обусловленное реализацией задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта.

Таким образом, анализ взаимодействия поэтического и музыкального текстов в вокальном цикле Д. Клебанова «Басни И. Крылова» по-

казывает, что процесс музыкального претворения словесного текста обусловлен глубоким проникновением композитора в сущность поэтического произведения, породившим его музыкальное интонирование.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белинский В. Г. Статьи и рецензии 1843–1845 [Текст] / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1955. – Т. 8. – 723 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 1. – 148 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – Ч. 2 и 3. – 365 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – 350 с.
5. Гаспаров М. Л. Басни Эзопа [Текст] / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1968. – 319 с.
6. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов [Текст] / И. Л. Золотовицкая. – К. : Музична Україна, 1980. – 44 с.
7. Платек Я. Непобедимые ритмы [Текст] / Я. Платек // Верьте музыке. – М. : Советский композитор, 1989. – 340 с.

ГРИГОРЬЕВА О. Б. О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. КЛЕБАНОВА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «БАСНИ И. КРЫЛОВА»). Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Клебанова «Басни И. Крылова», устанавливаются логические и содержательные связи между отобранными композитором поэтическими произведениями. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных смыслообразований.

Ключевые слова: басня, вокальный цикл, цикл вокальных пьес, сквозной смыслообраз.

ГРИГОР'ЄВА О. Б. О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛОУТВОРЕННЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Д. КЛЕБАНОВА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «БАЙКИ І. КРИЛОВА»). Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Клебанова «Байки І. Крилова», встановлюються логічні та змістовні зв'язки між відібраними композитором поетичними творами. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень.

Ключові слова: байка, вокальний цикл, цикл вокальних п'єс, наскрізний змістовний образ.

OLGA GRYGORYEVA. PRINCIPLES OF CONSTRUCTION OF A CYCLE IN THE COURSE OF FORMATION OF A VOCAL CYCLE

IN D. KLEBANOV'S CREATIVITY (FOR EXAMPLE A CYCLE «I. A. KRYLOV'S FABLES»). In this article the structure and the maintenance of a vocal cycle of D. Klebanov «I. Krylov's Fables» are considered, logic and substantial communications between the poetic products, which have been selected by the composer, are established. The role of the poetic and intonational semantic formations is defined.

Keywords: fables, the vocal cycle, the cycle of vocal pieces, semantic formations are defined.

УДК 782.91 (477)

Юлия Грицун

ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА «СЕВЕРНАЯ СКАЗКА» И. КОВАЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ

Творческое наследие Игоря Константиновича Ковача тесно соприкасается с детской аудиторией. Произведения, написанные для детей, имеют огромную разножанровую амплитуду – от театральной музыки, где дети являются слушателями и зрителями¹, до инструментальной музыки, когда юные слушатели превращаются в исполнителей².

¹ Как театральный композитор И. Ковач сотрудничал с *Харьковским театром кукол им. Н. К. Крупской (ныне им. В. А. Афанасьева)* («Аленушка и солдат», 1970; «Ну и Мыщик!», 1972; «Шерлок Холмс против агента 007», 1977), *Харьковским театром юного зрителя* («Зайка-заснайка», 1969; «Человек во все времена», 1971; «Одуванчик», 1971; «Сказка о храбром Кикиле», 1972; «Грозе навстречу», 1972), *Днепропетровским театром юного зрителя* («Радуга зимой», 1973), *Кишиневским театром оперы и балета* (опера «Голубые острова», 1990); *Харьковским академическим театром оперы и балета им. М. В. Лысенко* (балет «Северная сказка», 1975); *Харьковским театром музыкальной комедии* (балет-сказка «Бемби», 1983; музыкальная комедия-сказка «Путь к солнцу» или «Этот прекрасный Гадкий утенок», первая постановка – 1980 г.; вторая постановка в переводе на украинский язык А. Марченко, 1996. Также балет-сказка «Бемби» исполнялся в Киевском театре оперетты, Одесском театре оперы и балета, Одесском театре музыкальной комедии, Одесской балетной студии; музыкальная комедия-сказка «Путь к солнцу» или «Этот прекрасный Гадкий утенок» была поставлена в Донецком театре оперы и балета, Днепропетровском театре оперы и балета, Киевском театральном институте им. И. К. Карпенко-Карого, Черкасском музыкально-драматическом театре, в музыкально-драматическом театре г. Караганды, Макеевском ТЮЗе, Луганской областной филармонии.

² Для детского исполнения композитором написано два сборника для фортепиано: «Бемби-альбом». Сборник пьес для фортепиано (2000), «По страницам музы-

Отметим, что музыка балетов-сказок часто является основным музыкально-тематическим источником, «зерном» музыкального материала многих несценических сочинений Ковача. Например, на материале балета «Северная сказка» написаны «Парафраз» для камерного оркестра (1976), симфоническая сказка для чтеца и симфонического оркестра «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями» (либретто Э. Яворского, 1976), три сюиты из балета «Северная сказка» (№ 1 – 1983, № 2 – 1987, № 3 – 1992), камерно-инструментальное произведение «Диалог Акки и Нильса» для виолончели, флейты и арфы (1988) и т. д.

Все произведения И. Ковача, написанные для детей и юношества, имеют одну общую черту – они возвращают слушателей в мир сказки, в мир волшебства. Композитор раскрывает детям многогранный, пестрый сказочный мир благодаря разнообразному, музыкальному мышлению, оперируя оркестром, как палитрой цветных ярких красок.

В современном отечественном музыкознании детская музыка И. К. Ковача не получила должного рассмотрения за исключением кратких газетных очерков, журнальных заметок А. Чепалова [3; 4; 5], статьи М. Бевз, посвященной рассмотрению детской фортепианной музыки [1]. Исключение составляет монологический очерк Н. Тышко, в котором в рамках панорамного обзора творчества композитора представлена краткая общая характеристика балетов «Бэмби» и «Северная сказка» [2]. Таким образом, проблема целостного изучения детской сценической музыки Игоря Ковача остается открытой.

Цель статьи – раскрыть специфику образного мира балета «Северная сказка» и выявить музыкальные средства, с помощью которых осуществляется его воплощение.

Балет «Северная сказка» написан в 1975 г. по сказке С. Лагерлеф «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями» (либретто В. Гудименко и М. Гольдрин), премьера его состоялась в октябре 1977 г. на сцене Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенка³. Обращает на себя внимание художественное решение в оформлении спектакля. Как отмечает Н. Тышко, «У зрителя

кальных театров». Пьесы для фортепиано (2001). К сожалению, нотные материалы всех выше упомянутых произведений существуют лишь в рукописях. Исключение составляет клави́р балета «Северная сказка», опубликованный в 1984 г. издательством «Музична Україна».

³ Балетмейстеры В. Попов и заслуженный артист УРСР В. Гудименко, дирижер Л. Джурмий, художник В. Кравец. В партии Нильса – ученица хореографической школы Женья Осиченко [3].

рождается ощущение, будто декорации сошли со страниц детской сказочной книжки с картинками. Веселые, пестрые деревенские домики, хмурые каменные изваяния старинного замка, красные черепичные крыши заколдованного города воспринимаются как-будто с высоты птичьего полета, напоминая о главной теме произведения – теме мечты, полета, высоких достижений» [2].

Балет написан в трех действиях, пяти картинах, каждая из которых имеет свое название:

I действие: 1-я картина – *Проказник Нильс*

2-я картина – *Птичий двор*

II действие: 3-я картина – *В стране диких гусей*

III действие: 4-я картина – *В заколдованном городе Винетта*

5-я картина – *Снова дома*

Адресуя балет «Северная сказка» детской аудитории, И. Ковач тщательно продумывает музыкальную характеристику каждого сказочного персонажа, чтобы как можно ярче передать его характер, раскрыть через музыку отношение к тем или иным его поступкам, музыкально разукрасить приключения, которые происходят с главными героями на сцене. Для этого композитор идет путем «музыкальной конкретизации» – наделяет происходящее действие и героев сказки характерными лейттемами, помогая юным слушателям проследить за сюжетным развитием балета благодаря музыкальному содержанию. Подобная музыкально-тематическая система названа автором «наглядный лейтмотивизм».

Лейттематическую систему в балете можно подразделить на две категории: лейттемы *обобщенные*, не привязанные к конкретному герою (тема свободы, тема труда, тема зла), и лейттемы *конкретные* – портретные зарисовки, музыкальные характеристики сказочных персонажей (тема Нильса, тема родителей Нильса, тема Гнома, тема Глимингемского замка и др.).

Помимо указанных групп, в балете присутствуют лейттемы, не имеющие однозначной принадлежности. Например, *лейттема диких гусей и Акки* играет двоякую роль: выступая средством характеристики свободолюбивых птиц, она является в то же время основной лейттемой балета, олицетворяя собой тему свободы, тему полета, которая проходит «красной нитью» на протяжении всего произведения. Лейттема имеет музыкально-динамическое развитие, все больше приобретая «широту дыхания», разрастаясь масштабно (и в фактурном, и в структурном планах). Она берет начало в первом действии и выли-

вается в кульминацию в финале, являя собой итог всего балета – прославление свободы, дружбы, полета души. Впервые тема появляется во второй картине первого действия в номере «Полет диких гусей». Оркестровыми средствами композитор воссоздает эффект полета, невесомости благодаря «кругообразному» движению тридцатьвторыми в низком регистре у виолончелей и контрабасов, на фоне которого звучит тема широкого дыхания у группы медных духовых инструментов. Тональность темы – *d-moll*. Далее ее элементы появляются в номере «Отлет стаи» (II д. 3 к., *d-moll*), «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к., *es-moll*), «Возвращение домой» (III д. 4 к., *e-moll*). Финал в 5 к. III д. является одновременно финалом и итогом всего балета. Тема свободы, полета звучит «широко», «открыто» (*d-moll*).

В третьей картине второго действия «В стране диких гусей» в сцене битвы, в которой раскрывается главный конфликт балета – борьба добра и зла, тема получает свое новое рождение как *тема добра*. Сцена битвы гусей и крыс-дармоедов расценивается как персонифицированное сражение добра и зла.

Помимо приведенной типологии лейттемы можно классифицировать на *изменяемые* и *не претерпевающие изменений*. У лейттем сказочных персонажей, появление которых ассоциируется с волшебством, превращением, мелодическая линия на протяжении всего балета звучит без изменений, лейттемы видоизменяются в тембровом отношении, приобретают новую окраску в зависимости от сюжетного содержания музыкального номера. Например, тема Гнома, представляющая собой «кругообразный» неустойчивый мелодический оборот, построенный на поочередно звучащих в восходящем движении чистой квинте и чистой кварте, неожиданно переходящих в нисходящую уменьшенную квинту. В первом проведении он звучит у трубы с сурдиной, в другом эпизоде – у флейты соло. В музыкальном номере «Стая Акки Кнебекайзе и птичий двор» (I д. 2 к.), когда Гном придает силу крыльям Мартина (ремарка автора), тема Гнома проходит поочередно у духовых инструментов по «нисходящей тембровой линии»: флейты – гобои – кларнеты – валторны – трубы на фоне тянущейся педали: фаготы – тромбон – туба – литавры – струнные инструменты.

Другие же лейттемы проходят путь трансформации благодаря сюжетному развитию. Тема Нильса звучит по-разному в зависимости от сюжетной ситуации, в которой находится герой. В первой картине первого действия Нильс показан проказником. Отдельные музыкальные номера характеризуют его как бездельника, озорника. Это своего рода

«подтемы» основной *лейттемы Нильса-проказника*. В оркестре характеристика бездельника передана восходящими по хроматизмам «пустыми» квартами у кларнетов и фаготов на фоне тихого тремоло у малого барабана (эта тема звучит также в «Сцене с дневником», I д. 1 к.). Как озорника композитор характеризует Нильса веселой *C-dur*’ной скерцозной темой.

В конце первой картины первого действия Гном превращает Нильса в маленького человечка. Эта трансформация происходит и в лейтмотивной характеристике Нильса. Мажорная, легкомысленная тема скерцозного характера превращается в минорную, «неуверенно» звучащую у солирующего гобоя. Возвращению прежнего облика Нильса отвечает аккордовая тема, звучащая в увеличении.

Элементы лейттемы Нильса звучат в «Сцене с Котом» (I д. 1 к.), «Нильс на птичьем дворе» (I д. 2 к.), «Вступление» к 3 к. II д., «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.), «Родной пейзаж и возвращение Нильсу прежнего облика» (III д. 5 к.), «Встреча с родителями» (III д. 5 к.).

Лейттема родителей в первой картине первого действия звучит немного сурово; в ней присутствуют черты старинного танца гавота. В третьей картине второго действия он звучит как воспоминание в верхнем регистре на *piano* у флейты пикколо на фоне аккомпанирующих флейты и ксилофона. Также тема родителей звучит и в номере «Воспоминания Нильса о родном доме» (III д. 4 к.).

Разнообразно показана *лейттема Кота*. Ее модификации определяются позицией восприятия Нильса. Вначале Кот появляется в доме Нильса («Сцена с Котом», I д. 1 к.) – его тема построена на восходящих и нисходящих мелодических оборотах, которые звучат у группы струнных инструментов в среднем регистре. Затем обычный Кот превращается в Большого Кота по сравнению со ставшим маленьким Нильсом – тема теперь звучит в низком регистре в октаву в увеличении.

Благодаря принципу «наглядного лейтмотивизма» сюжетные события, происходящие на сцене, раскрываются более полно.

Помимо системы лейттем И. Ковач раскрывает образный мир балета посредством изобразительных характеристических танцев. Они представляют собой ряд этюдов, раскрывающих характеры как «бытовых» персонажей, так и «сказочных». Композитор ярко показал разницу между ними благодаря жанрам и стилям, в которых написаны музыкальные номера-танцы, а также оркестровке – яркой красочной палитре тембров. Так, во второй картине первого действия

«Птичий двор» разнохарактерные танцы раскрывают образ каждого вида птицы: «Танец кумушек» напоминает польку, «Танец чванливых птиц» – мазурку, «Танец модниц» – эстрадный танец, а «Общий танец обитателей птичьего двора» имеет вальсовые черты. Все эти танцы своей законченностью, «квадратностью» противопоставляются теме полета, свободы, постоянно развивающейся, наполняющейся постепенно большей широтой дыхания.

«Бытовой» танцевальный дивертисмент представляет собой четвертая картина третьего действия «В заколдованном городе Винетта». Один за другим проходят разнохарактерные танцы: «оживших горожан», «продавиц цветов», «кружевниц», «кузнецов», «Шествие» горожан.

Сказочные обитатели волшебной страны в третьей картине второго действия «В стране диких гусей» также характеризуются посредством характеристических танцев: «Танец карликов», «Танец блуждающих огней». Это яркие музыкальные номера, наполненные элементами таинственности.

Еще один принцип музыкально-драматургического развития балета – музыкальные сцены сквозного развития, такие как «Лис Смирре и его поединок с Нильсом», «Битва диких гусей с дармоедами», «Сцена потопления дармоедов», «Сцена ликования» и др. Это уже не музыкально-танцевальные дивертисменты, а балетные этюды, ведущие сюжетную линию действия, передающие через пластику психологическое состояние героев. Перед глазами зрителей, благодаря действию на сцене, подкрепленному музыкальным сопровождением, развивается сюжет сказки.

Ярким средством музыкально-сценического развития сюжета выступают принципы звукоизобразительности.

Музыкально-красочно, точно расшифровывая действие, например, показана битва «Битва диких гусей с дармоедами». Тема добра (трансформированный *лейтмотив диких гусей и Акки*) звучит у группы струнных инструментов, тема зла – маршеобразная минорная «злая» тема – у медных духовых и ударных инструментов. Две контрастные темы на протяжении музыкального номера звучат то поочередно, то переплетаясь, напластовываясь одна на другую, музыкально олицетворяя ход битвы двух враждующих сторон.

И. Ковач применяет музыкально-оркестровые средства⁴ для яркого изображения действия, окружающей обстановки, времени суток

⁴ Балет «Северная сказка» написан для полного состава симфонического оркес-

и т. д. (огонь в камине; полет Кота в окно; бой часов; восход солнца; туман; разгорается костер; «мертвый» город; Гном придает силу крыльям Мартина; гуси опускаются на землю; стая поднимается в небо).

Так, *огонь в камине* в «Сцене с дневником» (I д. 1 к.) передан мерцанием «трепещущих» фигураций у различных инструментов, представляющих собой хроматический оборот, построенный на звуках *des – fis – g – as* и проходящий в различных конфигурациях: как хроматический поступенный оборот – у гобоев и кларнетов; «круговорот» секстолей шестнадцатыми – у флейты пикколо и флейты; трель у валторн, *frullato* у труб – на этих же ступенях, звучащих одновременно и представляющие собой созвучие в тесном расположении, *tremolo* у струнных – в широком аккордовом расположении, охватывающее диапазон двух октав. Звуко-изобразительное подражание шипения, потрескивания дров в камине осуществляется благодаря приему игры тремоло на тарелках посредством щетки.

Полет Кота в окно в сцене «Нильс на птичьем дворе» (I д. 2 к.) – музыкальный номер начинается *glissando* у валторн, которое стремительно переходит в тему, напоминающую тему Кота. Она «проносится» на фоне неустойчиво звучащего у флейт и труб *frullato* септаккорда II низкой ст. и останавливается на *C – dur*’ном трезвучии у всего оркестра на *sforzando*. Весь «полет» сопровождается тремоло литавр и завершается резким ударом тарелок.

Бой часов в сцене «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.) решен как чередование аккордов у различных групп инструментов, воссоздавая принцип «боя часов», с акцентированием первой и третьей долей, как тембральный ассоциативный прием – задействованы колокола. За счет того, что в басу звучат аккорды без терцового тона, музыкальный номер не имеет ладовой определенности.

Восход солнца в картине «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.) изображен поступенным восходящим движением по звукам септаккорда, охватывая весь оркестровый диапазон, причем звуки его задерживаются в качестве педали, а восхождение осуществлено в рамках духовой группы (туба – тромбон – трубы – валторны –

стра, который включает видовые инструменты (флейта пикколо, английский рожок, контрафагот), большое количество ударных (литавры, малый барабан, треугольник, тарелки, большой барабан, колокольчики, колокола, ксилофон), используемых в целях изобразительности.

кларнеты – гобои – флейты). Таким образом, происходит постепенное динамическое нарастание и тембровое *crescendo* посредством активизации инструментов оркестра.

Туман «Вступление» (II д. 3 к.) – начинается небольшим вступлением (12 тактов), вводящим в образное состояние природного явления – тумана – беспочвенного, неустойчивого, зыбкого. Основное тематическое «зерно» – триольный оборот (его составляющие – две триоли: первая с диапазоном б. 2 – нисходящий ход по двум м. 2, другая – с диапазоном ч. 4 – ход по б. 3 и м. 2), на котором построен *ostinat*'ный ход параллельными квинтами, звучащий у скрипок во второй октаве. Он образует устойчивый всего музыкального номера. Основная тема звучит в низком регистре (в большой и контр – октавах) у виолончелей и контрабасов. Мелодическая линия темы построена «волнообразно»: из низкого регистра она постепенно переходит в самую высокую точку диапазона⁵ и после постепенно спускается вниз. За счет постепенного «измельчения» длительностей она как бы «раскручивается»: половинные длительности сменяются восьмыми, переходящие в свою очередь в шестнадцатые – звучит «неровно» за счет пунктирного ритма и межтактовых синкоп.

Состояние зыбкости передается и в гармоническом плане: в начальных тактах предполагается *e-moll*, но с четвертого такта с появлением альтерированных ступеней (низкие II и V ст.) тональная устойчивость нарушается.

Ремаркой «Туман рассеивается» заканчивается музыкальный номер – тема перестает проследиваться, словно «истаивает». *Ostinat*'ный аккомпанемент из верхнего регистра «спускается» в нижний регистр к тембру темы и постепенно рассеивается.

Изображение физического действия «Гуси опускаются на землю» и «Стая поднимается в небо» в оркестровой партитуре можно увидеть визуально. Так, при «взлете» стаи в небо, мелодическая линия имеет восходящее движение, партитурное пространство заполняется инструментами, звучит *poco a poco crescendo*. При «спуске» – мелодическая линия нисходящая, музыкальная ткань постепенно разреживается, звучит *poco a poco diminuendo*. Рассмотрим более детально.

Гуси опускаются на землю «Полет диких гусей» (I д. 2 к.) – в оркестре прослушивается момент «спуска» и «остановки» движения за счет трех составляющих:

⁵ Диапазон темы – квинта через октаву.

1) нисходящей мелодии на фоне движения тридцатьвторых у виолончелей и контрабасов и *ostinat*'но звучащего у контрабасов ля в низком регистре;

2) тембрового уплотнения звучания – переход из высокого «разреженного» тембра в низкий «густой»: флейта пикколо – флейты – гобои – кларнеты – фаготы – валторны – тромбоны – туба;

3) ритмического «укрупнения» – последовательная смена длительностей: восьмые – шестнадцатые (стая делает круг в воздухе перед посадкой) – четвертные – половинные – целая.

Стая поднимается в небо «Стая Акки Кнебекайзе и птичий двор» (I д. 2 к.) – слышится «подъем» за счет восходящего движения мелодии, звукового *crescendo* и постепенно накладываемое на него и тембрового *crescendo*.

На тянущейся октавной педали у валторн, труб, тубы, контрабасов и литавр на *poco a poco crescendo* звучит в восходящем движении мелодия широкого диапазона (*соль-диез* большой октавы *до-диез* третьей октавы), в процессе развития ритмически измельчаясь: длительности восьмыми сменяются шестнадцатыми. Тема имеет также большой тембральный диапазон, постепенно включая в себя тембры попарно звучащих инструментов разных инструментальных групп (смещение тембров инструментов деревянных духовых и инструментов струнной группы), но в одной тесситуре: виолончели с фаготами – альты с кларнетами – вторые скрипки с гобоями – первые скрипки с флейтами и постепенно заполняющая все оркестровое пространство.

В плане музыкальной изобразительности следует обратить внимание на особую драматургическую роль, которая отводится ритмической фигуре *ostinato*. Она заполняет всю гармоническую ткань произведения, выполняет несколько функций:

1) *аккордовое ostinato*: «Поединок Нильса и Гнома» (I д. 1 к.), «Лис Смирре и его поединок с Нильсом» (II д. 3 к.), характеристика «Царя дармоедов» (II д. 3 к.).

2) *мелодическое ostinato*: триольный оборот – *Туман* «Вступление» (II д. 3 к.); восходящий оборот шестнадцатыми – *характеристика крыс* «Битва» (II д. 3 к.); оборот октолями – *тема полета*, проходящая в таких музыкальных номерах, как «Полет диких гусей» (I д. 2 к.), «Отлет стаи» (II д. 3 к.), «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.), «Воспоминания Нильса о родном доме» (III д. 4 к.), «Возвращение домой» (III д. 4 к.), финал (III д. 5 к.).

3) *ostinat'ный аккомпанемент*: «Танец чванливых птиц» (I д. 2 к.); «Общий танец обитателей птичьего двора» (I д. 2 к.); *разгорается костер* «Танец блуждающих огней» (II д. 3 к.); «Лис Смирре и его поединок с Нильсом» (II д. 3 к.); «Стая Акки Кнебекайзе и птичий двор» (I д. 2 к.); «Танец кружевниц» (III д. 4 к.); «Танец кузнецов» (III д. 4 к.); *характеристика царя дармоедов* «Битва» (II д. 3 к.), «Сцена ликования» (II д. 3 к.).

Итак, многогранный мир «Северной сказки» раскрывается в балете благодаря яркому мышлению и языку композитора. Особая роль отводится И. Ковачем таким средствам выразительности, как тембр, динамика, ритм. Роль оркестра в балете велика, он фактически «расшифровывает» действие. Средствами расшифровки выступают: «наглядный лейтмотивизм» (в терминологии композитора); специфические приемы звукоизобразительности; характеристика через жанровость.

Благодаря всем этим составляющим раскрывается вся красота волшебства, присущая сказке.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бевз М. *Фортепіанні твори І. Ковача. Нотатки викладача* / М. Бевз // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практиці освіти* : Збірник наукових праць. – Вип. 19. – Харків, 2007. – С. 40–48.
2. Тишко Н. *Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів* / Н. Тишко. – К. : Муз. Україна, 1980. – 52 с.
3. Чепалов О. «Північна казка, або пригоди Нільса»: До прем'єри нового балету Ігоря Ковача в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка / О. Чепалов // *Вечірній Харків*. – 1977. – 15 жовтня.
4. Чепалов А. *Новый балет для детей* / А. Чепалов // *Красное знамя*. – 1977. – 20 октября.
5. Чепалов А. «Северная сказка» И. Ковача в ХАТОБ / А. Чепалов // *Муз. жизнь*. – 1978. – № 1. – С. 10.

ГРИЦУН Ю. ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА «СЕВЕРНАЯ СКАЗКА» ИГОРЯ КОВАЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ. Статья посвящена выявлению музыкально-тематических, темброво-фактурных, жанрово-стилистических особенностей, с помощью которых воплощается многогранный образный мир балета «Северная сказка» украинского харьковского композитора XX века Игоря Ковача (1924–2003).

Ключевые слова: балет, сказка, драматургия, театральность, «наглядный лейтмотивизм», звукоизобразительность, музыкальное мышление, оркестр.

ГРИЦУН ЮЛІЯ. ЧАРІВНИЙ СВІТ БАЛЕТУ «ПІВНІЧНА КАЗКА» ІГОРЯ КОВАЧА У МУЗИЧНОМУ ВИЯВЛЕННІ. Статтю посвячено виявленню музично-тематичних, темброво-фактурних, жанрово-стилістичних особливостей, за допомогою яких втілюється багатогранний образний світ балету «Північна казка» українського харківського композитора ХХ століття Ігоря Ковача (1924–2003).

Ключові слова: балет, казка, драматургія, театральність, «наочний лейтмотивізм», звуковідображення, музичне мислення, оркестр.

GRITSUN YULIA. MAGICAL WORLD BALLET “NORTH TALE” IHOR KOVACH IN MUSICAL EMBODIMENT. The article discovers the musical-theme, timbre-texture, genre-stylistic features with which embodies the multifaceted world of imagery of the ballet “North tale” by XX century Ukrainian Kharkiv composer Ihor Kovach (1924–2003).

Key words: ballet, tale, dramaturgy, theatricality, «obvious leitmotivizm», sound image, musical thinking, orchestra.

УДК 78. 071.1 (477) Бирик

Оксана Данилова

ВАЛЕНТИН БИРИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Рубеж II–III тысячелетий ознаменован поиском ответов на вопросы: что такое украинская национальная культура? Каковы дальнейшие пути ее развития – путь традиций или путь инноваций? И возможно ли одновременно сохранять свою национальную сущность и активно развиваться? Насколько украинская национальная культура самобытна и самодостаточна в мировом культурном пространстве? Творчество Валентина Бирика, одного из лидеров украинской композиторской школы последней трети ХХ ст., представляет собой знаковое явление своего времени, а значит – дает ключ к познанию обозначенной проблемы.

Композитор Валентин Бирик... Что говорит это имя тем, кто сегодня еще молод и только входит в музыкальный круг общения с классикой ХХ ст., кто не знал этого человека лично и не слышал премьер его сочинений? Сразу скажу в защиту моего поколения, что это незнание связано не с пассивностью или нежеланием открыть для себя мир музыки Бирика, а с катастрофической скудностью нотного материала, которого практически не осталось после отъезда Валентина Саввича из Харькова. Из его наследия напечатано очень небольшое.

Сегодня появилась надежда, что усилиями Александра Щетинского в скором времени будут изданы все сочинения В. Бибика. Для возвращения творчества композитора на родину многое делает и его младшая дочь Виктория, концертирующая пианистка: «После папиного ухода в 2003 году, занимаясь организацией исполнений музыки отца по всему миру, я очень переживала, что в родной Украине, начиная с 90-х годов его ранние сочинения хорошо известны лишь музыкантам и слушателям его поколения. Но более молодые музыканты, новое поколение слушателей знали хорошо только имя композитора: музыка была им почти неизвестна, так как за последние 10–15 лет на Украине случались лишь редкие исполнения, а большинство папиных сочинений, самые крупные, значимые из них в течение долгого времени не звучали... Задача, которую я для себя поставила, чтобы музыка отца звучала – а дальше, она все скажет сама за себя» [1, с. 3].

Земной путь Мастера огранен тремя географическими точками: Украина (Харьков), Россия (Санкт-Петербург), Израиль (Тель-Авив). В жанровом отношении это был универсальный композитор: за исключением песенного жанра им охвачены основные концептуальные жанры академической музыки. В числе лучших образцов его творчества специалисты называют оперу «Бег» (1981, вторая редакция), симфонию № 4 («Памяти Д. Шостаковича», 1976), симфонию № 6 («Думи мої, думи...», 1979), «Плач и молитва» (1992) для симфонического оркестра. Множество сочинений камерно-инструментального и вокального жанров ждут своего слушателя.

Цель статьи – анализ источниковедческих материалов о В. Бибике и обоснование ценностных ориентиров его творчества в контексте развития украинской музыкальной культуры последней трети XX ст.

Изучив немногочисленные источники, почерпнутые из журналов и газет советского и постсоветского периода, попробуем вначале рассмотреть различные точки зрения участников дискуссии проходившей в Харькове в 1992 г. в рамках выездной «Редакционной беседы» журнала «Музыкальная академия» [7], чтобы затем на их основе обобщить основные тенденции развития украинской музыки последней трети XX ст.

Конференция проходила в стенах Харьковского отделения Союза композиторов Украины, председателем которого на тот момент был Валентин Саввич Бирик (1990–1994 гг.). Ей предшествовали три дня прослушивания произведений современных харьковских авторов. В программе были мало представлены концепционные жанры (сонаты и симфонии); преимущество отдавалось камерным жанрам.

Прозвучавшая музыка затрагивала самые разные стилистические направления: кто-то демонстрировал путь к индивидуализации, поиску новых способов выражения и обновлению музыкального языка; чьи-то произведения, наоборот, стали ярким образцом традиционализма.

Главной темой конференции, пронизывающей ее красной нитью, стала тема сохранения национальных традиций. В связи с распадом СССР остро стал вопрос децентрализации культуры, дальнейшего существования Союза композиторов. Многие из композиторов старшего поколения утверждали, что в основу развития национальной музыки должно быть заложено сохранение фольклорных традиций, которые подразумевают активное использование цитат, отдельных интонаций, ритмов, ладо-гармонии, а также жанров и инструментария той страны, в которой художник родился и вырос. «Те европейские страны, которые ушли от фольклора, растеряли его безнадежно и очень об этом сожалеют. Мне лично приходится встречаться с композиторами из таких регионов, и они завидуют тому, что у нас еще теплится жизнь фольклора» – так сформулировал своё кредо композитор Анатолий Гайденко [7, с. 51].

Однако существовала и противоположная точка зрения. Александр Щетинский, представитель молодого поколения 80-х, отразил собственную точку зрения: «Все те, кто ориентируют музыкантов только на фольклорное направление, так или иначе толкают нас в прошлое, а значит – в провинциализм. Мы же должны смотреть в будущее. Мне думается, что культура Украины, та подлинная национальная культура, которую мы призваны возродить, должна быть культурой на европейском уровне» [там же, с. 51]. Иначе говоря, понятие «национальное», являясь отражением ментальных особенностей нации, – более емкое и глубокое, шире, чем индивидуальный стиль художника. Видимо, прав был В. Золотухин, утверждавший, что в основу понятия «национальное в творчестве» положены ментальные принципы жизнедеятельности – родной язык и особенности мышления людей, живущих в данной местности: «Я давно замечал, что у нас – и не только у нас – понятие национального понималось очень однобоко, плоско и декларативно. Все сводилось к тому, используете вы народную мелодию или не используете. Мало кто замечал, что национальное может проявляться в принципах мышления человека...» [7, с. 52]. Почему же, когда речь идет о сохранении и развитии национальных традиций в искусстве, вспоминают в первую очередь о фольклоре, совершенно забывая о профессиональном творчестве?

Представленные точки зрения полярны, но каждая из них, отражая мнение своего поколения, характеризует в целом свою эпоху, время, мировоззрение. Их совмещение сделает наше понимание культурологического контекста ушедшей эпохи более объемным, не столь плоским, как может показаться на первый взгляд. Безусловно, противопоставлять точки зрения – не совсем корректно, ведь оба направления составляют понятие «традиции национальной культуры». Согласно Н. Шахназаровой, «...традиция – концентрат позитивного опыта в области художественного освоения мира, который (опыт) передается от поколения к поколению, подвержен развитию и обогащению и обладает потенцией осмысления его в соответствии с эстетическими потребностями эпохи» [12, с. 3].

Можно констатировать, что смысловое поле понятия «национальное» к концу XX в. расширилось: от фольклорных истоков, через личность – к общечеловеческим духовным ценностям. Показательна точка зрения Юрия Корева, главного редактора журнала, в которой он обобщил тип личности В. Библика: «...какое удовлетворение испытываешь, когда встречаешься с художником, чей взгляд на мир в известном смысле *стремится к универсальности*, кто, опираясь на давнее и недавнее прошлое, создает законченный образ своего мироощущения!... На протяжении уже многих лет искусство Валентина Библика растет как бы спонтанно, с полной естественностью, из “своего корня”» (курсив мой. – О. Д.) [7, с. 65].

Известно, что на формирование Библика-композитора, имеющего ярко выраженный индивидуальный почерк, оказали влияние его педагог по классу композиции профессор Дмитрий Клебанов и в целом особая атмосфера творчества и познавательной пытливости, которая царила на кафедре композиции и инструментовки со времен ее основателя профессора С. С. Богатырева. Он заложил фундамент академического образования. Будущий композитор должен был изучать культурное наследие всех исторических стилей: от классики до новых мировых музыкальных веяний (насколько позволял в то время «железный занавес»). Самое главное, к чему стремился С. Богатырев как педагог и к чему призывал своих коллег – это уметь воспитать из студента не только высококвалифицированного профессионала, но раскрыть его личность.

Заложенные С. Богатыревым традиции дали свои плоды. По словам доктора искусствоведения Е. Рощенко, «...композитори харківської школи як носії “генетичної пам’яті”, разом з тим не є “виліпленими” за одним трафаретом – можливо, і досить непоганим, однак

покликанням стерти своєрідність <...> Навпаки, безперечною цінністю на всіх етапах історії харківської школи є вияв самотності музичного мислення її представників, що призводить до затвердження індивідуальних композиторських стилів» [10, с. 151].

Влияние Дмитрия Львовича Клебанова на становление Библика как композитора, музыканта, заключалось, прежде всего, в том, что он всячески поддерживал творческие поиски молодого композитора, расширял его музыкальный кругозор. В своё время на формирование самого Клебанова повлияло его двухлетнее пребывание в Ленинграде и работа в качестве альтиста в оркестре Государственного академического театра и балета. Он имел возможность лично соприкоснуться с музыкой, которая на тот момент в Харькове не исполнялась. На время его работы в театре пришлись постановки «Пульчинеллы» и «Байки про Лису» И. Стравинского, «Вощека» А. Берга и работа с такими дирижерами, как Эмиль Купер и Владимир Дранишников. Потребность к расширению горизонтов в познании новой музыки осталась у него на всю жизнь. И эту черту он прививал своим ученикам¹.

Помимо влияния личности Д. Клебанова не менее важную роль на развитие молодого музыканта оказали политические события, происходившие в то время в стране, задавшие «окраску» целой эпохе. «Шестидесятники» – новое поколение интеллигенции возникло в результате «хрущевской оттепели», как противостояние жесткому идеологическому контролю. По словам Е. Евтушенко,

*«Кто были мы, шестидесятники? / На гребне вала пенного
в двадцатом веке, / как десантники из двадцать первого...».*

«Шестидесятники» были бунтарями, которые вдохнули в украинскую культуру живые образы, ценность многогранности человеческой души, возможность творческого самовыражения. Для советского слушателя это было время утоления информационного голода в связи с открытием «железного занавеса», время знакомства с творчеством композиторов XX в.: А. Веберна, А. Берга, И. Стравинского, П. Булеза, К. Штокгаузена. Благодаря соприкосновению с музыкальным духом современной Европы, композиторы Украины осваивали новые

¹ «Дмитрий Львович был человеком высочайшей эрудиции, живо откликался на все новое, знал множество “запрещенных” тогда партитур, с которыми, благодаря Клебанову, отец познакомился еще будучи совсем юным. Отсюда же и папин интерес, потребность в узнавании всего нового. Он не был воспитан по традиционному советскому “лекалу”, в его музыке нет тех границ, которые пытались не переступать многие его коллеги» [1, с. 3].

техники письма, имели возможность хоть изредка услышать свои авангардные опусы в филармонических и консерваторских залах.

В процессе кристаллизации индивидуального стиля В. Бибик занимался поиском собственной интонации, расширял круг технических и выразительных средств, направленных на увеличение роли звуковой колористики как стилевого фактора. В своем творчестве он всегда стремился не только использовать достижения предшественников, но привнести свой личный опыт и стиль мироощущения в понимание базовой категории советской эстетики – «современная национальная культура».

В. Бибик считал, что 60–70 годы XX в. стали **периодом стилевого обновления украинской музыки**: «Шестидесятые – важный этап в украинской музыке. И если бы композиторы не “переболели” им, не было бы тех ярких индивидуальностей, какие мы сейчас имеем. Рушились стереотипы, и один из них – устаревшее понимание национального. Сильная тройка киевских музыкантов – Л. Грабовский, В. Сильвестров, И. Блажков – своим профессиональным масштабом, широтой познания в области современной музыки принесла огромную пользу, реально способствовала эволюции украинского композиторского творчества. 60-е – 70-е годы характеризовались бурным процессом освоения музыкальной информации. И, как результат, сегодня мы можем говорить *о новой школе мастеров, с оригинальным, только им присущим видением мира*» [6, с. 72] (курсив мой. – О. Д.). Спустя полвека приходится констатировать правоту слов Мастера. И музыка Валентина Библика является лучшим тому свидетельством.

Нельзя не упомянуть о влиянии Д. Шостаковича на творческий метод В. Библика. Речь идет не о формальном копировании приемов великого симфониста: «В симфониях В. Библика сама личность Шостаковича становится воплощением высшей духовности, и посвящение сочинений его памяти служит поводом для выражения глубоких философских концепций, для выявления индивидуальности самого автора», – написала в своей дипломной работе Елена Зильберман² [4, с. 32].

В музыке Валентина Саввича можно услышать цитаты из произведений Д. Шостаковича (в 33-й Фуге из цикла «34 прелюдии

² Елена Зильберман (1959-1989) – студентка класса композиции В. Библика, которой он посвятил Девятую сонату для фортепиано. Как музыковед закончила Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (научный руководитель дипломной работы – Л. С. Салманова).

и фуги», Симфонии № 4), как выражение «авторской симпатии и стилевого склонения» [3, с. 6] к творчеству этого композитора. В. Бибик подчеркивает эту «симпатию» посвящением ряда произведений памяти Д. Шостаковича (Партита на тему DSCN для фортепиано, скрипки и виолончели, Симфония № 4, Прелюдия № 8 Д. Шостакович – В. Бибик для 12 исполнителей). Философское осмысление музыки как Бытия, тяга к монологичности, медитативности, союз полифонии и симфонизма – все эти принципы в равной мере присущи творческому методу позднего Д. Шостаковича и молодого В. Бибика. Другими словами, «тяга к рефлексии стала принадлежностью уже не одного художника... но всей культуры и музыкально-исторической эпохи, ее породившей» [11, с. 166].

Существует еще один, очень важный источник изучения творчества композитора – это исполнители музыки Валентина Бибика, первые интерпретаторы произведений этого мастера, которые хранят не только ноты, но память, что еще более ценно! Хранят дорогие сердцу замечания, высказывания, уточнения автора о замысле произведения и особенностях его исполнения. Трудно переоценить важность общения молодых поколений музыкантов, изучающих произведения В. Бибика сегодня, с живыми хранителями *исполнительских принципов его музыки*.

Фортепианный стиль в творчестве В. Бибика – это феномен, пока не ставший предметом специального интереса у музыковедов, требующий дальнейшего изучения. Каковы же основные принципы музыкального мышления В. Бибика, составившие его художественную поэтику? Основываясь на своем интересе к фортепианному творчеству композитора – это 10 сонат, 2 концерта, цикл «34 прелюдии и фуги», 39 вариаций «Dies irae», цикл пьес «Музыка для детей», 6 интермеццо, можно сделать ряд выводов относительно творческого метода В. Бибика:

- это тяга к симфонизму, философскому мировоззрению;
- опора на полифоническую технику письма в сочетании с сонористикой;
- медитативность, вызревание конфликта не из внешнего столкновения противоположных образных сфер, а из внутреннего саморазвития темы – монологизм высказывания.

Одним из самых чутких и одухотворенных интерпретаторов произведений В. Бибика является пианистка, народная артистка Украины **Татьяна Веркина**. Ей он посвятил Пятую фортепианную сонату. Во-

кальный цикл «Заветнейшее» на слова А. Ахматовой был специально написан для ее голоса³.

Т. Веркина открыла для многих музыкантов творчество Валентина Саввича не только как исполнителя, но и как педагога. В её методических рекомендациях, посвященных исполнению современной музыки (на примере сонат В. Бибика), обобщены интерпретаторские принципы, откристаллизовавшиеся при творческом общении с автором. Автор точно формулирует основные принципы художественного метода сочинений В. Бибика: «В своих произведениях В. Бирик предстает прежде всего тонким художником-лириком. Субъективность его творчества не означает замкнутость автора на собственных переживаниях <...> Субъективный мир словно вбирает в себя громаду мира реального, освещенную проникающим светом личного переживания. Музыкальная ткань разворачивается как своего рода внутренний монолог, отражающий движение мысли, но мысли, эмоционально окрашенной» [2, с. 14].

Исполнение фортепианных произведений В. Бибика – это, прежде всего звукотворчество. Т. Веркина подчеркивает ведущую роль внутреннего слуха, искусства педализации и фразировки, воспроизведения всех нюансов тембро-динамической шкалы, присущей сонорной технике композиторского письма Валентина Саввича. «Его сонаты заставляют искать иное отношение к роялю, добиваться того, чтобы сам инструмент зазвучал; чтобы струны звучали, но стука, ударности не ощущалось. <...> Активная “классическая” атака звука разрушит весь замысел композитора, оставит слушателя в лучшем случае равнодушным, в худшем – породит убеждение, что все ухищрения автора ведут к обеднению музыки и неоправданному отказу от ее классических завоеваний» [2, с. 18].

При всей точности выполнения авторского текста, интерпретация фортепианных произведений В. Бибика оставляет исполнителю большое пространство для самовыражения и фантазии. Глубоко искренняя музыка В.С. Бибика, интеллектуальная и эмоциональная одновременно, «... тем и интересна исполнителю и педагогу, что она требует не выполнения, а *воссоздания* ее. Она обогащает наш художественный интеллект, преображает игру» [2, с. 16].

³ Л. Катохин, один из последних студентов класса Бибика по композиции вспоминал, что он вместе со своим учителем был на концерте, где этот цикл исполнялся приезжей исполнительницей: «Валентин Саввич с трудом дождался конца исполнения и сказал: Я совсем не это имел ввиду...».

Одним из первых интерпретаторов ряда произведений Валентина Бибика была **Виктория Лозовая** (1933–2000)⁴. По определению пианистки, В. Бибик был «философ по стилю мышления и лирик по способу самовыражения» [9, с. 34]. Её опыт постижения художественной природы таланта автора близок романтическому методу. В процессе изучения новой современной музыки возникает проблема понимания личности композитора. Задача формулируется так: «через прочтение авторского текста стать соавтором звуковой партитуры, режиссером психологической драмы» [8, с. 164].

Их творческий союз был скреплён особо трепетным отношением к фортепиано, к звуку и звукоизвлечению. После премьеры Сонаты № 9 для фортепиано В. Лозовая написала: «Исполнение сонаты требует звукового мастерства, особой стилистики, тембро-динамического слухового воображения, тончайшего слухового внимания к качеству звука (которому композитор уделяет исключительно большое внимание), от нейгаузского "еще не звук" до грандиозных стихийных кульминаций...» [8, с. 164]. Благодаря открытиям рождения звука из тишины в сочинениях В. Бибика была явлена *поэзия жизни человеческого духа* – сила не менее мощная, чем сопричастность чуду. . .

х х х

Вместо выводов. Завершая обзор научной публицистики о композиторе В. Бибике, отметим, что тема сохранения национальных традиций как **проблема украинского Возрождения** 70-х годов и сегодня не утратила своей актуальности. Истинный художник понимает традицию по-своему; Ясно одно, что традиция жива тогда, когда интонационная аура, стиль мышления нации, ее музыкальный язык становятся фундаментом жизнотворчества композитора как духовной личности. Желание не просто уйти от расхожих стереотипов, но послужить Традиции как правде искусства с целью её соответствия духу времени и личности художника приводит к поиску индивидуального стиля. Его творчество переходит в разряд достояния национальной культуры.

«С позиции сегодняшнего дня, когда ценностная шкала стабилизировалась, а споры вокруг правомерности новаций XX ст. стали до-

⁴ Тонкий музыкант, она была проводником замысла композитора на сцене, вдохновенно интерпретирующим его сочинения – первым исполнителем 9 (ор. 79, 1990) и 10 (ор. 98, 1993) фортепианных сонат (последняя посвящена ей), Второй сонаты для виолончели и фортепиано «Памяти Г. Аверьянова» (ор. 85, 1991), трио № 2 для фортепиано, скрипки и виолончели (ор. 76, 1989).

стоянием истории, становится очевидным *единство художественных идеалов Бибика*; “экспериментаторские” тенденции оборачиваются лишь языком общения, адекватным средством самовыражения», – такую оценку дают И. Иванова и А. Мизитова, авторы монографической работы о творчестве В. Бибика (курсив мой. – О. Д.) [5, с. 7]. Будучи одним из апологетов медитативной драматургии, Бибик в своем симфоническом и камерно-инструментальном творчестве утверждает идеал духовного преображения личности, подтверждая свою принадлежность к когорте духовных лидеров музыкальной культуры последней трети XX ст. (Е. Станкович, В. Сильвестров – в Украине, А. Шнитке и Б. Тищенко – в России, Г. Канчели – в Грузии).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бентя Ю. *Беседа с Викторией Бирик: Музыка скажет сама за себя* / Ю. Бентя // *День*. – Киев. – 2010. – № 215. – С. 3.
2. Веркина Т. *Современная советская музыка в учебном репертуаре вуза: методические рекомендации*. – Ч. I. / Т. Веркина. – Харьков, ХИИ им. И. П. Котляревского, 1984. – 23 с.
3. Задерацкий В. *Предисловие к фортепианному циклу В. Бирика «34 прелюдии и фуги»* / В. Задерацкий. – К. : Музична Україна, 1981. – С. 5–6.
4. Зильберман Е. *Симфонии В. Бирика в контексте отечественного симфонизма 70-х – начала 80-х годов XX века. Дипломная работа* / Е. Зильберман. – Харьков, 1985. – 85 с.
5. Иванова И., Мизитова А. *Фрагменты творчества Валентина Бирика. Монографические очерки* / И. Иванова, А. Мизитова. – Харьков, 2006. – 126 с.
6. Копица М. *Мы из 60-х* / М. Копица // *Муз. академия*. – 1992. – № 2. – С. 71–73.
7. *Личность. Нация. Общенье*. – *Муз. академия*. – 1992. – № 2. – С. 49–67.
8. Лозовая В. *О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бирика*. / В. Лозовая // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. наук. тр. – Х, 1995. – С. 161–164.
9. Лозовая В. *Право на интерпретацию, о музыке виолончельной сонаты № 2 Валентина Бирика* / В. Лозовая // *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сборник науч. материалов для муз. вузов. – Харьков : ХИИ, 1994. – С. 34–37.
10. Роценко-Аверьянова О. *Кафедра композиції та інструментовки кризь призму історії харківської композиторської школи* / О. Роценко-Аверьянова // *Pro Domo Mea. Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. – С. 48–170.

11. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

12. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н. Шахназарова // Муз. академия. – 1997. – № 2. – С. 3–14.

ДАНИЛОВА О. ВАЛЕНТИН БИБИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО. С позиции феномена личности композитора В. Бибика анализируется способ выражения его творческого метода в контексте развития украинской композиторской школы последней трети XX ст.

Ключевые слова: творчество, фортепианный стиль, исполнительские принципы.

ДАНИЛОВА О. ВАЛЕНТИН БІБІК: ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧИСТЬ. З позиції феномену особистості композитора В. Бібіка аналізується засіб вираження його творчого методу в контексті розвитку української композиторської школи останньої третини XX ст.

Ключові слова: творчість, фортепіанний стиль, виконавські принципи.

DANILOVA O. VALENTIN BIBIK: PERSONALITY AND CREATION. The article is devoted to the study of V. Bibik's creative method in the context of Ukrainian composer school in the last third of XX century from the point of view of the phenomenon of his personality.

Keywords: creation, piano style, foundations of performing.

УДК 78.083.1 (477) «19»

Антон Олендарьов

УКРАЇНСЬКА СЮЇТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ ХХСТ.

Протягом всього існування української професійної культури, одне з найвагоміших місць займав драматичний театр. Останній відрізняється від своїх аналогів в інших країнах помітною роллю музичної складової. Яскравою ілюстрацією тому слугують численні варіанти «Наталки Полтавки» І. Котляревського у XIX ст., здійснені А. Єдлічкою, А. Ляндвером, А. Барсицьким, М. Лисенком, і продовжені в наступних сторіччях, що засвідчила версія О. Скрипки на базі театру української драми ім. Івана Франка.

В XX ст. яскраво постала специфічність українського театру в існуванні музики не тільки безпосередньо в виставі, а й в її виході за

межі останньої. Мається на увазі виконання окремих музичних номерів на концертній естраді, по радіо і телебаченню. Найчастіше мова йде про інструментальні форми: увертюри, антракти, танці. Часто-густо вони збираються в цикл сюїтного типу. Серед прикладів музики до драматичних вистав знаходимо всесвітньо відомі твори: «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Арлезіанку» Ж. Бізе, «Пер Гюнт» Е. Гріга.

Однією з головних причин появи сюїт такого типу була потреба в популяризації музики, а через неї і самих вистав, їх включення до концертної практики і підтвердження права театральної музики існувати на рівні кращих традицій. Серед причин були і інші, наприклад: через сюїту композитор [йдеться про П. Козицького – О. А.] «прагнув запровадити в художній обіг твори, які разом зі сходженням п'єс зі сцени переставали звучати», – писав М. Гордійчук [2, с. 35]. Нажаль, цей жанр тривалий час залишався поза увагою музикознавців, хоча серед його зразків є чимало яскравих та високоякісних творів.

Мета статті – намітити шлях еволюції театральної сюїти з 20-х років ХХ ст. до нині та виявити репрезентативні зразки на підставі аналізу обраних творів в структурному, мовному і оркестровому аспектах.

Сюїта привертала увагу багатьох вітчизняних композиторів поряд з симфонією, симфонічною поемою, увертюрою. (Досить згадати «Веснянки» М. Вериківського, «Дагестанську сюїту» В. Борисова, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки, «Українську сюїту» Г. Таранова, «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка – це тільки з творчої спадщини першої половини ХХ ст.) [3].

Чимало творів такого типу було написано і на підставі кіномузики (один з вірців – «Тарас Шевченко» Б. Лятошинського) та музики до театральних вистав (першим твором в цьому жанрі вважається «Козак Голота» П. Козицького за однойменною п'єсою Я. Лопатинського, що була поставлена у 30-ті рр.). Спільним для обох різновидів сюїти є, судячи з характеристики М. Гордійчука, «...*концентрований виклад вузлових моментів сюжету*» [3, с. 96], а також максимально можлива рел'єфність, картинність, опора на народнопісенний та танцювальний матеріал. В структурному відношенні це були, як правило, 4-х або 5-частинні циклічні композиції. (Інколи вони навіть існували в різних варіантах, як наприклад «Хореофрагменти» П. Козицького, що виконувались і струнним квітетом, і симфонічним оркестром у повному складі).

Значним кроком уперед слід вважати появу сюїти «**Король Лір**» **Г. Майбороди** (1959). Вона складається з 9 номерів, диференційованих на три групи, згідно драматургії п'єси. Першу утворюють

номери, що об'єднані темою «влади»: «Король Лір», «Замок Ольбани», «В наметі французької королеви», «Сини Глостера». Своєрідною антитезою до них виступає «блок» з трьох інших: «Степ», «Корделія», «Смерть Корделії». На перший план виходить тема людських страждань. Обидві групи номерів сюїти окреслюють основний драматургічний конфлікт вистави, розв'язання якого припадає на третю, заключну групу п'єс («Марш» та «Бій»).

Дана структуралізація сюїти знаходить підтвердження на мовному рівні, зокрема в ладо-тональному плані. Першу групу репрезентовано бемольними тональностями («Король Лір» c-moll, «Замок Ольбани» B-dur, «В наметі французької королеви» B-dur, «Сини Глостера» c-moll). Сюїта розпочинається тональністю, яка оповита в європейській музиці ореолом драматизму, навіть трагізму і до неї ж повертається композитор через «відхилення» в B-dur у заключній п'єсі даної групи. Пізніше відбувається переключення на дієзні тональності: «Степ» h-moll, «Корделія» H-dur, «Смерть Корделії» e-moll. Г. Майборода **вперше** використовує ефект співставлення однойменних тональностей. В заключних двох п'єсах композитор знов повертається до бемольної сфери, дещо її ускладнюючі: «Марш» – g-moll, Ges-dur, g-moll; «Бій» – g-moll. Як бачимо на порядку денному, не стільки звична з практики XIX ст. однойменність, скільки апробовані композиторами рішення середини наступного сторіччя. Використання Г. Майбородою цього прийому свідчить про певну тенденцію розвитку композиційної техніки і разом з тим спробою продемонструвати процес поступового ускладнення гармонічної мови і тим самим посилити драматичний характер твору.

Тричастинний принцип активно використовується в межах окремих п'єс. Усі без виключення номери першої групи викладено у складній 3-частинній формі: зі скороченою репризою («В наметі французької королеви»), повною чи розширеною («Король Лір», «Замок Ольбани», «Сини Глостера»).

В другій групі спостерігається явне спрощення форми: «Степ» – речення з доповненням; «Корделія» – період з розширеним другим реченням. Навіть повернення до тричастинності в останньому її номері «Смерть Корделії» ще не означає виходу на структурний рівень, що виглядав майже обов'язковим після перших чотирьох номерів. І навіть заключні п'єси остаточно його не підтверджують. В «Марші» має місце мішана дво-тричастинна форма; «Бій» написаний як складна двочастинна. Але разом з тим вони сприймаються як певне обрамлення простої

за своєю побудовою середини більш складними структурами. Тож цей принцип тотожній «тричастинності», репризності та «працює» на вищезгадані групи номерів, на які диференціюється сюїта Г. Майбороди.

Зовнішньо подібні за структурою п'єси індивідуалізовані в інтонаційному відношенні. Перший номер («Король Лір») має відобразити суперечливу природу головного героя. Автор співставляє активну, з відтінком урочистості початкову тему (пульсація шістнадцятими, постійна репетиція окремих тонів, мінорний лад з #IV ступенем, регулярна зміна репетицій на дзеркальні хвилі) із схвильованою темою, що викликає асоціацію з драматизованою мелодикою П. Чайковського (регулярний «підштовхуючий» ритмовий малюнок з періодичним підключенням синкоп, нисхідні інтонації з обігруванням **D** малого нонакорду, постійний хвилеподібний рух з нагадуванням про #IV ступень в кінці побудови). Переважає в цьому портреті Короля Ліра «владність», що і підтверджує реприза першої теми.

Зовнішньо аналогічна конструкція спостерігається і в номері № 2 («Замок Альбані»), але тут дещо інша загальна атмосфера. Першій, розповідальній за характером темі (неспішний регулярний ритмовий рух при розмірі 6/8, з ефектним гальмуванням завдяки дуольності, обігруванню мінорних акордів B-dur) протиставлена епічна, наспівна мелодія середнього розділу (діапазон в півтори октави, ходи на великі інтервали, якими відкриваються майже всі фрази, поступовий подальший низхідний досить тривалий рух по секундах, опертя на довгі тривалості, типова пісенна квадратність). І знов автор віддає перевагу першій темі, нагадуючи про вітальний характер теми середини. Тож реприза має синтезуючий характер.

Третій номер «В наметі французької королеви» знаменує собою перехід до танцювальної стихії. Перед нами, безумовно деяка стилізація без опертя на конкретний різновид старовинного танцю (трьохдольний метр, регулярна рівномірна пульсація вісімками, підкреслена діатоніка матеріалу, імітація основної мелодії в октаву). При цьому Г. Майборода не відмовляється від співставлення двох тем, але в даному випадку тотожність домінує над контрастом. Тема демонструє щойно згадані риси дещо варіантно. Якщо в крайніх розділах імітація відбулась в напрямку від верхнього голосу до нижнього, то в середині навпаки або в дзеркальному мелодичному малюнку крайніх розділів, відповідає пряма хвиля в середині п'єси.

Отже, протягом перших трьох номерів цієї групи відбувається послаблення тематичного контрасту, але в останньому номері («Сини

Глостера») він знов-таки стає помітним. Крайні розділи пропонують утаємничену, підкреслено сувору, навіть скорботну тему (с-moll, традиційний для середньовічної мелодики рух по ступенях, витримування довгих акордів, нюанс *pp*). Матеріал середини максимально активний: на тлі вкрай збудженого акомпанементу (секстолі шістнадцятими, ямбічні звороти, хвилеподібний малюнок, «обмін» мотивами між голосами), розгортається головна мелодія – епічна, стверджувальна як поступальний переможний рух.

Наступна група п'єс («Степ», «Корделія», «Смерть Корделії») репрезентує зовсім інший образний світ. Кардинально змінюється тематизм, що представляє різні сторони лірики. В першому номері відтворюються важкі блукання головного героя після його відмови від трону¹. Своєрідним «екстрактом почуттів» Короля Ліра є сумна, протяжна мелодія, підтримана підголосками в h-moll (хвилеподібний мелодичний малюнок при загальній кантіленності, співставлення натурального та гармонічного ладів, диференційованих по окремих голосах). Її розвиток є двофазним: спочатку експонування в двох голосах, потім її ствердження (за рахунок багатоголосного подвоєння).

Як драматизоване за своїм характером продовження цієї теми, сприймається наступний номер «Корделія». При зовнішній подібності з попередником відбувається посилення експресії (мінорний лад, тиратні звороти, збільшений масштаб підйому і спаду) при одночасній деталізації фразування шляхом частої зміни штрихів.

Поступово посилюється роль інтонацій страждання, що сигналізують про трагічну долю доньки Ліра, концентрованим виразом якої стає поховальний марш в наступному номері «Смерть Корделії». Тут спостерігається багато спільного з попереднім номером (мінор з #IV, хроматичні підголоски, широке дихання). Разом з тим, подальшого розвитку набувають прийоми намічені перед цим: зокрема, зростання масштабу структури (замість 1+1+2-4+4+8), поступове охоплення всього діапазону (починаючи з нижнього регістру) і повернення до первісної ситуації. Отже, є ознаки хвильового принципу драматургії.

Третя група номерів («Марш», «Бій») актуалізує активно дієві інтонації. В першій п'єсі їх коло обмежується двома різновидами:

¹ Пригадуючи відповідний за назвою номер в середині сюїти «Тарас Шевченко» Б. Лятошинського, можна з деякою мірою умовності говорити про певну традиційність в українському симфонізмі [3].

«оспівуючим» зворотом ударного типу (поєднання пунктиру та синкоп у ритмовому малюнку, ходи на мінімальні інтервали секунди та терції, постійний наголос на стійких ступенях) та сигнальними «фанфарами» (ямбічні мотиви шістнадцятими, підкреслено висхідний напрямок мелодії, рух виключно по акордових тонах). Під час розгортання теми з'являється й третій різновид – тирата (поступенний рух в межах висхідного тетраходу у різних ритмових варіантах: від пунктирних, тріольних до стислих гліссандо), загальним динамічним фоном є підвищена динаміка *f, ff*.

«Марш» сприймається як своєрідна прелюдія до наступної п'єси («Бій»). Одним з свідчень їх тісної взаємодії є ладо-гармонічна тотожність: *g-moll – Ges-dur*. Певна спорідненість обох п'єс спостерігається і на інтонаційному рівні. (Тільки «ударна» інтонація переходить в підголосок, дубльований кількома партіями, що доповнює рішучий поступ основної теми цього номеру²). На відміну від усіх попередніх номерів в даній композиції заповнено звуковий простір з початку до кінця, чим підтверджується явно кульмінаційний характер.

Оркестровка сюїти уявляє собою наступну картину. В першій групі номерів базовим є повний склад симфонічного оркестру. Його чималі можливості яскраво продемонстровано вже в першому номері «Король Лір». В експозиції струнна група в поєднанні з флейтами та кларнетами утворює надзвичайно насичене, напружене тло. Мідні духові з гобоями та фаготами «відповідають» за мелодію. Такий розподіл відразу ставить слухача в умови традиційного для музики минулого розкладу інструментів, звичного для театральної музики. Проте буквально з другого такту автор вносить корективи до цієї картини, переключаючи струнні інструменти на виконання солуючої функції (вони дублюють основну мелодію, викладену у гобоїв, кларнетів та фаготів). Інакше кажучи, з перших кроків Г. Майбороді вдається «до модернізації» традиційного оркестрового рішення. Прийом переключення функцій інструментів, зокрема струнних, з супроводу на тему діє постійно, відповідаючи за інтонаційно-структурне стиснення. Наприкінці розділу спостерігаємо дублювання мелодії майже всіма інструментами (крім фаготів, віолончелей, контрабасів, тромбонів).

² При порівнянні з мелодикою попередніх номерів неважко помітити її синтезуючий характер: поєднання натурального та мелодичного мінорів з #IV ступенем, «дзеркальний» по відношенню до номеру «Сини Глостера» поступенний рух, сполучення «рівних» чверток з пунктиром.

В середньому розділі має місце кардинальна зміна ситуації. В центрі уваги опиняються струні інструменти, що відповідає драматургічному завданню даного розділу, переключенню з теми «владарювання», так би мовити зовнішньої сторони на внутрішній світ героя. Як відомо, сталою традицією європейської музики останніх кількох століть, є використання саме струнних інструментів в музиці ліричного характеру. На тлі літавр та контрабасів (домінантовий органний пункт) багатоголосно викладено основну тему цього розділу з епізодичним підключенням дерев'яних духових. Реприза знаменує повернення до описаного раніше оркестрового рішення, з тією відмінністю, що композитор дещо прояснює співвідношення голосів в кожній з трьох груп (дерево, мідь, струнні), виокремивши акомпануючі голоси від мелодико-тематичних, лише в 3-х останніх тактах зводячи їх до єдиних акордів.

В другому номері («Замок Альбані») Г. Майборода відмовляється від труб та тромбонів. Струнним відводить функцію суто акомпануючу, а тематичному ставку робить на дерев'яні духові. При цьому, в крайніх розділах (нагадаймо, що в першій групі п'єс, композитор застосовує виключно тричастинну репризну форму) автор стає прихильником саме дерева, посиленого валторнами та контрабасами. Середній розділ п'єси нагадує за своїм рішенням пісенні форми: супровід у струнній групі (гармонічні баси у віолончелей та контрабасів, фігурація по акордових звуках у альтів). Репризу динамізовано за рахунок підключення струнних інструментів, з проведенням підголоска, генетично пов'язаного з серединою у перших скрипок. Мелодія у кларнетів викладена паралельними терціями або секстами.

Третій номер («В наметі французької королеви») підтверджує певні можливості струнної та дерев'яної духової груп. Зовнішньо це нагадує попередника, але з явним переключенням функцій інструментів. В крайніх розділах представлені лише струнні, що відповідає підкреслено танцювальному характеру матеріала (переключення тематичної ролі з скрипок на альтів й далі на віолончелі, повністю відповідає імітаційній природі цієї музики й однозначно асоціюється з специфікою танцювальних рухів, поширених в добу Середньовіччя). В середньому ж розділі імітаційна сфера «реалізована» через духові інструменти, але нібито в зворотному порядку (від фаготів до флейт). Струнним інструментам (віолончелям та альтам) відведено комплементарну роль у вигляді окремих підголосків.

Нарешті, останній номер цієї групи («Сини Глостера») сповіщає про повернення до повного складу оркестру. Правда, використання його не механічне, а дещо відмінне від першого номеру, що зрозуміло з точки зору драматургічного завдання. У вступному розділі основну функцію виконує струнна група, підкріплена заключними акордами у кларнетів, фаготів та валторн. Основний розділ композиції демонструє вже неодноразово апробоване Г. Майбородою співвідношення інструментів (на тлі активних, «напружених» хвиль струнних тему проводять валторни, підкріпленні флейтами). У репризі розгортання *cantus firmus* у низьких струнних супроводжується акордами мідної групи, що виразно підкреслюють трагічний характер конфлікту персонажів.

Аналогічне явище спостерігаємо й в другій групі п'єси, але в умовах певного скорочення складу, з опорою на струнні та духові інструменти. В номері «Степ» оркестрова палітра представлена таким чином: основну мелодію викладено у кларнетів³. У струнних інструментів в цей час гармонічні баси та підголосок, функцію котрого по черзі виконують альти, віолончелі з контрабасами, доповненні фаготами, і надалі другі та перші скрипки. Під час повторення матеріалу має місце кульмінаційне проведення мелодії, продубльоване флейтами, гобоями, кларнетами, першими та другими скрипками та альтами на тлі гармонічних басів віолончелей та контрабасів, при підголосках «облагороджених» тембром валторн. Лише в останніх трьох тактах, нагадує про себе мідна духовна група повним складом в момент *attacca* до наступного номеру «Корделія». Останній вирішено за рахунок струнної групи з епізодичним підключенням фаготу (у другому реченні форми). Таке абсолютне домінування «ліричного» максимально сприяє «олюдненню» образа однієї з героїнь твору. Саме його посиленню, рел'єфній подачі має допомогти й скрипкове соло, як своєрідний символ людських переживань.

«Смерть Корделії» знаменує повернення до ситуації першого номеру цієї групи з певною заміною функцій. Тема і супровід спостерігається у струнній групі, а валторни пропонують ледь намічений підголосок. З ц. 1 поступово розростається склад оркестру. Основна мелодія переходить до кларнетів *in B*, потім гобоїв у поєднанні з першими скрипками. Другі скрипки, альти утворюють хроматичний

³ На відміну від попередніх номерів – тепер вони не в *B* строю, а в іншому – *A*. Така заміна безпосередньо пов'язана з семантикою, оскільки цей різновид кларнету, за спостереженням знавців оркестру, відрізняються «сумним, ліричним тембром» [9].

контрапункт (віолончелі, контрабаси, фаготи – традиційно басові голо- си). Після кульмінації тема повертається до перших скрипок, а контр- апунктом до неї звучать другі скрипки з кларнетом. Відбувається поступове скорочення виконавського складу. У коді залишаються струнні й два кларнети. Так знаходить підтвердження принцип хви- леподібної оркестровки.

В третій групі номерів («Марш» та «Бій») композитор поверта- ється до повного складу симфонічного оркестру. В функціональному відношенні кожна з груп наближається до стану, окресленого на по- чатку сюїти, в номері «Король Лір». Носієм тематизму стають мідні інструменти, полярними в цьому плані є струнні (як тло для показу основної мелодики). Дерев'яні духові займають проміжну позицію, створюючи другий план тематизму (переважно підголоски). Початок «Маршу» може слугувати яскравою ілюстрацією щойно описаного співвідношення інструментів: основну мелодію ведуть труби, низькі духові (тромбони, фаготи), гармонічні баси, акорди – у валторні з по- дальшим підключенням кларнетів та струнних. З другого речення мелодія дублюється флейтами, а супровід зберігається незмінним. У середньому розділі при доповненні гобоями діє щойно описаний розклад з деяким «уточненням» партії флейт та кларнетів. Властивий військовому маршу характер мають партії ударних (зокрема, ритмо- вий малюнок *tamburo* у репризі)⁴.

Такий саме розклад спостерігається і в останньому номері сюїти («Бій»), але з більш рельєфною подачею, як основного мелодичного матеріалу (труби, тромбони, валторні), так і підголосків (дерево, крім фаготів, доповнене скрипками та альтами), і акомпанементу (низькі струнні, фаготи, туба, ударні). Враховуючі драматичний характер змі- сту, не дивує збереження цього співвідношення інструментів майже до кінця композиції. Лише в останніх 5 тактах настає момент зняття напруги, прояснення фактури (пасаж по звуках зменшеного септакор- ду від кларнетів до флейт, на тлі чергування *T* та *D* у віолончелей з контрабасами), після чого звучить заключний великий мінорний септакорд у всіх інструментів (як знак оклику!). Отже, послідовний розгляд твору Г. Майбороди «Король Лір» продемонстрував неабияку техніку, властиву композиторові, і разом з тим, вихід на якісно новий рівень жанрового вирішення сюїти.

⁴ Можливе порівняння з виконавськими традиціями військових оркестрів, описа- них Ч. Бьорні в його «Щоденниках» [1].

Своєрідним вінцем розвитку сюїти такого типу є твір **М. Скорика** на основі музики до драми «Камінний господар» Л. Українки (Виставу було здійснено силами театру Російської драми ім. Лесі Українки, партитуру надруковано у 1981 р.). Сюїта складається з трьох частин. На відміну від попередника, де назви композицій відповідають сюжету п'єси, М. Скорик пропонує різні семантичні орієнтири.

Перша композиція («Командор і Анна») є «подвійним портретом» головних героїв. Вона написана в простій двочастинній формі зі вступом та заключенням. Це типово пісенна структура, достатньо апробована в театральній музиці: так само, як і фактура (мелодія з акомпанементом). Основу провідного голосу становлять пісенно-танцювальні інтонації, що створюють враження постійного кружляння навколо опорного тону. Їх розвиток побудований за принципом транспозиції. Секундовість є помітною ознакою обрамлення, але тепер вона діє не в умовах діатоніки, а в межах одноіменного мажоро-мінору. М. Скорик демонструє техніку сполучення різноладових інтонацій, насичуючи «атмосферу» крайніх розділів і, навпаки, дещо розряджаючи її в середині композиції.

Аналогічне явище спостерігається і на інших мовних рівнях. Якщо в основній частині базовими є тризвуки, то в крайніх розділах — септакорди (великий мінорний; великий мажорний). Фактурне рішення є подібним: насиченість, ставка на дію «пластами» в крайніх розділах твору змінюється чіткою диференціацією голосів в середині. При уважному перегляді стає помітним дублювання мелодії досить значною кількістю голосів, причому не в унісон чи терцію, згідно українській традиції аранжування театральної музики, а цілими тризвуками, як послідовність паралельних співзвуч. У поєднанні з акордами різних альтерованих ступенів це створює враження своєрідного осучаснення.

Паралельно спостерігається динамічне зростання: після вступного *f* одразу з'являється *piano*, після якого розпочинається поступове *crescendo*, «віхами» чого стають *mp* та *mf*. Цьому не суперечить і співвідношення темпів: *Largo* у вступі та заключенні, *Andante* у першій частині, *piu mosso* у другому, кульмінаційному розділі. Приблизно аналогічне явище спостерігається й у супроводі. Протягом розгортання композиції, поступово збільшується кількість акомпануючих голосів. Їх функція змінюється з гармонічної, типової для пісенної форми, на мелодичну, властиву для доби Бароко (відповідно від руху чвертями переходимо до вісімок) з поверненням до початкової ситуації в репризі.

В оркестровому відношенні М. Скорик віддає перевагу повному складу оркестра у вступі та заключенні. Йому протиставлено скорочений в більшості розділів основної частини, де тему викладено у струнних з дублюванням у флейт та басового кларнета. В середині (ц. 3) у зв'язку з кульмінацією зростає кількість інструментів, а в репризі звучить майже повний оркестровий склад (за винятком ритм-групи).

Наступна частина («В старовинному стилі») являє собою варіаційну форму, особливістю якої є зміна не по окремих варіаціях, а цілими блоками, кожний з котрих включає 4 розділи. Має місце, як і у попередньому номері, поєднання традиційних рис, типових для музики XVII – початку XVIII ст. та більш сучасних. До них слід віднести темп *moderato con motto*, трьохдольний метр, чітку орієнтацію на діатоніку з акцентом на мінорному ладі, гомофонно-гармонічний виклад з елементами поліфонізації, поступову демінуцію – від чвертей та вісімок на початку номеру до шістнадцятих в подальшому русі. В той же час останній організовано переважно у вигляді кружляючи мотивів оспівуючого типу, що послідовно у висхідному або низхідному напрямку розосереджується по різних голосах. Відбувається постійне модулювання по тональностях першого ступеня спорідненості (f-moll – Es-dur – As-dur – f-moll), намагання співставляти на межі побудов акорди з одноіменними тональностями. Домінують ознаки стилізації, а сучасна мова нагадує про себе окремими елементами. Аналогічне рішення спостерігається і в оркестровці – за умови ще більшої переваги принципів та прийомів, апробованих в музиці доби бароко. Її визначає закономірність, сформульована в статті сучасного вітчизняного автора: «...опора на пространственные сопоставления звуковых масс, дополняемые по мере развития оркестра “живописной” игрой тембров, дробной “скользящей цветотенью” виртуозно сольного “декора”» [6, с. 405]. При розшифровці цієї тези Н. Зейфас вкажемо на низку прийомів, що мають безпосереднє відношення до цієї композиції. По-перше, обраний М. Скориком склад (дерев'яні духові та струнні), цілком відповідає нормативному оркестру доби Бароко. Ближче до репризи з'являються мідні духові (труби, валторни), і лише в кінці заявляє про себе повний склад симфонічного оркестру з тімпані та тромбонами⁵. По-друге, протягом 1-го блоку варіацій задіяні всі інструменти. Про належність до музики

⁵ В семантичному відношенні їх поява видається принципово важливою, оскільки «...тромбоны – необходимая принадлежность драматической инструментовки, появляющиеся чаще всего в трагедийных ситуациях» [11, с. 203].

минулого нагадує невеличкий динамічний контраст в 3-й варіації (*mf* у порівнянні з іншими розділами). У 2-му блоці динамічний контраст стає визначальним (ц. 4 – *f*, ц. 5 – *p*, ц. 6 – *f*, ц. 7 – *p*). Інколи він доповнюється співставленням «по вертикалі» (в ц. 5 підголосок у альтів – *mf*, при загальному домінуванні *p*). Цей прийом буде повторено в ц. 9 (на тлі «тихих» віолончелей та контрабасів звучить соло перших скрипок).

З 2-го блоку починається постійне протиставлення різних груп інструментів. Варіантів «діалогу» досить багато, як за тривалістю звучання кожної групи (спочатку через 8 т., а в 3 блоці – через 4 т.), так і за способом показу можливостей окремих інструментів. Прикрашає цю досить різноманітну техніку чітко визначена тенденція до поступового посилення напруги. (Саме цьому «драматургічному» крещендо сприяють означенні вище принципи демінуції, розширення інструментального складу, підвищення рівня динаміки в коді на *ff*).

Заключний номер сюїти («Іспанський танець») написано у складній тричастинній формі. Жанровою основою крайніх розділів є хаба-нера, а в середині – болеро. Відповідно диференційовано тематизм. Якщо в експозиції базову роль відіграють декламаційно-експресивні мотиви з поступовим «прискоренням» (від чвертей з вісімками – до шістнадцятих та тридцять других секстолями), то на етапі розвитку має місце повторення ідентичних інтонацій пісенного характеру.

Підкреслено національною виглядає гармонічна організація «Іспанського танцю» завдяки опорі на домінантсептакорд. (Саме його тонікальність є типовою рисою фламенко-ладів, названих «домінантовими») [12]. Тут задіяно повний склад оркестру (з певним доповненням ритм-секції, де поряд з літаврами використовуються кастан'єти з трикутником). Майже всі інструменти по чергово переймають мелодичну функцію, крім віолончелей з контрабасами та тромбонів з тубою.

Перше проведення теми – у флейти, кларнета, гобою. З ц. 2 додаються струнні, а в ц. 3 звучить *tutti*, що сприймається локальною кульмінацією розділу: намічено поступове розширення оркестрової маси з доведенням звучання до логічного завершення. Аналогічним чином побудовано і середину з дещо іншим порядком вступу інструментів (скрипки в нижньому регістрі, флейти з трубами, а в кульмінації – альти з віолончелями, мідні духові, ударні). Заключний розділ має тутійний характер і сприймається як загальна кульмінація.

ВИСНОВКИ. На підставі аналізу обраних сюїт з музики П. Козицького, Г. Майбороди, М. Скорика до театральних вистав, що відтворюють різні етапи історичного розвитку цього жанру в Україні,

можна стверджувати наступне. По-перше, найбільш поширеним різновидом була *сюїта на історичну тему*. По-друге, її матеріал був яскравим, рел'єфним і доступним для слухацького сприйняття. По-третє, він мав бути своєрідним «екстрактом» музики до певної вистави. При цьому цей матеріал відтворював сюжетний каркас («Король Лір»), або найбільш вузлові моменти останнього («Камінний господар», «Козак Голота»). В-четверте, залежно від вибору драматургічного рішення структура сюїти мала бути порівняно невеличкою (П. Козицький, М. Скорик), або багаточастинною, як у творі Г. Майбороди. В першому випадку на перший план виходить контраст суміжних номерів, у другому – посилюється значення ладо-гармонічних і тематично-структурних засобів циклічності.

Отже, популярність музично-драматичного театру в сучасних умовах дозволяє зберігати надію на подальший розвиток симфонічної сюїти, що базується на матеріалі нових цікавих вистав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешественника 17-12 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Бёрни. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 290 с.
2. Гордійчук М. М. Пилип Козицький / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1985. – 64 с.
3. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика / М. М. Гордійчук. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1956. – 108 с.
4. Гражданская З. Т. От Шекспира до Шоу: Английские писатели XVI–XX вв. / З. Т. Гражданская. – М. : Просвещение, 1982. – 192 с.
5. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича / А. Должанский // Избранные статьи. – Л. : Музыка, 1973. – С. 37–51.
6. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.
7. Майборода Г. Король Лір / Г. Майборода. – Партитура. – К. : Муз. Україна, 1980. – 87 с.
8. Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. – Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 359–362.
9. Пистон У. Оркестровка / У. Пистон. – М. : Сов. композитор, 1990. – 460 с.
10. Скорик М. Камінний господар / М. Скорик. – К. : Муз. Україна, 1981. – 32 с.
11. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей / С. Рыцарев // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 201–231.
12. Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы / А. Шевченко. – К. : Муз. Украина, 1988. – 111 с.

ОЛЕНДАРЬОВ А. УКРАЇНСЬКА СЮІТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ ХХ ст. У центрі уваги знаходяться кращі зразки цього жанру, котрі дають уявлення про його еволюцію протягом ХХ ст. В полі зору структурний, мовний та оркестровий аспекти, що дозволяють обґрунтувати правомірність включення цього типу сюїти до вітчизняної виконавської практики.

Ключові слова: сюїта, оркестр, вистава, циклічна форма.

ОЛЕНДАРЕВ А. УКРАИНСКАЯ СЮИТА ИЗ МУЗЫКИ К ДРАМАТИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ И ЕЁ ЭВОЛЮЦИЯ НА ПРОТЯЖЕНИИ ХХ в. В центре внимания находятся лучшие образцы этого жанра, дающие представление о его эволюции на протяжении ХХ в. Анализ структурный, языковых и оркестровых аспектов позволяет обосновать правомерность включения данного типа сюиты в отечественную практику.

Ключевые слова: сюита, оркестр, спектакль, циклическая форма.

OLENDAREV A. UKRAINIAN SUITE FROM MUSIC TO DRAMA PERFORMANCES AND ITS EVOLUTION DURING XX century. At the centre of attention are the best examples of this genre, which give an idea of its evolution throughout the XX century. In the field of view are structural, linguistic and orchestral aspects of the study, which allow to prove the rightfulness of including this type of suite in the practice of our country.

Key words: suite, orchestra, performance, cyclic form.

УДК 787.2.082.4(477) Станкович

Юлія Дедюля

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

На зламі століть альтовий концерт в українському музичному мистецтві переживає процес бурхливого розвитку. У цей час написані два альтових концерти Євгена Станковича, альтові концерти Володимира Пацери, Віталія Кірейко, Наталії Босєвої, Ганни Гаврилець, Фантазія для альту зі струнним оркестром Миколи Стецюна. Твори Є. Станковича – самобутнє значуще явище альтового мистецтва. Його концерти неодноразово виконувалися, як в нашій країні, так і за кордоном, де їх сприйняття відзначалося бурхливим вибухом слухацьких симпатій.

Є. Станкович чудово відчуває природу струнних інструментів. Як відомо, майбутній композитор протягом двох років навчався у музичному училищі в класі віолончелі і згодом написав для цього інструменту Концерт та три Сонати. Його взагалі захоплюють тембри струнних. Згадаємо, що Є. Станкович також є автором Симфонії для скрипки та симфонічного оркестру. У зрілому віці майстер створив Концерт для альту з симфонічним оркестром і Концерт-симфонію для альту і симфонічного оркестру. Отже, «спробувавши» всі інструменти струнного квартету, композитор, нарешті, вельми вдало звернувся до оксамитового тембру альту.

Жанрове різноманіття концертів для струнних інструментів, створених Є. Станковичем, вражає. Наприклад, у Концерті для віолончелі з оркестром дві різнохарактерні контрастуючі між собою частини, в яких інтонаційні кольори національного застосовуються поряд із всебічним вживанням додекафонної техніки. Відсутність розгорнутої мелодії та використання нетрадиційної ладовості стають головними засобами музичного викладу [4]. А, зокрема, Сьома камерна симфонія для скрипки з оркестром «Шлях і кроки» поєднує ознаки симфонії, програмної сюїти та концерту. З приводу Концерту-симфонії для альту та симфонічного оркестру (2004) можна зазначити, що ним збагачено галерею видатних творів; емоційно глибокий тембр сольного інструменту породжує характер пристрасних роздумів, настроює сприйняття на ностальгічні «ноти».

Жанровим та образним резонансом до цього твору фахівці вважають Концерт для скрипки з оркестром № 2 (2006). Музикознавці відносять його до шедеврів сучасної української музики: як влучно сказала Олена Зінкевич, це «твір, що перевертає душу» [5]. Трагічні настрої, похмуре забарвлення образної сфери концерту, за спостереженням Олени Корчової, відсилають до таких жанрових прототипів, «як сповідь, оплакування, навіть реквієм» [цит. по: 4]. Партитура концерту особлива, насичена виразними семантичними знаками академічної і фольклорної традицій, універсальними мелодичними зворотами.

Концерт для альту та симфонічного оркестру видатного сучасного композитора Євгена Станковича, створений 1999 р., привертає пильну увагу виконавців. Достатньо назвати тільки двох з них: концертмейстер групи альтів Лондонського Королівського театру «Ковент Гарден» Андрій Війтович та усевітньо відомий альтист Данило Райський (Голландія).

Великою зацікавленістю виконавців цим твором не лише в Україні, але й далеко поза її межами обумовлена **актуальність** обраної

нами теми. Втім, музикознавці поки що не приділяли належної уваги неординарному опусу, який на це, безумовно, заслуговує. Отже, жанр концерту для альту є *об'єктом* даної розвідки, її *предметом* – особливості втілення цього жанру в Концерті для альту з оркестром Є. Станковича, який є *матеріалом* дослідження. *Мета* статті – виявити різноманітні властивості жанру, притаманні саме цьому концерту.

Тлумачення композитором жанру концерту відповідає пізньо- та постромантичним традиціям ХХ ст. Це, перед усе, одночастинна композиція, що відходить від традиції тричастинного циклу, притаманного класичному концерту. Великий склад симфонічного оркестру з арфою і значною групою ударних є одним із свідочів симфонізації жанру. Для того, щоб дослідити докладніше специфіку втілення жанру в творі Є. Станковича, звернемось до аналізу нотного тексту.

Відкривається твір невеликим монологом-епіграфом соліста на динаміці *pizz*, в якому експонуються ключові експресивні інтонації: широкі дисонантні стрибки по малих септимах, що їм гостроту та напруженість додає вишуканий метроритм (чергування розмірів, дуолей та триолей, пунктир, синкопи).

Драматичному монологу альту відповідає оркестр (*Molto lento*), окреслюючи нову образну сферу ліричної медитації. Холодний тембр альтової флейти, яка обіграє низхідні секундові інтонації на фоні низьких струнних, немов сковає, заморожує динамічний рух музики, запропонований солістом. Ніби блиск криги або далеких зірок, з'являються звуки челести (остинатна квартова вертикаль, тт. 15–16 партитури), доповнюючи образ холодної статичності.

Контрастним протестом стає наступна поява сольного альту у 17 такті, повертаючи початковий темп та ключові драматичні інтонації монологу-епіграфу. Оркестрові барви (педалі струнних, вкраплення літавр та челести) додають цьому монологові суворого колориту. Інтимний характер висловлювання соліста підкреслюється авторською ремаркою *rubato*. Тема активно розвивається, набуваючи то ліричних відтінків, то драматизуючись до стану гострого напруження. Так, у тт. 32–35 партитури завдяки використанню дзвонів нібито створюється образ героя, котрий перебуває у стані безпорадності та не в змозі протистояти долі.

Драматизм епізоду в монолозі віолончелі змінюється у верхньому регістрі партії соліста надривною лірикою (тт. 36–37). До експресивного висловлювання альту в т. 44 приєднується солюючий гобой. Але перебування в сфері лірики недовге. Соліст знов повертається до

ключового драматичного мотиву, напруженість та дисонантність звучання якого зростають завдяки подвійним нотам (тт. 45–47). Оркестр відповідає драматичним реплікам соліста «хвилями» лірики, на гребні котрих лунають жалісні гліссандо альта (тт. 49, 52).

Час панування лірики настає зі зникненням партії соліста. Англійський ріжок співає задушевну мелодію (*molto cantabile*, тт. 53–56), її підхоплює солюючий фагот. В 57 такті до оркестру приєднується соліст, немов намагаючись порушити власними драматичними репліками загальний ліричний настрій. Таким чином, створюється специфічна двопланова драматургія, що стає своєрідним деструктивним елементом. Образні пласти розподіляються між двома групами виконавців: оркестр є носієм лірики, а сольний альт, звучання якого підсилюється арфою, – драматизму. В процесі розгортання музика поступово драматизується. До розвитку цієї образної сфери підключається флейта, вступаючи у діалог із солістом, а потім – і весь оркестр, зводячи лірику нанівець.

І знов музична естафета продовжується монологом альта (тт. 78–90). Хоча в його основі ключовим є дисонуючий мотив, в даному проведенні з'являється нова інтонація низхідної терції. Це вже не протест, а ліричне висловлювання, причитання, пронизане почуттям безнадійності.

Репліка оркестру *Molto lento* (тт. 91–94) резюмує відповідь на безпорадний монолог соліста. Слідом за нею в оркестрі (*piu mosso*, тт. 95–107) повертаються і драматично розвиваються мотиви жалю та плачу, повторюючи висхідні репліки соліста з попереднього монологу.

В свою чергу, своєрідним підсумком драматургічного розвитку, постскриптумом, є проведення висхідних реплік сольним альтом *pizzicato*. Складається враження, що герой у своїй безпорадності втратив голос, можливість висловлюватися (*Largo*, тт. 107–110). Але заціпеніння соліста триває недовго. Завершує *Largo* стверджуюча низхідна репліка *arco*, знаменуючи початок нового етапу боротьби.

Дієвий розділ *Allegro* (т. 111) розпочинається ударними та струнними *pizzicato*, що обіграють ключову інтонацію з висхідною та низхідною септимами. З цією інтонацією (у збільшенні) в т. 117 вступає і солюючий альт. Виразність та значущість появи соліста підкреслено авторськими ремарками *rubato*, *molto espressivo*. Монолог має лірико-драматичний характер. Солісту вторить естафета реплік гобоя, англійського ріжка, кларнета та флейти (тт. 130–139), схожих на вигуки

«золотого півня» з третього акту опери «Золотий півник» М. А. Римського-Корсакова.

З появою соліста (*marcatissimo*) в ансамблі з *pizzicato* струнних розпочинається наступний етап драматургічного розвитку дійової, драматичної образної сфери (т. 140 партитури). Розвиток триває за хвильовим принципом: кульмінацією першої хвилі є перегуки струнних та дерев'яних духових на пронизливому мотиві «золотого півня».

Друга хвиля приводить до більш значної та сумбурної кульмінації, в якій трелі соліста, струнних та дерев'яних духових пронизує тритоновна тема валторн (т. 176). Оркестрове *tutti* перетворюється на єдиний сонорний звуковий пласт. Поступово напруга знижується, хроматичні пасажі флейти пікколо та кларнета розчиняються в педалі струнних та зникають, ніби залишаючи соліста на самоті підсумовувати наслідки попереднього розвитку (тт. 193–195). Жалісна репліка гобою в короткому оркестровому епізоді *Largo* (варіант епізодів *Largo* тт. 97 та 107) надає музиці барв безпорадності, відчуття безглуздості боротьби.

Але це заціпеніння короткочасне – починається наступна, розгорнута та більш агресивна, третя хвиля драматичного розвитку (*Allegro*, т. 202). Механічність оркестрового руху підкреслено тембром маримби та дисонуючими співзвуччями, що нагадують сигнали поїзда. Несподівано рух зупиняється, немов зустрівши на своєму шляху перешкоду (т. 227). Спроба виконавців подолати перешкоду (паузи, сигнальні репліки) призводить до появи емоційно напруженого речитативу соліста (т. 240) на мотиві кружляння. Поступово рух поновлюється, але втрачає єдність та механістичність. Репліки виконавців перетворюються на діалог. В кульмінації оркестр вже без участі соліста проголошує ключовий мотив концерту (інтонація септими, тт. 280–293).

Tutti обриває діалог сольного альту з флейтою пікколо (*meno mosso*, т. 294). Використання великої різниці між регістрами виконавців ансамблю надає додаткову напруженість музиці та відчуття просторової порожнечі. Нове розгортання цього діалогу призводить до чергового ствердження ключового мотиву оркестром (т. 305), що не припиняє драматургічного розвитку, підводячи до його наступної сходинки – ліричної кульмінації (*Andante*, т. 324). Подібна драматургія, побудована як сходинки драматичних хвиль, котрі призводять до кульмінації – ліричного апофеозу, нагадує, зокрема, драматургію *Adagio* Спартак та Фрігії з балету А. Хачатуряна «Спартак».

Підсумовує ліричну кульмінацію епізод *Largo* сольних дерев'яних духових (т. 337–340). Після цього несподівано та короткочасно повертається механістичний поступ, на тлі якого мідні духові проголошують ключовий мотив септими, що набуває рокового значення (*Moderato*, т. 342).

Вельми співучим та експресивним є соло альту (*Largo*, т. 351). Йому вторять репліки струнних та дерев'яних духових, створюючи образ розгубленості і роздумів про минулу боротьбу та її наслідки. Він може бути аналогом до образності Третьої симфонії Б. Лятошинського, друга частина якої асоціюється з картинами повоєнної спустошеності країни.

В т. 377 обережно, на *pp*, немов не бажаючи порушити хід монологу, до нього присднуються репліки струнних та дерев'яних духових, перетворюючи соло соліста на своєрідний діалог; провідну роль в ньому продовжує грати лірична мелодія альту. Поступово в партії віолончелей вимальовується ключова інтонація септими, яка набуває активного розвитку в струнній групі оркестру після закінчення монологу соліста (епізод *Moderato*, т. 394). Це – остання коротка хвиля драматизму в концерті. Її розгортання призводить до туттійної кульмінації *pianissimo* (т. 396), що на п'ять тактів повертає механічний рух, якій нагадує про невідворотність долі. Після чого знов лунають ліричні висхідні репліки альту, віолончелі, кларнета, гобою, флейти, скрипок, завмираючи у височині. І, ніби блищання зірок, в партії високих дерев'яних духових з'являється остинатний рух, пунктиром окреслюючи коло. Оберти зоряного колеса швидко наближуються завдяки поступовому вступу інструментів та зростанню динаміки від *pp* до *ff*. Завершується концерт проголошенням солістом ключової інтонації септими. Таким чином, фінал твору нібито стверджує ідею рокової зумовленості та непримиренності боротьби, яка буде тривати нескінченно. Зазначимо, що у творі Є. Станковича можна углядіти деякі паралелі з творчістю Ф. Ліста, зіставляючи Концерт для альту з оркестром з симфонічними поемами останнього: це і одначастинність, і синтез рис різних форм (сонатної і циклічної) [2; 3]. Але саме концерт є домінуючим, заявленим Є. Станковичем жанром, тому і позиціонується цей твір саме як концерт.

Вкажемо ще на одну спільну рису – програмність. Втім, вона не позначена ні у Ф. Ліста, ні у Є. Станковича і є типізованою, збірною, а не сюжетною, де в осередкові домінує одна-єдина героїчна особа. Присутність «головного героя» передбачає використання принципу монотематизму. Як відомо, музика не зображає предметів, явищ

дійсності, вона змальовує почуття, переживання, емоції, внутрішні відчуття людини, її відношення до реальності. Протягом розгортання твору музика спроможна віддзеркалювати різні настрої, думки, погляди, але вона не здатна досягнути предметної конкретності відображення. Інколи, для більшої наочності, композитори відсилають слухача до художньої літератури або мовних вказівок. У нашому випадку композитор вирішив інакше – не полегшуючи сприйняття музики аудиторією та не обмежуючи образну сферу твору, він намагається дати спробу сучасному виконавцю та слухачу самому домислити відтворюваний образ. Тому програмність і не є позначеною.

В епоху Ф. Ліста стимулом до створення одночастинної форми була «широта художнього кругозору..., втілення великих життєвих картин всіх контрастних сторін в існуванні людини» [6, с. 48]. І в наш час можна провести своєрідну паралель з тією епохою: в нестандартну одночастинну форму вкладається філософський зміст – пошуки власного «Я» та шляхів до об'єднання індивіда з соціумом. Якщо в сонатно-симфонічному циклі кожна частина виконує свою відособлену функцію, то в одночастинній формі функціональний розподіл не надто виявлений. Вважаємо, композитор тому і обрав для втілення своїх музичних образів якраз одночастинну форму, в якій зміст подій викладено більш узагальнено. Втілення усього різноманіття яскравих картин людського буття і є головним напрямом творчого нахнення композитора в цьому опусі.

Підсумовуючи проведений аналіз, зробимо деякі **висновки**.

Вибір сольного інструмента обумовив провідні мотиви твору – образи самотності, рокової зумовленості. Похмурий тембр альти в музиці з кінця XIX ст. використовувався композиторами для створення саме такої образності. Будова драматургії твору підпорядкована головній ідеї: розлад між внутрішнім світом героя та дійсністю, боротьба особистості з роком – типової для романтичної музики. Притаманне жанру концерту протиставлення груп виконавців в творі Є. Станковича посилюється наданням солісту та оркестру певних смислових характеристик, розподілом на дві конфліктуючі між собою образні сфери – суб'єктивне висловлювання героя та об'єктивний суворий соціум. Головні образні сфери концерту експонуються та починають взаємодіяти в умовно виділеному першому розділі твору – *Largo*. Носієм лірико-філософського та рокового образів виступає сольний інструмент – самотній герой, монологи-роздуми та речитативи якого протиставляються оркестру – безликій масі, соціуму.

Власне, боротьба розгортається в розділі *Allegro*. Три хвили розвитку змінюють одна одну, поступово підсилюючи драматизм та напруженість протиборства, з кожним разом переносючи його на більш високий рівень емоційної та нервової напруги. В процесі боротьби герой досягає піднесення, але перемога виявляється примарою.

Таким чином, в драматургії одночасної композиції можливо умовно виділити три великі розділи: філософські – експозиція та кода, наповнені міркуваннями героя-соліста, та дієвий центральний розділ, з активним тематичним розвитком та хвильовою будовою драматургії, що надає йому рис розробки сонатного *Allegro*.

Ідея боротьби двох образних сфер від початку закладена в жанрі концерту, до якого звертається композитор. Принцип концертування виконавців в творі яскраво заявлений з перших тактів концерту. Чергування фрагментів концертування соліста та оркестру – типове для *concerto grosso* співставлення епізодів *tutti-soli*. Але партії виконавців, хоча й експонуються по черзі, з перших звуків з'являються з власним тематично-інтонаційним комплексом, що єднає твір інтонаційно-тематичними арками. Таким чином, формування всього тематизму з ключових лейт-інтонацій-ідей дозволяє говорити про наявність рис монотематизму.

Будова тематизму з поспівок, мотивів, інтонацій та його розвиток (остинатна повторність, варіантність) відповідає традиціям народної музики. Тобто, звернення до класичного жанру, використання елементів класико-романтичної драматургії поєднується в концерті з фольклорними засобами створення та розвитку тематизму, що дозволяє віднести твір до неофольклорного опусу. Цікаво, що композитор приділяє увагу графічному малюнку запису партитури: коло, висхідний та низхідний рух, хвиля, спіраль, ламана лінія тощо – відповідають змісту драматургічного розвитку. Особливої значущості набуває метроритм, на що вказує часта зміна розміру, темпових позначок (їх важливість підкреслюється наявністю вказівок за метрономом), різноманітність ритмічного малюнку.

Слід зупинитись на функції оркестрової партії – вона напрочуд різноманітна. Перш за все, оркестр – носій контрастної до солюючого інструмента образної сфери. Але в залежності від музичної ситуації, оркестр грає акомпануючу, звукозображальну роль, виконує функцію коментаря подій, вступає в діалог з головним героєм-солістом. Тлумачення оркестру в концерті, безумовно, наближується до ролі хору в оперній музиці. Композитор використовує різноманітні техніки

письма, зокрема, сонорні пласти, дисонуючі співзвуччя, елементи поліфонії.

Однією з важливих ознак концертного жанру є демонстрація виконавцями певної майстерності та віртуозності. Партія солюючого альту насичена різноманітними технічними труднощами, але головна проблема, що стає перед виконавцем, полягає у вірному осмисленні драматургії твору. Складність форми, його видима подрібненість на маленькі епізоди *tutti-soli* медитативного, драматичного та ліричного характеру в невдалій інтерпретації може призвести до перетворення глибокого за філософським змістом опусу на невиправдано розтягнутому сюїту з калейдоскопу окремих контрастних епізодів. Тому виконавцю слід дуже уважно віднестися до наскрізної ідеї твору – боротьби протилежних сил – та прагнути цілком осмислити і відтворити її.

Витончена композиторська техніка, глибока поліфонічна фактура та тонкий ліризм викликає до споминів стиль епохи Бароко, а власне постромантична оркестровка надає музиці теплоти та виразності. Творчий доробок митця винятковий – з точки зору почуттєвої незалежності, віртуозної технічної майстерності, різноманіття форми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лісецький С. Й. Євген Станкович [Текст] : наук. видання / Степан Йосипович Лісецький. – Київ : Музична Україна, 1987. – 64 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

2. Мильштейн Я. Ф. Лист [Текст] : в 2 т. / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1970. – Т. I. – 864 с.

3. Мильштейн Я. Ф. Лист [Текст] : в 2 т. / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. II. – 600 с.

4. Сіренко Є. Євген Станкович. Концерт для скрипки з оркестром № 2: особливості авторської трактовки жанру [Електронний ресурс] / Євгенія Сіренко. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/kmuz/20-10_31/Sirenko.pdf

5. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа [Текст] / Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1984. – 112 с.

6. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа [Текст] / Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1984. – 112 с.

ДЕДЮЛЯ Ю. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ. Розглядаються особливості жанру концерту в українському музичному мистецтві на рубежі ХХ–ХХІ ст.

на прикладі Концерту для альту з симфонічним оркестром Є. Станковича у загальному контексті концертних творів композитора для струнних інструментів.

Ключові слова: альт, концерт, жанр, сучасне українське музичне мистецтво, Є. Станкович.

ДЕДЮЛЯ Ю. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ Е. СТАНКОВИЧА КАК ПРИМЕР ВОПЛОЩЕНИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. Рассматриваются особенности жанра концерта в украинском музыкальном искусстве рубежа XX–XXI вв. на примере Концерта для альту с симфоническим оркестром Є. Станковича в общем контексте концертных сочинений композитора для струнных инструментов.

Ключевые слова: альт, концерт, жанр, современное украинское музыкальное искусство, Е. Станкович.

DEDULA J. CONCERT FOR VIOLA WITH SYMPHONIC ORCHESTRA BY E. STANKOVICH AS AN EXAMPLE OF EMBODIMENT OF THE GENRE IN MODERN UKRAINIAN MUSICAL ART. In the article the features of the concert genre in the Ukrainian musical art of XX–XXI centuries boundary are examined on the example of Concert for Viola with a symphonic orchestra by E. Stankovich. They are viewed in general context of the composer's concert works for stringed instruments.

Key words: viola, concerto, genre, modern Ukrainian musical art, E. Stankovich.

УДК 78.071.2 : 786.8 (477)

Сергій Пташенко

ЧАРДАШ У БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Актуальність теми. Останнім часом дослідники музичного мистецтва майже не звертають увагу на еволюцію творів у жанрах малої форми для баяна, а тим більш – на танцювальну музику. Однак цей пласт баянного мистецтва є багатограним у стильовому і жанровому контекстах. Танцювальна музика може нести як прикладну так і концертно-розважальну функцію. Але переважна більшість музикознавців не звикла вважати її як таку, що має вплив на розвиток мистецтва, і не відносить подібні твори до академічних жанрів. Тому досліджен-

ня баянної танцювальної музики вітчизняних композиторів у жанрі чардашу має певну **наукову новизну** у сучасному музикознавстві. У зв'язку з чим слід розраховувати на відбиття наслідків цієї роботи в учбовому курсі з історії виконавства на українських народних інструментах.

Науковий інтерес до танцювальної баянної творчості українських композиторів-баяністів обумовив вибір **об'єкту** дослідження. Баян-ні ж зразки у жанрі чардашу визначили **предмет** наукової розробки.

Дослідник зупинився на нотному **матеріалі** творів у вищезазначеному жанрі, а саме – на транскрипції для баяна І. Яшкевичем «Чардашу» В. Монті для скрипки і фортепіано, а також оригінальних творах для баяна у вказаному жанрі – на «Чардаші» М. Різоля і на «Концертній п'єсі на теми угорських народних пісень» К. М'яскова.

Мета статті – розкрити програмні і жанрово-стилістичні риси маловідомих у сучасному музикознавстві чардашів. Сподіваємось вирішити поставлену задачу за допомогою кількох *завдань*. По-перше, необхідно надати оцінку популярності вказаних творів у історичному контексті; по друге, – окреслити вплив драматургії творів на особливості засобів музичної виразності.

Справжні майстри баянного мистецтва – К. М'ясков і М. Різолі – приділили значну увагу експресивному енергійному і, водночас, найпопулярнішому угорському танцю *чардаш*. Так з'явилися два зразки дивовижного іноземного танцю, котрий підкрює слухачів своїм запальним характером. Чардаш (від угорського *csarda* – трактир, сільський кабачок) є народно-побутовим танком XIX ст. з типовою гострою ритмікою, віртуозною інструментальною імпровізацією зі збагаченою орнаментикою, виразною і палкою мелодикою.

Визнані композитори зі світовими іменами привнесли цей танок у свої опуси. У своїх «Угорських рапсодіях» Ф. Ліст геніально використав драматургічний контраст між повільною, виразною, патетичною першою частиною і стрімкою, завзятою другою. Такі ж характерні риси чардашу втілилися у циклі «Угорських танців» Й. Брамса. Яскравим показником популярності чардашу стало його проникнення у жанр класичного балетного дивертисменту. П. Чайковський використав цей танок у балеті «Лебедине озеро», Л. Деліб – у балеті «Копелія». Італійський композитор Вітторіо Монті (1868–1922) створив самотутній та вкрай популярний «Чардаш» для скрипки і фортепіано.

Вважаємо за потрібне згадати про досить популярну серед професійних баяністів Концертну транскрипцію І. Яшкевича «Чардашу»

В. Монті. Саме І. Яшкевич є найбільш відомим та авторитетним транскриптором для баяна високохудожніх скрипкових, вокальних та фортепіанних творів світового музичного мистецтва. До складових успіху цього композитора, перш за все, слід віднести його тремтливе відношення до оригінальних опусів. І. Яшкевич суворо зберігає такі важливі елементи музичної мови, як мелодія, гармонія, формопобудова і, навіть, тональний план.

Згадана транскрипція «*Чардашу*» І. Яшкевича користується надзвичайною любов'ю слухачів та професійних музикантів. У цьому творі поєдналися багатогранна творча фантазія і дивовижне натхнення майстра, які втілилися у фактурній винахідливості. Відносна фактурна простота оригінального опусу була значно збагачена додатковими пасажами, каденціями, різноманітною інтервальною технікою. Наприклад, «фрішка» викладена у першому проведенні секстами, а у другому – терціями. П'ятирядний баян дозволяє виконавцю грати таку фактуру за умов його високої технічної досконалості. Втім, необхідно нагадати, що партія правої руки баяніста відтворює основний фактурний малюнок скрипкового голосу, а лівої – простий басово-акордовий акомпанемент фортепіано.

Багатогранна творча фантазія І. Яшкевича успішно втілилася саме у розділах, які розкривають тему «лассо». Баяніст суттєво розширив вступ «*Чардашу*», створивши його на основі повільного розділу танцю в імпровізаційному русі *ad libitum*. Іскрометні арпеджіоподібні мелодичні рухи і пасажі каденції надають можливість виконавцю вже з перших тактів підкорити слухачів своєю віртуозністю майже у всьому діапазоні баяна.

У транскрипції І. Яшкевича розділ «лассо» звучить значно багатше, чим в оригіналі. Партію правої руки, на котру накладається усе смислове навантаження, автор підсилює різноманітними контрапунктичними фігураційними підголосками. Таким чином компенсується інтонаційно-виразна нестача баяна у порівнянні зі скрипкою. Подібні елементи фактури якісно впливають на поглиблення розвитку тематизму, на розкриття витончених рис такого глибоко емоційного і водночас дуже експресивного танцю. Особливості правої клавіатури баяна допускають виконання як паралельних терцових, так і хроматичних секстових швидких рухів. Вони подібні інтермедіям. В цілому, фактурні прикраси всюди відповідають стилю.

Транскриптор не обійшов своєю увагою і акомпанемент. Якщо в оригіналі він статичний, то в обробці цей фактурний пласт вдало

підтримує тему, особливо на пунктирному ритмі, подрібнення ж гармонічних стрижнів з чвертних у вісімки не обважає верхній голос, а сприяє його драматургічному розвитку.

Окремою частиною відзначається «ласса» середнього розділу, контрастуючи попереднім за характером, тональністю (*D-dur*) та матовим тембром. За формою – складається зі звичних двох періодів. Перший з них, у порівнянні з оригіналом, тільки-но підсилюється яскраво виразною вертикаллю з акординою широкого розташування, яка зумовлює появу об'ємного звучання. Тим не менш, істотно підкреслюють тематизм і динамізують фактуру «готові» басові рухи. У другому періоді замість скрипкових флажолетів, котрі неможливо виконати на баяні, І. Яшкевичем створений фактурний замальовок імпровізаційного характеру. Він насичений хроматичними і арпеджіо-подібними елементами, а інколи – і поліритмічними, втім, – у рамках чіткого ритму, не характерного для *ad libitum*, як це відбувалося на початку чардашу. Синкопований ритм акомпанементу привносить новий свіжий подих та пружність у насичену фактуру, а закінчення останньої фрішки (*D-dur*) додає непередбачуваний струмінь енергії.

У оновленому І. Яшкевичем «*Чардаші*» музична мова розкрилася з особливим блиском, а за умов виконання твору на багатотембровому баяні, можна відчувати тяжіння композитора до оркестрового мислення.

Твір за своєю фактурою і музично-виразними засобами на сьогоднішній день є неперевершеним у цьому танцювальному жанрі. Здолати вельми складні багатогранні завдання на належному рівні в змозі тільки високопрофесійний виконавець-віртуоз, котрий володіє всім технічним комплексом як у вузькому, так і у широкому розумінні цього терміну.

В українському музичному мистецтві *першу обробку чардашу* зробив у 1953 році вітчизняний композитор, баяніст-віртуоз, народний артист УРСР (1982), професор Національної музичної академії України Микола Різоль (1919–2007). У цей час М. Різоль працював на посаді викладача з класу баяна у Київській консерваторії, яку екстерном закінчив 1948 року. Він також був художнім керівником першого в Україні квартету баяністів Київської філармонії. Як ніхто інший, М. Різоль усвідомив звуженість і односторонність оригінального баянного репертуару. Це і обумовило створення ним чималої кількості баянних творів педагогічного і концертного репертуару. Особливу увагу композитор приділяв опусам у танцювальних жанрах. Прикладом можуть стати збірки у вищезазначених жанрах, які були опубліковані у Києві у 1950, 1953, 1954 та 1959 роках.

Отже, серед багатьох танцювальних творів нас цікавить лише чардаш. В драматургічну основу твору композитор поклав два такі засоби музичної виразності, як контраст і темпове зростання. До першого з них можна віднести темп і коло тональностей, до другого – розробку тематичного матеріалу в умовах поступового нагнітання музичного руху від повільного до швидкого. Саме за принципом контрасту будується уся угорська танцювальна форма «*Lassu*» – «*Friss*» (повільно – швидко). Отже, драматургія будується на наскрізному розвитку.

Твір М. Різоля, як і в формопобудові оригіналу, також складається з двох контрастних частин – меланхолійної та стрімкої. Перша з них відтворює круговий чоловічий танець – лассу (лашшу – від угорського *lassu* – тобто «повільний»), а друга, – швидку «фрішку» (від угорського *friss* – «свіжий», «бадьорий»), котра супроводжує запальний парний танок. Теми поперемінно з'являються протягом всієї п'єси і мають варіантний принцип розвитку.

Чардаш починається характерним низхідним ямбічним мотивом трьох шістнадцятих. Саме в ньому закладено енергійний початок танцювального характеру твору. Взагалі, цей ямбічний мотив є типовим зачином для музики вказаного танцю.

Характер першої теми, що будується на різнонаправлених поступових терцово-секундових обертах з оспівуваннями, спокійний, урівноважений. Цьому певним чином сприяє штрих *legato* і середня баянна тисетура, збагачена обертонами. На фоні мелодії, у верхньому шарі фактури з'являються короткочасні дисонуючі акордові підголоски. Вони ніби акумулюють гострий, енергійний ритм швидкого танцю. Особливості правої баянної клавіатури дозволяють адекватно виконувати таку насичену складну фактуру.

Мелодичний розвиток відбувається, в основному, за рахунок секвенцій у межах чотирьох тактів. Стимулюючим фактором для них є автентичний рух від *V* до *I* щабля ладу. А також, відхід від основної тональності *a-moll* до паралельної – *C-dur*.

Не оминув прискіпливою увагою композитор і акомпанемент, котрий викладений басовоакордовим принципом. Бас з першим акордом залігований, наступний – звучить окремо, а у кінці такту замість акорду – восьма пауза або ямбічний бас залігований з сильною долею наступного такту. Такі елементи вносять значну напругу у загальний розвиток тематизму.

Глибоко виразною є динаміка поступових спадів і зростань, яка істотно сприяє м'якому драматургічному розвитку. Авторські тем-

пові ремарки *Lento, espressivo* якнайкраще підходять такої виразної музики.

Перша частина, яка закінчується на домінанті, за допомогою паузи і авторського позначення *ritenuto* відокремлена від наступної. В цілому, подальший драматургічний розвиток теми *lasso* ґрунтується на варіантних засадах. Проявляється більша пластичність музичної мови завдяки рухам секундових внутрішніх підголосків з минаючими хроматизмами у межах гармонічної сексти. Акомпанемент, що викладен у партії лівої руки, набуває чітких рис танцювальності з-за поперемінного басовоакордового чергування. Неабияку роль відіграє тремтлива динамічна нюансировка і м'яке туше (*dolce*).

Далі починається інший тематичний розділ – швидка «фрішка». Веселий характер тематизму справляє враження народного гуляння. Цьому сприяють широкі октавні акцентовані стрибки до гори і до низу, котрі справляють враження розгойдування при поступовому прискоренні. Певну родзинку привносить синкопа поміж швидких шістнадцятих у третьому такті, де уперед неї дається гармонічне затримання. Саме ця фактурна побудова сповіщає про експресивність танку і його танцювальну рухливість. У наступній фразі те ж саме повторюється секундою нижче, але з більшою жвавістю – відхилення у *C-dur* і посилення динаміки. Саме у цьому восьмитактовому реченні створюється розжарення, котре на протязі наступного речення буде поступово спадати. Внаслідок переважаючого низхідного руху стакатних тризвуків у суміш з поперемінним чергуванням восьмих пауз створюється цілковита закінченість першої частини цього енергійного розділу. Такий драматургічний розвиток передбачає характерну секстову синкопу, підсилення динаміки та оспівування тоніки *a-moll* на сильну долю. В цій частині превалюють інтонації питання й відповіді.

Усі відхилення автор підсилює короткочасними басовими рухами по звуках верхнього тетраходу побічної тональності, що долучає пластичності.

Наступний другий розділ фрішки – типова імпровізація на основі попереднього матеріалу, але з ускладненням фактури через постійне використання секстової інтерваліки. Така інтерваліка спричиняє деяку інтонаційну консонантну широту і викриває риси свята.

Надалі, «лассо» та «фрішка» проходять ще кілька разів, наче на випередження одне іншого, супроводжуючись віртуозним фактурним забарвленням (мелізмами, гамоподібні, у тому числі хроматичні, рухи шістнадцятими), акордовим підсиленням та динамізмом. М. Різоль

напевно намагався створити яскраву віртуозну баянну п'єсу з простими гармоніями, спираючись на досягнення баянної виконавської культури середини ХХ століття. Спроба виявилася дуже вдалою. Тим не менш, «Чардаш» М. Різоля незаслужено забутий у сучасній виконавсько-педагогічній практиці внаслідок зацікавленням артистів сучасною композиторською технікою, котра здебільше зрозуміла лише музикантам з освітою. Сподіваємось на відродження кращих творів для баяна 1950-х років.

Інший композитор – **Костянтин М'ясков** (1921–2000) – заслужений діяч мистецтв УРСР (1979), неперевершений майстер зі створення не тільки баянної музики, але й симфонічної та камерно-інструментальної. Його перу належать більш як півтори сотні творів для баяна у різноманітних жанрах та формах: сонатини, поеми, твори для дітей, а також опуси у прикладному та концертно-розважальному напрямку. Серед останніх визначне місце посідає танцювальна музика – вальси, танго, фокстроти, мазурки, кадрили, полька, козачок, чардаш. Зупинимось на створеному у 1970-ті роки «Чардаші» – Концертній п'єсі для баяна на теми угорських народних пісень.

Концертна складова твору та формотворчі особливості жанру виявилися вельми яскраво. Своєрідне чергування частин ласси і фрішки породили не тільки багатий тональний план – *h-moll*, *e-moll* та *f-moll* з багатьма короточасними відхиленнями, але й велику кількість різноманітних темпів. Темп опусу, виходячи з авторських темпових ремарок – *Maestoso ad libitum*, *Andante con anima*, *Piu mosso*, *Poco animando*, *Allegretto*, поступово збільшується і збагачує художній образ.

Заслугує на увагу і ритмічна складова – митець прагнув сповідувати ритмоінтонаційні тенденції угорських рапсодій Й. Брамса, наприклад, швидкі поліритмічні гамоподібні рухи як до гори, так і до низу. Такі побудови надають стрімкість суворій акордовій гармонічній вертикалі. Їх, як правило, виконують застосовуючи сучасну позиційну аплікатуру, котра виводє звуковидобування на новий якісний рівень.

К. М'ясков доклав чимало зусиль щодо організації фактури. Більш як половина п'єси написана для готового басово-акордового акомпанементу, а тільки два музичні фрагменти викладені для виборного звукоряду, що є типовим для танцювальної музики. У частині з виборним звукорядом створюється підґрунтя для подальшої академізації баянного репертуару. Значну роль у «Чардаші» набуває підголоскова та неточна імітаційна поліфонія. У третьому розділі ласси *Piu mosso* відмічаємо навіть чотирьохголосну поліфонію.

Вельми виразні у творі К. М'яскова швидкі фіоритурні пасажі, які вдало застосував ще у XIX ст. Ф. Ліст у своїх обох фортепіанних циклах «Угорських рапсодій». Ці дрібні побудови, що не мають чітких орнаментальних формул, відтворюють обігравання тематичного матеріалу. В даному випадку К. М'ясков спирається на лістівський підхід до формування мелодії на основі вільної імпровізації [4, с. 540]. До даної групи фактурних елементів відносяться і трелі, і групетто, і аподжіатури. Підкреслимо, що усе це притаманно угорсько-циганської музиці. У швидких гамоподібних рухах автор широко застосовує збільшений четвертий щабель гармонічного *h-moll*, що є характерним елементом угорської гами. Втім, цей щабель можна розглядати і як відхиленням у *fis-moll*.

Наголосимо, що започатковані Ф. Лістом традиції, які застосував у своєму «чардаші» К. М'ясков, орієнтовані на щедрі фіоритурні техніку вокальної колоратури старовинних угорських селянських пісень. В основу так званого розділу «ласса» (чоловічий танок) покладена пісня Шестермайя «*У житті є красовиця одна*». Пісня немов заворює ліризмом, має мелодекламаційні, переважно низхідні, інтонації, котрі якнайкраще висвітлюють повільне «лассо», що проходить, переважно, у тихій динаміці, де середній нюанс – *mezzo-piano*.

Тематизм «фрішки» (парний танок), котрий бере свої коріння з пісні «*Що біжиш ти від мене?*», значною мірою контрастує попередньому. Панують танцювальні рухливі витоки тематизму. Починаючи з перших тактів, темп поступово зростає – від *Poco animando* до *Presto* на протязі всієї п'єси. Автор використовує чітку і прозору акордову гармонічну вертикаль, здебільше, роздільні штрихи. Головною родзинкою виступає синкопований ритмоінтонаційний зворот у кінці кожного речення, який немов закріплює розділ швидким оспівуванням першого щаблю ладу. У наступних проведеннях «фрішки» фактура набуває імпровізаційних рис.

К. М'ясков став першим професійним українським композитором, котрий звернувся до жанру чардашу. Своїми талановитими опусами він привернув увагу концертних виконавців та слухачів і зробив певний внесок у розвиток танцювального жанру в баянному мистецтві.

ВИСНОВКИ. Не дивлячись на те, що баян має недовгу історію (у порівнянні із фортепіано, струнними та духовими академічними інструментами) він здобув з перших років свого існування всенародну любов, а також ствердився у професійному виконавському мистецтві, набравши певної багатофункціональності.

Починаючи з передвоєнного періоду і впритул до нашого часу швидкими темпами зростала популярність цього різновиду інструментарію. Це було обумовлено ставленням до баяну як до інструменту-оркестру, наділеному багатим різнокольоровим і динамічно-насиченим звучанням. Значним стимулом стала його можливість транспортування. Часто-густо баян мав і має прикладне значення – застосовується задля акомпанування пісням і танцям на різноманітних суспільних заходах у концертних залах та на вуличних сценічних підмостках. Українські композитори-баяністи – К. М'ясков, В. Подгорний, М. Різоль – створювали яскраві оригінальні танцювальні п'єси, серед яких за своїми художніми особливостями вирізняються фокстроти і вальси. Працюючи у популярних жанрах бальних танців, композитори збагачували національну основу власних творів ритмоінтонаційними елементами музики інших народів – росіян, угорців, поляків, молдаван.

З під пера М. Різоля вийшов у світ «*Чардаш*», який став одним з перших у списку високохудожніх оригінальних творів для баяна того часу. Популярність його, перш за все, обумовлена подвійною функціональністю – прикладною та концертною. Витончений гармонічний художній смак митця та тонке знання особливостей музичної мови танцю надали твору велике майбутнє.

К. М'яскову також належить «*Чардаш*» – Концертна п'єса на теми угорських народних пісень. Але його твору, на жаль, не судилося користуватися широкою популярністю у виконавській практиці. Давалася взнаки функціональна однобокість, тобто – спрямованість тільки на концертне виконання з широким використанням віртуозної фактури, забарвленої імпровізаційними рисами. Інтерпретація такої складної п'єси під силу лише справжнім артистам, тим паче, що фактура «*Чардашу*» нагадує аналогічні опуси Ф. Ліста для фортепіано. Але у творі К. М'яскова привабливе зосередженість на суто угорських піснях, які розкривають поетичну натуру талановитого народу і до сих пір не так широко використовувалися у композиторській практиці українських митців. Усі ці фактори стимулюють розвиток віртуозності та художньої фантазії баяністів–фахівців.

Блискуча віртуозна транскрипція вельми популярного «*Чардашу*» В. Монті належить І. Яшкевичу. Музичний твір, немов отримав друге народження. Він швидко сподобався професійним баяністам та заповонив своїм звучанням концертні зали на міжнародних фестивалях і конкурсах, активно використовується у педагогічному процесі.

«Чардаш» В. Монті в обробці І. Яшкевича став своєрідним критерієм технічного опанування баяну.

Драматургічні особливості угорського чардашу певною мірою впливали на засоби музичної виразності в оригінальних баянних чардашах українських митців. М. Різоль у своєму «Чардаші» повністю відтворив подвійний емоціональний комплекс на основі тем «лассо» і «фрішки», К. М'ясков же – лише частково, оскільки тема «фрішки» не була ним достатньо розроблена. Але темпові ремарки у творах обох композиторів, приблизно, однакові. У М. Різолья «лассо» – *Lento, espressivo*, «фрішка» – *Giocoso, con moto* – *Allegro*, у К. М'яскова відповідно – *Maestoso ad libitum* та *Allegretto* – *Presto*.

Відчувається відмінність у творчому підході. К. М'ясков здебільшого спирався на лістівські фактурні віртуозні напрацювання та на використання басового виборного звукоряду з його високоточною плавною лінеарністю. М. Різоль – на гармонічну вертикаль з оркестровими недовготривалими підголосками у широкому розташуванні, що сприяють об'ємному звучанню баяна і виконуються без надмірних зусиль. Що ж до «фрішки», то її фактурне втілення в обох п'єсах майже не відрізняється. Переважаюча гармонічна вертикаль у взаємодії з пружним темпоритмом розкривають усю красу такого емоційно відкритого та, водночас, запального танцю.

Чергування частин вище означених творів спричинило впровадження композиторами контрастної за складом фактури: у «лассо» переважає поліфонія, а у «фрішці» – гомофонія. Не дивлячись на те, що митці не вжили у своїх творах позначень тембрових регістрів, кожен виконавець при наявності творчої фантазії та розвинутого музичного смаку в змозі використати усю палітру звукових фарб сучасного баяна з ламаною декою. Задля більш яскравої виконавської інтерпретації творів можна застосувати дзвінкі тригольні тембри, обов'язково з «п'єколо», у «фрішці», та матові дво- або тригольні регістри, у складі котрих є регістр «кларнет», – у «лассо».

В цілому, розглянуті твори стали новим взірцем у становленні і розвитку сучасного оригінального баянного репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акимов Ю. Т. Николай Иванович Ризоль [Текст] / сб. ст. : Баян и баянисты, [общ ред. Ю. Т. Акимова]. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 5. – С. 85–110.
2. Власов В. П. О творческой деятельности И. А. Яшкевича [Текст] /

зб. ст. : Баян и баянисты [заг. ред. Б. Єгорова і С. Колобова]. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вип. 6. – С. 3–26.

3. Друскін М. С. Очерки по истории танцевальной музыки [Текст] / М. С. Друскін. – Ленинград, 1936. – 205 с.

4. Мильштейн Я. И. Ф. Лист [Текст] / Я. И. Мильштейн. – Изд. 2-е доп. – Т. 1. – М. : Музыка, 1970. – 864 с. ; илл.

5. Попова Т. Музыкальные формы и жанры [Текст] / Т. Попова. – М. : Гос. муз. изд-во, 1951. – 299 с.

6. Сабољчи Б. История венгерской музыки [Текст] / Б. Сабољчи [пер. з угорської Йожефа Грубера]. – Будапешт : Изд. Корвина, 1964. – 246 с.

7. Стельмашенко О. О. Костянтин М'ясков: укр. рад. композитор (творичі портрети українських композиторів) [Текст] / О. О. Стельмашенко. – К. : Муз. Україна, 1981. – 48 с. ; илл.

8. Царева Е. М. Йоганнес Брамс: Классики мировой музыкальной культуры [Текст] / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с. ; илл., нот.

ПТАШЕНКО С. ЧАРДАШ У БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ. На конкретних прикладах творчості М. Різоля, М. М'яскова та І. Яшкевича автор статті відтворює історію розвитку української баянної музичної літератури у жанрі чардашу.

Ключові слова: баян, баянна фактура, чардаш, засоби музичної виразності, твори у танцювальних жанрах, угорські народні пісні, тематизм, драматургія.

ПТАШЕНКО С. ЧАРДАШ В БАЯННОМ ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ. На конкретных примерах творчества Н. Ризоля, Н. Мяскова и И. Яшкевича автор статьи отображает историю развития украинской баянной музыкальной литературы в жанре чардаша.

Ключевые слова: баян, баянная фактура, чардаш, средства музыкальной выразительности, произведения в танцевальных жанрах, венгерские народные песни, тематизм, драматургия.

PTASHENKO SERGEY. THE CZARDAS AT THE BUTTON ACCORDION CREATIVE WORK OF UKRAINIAN COMPOSERS. On concrete examples of creative works by N. Rizol, by N. Myascov and by I. Yashkevich the author of scientific research is considering the history of development of Ukrainian button accordion music literature in the genre of czardas.

Key words: a button accordion, the facture of the button accordion, czardas, means of musical expressiveness, musical pieces in dancing genres, Hungarians folk songs, thematic structure, dramatic composition.

Маргарита Иванова

ПАРАДОКСЫ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА

*В лабиринте не теряются,
а находят себя в борьбе с собой.*

Н. Сидельников

Судьба русского художника порой необъяснима и трагична. Поэтому тема «поэт и общество» стала ведущей у многих соотечественников России. Неоднократно привлекала она композитора московской школы второй половины XX ст. Н. Сидельникова. В 1971 г. им была написана симфония для баритона и ансамбля инструментов на стихи М. Лермонтова «Мятежный мир поэта» из 10 частей с чертами вокального цикла, в которой композитор показал всю сложность мироощущения поэта. Осмыслению трагической судьбы великих русских поэтов России – Ю. Лермонтова и А. Пушкина – посвящена одночастная полистилистическая оратория-репортаж с солистом чтецом «Смерть поэта» (1976), написанная как продолжение предыдущей вокальной симфонии через пять лет. К вечным темам жизни и смерти обращён цикл лирических хоровых поэм «Романсеро о любви и смерти» для смешанного хора, электрогитары и ударных этого же периода 70-х годов (1977), напоминающий о напряжённом мире поэм испанского поэта Ф. Гарсиа Лорки.

Вокальный цикл **«В стране осок и незабудок»** (на стихи В. Хлебникова) стал последним сочинением, посвящённых этой теме. Написанный в 1978 г., он словно подвёл итоговую черту музыкальных воплощений ведущей темы этого периода, и по мнению исследователя Г. Григорьевой, оказался «наиболее оригинален и непохож на другие произведения в вокальном жанре» [2, с. 64]. Сегодня возникает закономерный интерес к особенностям драматургии этого этапного сочинения Н. Сидельникова, не получившего аналитического исследования, что и определило **цель** данной статьи.

Вокальный цикл для двух сопрано, меццо-сопрано, драматического тенора и фортепиано весьма сложен и тонок по содержанию, как, собственно, и поэзия В. Хлебникова. Известно, что своим творчеством поэт во многом опередил свое время и в этом глубоко чувствовал свое трагическое одиночество – одиночество непризнанного поэта в огромном мире литературы и общества. Возможно поэтому он неоднократно называл себя «ребенок других миров», «одиноким лицедей», «вечный узник созвучия». Не нашла признания поэзия

В. Хлебникова и у потомков. После смерти поэта и в период с 1940 по 1970-е годы стихи В. Хлебникова почти не издавались (за исключением серии «Библиотека поэта», где в 1960 г. были напечатаны некоторые из его сочинений). Спустя несколько лет стало очевидным, что, несмотря на то, что официального запрета на публикацию произведений В. Хлебникова не было, они оказались почти недоступными целому поколению читателей.

Тема отверженного обществом, непонятого и забытого поэта стала определяющей в образной драматургии вокального цикла Н. Сидельникова «В стране осок и незабудок». Созданное композитором название цикла является напоминанием не только о трудной судьбе поэта, но и о неугасающем интересе к творчеству поэта в среде русской интеллигенции 70-х годов XX ст., представителем которой был композитор. В название вокального цикла вошли «незабудки» как символ забывания, о котором мечтал поэт, и «осоки» как духовная эмблема единения двух миров в его поэзии – горной природы Персии с голубыми призраками, жёлтыми реками и речных прибрежных знаков азиатских окраин России.

Впоследствии в цикле композитор будет неоднократно отказываться от многих названий стихотворений поэта, чтобы акцентировать главную идею цикла. Так, например, он заменил название «Ещё раз» на свой авторский вариант – «Псалом отверженного».

Тринадцать стихотворений, отобранные Н. Сидельниковым, не образуют последовательной сюжетной линии. Композитор использует в цикле стихотворения разных лет и таким образом охватывает многообразие стилистических интересов поэта, отражает его мировоззрение. В расположении стихов цикла можно проследить некоторые хронологические принципы: обрамляют цикл поздние сочинения поэта «Ещё раз» (1922) и «Точит деревья и тихо течёт» (1920), далее появляется ряд стихотворений раннего символистского периода – «Лягушечка» (1908), «Кузнечик» (1909), «Муха» (1908). Большинство использованных стихотворений основной части цикла созданы в центральный – футуристский – период творчества поэта (1912–1915). Но более всего объединяет эти разные стихотворения В. Хлебникова внутренний глубинный смысл.

Первые две части цикла представляют своего рода вступление, в котором ведущей становится тема непонимания.

Первая пьеса «Псалом отверженного» создаёт образ поэта, испытывающего чувство отчуждённости от всего мира. Изломанная

хроматизмами попевка со словами *«и камни будут насмехаться над вами, как вы насмехались надо мной»* становится музыкальной темой страданий поэта. Стихи В. Хлебникова «Ещё раз» литературоведы неоднократно сравнивали с «Памятником» А. Пушкина – строки поэта здесь звучат словно речь, обращённая к потомкам, в надежде на признание. Очевидно именно так и воспринял её Н. Сидельников, назвав «Псалом отверженного». Строки хлебниковской поэзии с излюбленной им темой звёзд, композитор постиг и воссоздал в духе вокальных песенных жанров. Распевная мелодия со словами *«Ещё раз, я для вас звезда»* построена на основе пентатоники в сопровождении цепочки нонаккордов джазовой стилистики.

Непонимание поэта его окружением оборачивается личной трагедией Поэтому во второй пьесе «Когда умирают кони» появляется тема смерти. Жизнь оказывается бессмысленной, если существует отчуждённость в мире людей. Художник в таком мире не может творить, и ему остаётся только умереть.

Третья часть цикла «О, Достоевский мой» представляет аспект взаимоотношений поэта и общества через призму мира искусства. Мир классических традиций ушёл в прошлое, отстранился от внутренних противоречий поэта и не указал ему путей выхода из состояния трагической обречённости. Неслучайным здесь оказался выбор додекафонной техники письма, с помощью которой и создавалась эмоциональная отрешённость музыки части.

Пьесы-миниатюры (№ 4–6) «Лягушечка», «Кузнечик», «Муха» напоминают о мире природы, образуя своего рода миницикл. За духовными эмблемами – символами птиц, растений, животных у В. Хлебникова скрывались древние пласты национального сознания, а свободное чередование разнообразных ассоциаций в подтексте раскрывали одну из главных идей поэта – единение людей, растений, животного мира. Образы лягушечки, кузнечика, мухи представляют единение мира природы, которого нет в атмосфере отчуждения и изоляции людей друг от друга.

Музыкальный стиль пьесы «Лягушечка» приближается к избранному поэтом жанру детской считалки. Вместо напряжённого вокального интонирования предыдущих частей, в данной части ведущими оказываются бытовые речевые интонации, имеющие «опосредствованные связи с речитативно-песенной стилистикой Даргомыжского – Мусоргского» [2, с. 67].

Четвёртая часть воссоздаёт метафорические перевоплощения «лягушечки» в реальный образ «барыньки», а затем в образ «девы

ветренной воды», задуманные поэтом В. Хлебниковым. В фортепианной партии, с одной стороны, кластеры в разных регистрах изображают прыжки болотной «красавицы», с другой – в «мягко стелющихся» вокальных интонациях, «блуждающих» во внетональной сфере, узнаётся «неважная, угодливая барынька». Беззаботно-скерцозное звучание постепенно сменяют токатные ритмы в низком регистре фортепиано, звучащие с симфоническим оркестровым размахом. Далее неожиданно происходит переключение восприятия в мир прекрасных весенних лесных образов с «девой ветренной воды» – распевная, «рахманиновского типа мелодия звучит на фоне таинственных арпеджированных аккордов, невольно противореча тонально-гармоническому плану сопровождения.

В № 5 «Кузнецик» в одном образном ряду переплетается реальное и сказочное: прибрежные травы, камыши, кузнецик с блестящими крылышками, вымышленный камышовый воробей зинзивер, лебедь-диво. В музыкальный тематизм вплетаются элементы скерцо, ритмоинтонации джазовых жанров, пассажи этюдного типа. Композитор не отказывается здесь от методов иллюстративности текста. Форшлагги в верхнем регистре фортепиано на фоне выдержанных остинатных звуков имитируют чириканье камышового воробья, представленное в тексте словами «пинь-пинь» и стрекотание кузнецика. В заключительном построении пьесы композитор неожиданно нарушает общую иллюстративную направленность музыки и уделяет особое внимание подчёркнуто-восторженным восклицаниям на словах «лебедиво» с традиционными приемами кульминаций романсовой лирики XIX ст.

В части «Муха» Н. Сидельников, как и В. Хлебников, обратил внимание на образы фольклорной, сказочно-детской простоты и наивности. Вокальная партия шестой части построена на попевах чистых кварт и больших-малых терций, взятых из своего фольклорного прототипа – трихорда. Схематично симметричные построения фраз, «сухость» и моторное скандирование иллюстративно приблизили слушателя к внешней красоте и симметричной стройности природного создания. Более того, всё это лишило тему всякого рода лиризма и распевности, напоминая о заложенных в стихотворном варианте жанрах народных поговорок и прибауток.

Судьба личного чувства перерастает в общие вопросы философии жизни в следующих двух частях цикла. Седьмая часть «В этот день голубых медведей» и восьмая «Годы, люди, народы» раскрывают важный постулат о быстротечности жизни. Образы весенней мечты,

нереализованных надежд и философские размышления о жизни занимают ведущее положение в этих частях цикла. Переводя повествование к подобного рода размышлениям, композитор отодвигает проблему человеческого «отчуждения» на второй план.

Строки и фразы стихотворения «В этот день голубых медведей» зазвучали в вокальном цикле Н. Сидельникова как хлебниковская «явь во сне», вызывая при этом яркие зрительные и чувственные аллюзии – весенний гром, морское безбрежье, пространства России и состояния одиночества, «безнадежья». Музыка части создана из множества жанровых переплетений: вокального и оркестрового, фанфарного и романсового.

Первая строфа звучит таинственно и завораживающе. Мягко сползающие секундовые «интонации-вздохи» на пианиссимо в вокальной партии со словами «в этот день голубых медведей, пробежавших по тихим ресницам» не лишены томления и нежности. Мелодия дублируется цепочкой «сползающих» по хроматизмам терцовых созвучий, в которые вплетаются лёгкие «взлетающие» пассажи в верхнем регистре, иллюстрируя слово «пробежавших». Приёмы музыкальной звукописи оркестровых сочинений (ассоциации с тембрами деревянных духовых) обновляют основной жанровый вариант пьесы камерно-вокального цикла. В основу второй строфы (слова «*провизу*», «*приказанье*», «*буревестник*») положены более решительные, квартовые интонации в ритме восьмая две шестнадцатые, напоминающие скорее о фанфарных звучаниях. Трактовка вокальной партии приближается к инструментально-оркестровому варианту, теряя свою вокальную природу. В дополнении к этому, ярким фоническим эффектом звучит аккордовый кластер в фортепианной партии, выполняющий функцию «оркестрового педального фона».

Следующие части продолжают линию «преодоления отчуждения». В части «РА» парадоксальным и неожиданным является тот факт, что найденный композитором музыкальный приём красочно-статичной остинатной полипластовости является ведущим для текста русской и восточной образности. Композитор и не стремится к воссозданию контраста между ними, объединяя их одним миром колористических созвучий. Идея единства культур, утвердившаяся во многих произведениях В. Хлебникова и воплощённая музыкой Н. Сидельникова, приводит к мысли о законах универсальности в мире. Именно в этой девятой части цикла впервые происходит самоосознание своей личности художником и единение его с Вселенной. В вокальной

партии повторяющийся звук **b** воспринимается не иначе, как настройка Вселенской гармонии на одного человека, который составляет единую сущность с природой, культурой, обществом. Данный образный перелом позволяет трактовать эту часть, как начало нового жизненного пути поэта.

Цитирование средневековой секвенции *Dies irae* в пьесе № 10 «Боярынька» вновь напоминает о трагических образах экспозиции цикла. Однако здесь образ смерти не вызывает устрашающего впечатления, являя составную всего существующего.

Важную драматургическую роль в цикле выполняет «Моцартиана полуночной земли». В тесном переплетении появляются основные темы цикла – жизнь, смерть, культура, природа, общество, что делает её кульминацией, расположенной в «точке золотого сечения» (одиннадцатая часть из тринадцати).

Постепенное просветление происходит в двух последних частях вокального цикла, следующих друг за другом без перерыва. Они выполняют роль финала с составной композиционной формой (сложная двухчастная). Двенадцатая часть – «Весны пословицы и поговорки» – вновь возвращает к образам «весенних надежд» части «В тот день голубых медведей». Однако здесь они возникли в возрождающемся желании новой жизни.

Двенадцатая часть вокального цикла «Весны пословицы и скороговорки» построена на сопоставлении двух образов: ранней весенней «стыдесной земли» (неологизм В. Хлебникова – неприкрытая снегов и поэтому стыдлива) и «золотого мира весенней природы». Благодаря приёму «атака» образуется одна большая часть цикла (вместе с «Хоралом речной воды»). Части дополняют друг друга контрастной образностью, создавая многоплановое заключение.

Вокальная мелодия со слов *«весны пословицы и скороговорки по книгам зимы проползли»* построена на едва заметных переходах от скороговорок, речевых оборотов к распевным попевкам, наполненным «весенними» трелями. Общая атмосфера лёгкости, на словах «полёты золотистого мячика», создаётся в фортепианной партии путём периодических повторений пентатоники и трихорда, «застывающих» далее в сонорных звуковых «пятнах», а красочные переливы аккордовых фигураций словно напоминают о золотистых бликах солнца на «черепашке», листьях «мать и мачехи», воссоздавая звуками тот золотой мир природы в архаическом язычестве, который воспет был В. Хлебниковым.

Последняя часть цикла «Хорал речной воды» контрастирует всем предыдущим, что проявляется, главным образом, в жанрово-стилистическом плане. Композитор отстраняется от напряжённо-обострённого мира современных звуков, заменяя их лирическим звучанием хора. Музыкальная стилистика части от внетональных, сонорных приёмов в сторону кантилены и простоты гармонических средств. Стилизованные аллюзии с «Утренней молитвой» П. Чайковского направляют восприятие в мир детской открытости и чистоты. Скрытая аллегорией истина становится очевидной: человек в единении с природой возвращает утраченное детское ощущение жизни.

Ансамблевое пение в заключительной части нарушает привычные установки на вокальный цикл и напоминает о традициях хорошего пения более крупного вокально-симфонического жанра, хотя лиричность звучания музыки её от торжественных финалов кантатно-ораториальных жанров.

«Хорал речной воды» наполнен возвышенными мыслями и настроениями, ничто не напоминает о состоянии отчуждённости, образах смерти. Хорал ансамбля солистов звучит как прославление жизни и её Создателя-Творца. Просветлённые образы приближаются к хорошим традициям «Аллилуя» в христианской литургии.

Тема личности художника, представленная как путь его восхождения к вечной истине и миру Творца, возникает и в романе-симфонии «Лабиринты» для фортепиано соло в пяти фресках (по мотивам древнегреческих мифов о Тесее). Это – последнее сочинение, которое завершает творческий путь Н. Сидельникова. На первый взгляд, всё подчинено мифу и не имеет иных аналогий. Но уже первая авторская ремарка в выборе варианта имени Тесей, а не Тезей, может указать на некоторую связь с инициалами самого композитора (на начальную букву *С* в фамилии автора), а связь ведущих тем сочинения с монограммой композитора подчёркивает это родство.

Авторское название находит воплощение в драматургическом решении цикла. С самых древних культур графическое изображение символа лабиринта было связано с рядом концентрических колец, близких спиралевидным, и с постепенным расхождением их от оси симметрии. Заметим, что драматургия цикла «Лабиринты», в отличие от драматургии линейного типа вокального цикла, напоминает о пространственно-графическом изображении этого знака. Композиция сочинения из 5 частей имеет концентрическую форму, с центром в третьей части. В ней таится важное смысловое зерно сочинения – погружение человека в свой

мир, за которым после дорог испытаний в преисподнии последует восхождение к вершинам духа. По сюжету в запутанном мире подземелья Тезей вступает в борьбу с Минотавром. У Н. Сидельникова же это скорее внутренний аспект – блуждания в лабиринтах своего подсознания и памяти. Не случайно, музыкальное воплощение двух противоположных образов построено на монограмме композитора «Си-d-e».

Симметрично от центра расположены лирические части, связанные с образом Ариадны (II ч. «Танец Ариадны» и IV ч. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность»). Обрамляют цикл части, посвящённые противоположным полюсам жизни – юности («Юность Тесея», I часть) и уходу («Последний путь в Царство Теней», V часть).

Важным драматургическим звеном сочинения является финал. Он построен на двух маршах, имеющих стиливые аллюзии с лейт-темой судьбы из Пятой симфонии Л. Бетховена и похоронным маршем из третьей части Первой симфонии Г. Малера. Развитие музыки финала приводит к просветлённому итогу в коде (авторские ремарки возвышенно, нежнейше) – путь приближения к концу оказался возвращением к началу, к Всевышнему Творцу. Мысль Л. Стародубцевой о метафорах лабиринта может помочь приблизиться к пониманию такого сближения двух начал в одной части: «...символ лабиринта оказывается как бы выше их противопоставления, тем самым объявляя об их совпадении в Абсолюте, в сфере «исконного единства» вне времени и пространства» [7, с. 254].

Древнейший графический знак «лабиринта» имеет множество трактовок, порой противоречивых. Такие из них, как идея круговорота «жизнь – смерть – жизнь» (Х. Зикард), идея движения человека к истине (Дж. Найт), идея потери духа и потребность к возврату духа (Х. Керлот) нашли своё отражение в драматургических замыслах двух сочинений Н. Сидельникова, написанных в разные периоды творчества. Драматургия вокального цикла «В стране осок и незабудок» строится по принципу контрастных сопоставлений жанров и стилей, представляя разные стороны творческой личности поэта, его духовные поиски, когда словно в лабиринте, в ситуациях безысходности на «дне пещеры души» «разрывается мир», и всё словно озаряется светом нового понимания» [7, с. 253]. Идея симфонии для фортепиано соло с обозначенной в названии идеей также направлена к теме поисков истины в сложных лабиринтах жизни художника, а исходя из некоторых точек соприкосновения образа Тесея с личностью композитора – духовных поисков самого автора.

ВЫВОДЫ. По наблюдению Л. Стародубцевой, «Символ лабиринта удивительно универсален. Лабиринт не только может выражать противоположные понятия, но кажется, просто призван показывать, как они перетекают друг в друга <...> В парах противоположностей модели лабиринта – истина и заблуждение, воспоминание и забывание, свобода и несвобода, сон и пробуждение, свет и тьма – таится действие логики парадоксального: теряя – обретаем, отдаляясь от цели – приближаемся к ней, возносясь – падаем, исчезая – возрождаемся...» [7, с. 250–251].

В двух разных по жанровому воплощению сочинениях, связанных с темой «поэт и общество», нашла отражение логика парадоксальности лабиринта: забвение ведёт к приобретению вечности, отчуждение – к Вселенскому единству. В этой логике Н. Сидельников увидел свой путь к Истине.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бакиш Л. Музыка, способная обогатить нас / Л. Бакиш // *Сов. музыка*. – 1988. – № 5. – С. 16–25
2. Григорьева Г. В. Николай Сидельников / Г. В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1986. – 135 с.
3. Дуганов Р. В. В. Хлебников (природа творчества) / Р. В. Дуганов. – М. : Сов. писатель, 1990. – 350 с.
4. Сидельников Н. Н. Интервью с Н. Сидельниковым / Н. Н. Сидельников // *Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью* / [Н. Шахназарова, Г. Головинский]. – М. : Сов. композитор, 1989. – С. 318–331.
5. Сидельников Н. Н. «В стране осок и незабудок» / Н. Н. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1986. – 88 с.
6. Соколов И. Комментарии к юбилейному концерту Н. Сидельникова / И. Соколов. – М., 2005.
7. Стародубцева Л. В. Метафизика лабиринта / Л. В. Стародубцева // *Альтернативные миры знания*. – СПб., 2000. – С. 238–296.
8. Тарнопольский В. Русский футурист // Венок Н. Сидельникову. – Муз. академия. – 2001. – № 1. – С. 112–113.
9. Эсаулова Т. Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова [Электронный ресурс] / Т. Эсаулова. – Режим доступа : <http://www.vestnikram.ru/file/esaulova.pdf> – загл. с экрана.

ИВАНОВА М. ПАРАДОКСЫ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА. Рассматривается проявление логики парадоксальности лабиринта в сочинениях Н. Сидельникова.

Ключевые слова: лабиринт, вокальный цикл, роман-симфония для фортепиано.

ИВАНОВА М. ПАРАДОКСЫ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА. Розглядається прояви логіки парадоксальності лабіринту в творах Н. Сидельнікова.

Ключові слова: лабиринт, вокальный цикл, роман-симфония для фортепиано.

IVANOVA M. THE PARADOXES OF MAZE IN THE FATE OF THE ARTIST. The article is revealed the paradoxicality logic of labyrinth in the compositions of N. Sidelnikov.

Keywords: maze, a song cycle, a novel, a symphony for piano.

УДК 78.071. 1:787.1«19»

Виктория Сушанова

**БОРИС ИОФФЕ: «ШЕСТЬ НАБРОСКОВ К СОНАТЕ
ВЕНТЕЙЛЯ»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО
ПЕРВОИСТОЧНИКА**

Конец XX начало XXI века ознаменовано множеством нововведений в искусстве и литературе, являющихся следствием изменений в общественном сознании. Музыкальное искусство этого периода наполнено новаторскими идеями, которые связаны с широтой и многообразием эстетических установок. Для нашего времени характерно образование нового синтеза, обусловившего проникновение в музыку других видов искусств: живописи, графики, архитектуры, литературы и кинематографии. Художественная литература часто служила источником вдохновения для создания музыкальных произведений. Соприкасаясь с литературными сочинениями, музыкант находит в них для себя моменты, вступающие в резонанс с его чувствами, моменты, которые он ощущает на интуитивном уровне и видит точно сформулированными, выраженными в тексте.

Одним из примеров обращения к литературным образам может служить сочинение современного композитора Бориса Иоффе¹ (род.

¹ Б. Иоффе родился в Санкт-Петербурге, с восьми лет начал обучаться игре на скрипке, а в десять лет занялся композицией под руководством Жанэтты Лазаревны Металлиди (род. в 1934 г.), признанного композитора и педагога [см. 3]. В 1989 г. Б. Иоффе окончил музыкальную школу при консерватории им. Н. Римского-Корсакова, а затем, уже после репатриации в Израиль, учился в музыкальной академии

в 1968 г.) «Шесть набросков к Сонате Вентейля»². Создание цикла тесно связано с художественными образами романа-эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Следует отметить некоторую неточность в названии произведения, так как данное сочинение представляет собой не собственно наброски к Сонате композитора Вентейля, вымышленного Прустом, а момент поисков музыкальной фразы, пленившей главного героя прустовского романа.

Б. Иоффе так характеризует свое сочинение: *«Пьеса для скрипки – это было “письмо” моему другу, скрипачу Даниилу Кобылянскому»³. Там нет попытки придумать или стилизовать знаменитую фразу из Сонаты Вентейля; эта пьеса, наверно, о попытке вспомнить эту фразу, – вспомнить что-то, что тебе ужасно близко и знакомо, что сидит в самом сердце твоей интуиции и... ускользает от любых попыток удержать, остановить»* [2].

Целью статьи является осмысление композиторского замысла в «Шести набросках к Сонате Вентейля» в его связях с литературным первоисточником.

М. Пруст был невероятно музыкальным и музыкально просвещенным человеком. Слушая музыку, он очень хорошо представлял себе, как достигается тот или иной музыкальный эффект, дифференцировал стили, имел представление о жанровой палитре музыкального искусства. Писатель общался со многими музыкантами, у него дома часто исполнялись произведения классиков и его современников. Музыка была частью его сознания, неотъемлемым элементом его художественной картины мира, источником идей. Многие

в Тель-Авиве, которую закончил как композитор и дирижер с отличием в 1995 г.

Сейчас Б. Иоффе проживает в Германии, занимается исследованиями в области эстетики, истории музыки, теории и интерпретации, разработкой методов семантического анализа музыки. Сотрудничает с многими театрами как композитор, дирижер и играет в оркестрах [см. 5]. Музыка Б. Иоффе достаточно разнообразна по жанрам. Его сочинения часто имеют программные заголовки, которые облегчает слушателю восприятие. «Поскольку для циклических произведений Иоффе в высшей мере свойственна сюитность, программа является одним из средств связи между частями. К тому же её наличие лучше передаёт эстетику композитора, согласно которой вся музыка является отражением внешнего мира», – пишет М. Райс [см.: 7]. Большинство его произведений имеют лаконичную форму и непродолжительны по звучанию.

² Издано в 2006 г. by edition 49 Karlsruhe, Germany

³ В работе над данной статьей использовалась запись «Шести набросков к Сонате Вентейля» в исполнении Д. Кобылянского.

литературные замыслы раскрывались им с помощью музыкальных аллюзий.

Музыке принадлежит важная драматургическая и смысловая роль в сочинениях М. Пруста. Наряду с танцем, актерской игрой, живописью, стихотворением, прозой, архитектурой, пейзажем, музыка становится действенным средством характеристики персонажей, среды их обитания, формирует идейную ауру романа: *«Музыка есть как бы нереализованная возможность, но человечество устремилось на другие пути – пути устного и письменного языка»* [6, с. 304]. Только музыка способна *«родить чувство возвышенное, чистое, подлинное»* без чего *«жизнь потеряет всякий смысл»*, – говорит словами своего героя М. Пруст [6, с. 444]. В цикле романов «В поисках утраченного времени» в определенной степени запечатлены музыкальные вкусы самого автора. Хотя описание музыки в произведениях М. Пруста подробно и конкретно, тем не менее, его романы оставляют свободу для понимания его образов и концепции в целом читателями.

Борис Иоффе воспринимает романы М. Пруста сквозь призму русской культуры. Для конца 70-х – начала 80-х гг. прошлого века характерно увлечение прозой М. Пруста. В это время, после тридцатилетнего перерыва, возобновились переводы его текстов и издание романов на русском языке (переводы А. Франковского, Н. Любимова, Л. Цыбян).

Сочинение Б. Иоффе является своеобразным приглашением к прочтению романов М. Пруста. По его словам, *«...прустовский роман – это что-то вроде последнего истинного слова в философии (и сам метод философствования художественным языком); мои “Шесть набросков” и “Книга квартетов”⁴ для меня – прямое продолжение именно прустовской линии...»* [2].

Хотя у М. Пруста речь идет о Сонате Вентейля для скрипки и фортепиано, прототипом которой послужила скрипичная Соната С. Франка (см.: 8), Б. Иоффе не ставит задачу воссоздать именно сонату. Его внимание привлекает фраза, которая является лейтмотивом Сонаты Вентейля, именно она впечатлила прустовского героя – Шарля Свана. В данной короткой музыкальной фразе сконцентрировались все мысли и чувства Одетты и Свана.

Соната и её ключевая музыкальная фраза имеют многочисленные описания в тексте романа. М. Прустом указаны: тональность произведения (*«фа-диез мажор»*) [6, с. 225]), темповый профиль (*«спокой-*

⁴ «Книга квартетов» – цикл камерно-инструментальных пьес.

ный», «развивается до стремительного и опять стихает» [6, с. 229]); фактурное решение (скрипка «узкой, густой, плотной лентой», а рояль оттеняет ее «однородной, бесформенной массой» [6, с. 228]); наличие лейтмотива («...жаждал услышать ее в третий раз, и она появилась вновь» [6, с. 229]); а главное – интонационность и образная сфера («Из-под зыбей выдержанных скрипичных тремоло, трепетный покров которых простирался над ней двумя октавами выше. <...> Фраза эта – воздушная, миротворная, веющая, как благоухание <...> Дойдя до известного предела и выдержав секундную паузу, круто повернула и уже другим темпом, ускоренным, частым, тоскливым, непрерывным, отрадным, повлекла его к неведомым далям. Потом вдруг исчезла» [6, сс. 243, 229]).

Соната Вентейля в разных ситуациях и жизненных периодах по-разному воздействует на прустовского героя, несет новый смысл и эмоциональную нагрузку. Фраза одна, но рождает у героя разные ощущения, и именно эту идею хотел воплотить Б. Иоффе в своем сочинении. Отсюда принципиально открытая форма каждого из шести «Набросков», без предыстории, введения и погружения в мир произведения. В произведении единый, спокойный темп, а наброски представлены не как ряд вариантов на заданную тему, но каждый представляет собой самостоятельную мысль. У слушателя создается впечатление пребывания в мире М. Пруста, в котором все проходит в настоящем времени, без истории, но с попутным наслоением множества ассоциаций. Это в полной мере отражает философские взгляды М. Пруста, который был сторонником идей А. Бергсона и считал, что бессознательное воскрешение прошлого происходит не от интеллектуального импульса; оно не зависит от желания или нежелания человека в отдельный момент бытия. Именно поэтому воспоминания героя выстраиваются перед читателем романов М. Пруста не в хронологическом или логическом порядке, а, на первый взгляд, достаточно хаотично. Мимолетные образы прошедшего визуализируются через ощущение, которое может неожиданно повториться в настоящем и которое разматывает цепь воспоминаний. В каждом из «Шести набросков» салонно-романтическая интонация окрашена тембральными призывками. Ведь ни одна мысль не приходит в чистом виде, ей всегда сопутствуют множество рассуждений, впечатлений.

В современной музыке появляется множество опусов, которые не воспринимаются как законченное произведение, и только выход данного произведения на сцену делает его свершившимся артефактом.

«Шесть набросков» – сочинение, само по себе достаточно необычное. Это произведение для скрипки соло, причем его концепция не соответствует типичному представлению о концертном скрипичном произведении. Замысел композитора не предполагает возможности дать исполнителю проявить свою виртуозность. В нотном тексте композитором указано минимальное количество исполнительских приемов: в начале произведения пунктирной линией обозначена смысловая лига; на четверной и пятой строках при задержании мелодических звуков выписано пиццикато (в обоих случаях терция h – d) применяется сложный прием зашпиговывания струн свободными пальцами на терциях; и в первом и последнем «Набросках» используется прием глиссандо (в обоих случаях от большой септимы к малой секунде). В произведении отсутствуют темповые и динамические указания, что дает определенную свободу исполнителю в интерпретации данного сочинения. С исполнительской точки зрения «Наброски» написаны удобно, и в этом проявился опыт Б. Иоффе-скрипача.

Записаны «Наброски» без указания размера и тактовых черт. В нотной записи между набросками нет пауз, но исполнитель их разделяет. Общее звучание опуса – до четырех минут, каждая строка-набросок звучит немногим больше тридцати секунд и представляет собой относительно законченную музыкальную мысль. Гибкая, развивающаяся скачками фраза (тема) преимущественно изложена аккордами и двойными нотами. Произведение не укладывается в принятые рамки классической музыкальной формы и имеет генетическое родство с французской безтактовой прелюдией XVII–XVIII вв.

В «Набросках» движение измеряется четвертями, которые являются отправным моментом для его остановки (половинные) и активизации (восьмые во втором «Наброске»). Для выражения в музыкальной фактуре произведения многослойности человеческого сознания Б. Иоффе избирает полифонический тип изложения, используя многочисленные задержания в разных голосах.

Начинается каждый «Набросок» с лейтмотива. Композитор часто использует диссонансные созвучия, неоднократно мелодия возвращается на секунду «dis-a» (ее заканчиваются первый, пятый и шестой «Наброски»).

Первые три «Наброска» воспринимаются как экспозиционный раздел, в котором первый представляет собой относительно законченную музыкальную мысль; второй, начинаясь взволнованно, с акцента, на основе подголосков, выполняет развивающую функцию, хотя его

окончание несет в себе элемент недосказанности: развитие подхватывает третья часть, которая приводит к кадансу. В первом «Наброске» очерчивается звуковой диапазон всего произведения: от *g* малой до *e* третьей октавы. Повторяющийся тон *g* вызывает ассоциации с органным пунктом. Общее настроение напряженное, неуверенное. Первые два «Наброска» имеют сходные мелодические обороты, которые исполнитель преднамеренно в обоих случаях трактует по-разному.

В третьем «Наброске» преобладает консонансное звучание. Он начинается с поступенного мелодического хода, выписанного стаккато, которое Д. Кобылянский не исполняет буквально: отделяя звуки друг от друга, создает у слушателя образ поступи (шага), который становится знаковым в контексте драматургического развития первых трех вариаций.

Новая мысль, наполненная романтическими эмоциями, появляется в четвертом «Наброске», имеющем лаконичный и завершенный характер. Инструмент звучит в «бархатном» низком регистре. Гармонической основой для пятого «Наброска» является каданс третьего «Наброска». Его музыкальная мысль воспринимается обособленно, по-новому. Появляются настойчивые, повторяемые интонации и ощущение того, что выход найден и поиск завершен. Возникает вдохновенный, полный надежд и душевных переживаний образ.

Шестой «Набросок» структурно замыкает композиционное целое: в нем соединяются начальные и заключительные интонации первого «Наброска» (принцип реминисценции).

Для исполнительской версии Д. Кобылянского характерно певучее звуковедение. Он придерживается барочной манеры исполнения: «раздувает» длинные ноты, показывая смысловое развитие внутри каждой за счет динамики. Многие вариантные элементы музыкального тематизма сочинения, аналогично интонируемые исполнителем, находят у слушателя соответствующие образные ассоциации с романом М. Пруста, связанные с поиском ускользающей мысли. Идея «мерцания», неустойчивости, зыбкости выражается в исполнительском приеме вибрации, которая присутствует как постоянная краска: чем громче звучит мелодия, тем она больше.

ВЫВОДЫ. В цикле романов М. Пруста музыка является ключевой *деталью художественного текста*, важнейшей для понимания его прозы. Композитор интегрирует слушателя в художественный мир М. Пруста: *«обращается непосредственно к духу... зрителя, вызывает его восхищение. Удачная мысль, лишь наполовину ясная,*

но мнимосимволически изображенная... она возбуждает дух, остроумие, воображение» [1, с. 111]. Замысел произведения, его образное содержание и интонационная драматургия проявляются только в связи с пониманием эстетики М. Пруста и стиля романа.

Композитор Б. Иoeffe в своем сочинении «Шесть набросков к Сонате Вентейля» *репрезентирует* художественный мир М. Пруста, но не на уровне музыкальной иллюстрации, а *приглашает* слушателя к поиску, без навязывания своего субъективного замысла. Автор не ставит задачу показать мир готовых форм: «Наброски» – словно «предчувствие» сонаты Вентейля. И не один из них не может быть музыкальным эквивалентом фразе, описанной М. Прустом. Отсюда и вариантное многообразие образа, и нарушение логики сюжетной драматургии – как опыт отражения специфики мышления современного человека, уставшего от привычных штампов.

«Наброски» имеют лейтмотивную основу. *«Каждый “бесконечен”, и имеет “вневременной” момент, в котором можно “потеряться”, но “Наброски” – это только одно движение, один иероглиф»* [2]. Каждый из них включен в более широкий контекст и сам по себе не является законченной мыслью, а становится законченным только в сознании слушателя, у которого есть цельное представление о произведениях М. Пруста. Единство цикла Б. Иoeffe выходит за пределы музыкального текста сочинения: *«здесь уже не может быть речи о ...пропорциях, формах, характере, выразительности, композиции..., все подменено одной только видимостью этих качеств. Здесь дух непосредственно вызывает к духу, а средство, которое должно осуществить этот контакт, превращается в ничто»* [1, с. 111–112].

Музыкальное сочинение, подобное «Шести наброскам» Б. Иoeffe, могло бы иметь прикладное значение в распространенной практике аудиокниги. Музыка могла быть включена в развертывание повествования в тех фрагментах, где речь идет о чувствах Одетты и Сва-на, главных героев романа «По направлению к Свану» (первая часть эпопеи). Однако произведение функционирует самостоятельно.

Лаконизм композиторских средств, реализованных в исполнительской интерпретации Д. Кобылянского, на наш взгляд, представляет собой современную альтернативу прустовской исчерпывающей многословности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гете И. В. Коллекционер и его близкие // Собрание соч. в 10 т. – М. : Худ. литература, 1980. – Т. 10. – С. 58–64.
2. Иоффе Б. Письмо к автору статьи от 15.05.2011. – Архив автора.
3. Металлиди Жаннэта [электронный ресурс]. – режим доступа к статье : http://www.compozitor.spb.ru/our_autors/index.php?ELEMENT_ID=19007
4. Михайлов А. Обретение Пруста [электронный ресурс]. – режим доступа к статье : <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/mih.html>
5. Персональный сайт Бориса Иоффе [электронный ресурс]. – режим доступа к статье : <http://www.boris-yoffe.de/englisch/oper.htm>
6. Пруст М. В сторону Свана / М. Пруст ; [пер. с фр. Н. М. Любимова]. – СПб. : Советский писатель, 1992. – 478 с.
7. Райс Марк. Борис Иоффе: Израильтянин в Германии [электронный ресурс]. – режим доступа к статье : <http://www.2Israel-music.com/Yoffe.htm>
8. Сушанова В. // Київське музикознавство : зб. статей [ред. І. М. Коханник]. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010. – Вип. 35. – С. 38–46.
9. Ценова В. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [электронный ресурс] / В. Ценова. – режим доступа к статье : <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>
10. Ценова В. Теория современной композиции / В. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

СУШАНОВА В. БОРИС ИОФФЕ. «ШЕСТЬ НАБРОСКОВ К СОНАТЕ ВЕНТЕЙЛЯ»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА. Произведение рассматривается как парадоксальный вариант музыкальной репрезентации художественных образов цикла романов М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Ключевые слова: скрипичное искусство, современная музыка, французская культура, музыкальная иллюстрация.

СУШАНОВА В. БОРИС ИОФФЕ. «ШІСТЬ НАРИСІВ ДО СОНАТИ ВЕНТЕЙЛЯ»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА. Твір розглядається як парадоксальний варіант музичної репрезентації художніх образів циклу романів М. Пруста «У пошуках втраченого часу».

Ключові слова: скрипкове мистецтво, сучасна музика, французька культура, музична ілюстрація.

SUSHANOVA V. BORIS YOFFE. “SIX DRAFTS FOR A SONATA OF VINTEUIL”. “In Search of Lost Time” by M. Proust. The work is considered as a paradoxical variant of the artistic images representation of the novels cycle.

Key words: art of violin, modern music, French culture, musical illustration.

СТАНОВЛЕНИЕ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ В XVI в.

Актуальность темы, заявленной в названии статьи, вызвана повышенным интересом ученых, педагогов, музыкантов к истории духовых инструментов. Об этом свидетельствуют монографии, диссертации, статьи посвященные истории тромбона и возникновению ансамбля тромбонов (даже на стадии их предистории), это труды: A. Baines [2], A. Grassini [4], E. Hills [6], G. Reese [7] и др.

В настоящее время в Европе проводятся музыкальные конкурсы, в условиях которых вводится обязательное владение старинными разновидностями тромбонов и труб. К примеру, конкурс прошедший в Германии (Markneukirchen) в мае 2010 года обязывал музыкантов исполнять произведения XVIII века Г.Ф. Вагензейля и Й.Альбрехтсбергера на альтовом тромбоне (т.е. инструмент, для которого композиторы специально создавали эти произведения). Появляются различные духовые ансамбли, в том числе и ансамбли тромбонов, в которые вводятся старинные инструменты (современного образца). Например, J. Reynolds (бас тромбонист симфонического оркестра филармонии Лос-Анджелеса) создал ансамбль, состоящий из разных тромбонов: сопранино (piccolo), сопрано (дискант), 1 тромбона (Bb), 1 альт-тромбона (F), 2 альт-тромбонов (Fb), 2 узкомензурных теноровых тромбонов (Bb), 1 широкомензурного тенорового тромбона (Bb), 2 басовых тромбонов (Bb/F) и контрбас-тромбона (Bb) [7, с. 164].

В 2011 году композитор Виктория Нитка (Харьков) создала «Полифоническую сонату» для квартета тромбонов, где партию первого тромбона должен исполнять музыкант только на альтовом тромбоне (на другом инструменте эту партию сыграть невозможно).

Цель статьи – проследить исторический генезис зарождения и становления ансамбля тромбонов в контексте западноевропейского творчества на стадии его предистории (XVI век).

Предметом статьи является ансамбль тромбонов как жанровое явление музыкально-исполнительского искусства.

XVI век – этап предистории тромбона. В этот период продолжают конструктивные преобразования тромбона. Так, в трактате «Musica getütscht und ausgezogen» (1511) Себастьян Вирдунг (1460–?) отмечал «введение более длинной кулисы, которая воспроизводила бы еще один полутон *C*, что являлось достижением для исполнения

полного звукоряда» [1, с. 527]. Ранние тромбоны, с маленьким размером кулисы и раструба, производили звуки тихо и мягко, то есть менее резонирующе, чем на тромбонах XX века.

Самый старый инструмент, который сохранился до нашего времени, относится к 1551 г. – это «теноровый тромбон, отверстие кулисы и размер раструба такого инструмента был меньше, чем для наших современных инструментов» [2, с. 150].

Исследователь истории духовых инструментов Р. Хаас приводит целый ряд иллюстраций, на которых изображены тромбоны XVI в. [5, с. 77]. Одна из них представляет собой изображение камерного оркестра с церковным хором, которым дирижирует О. Лассо [см. «Practica musica» Herman Finc's (Wittenberg, 1556)]. Церковный хор, состоящий из 14 мальчиков и 14 мужчин, «изображен с одним тромбоном, двумя корнетами и хормейстером вокруг маленького органа» [5, с. 77].

В XVI веке появились придворные оркестры. «Герцог Феррары имел придворный оркестр, состоящий из лютни, лиры, цимбал, корнетов, тромбонов и органа» [6, с. 500]. Оркестранты играли за высокую плату и этот придворный оркестр славился на всю Европу. «Качество придворных оркестров прославляло их владельцев» [6, с. 546]. «В течение долгого времени был обычай содержать духовые оркестры, включавшие корнеты, рожки, тромбоны для сопровождения римского Папы в поездках, для участия в других церемониальных событиях» [2, с. 20]. Часто называли их «Castello San' Angelo».

«Одно из ранних упоминаний об использовании ансамблей медных инструментов в придворных кругах содержится в описании G. Reese свадебного банкета герцога Феррары в 1529 г., во время которого играл один корнет и пять тромбонов» [6, с. 546].

Как известно, в XVI в. зарождались новые жанры: ричеркар, токката, канцона, танцевальная сюита. Продолжали формироваться те инструментальные признаки, которые будут характерны для эпохи барокко. На формирование инструментальной музыки эпохи Ренессанса влияло стремление аристократии поразить воображение гостей пышностью, мощью и одновременно аристократической изысканностью и совершенством исполняемой на фестивалях музыки, на празднества по поводу важных событий. Особое значение в процессе развития инструментальной музыки играл двор Медичи, стремящийся к музыкальному оформлению многочисленных фестивалей.

Кульминации фестивальных вечеров с театрално-музыкальными интерлюдиями стали называть *интермедиями*. Флорентийская

интермедия – миниатюрная музыкальная сценка, помещенная внутри разговорной пьесы, обрамляющая каждый из пяти актов. Следовательно, для завершенной литургической драмы требовалось шесть музыкальных интермедий. Они основывались на пьесах светского характера, так и на некоторых религиозных драмах, в которых шла речь о древнегреческой философии и мифологии. Появление интермедий прослеживается со времен древнегреческой трагедии, традиции которой очевидны в литургических драмах средних веков, проходивших как в церкви, так и в концертном зале или на театральной сцене.

В ренессансных интермедиях преобладала вокальная музыка. Что касается музыки инструментальной, то далеко не все инструменты привлекались для участия в них, в отличие от тромбонов, которые, как правило, использовались почти во всех интермедиях как один инструмент или как группа.

Ренессансные интермедии не следует рассматривать как шесть этапов последовательного развития. В отличие от этого, каждая из них была независимой музыкально-сценической единицей, завершенным фрагментом.

Вместе с тем, группа интермедий могла быть объединена общей темой повествования. Так, в пьесе 1539 г. шесть интермедий последовательно представляли различные времена суток. Для интермедий «Le Pelegrina» 1559 г. общим было развитие темы влияния музыки на богов и людей.

Интермедии в качестве жанровой основы нередко включали в себя мадригал, тем самым, демонстрируя общие тенденции развития итальянского мадригала на протяжении столетия и его влияния на театральное искусство. Однако и интермедия влияет на развитие мадригала, который благодаря введению в спектакль обретает большую действенность. Сохранившиеся образцы интермедий свидетельствуют о различиях в трактовке вокальных и инструментальных партий в стиле изложения. Так, интермедия в одном случае может являть собой вокальное соло или дуэт, звучащий в сопровождении инструментального ансамбля, а в другом – тщательно разработанное полифоническое произведение для хора и оркестра.

К. Зеффи рассматривал использование музыки и инструментов внутри и между актами ренессансной пьесы как нечто новаторское. Введение музыки Л. Строцци в комедию с интермедиями 1518 г. должно было не только подчеркнуть важность сценического действия, но и посредством интермедии осуществить разделение на акты. До на-

чала комедии, для привлечения внимания аудитории звучало несколько инструментов в интродукции: в их числе были и тромбоны. Самый ранний пример использования квартета тромбонов встречается в финальном действии комедии исполнения 1518 г., где по описанию К. Зеффи, «тромбоны модулировали искусно и сладостно» [5, с. 35].

Во флорентийской интермедии тромбон и ансамбль тромбонов (чаще всего квартет) утверждается как важнейший *тембровый компонент инструментальной концепции*. Формируется круг его образных и драматургических функций.

В интермедии «Le Kofanaria» Фр. Дамбра развивается тема из истории Купидона, Психеи. В I-й интерлюдии используются два тромбона, воспроизводящие такие Страсти, как: Надежда, Радость и др. Инструментальная музыка слышится, как нечто небесное. Ф. Граччини описывает эту музыку как прекрасную гармонию, которая, казалось, звучит, подобно божественному голосу. Среди инструментов, «воссоздающих божественную гармонию, были и два тромбона» [5, с. 48].

По свидетельству Ф. Грачини, музыка для первых двух стансов, которые исполнялись хором дев Венеры, – восьмиголосное сочинение, звучащее в сопровождении инструментального ансамбля находящегося за сценой, среди которых – один тромбон. Заключительный станс исполнялся Купидоном и четырьмя аллегорическими фигурами – Страстями. «Это пятиголосное сочинение сопровождалось группой инструментов, в том числе и одним тромбоном» [4, с. 50].

В IV-й интерлюдии наряду с аллегорическими фигурами Радости, Гнева, Жестокости, Мести действуют также Каннибалы, играющие на тромбонах. Необычное звучание тромбонов способствовало созданию агрессивного, воинственного характера. При этом артисты пели мадригал А. Картеччиа «In bando iten vile», во время которого они танцевали мореску, прежде чем покинуть сцену в состоянии ужаса и суматохи. «In bando» – шестиголосное произведение для певцов с удвоенными басовыми партиями. Басовые партии дублировались шестью инструментами, в числе которых были два тромбона и два тамбурина.

В V-й интермедии представлены Психея и аллегорические фигуры Ревности, Зависти. Психея исполняла сочинение А. Стриччио «Fuggi speme mia» в сопровождении квартета скрипок и квартета тромбонов расположенных за сценой. Ф. Граччини упоминал, что «эта музыка доводила слушателей до слез» [4, с. 54].

В VI-й интермедии «Dal bel monte Helicon» пели все артисты в сопровождении двух корнетов *muti* и двух тромбонов.

Приведенные сведения позволяют сделать ряд выводов относительно значения тромбонов в интермедиях «Le Pelegrina» и «Le Confanaria» Ф. Дамбра. Прежде всего, следует отметить, что в каждой из них был задействован ансамбль тромбонов, применявшийся в новых функциях, символизируя такие Страсти, как: Надежда, Радость, Гнев, Жестокость, Мечь, Ревность, Зависть. Это свидетельствует об универсальности выразительного значения тромбона, которому по силам отобразить едва ли не любой аффект. Характерно также участие тромбона в различных исполнительских составах – вокальных и инструментальных.

В интермедии комедии Лоттодела Маццо на крещение Леонардо ди Медичи (1568) за сценой появлялся гигантский Дракон, извергающий огонь, символизируя врата ада. Двенадцать персон выходили на сцену через пасть Дракона. При этом шесть персонажей подземного мира, очевидно, играли на музыкальных инструментах на сцене, поскольку в описании спектакля упоминается о «шестиголосном вокальном мадригале в сопровождении одного тромбона» [6, с. 57]. Так, в театре XVI в. не только божественное, но и inferнальное связывалось со звучанием тромбона.

Важно отметить тот факт, что на всех этапах развития интермедийной драмы присутствует тромбон (или тромбоны). Иногда тромбоны использовались без каких-либо вокальных голосов в произведениях, именуемых «синфониями» в составе смешанных ансамблей.

Популярность тромбона в этих театральных постановках объясняется его возможностями: прекрасным сочетанием с вокальными голосами, возможностью играть хроматично, стройно, способностью к мощному звучанию. Поскольку многие постановки интермедий давались в больших театрах, наполнение зала громким звуком было важным условием. Например, Ф. Граччини отмечает, что «поскольку зал (...) был исключительных размеров и высоты (...) было необходимо, чтобы концерты звучали, как бы полно» [3, с. 111].

Хотя значение тромбона возрастало по мере того, как интермедии становились все более развитыми, усовершенствованными, число тромбонов в них оставалось неизменным. Типичным выбором стал квартет тромбонов как наиболее распространенная ансамблевая единица в составе оркестра.

Основной причиной для включения в оркестр одного тромбона наряду с другими инструментами была реализация басовой поддержки, что подготовило почву для введения басового тромбона.

Пары тромбонов встречаются в объединении со смешанными инструментами: корнеты и тромбоны образуют ансамбль чашечно-мундштучных инструментов, что является наиболее частым сочетанием такого типа.

В постановках восьми флорентийских интермедий, исследованных Э. Хиллсом, *нет* музыкальных интермедий, в которых бы применялось трио тромбонов. Это удивительно с точки зрения практики современных оркестров, ведь в настоящее время три тромбона стали стандартной группой симфонического и оперного оркестров. Оркестровка с участием квартета тромбонов была наиболее популярной: на это указывает четырнадцать номеров из интермедий.

Э. Хиллс указывает, «что произведения с включением квартета тромбонов встречаются в каждом представлении интермедий в течение более 60-ти лет (с 1518 по 1589 гг.)» [6, с. 128]. «В музыке для пяти партий «*Vientene almo riposo*» звучал солирующий альтовый голос в самой высокой партии в сопровождении квартета тромбонов» [6, с. 130]. В «*Vertene riposo*» тромбоны аккомпанируют голосу, исполняя четыре низких голоса, дублируемые басовыми виолами.

Сочетание тромбонов и виол повторилось в интермедии «*Le Pellegrina*» Ф. Дамбра 1589 г. В четвертой интермедии пять голосов пели «*Missire habitor*» в сопровождении тромбонов и виол. В нескольких произведениях сочетание квартета тромбонов и квартета виол использовалось как фундамент оркестровки.

Тромбоны и корнеты расценивались как единая гармония в «*Olieto o vago Aprile*» в финальной интермедии 1568 г. Таким образом, приведенные исторические материалы свидетельствуют о том, что семантика ансамбля тромбонов кристаллизовалась из взаимодействия с вокальными голосами, с инструментальными партиями, а также с музыкально-театральной традицией.

Самая крупная группа медных духовых встречается в «*Engredere*» в фестивалях 1539 г. Оно звучало для приветствования Королевской четы при ее прохождении через триумфальную арку в город. Музыка для восьми партий пелась 24 голосами под сопровождение квартета корнетов и квартета тромбонов. «Эту уникальную инструментовку вероятно можно объяснить необходимостью в мощи для исполнения на воздухе» [6, с. 153].

Дж. Габриэли органист собора св. Марка в Венеции, в своем творчестве поднял исполнительство на духовых инструментах, в том числе и на тромбоне, на новый художественно-эстетический и технический

уровень. В его произведениях звучание тромбонов, труб, корнетов вливается в хоровую партитуру. Так, в духовной симфонии *Surrexit Christus* соло альты сопровождается ансамблем тромбонов, соло тенора – корнетами и тромбонами, басов – тромбонами и другими инструментами басовой группы. В инструментально-ансамблевых пьесах Дж. Габриэли нередко сопоставляется звучание духовых инструментов. Чаще это разновидности однородных инструментов, однако можно обнаружить и комбинацию со струнными смычковыми инструментами (сочетания двух тромбонов со скрипичным дуэтом, басом и органом). Наиболее важным с точки зрения развития ансамблево-тромбового искусства является инструментальная антифонная музыка Дж. Габриэли, в том числе *Sinfonie sacre*. Во входящей в циклическое произведение Канцоне № 16 используются двенадцать тромбонов, два корнета и скрипка. При этом инструменты подразделяются на три «хора» по четыре тромбона в каждом: I хор – квартет тромбонов и корнет, II хор – квартет тромбонов и скрипка, III хор – квартет тромбонов и корнет.

Перу Дж. Габриэли принадлежит множество пьес для ансамбля тромбонов, исполнение которых требует высокого исполнительского мастерства. Кроме того, впервые в истории он начал вводить самостоятельные партии для различных духовых инструментов, в том числе, и для ансамбля тромбонов, в вокально-инструментальные произведения. Инструментальный стиль Дж. Габриэли стал классическим выражением идеалов для своей эпохи. Контрастирующие друг другу инструментальные ансамбли положили начало формированию оркестра барокко. Впервые даются точные указания исполнения каждого голоса конкретным инструментом.

Творчество Дж. Габриэли стало связующим звеном между вокальной полифонией XVI в. и инструментальным стилем XVII в. В сборниках его произведений *Sinfonie sacre* (1597) и *Canconi e sonate* (издан посмертно в 1615 г.) впервые даются точные указания исполнения каждого голоса конкретным музыкальным инструментом. Хотя для композиторов того времени не существовало правил разделения на конкретные голоса.

Все инструменты представлены в духе вокального стиля эпохи, о чем свидетельствует, в частности, чередование гофомонных и контрапунктических частей, написанных для отдельных инструментальных хоров (*cori spezzati*) с их совместным звучанием, тяготеющим к гомофонной фактуре.

Кристаллизация самостоятельных партий привела к постепенному разделению вокальной и инструментальной сфер и утверждению инструментальной музыки в качестве самостоятельного, полноправного рода.

Известно, что раннее концертирование, как и вся музыка Ренессанса, опиралось на ощущение звукового колорита. Концертирование определило новый принцип выражения музыкальной мысли, способствовало разработке специфических исполнительских приемов игры на музыкальных инструментах. Поначалу в концертировании участвовала неупорядоченная масса духовых и струнных инструментов. Однако в связи с выдвиганием на первый план принципа сопоставления различных тембровых красок стало возможным осознать и сформулировать основы их дифференциации. Вместе с приобретением инструментальной музыкой автономности и самостоятельности принцип концертирования постепенно становится основополагающим.

Так, в **Sonata piano e forte (1597) Дж. Габриэли** принцип концертности реализуется в динамическом противопоставлении двух массивов инструментального звучания. Произведение написано для двух четырехголосных групп (в этом проявляется традиция принципа антифонности), состоящих из тромбонов, корнетов и скрипок, и характеризуется концертирующим – «состязательным» принципом исполнения (здесь соревнуются две группы из четырех партий, верхние из которых предназначены для корнета и скрипки, а нижние – для тромбонов). Инструментальные произведения Дж. Габриэли требовали от музыкантов высокопрофессиональных технических и художественных навыков в игре на тромбонах и корнетов.

Для вызревания ансамблево-тромбового искусства в эпоху Ренессанса важную роль играл не только принцип театральности, но и принцип концертности. Если первый из них связан с музыкальным театром, драматическими тенденциями эпохи, то второй – с развитием собственно инструментализма. Кроме того, не следует недооценивать тот факт, что кристаллизация имманентных свойств тромбона и ансамбля тромбонов обусловлена также связью с вокально-хоровой традицией.

Принцип концертности в некоем ином выявлении важен и у Л. Виадана (1564–1627) также, как и Дж. Габриэли в *Canzon francese in risposta* использует антифонный принцип, где скрипка и I тромбон сопоставляются по принципу «эха» с корнетом и II тромбоном.

ВЫВОДЫ. XV–XVI века являются периодом предистории ансамблево-тромбонового искусства, которое прошло путь от участия в неоднородных ансамблях – к образованию однородного ансамбля тромбонов. Использование ансамбля тромбонов подразделяется на две основные категории: 1) создание основного инструментального тембра в сочинениях с относительно небольшим количеством партий; 2) как важная однородная фактура в составе более крупного оркестра.

В XVI веке сформировались те образно-смысловые сферы выразительности тромбонов, которые сохранили своё значение на всем протяжении своего развития. Проникновение в светскую музыку образов философского размышления – свидетельство расширения содержательных возможностей тромбона (например, «Fuggi speme tia» из V интермедии А. Стриччио – пятиголосное сочинение для сопрано соло, квартета тромбонов, квартета виол да гамба и лироне).

Тромбон сохранил те выразительные функции (фанфарные, сакральные), которые были открыты в XV веке, и пополнил свой потенциал демонической образностью благодаря театральным постановкам. До сих пор все эти образные функции сохраняют свою актуальность в ансамблево-тромбоновом искусстве.

Ансамбль тромбонов еще не имел независимого значения, лишь поддерживал (дублировал) вокальные голоса. Вместе с тем, «вокальная» предыстория тромбона в первый период развития оставила свой след в его последующем становлении: квартет тромбонов унаследовал тембральное распределение вокальных голосов.

Кроме того, вокальный характер мелодики – также одно из последствий взаимодействия тромбонов с хоровой традицией, как сущностного свойства его выразительной природы. Эта функция сохранилась и при обретении инструментом самостоятельного значения.

Одновременно с развитием инструмента, его технического усовершенствования рождалась история его использования в музыкальной культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Прюньер А. Новая история музыки Ч. I. Средние века – возрождение [Анри Прюньер ; пер. и комент. С. А. Лопашева ; предисл. Р. Роллана]. – М. : Музгиз, 1937. – 244 с.
2. Baines A. Trombone Grove's Dictionary of Music and Musicians / A. Baines. – 5th ed., Eric Blom : 9 vole. – London : Macmillan, 1954. – 650 p.

3. Evenson E. P. *A History of Brass Instruments, Their Usage, Music and performance Practices in Ensemble during the Baroque Era*. D.M.A. dissertation / Evenson E.P. – California : University of Southern, 1960. – 264 p.

4. Grazzini A. *Descrizione de Intermedii, 1593 Miscellanteos Studies in the History of Music* (New York : Da Capo Press, 1968. – P. 284

5. Haas R. *Aufführungspraxis der Music* (Potsdam : Wildpark Akademische Ahtenation M.B.H, 1931). – 85 p.

6. Hills, E. M. *The use of trombone in the Florentine intermedii, 1518–1589 : dissertation* / E. M. Hills ; The University of Oklahoma D.M.A, 1984. – 229 p.

7. Reese G. *Music of the Renaissance* New York : W. W. Norton & Co. 1954. – 678 p.

8. Walzer H. J. *Downey Moravian Trombone choir* / H. J. Walzer // *Brass bulletin*. – 1983. – N 44. – P. 81–82.

ФЕДОРКОВ О. СТАНОВЛЕНИЕ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ В XVI в. Рассматривается формирование конструктивных особенностей тромбона, его участие в ранних оркестрах, ансамблях, жанрах XVI века.

Ключевые слова: тромбон, квартет, принцип антифонности, жанр, оркестры.

ФЕДОРКОВ О. СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНІВ В XVI в. Розглядається формування конструктивних можливостей тромбону, його участь у ранніх оркестрах, ансамблях, жанрах XVI ст.

Ключевые слова: тромбон, квартет, принцип антифонности, жанр, оркестры.

FEDORKOV O. PREHISTORY OF THE TROMBONE ENSEMBLE FORMATION. Under consideration is formation of the trombone constructive features, trombone usage in early orchestras, ensembles. and genres of the XVI th century.

Key words: trombone, quartet, antiphone principle, genre, orchestra.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ КОГНАЦІЇ МИСТЕЦТВА



УДК 78.01

Ігорь Приходько

ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ В ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Учебная дисциплина «Музыкально-теоретические системы» опирается на исторический обзор теоретического музыкознания. Такой обзор невозможен без периодизации, различные варианты которой предлагаются в отечественной и зарубежной литературе.

В монографии И. А. Котляревского «Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания» используется периодизация, по названиям эпох соответствующая той, которая принята в отечественной исторической науке. Однако хронологические деления, предлагаемые автором, в некоторых моментах отличаются от общепринятых: античность охватывает VI в. до н. э. – VI в. н. э., средневековье – VI–XIII вв., Возрождение – XIV–XVI вв., Новое время – XVII–XIX вв., после чего наступает современность [1, с. 137].

То, что за исходный пункт принимается VI в. до н. э., вполне понятно: хотя история Древней Греции началась значительно раньше, теоретического музыкознания просто не существовало до начала деятельности Пифагора из Самоса (570–490 гг. до н. э.). Такова общепринятая точка зрения, которую нет оснований оспаривать, несмотря на неопределённый и полумифический характер сведений о создателе античной теории музыки. Менее понятно, по-чему окончанием анти-

чного периода считается VI в. н. э. – ведь в общей истории античность «официально» заканчивается в 476 году, когда предводитель одного из варварских племен Одоакр низложил последнего римского императора Ромула Августа. Недоумение исчезает, если обратиться к трактату Северина Боэция (ок. 480–524 или 525) *De institutione musica* («О музыкальном установлении»), где изложена – правда, уже на латинском, а не на греческом языке – та же античная теория, что и «Гармоники» Аристоксена или Клавдия Птолемея. Следовательно, античность в монографии И. А. Котляревского – не исторический период в общепринятом понимании, а особая «музыковедческая» античность.

Очень трудно, однако, объяснить, почему «музыковедческое» средневековье наступает в том же VI веке, тогда как обновление содержания музыковедческих текстов происходит не ранее середины IX века – в трактате Аурелиано из Реоме, а также анонимных *Musica enchiriadis* и *Scolica enchiriadis*, ранее приписывавшихся Хукбальду. Но наибольшие трудности возникают с эпохой Возрождения, начало которой И. А. Котляревский относит к XIV веку. Действительно, в исторической и культурологической литературе символом наступления новой эпохи нередко считают «Божественную комедию» Данте Алигьери, написанную в период с 1307 по 1321 год. Но в истории музыки Возрождение прочно ассоциируется с полифонией строгого стиля. Поэтому его формальным началом считают 25 марта 1436 г. – день освящения собора *Santa Maria del Fiore* во Флоренции, когда впервые прозвучал мотет Гийома Дюфаи *Nuper rosarum flores*. Если же начало «музыковедческого» Возрождения относить к более раннему времени, как предлагается в монографии, то получается, что один период охватывает деятельность столь разных авторов как идеолог *Ars Nova* Филипп де Витри (1291–1361) и первый теоретик строгого стиля Йоханнес Тинкторис (ок. 1435–1511).

Впрочем, с точки зрения И. А. Котляревского, здесь нет никакой проблемы: рассматривая музыкально-теоретическую систему как продукт общественного сознания, ученый выступает против «персонализации исторического процесса» [1, с. 12]. Трудно спорить с тем, что «складывающаяся в каждом конкретном случае исторически обусловленная совокупность общественного музыкально-теоретического знания, если она рассматривается как системное целое, не может быть приравнена к сумме индивидуальных концепций ученых, усилиями которых создано это знание» [1, с. 14]. Однако анализ того, что в монографии названо типологическими характеристиками

музыкально-теоретических систем, приводит к несколько неожиданным выводам.

Фактическим предметом исследования оказывается не заявленный в начале исследования «исторически конкретный продукт общественного сознания [курсив здесь и далее мой. – И. П.], являющийся целостной совокупностью представлений о сложившихся в музыкальной практике закономерностях отбора и организации звукового материала, а также факторах, обусловивших эти закономерности» [1, с. 11], а, как видно из таблиц, помещенных на стр. 126 и 141, сама практика отбора и сочетания средств музыкальной выразительности, причем только в двух аспектах – звуковысотном (уровни элементов, связей и целостности) и философско-эстетическом (уровень методологической направленности). Хотя с точки зрения И. А. Котляревского центральной для музыкально-теоретической системы является проблема «отбора музыкальной практикой [курсив мой. – И. П.] для художественных целей определенного звукового материала и способов его организации» [1, с. 11], временная и тембровая составляющие этого материала автором не рассматриваются.

Изучая теоретическое музыкознание, которое в значительной мере является осмыслением музыкальной практики, необходимо опираться на методологическую рефлексию, то есть размышлять над тем, каковы процессы и результаты мыслительной деятельности других музыковедов. Вместо этого читателю предлагается собственно теоретическая концепция, осмысливающая звуковысотные отношения в европейской музыке с точки зрения происходящих в них исторических изменений. Эта концепция оригинальна и по-своему весьма убедительна. Однако ни исследуемый в монографии предмет, ни используемые методы его изучения не вполне соответствуют тем задачам, которые могут быть поставлены перед учебным курсом, призванным обеспечить базу для дальнейшего самостоятельного изучения музыковедческих текстов и содержащихся в них идей. Поэтому монографию И. А. Котляревского очень сложно использовать как учебник, а сказанное выше следует воспринимать не как содержательную критику научной работы, но как критику попыток использовать ее в качестве учебного пособия.

В таком качестве заявлен коллективный труд преподавателей Московской консерватории «Музыкально-теоретические системы», опирающийся на методологические принципы, выработанные Ю. Н. Холоповым. Во введении к этому учебнику есть специальный

раздел, посвященный интересующей нас проблеме. Авторы подчеркивают, что «определенные представления о периодизации, естественно, лежат в фундаменте структуры настоящего труда, отражая результаты наблюдений и исследований научной методологии музыкально-теоретических концепций и систем», однако отмечают чрезвычайную сложность рассматриваемого вопроса, для детального рассмотрения которого «необходимо привлечь огромный материал не только по истории музыки, но также по теории и истории науки (особенно – логики и математики), по философии и философии истории, по общей истории» [2, с. 41].

Из множества предполагаемых критериев периодизации относительно подробно рассматривается лишь один – методологический, отражающий общеприятные представления о картине мира. И. А. Котляревский оперирует сходным критерием, выстраивает на уровне методологической направленности пирамиду исторических типов. Она, в соответствии с общепринятыми в советский период представлениями о развитии философской мысли, образуется из наслоения космологического, антропоморфического, антропоцентрического, эмпирического, рационалистического и историко-диалектического типов.

Авторы учебника берут более крупный масштаб и выделяют – по их собственному признанию, в первом приближении – всего три крупных пласта-периода. В качестве основного признака первого из них – «периода А» – назван (со ссылкой на А. Ф Лосева) «материально-чувственный космологизм». Кроме того, данный пласт характеризуют – как подчеркивают авторы, несколько упрощенно – «мифологизм, абсолютизация природных сил (в религии этому соответствует политеизм)», тогда как «период Б» отмечен «расщеплением мира на чувственно-телесный неистинный и умопостигаемый истинный, абсолютизацией духовных сил и доминированием абсолютной личности-творца (в религии – монотеизмом)» [2, с. 42].

Каждый из названных признаков важен сам по себе, но соединить их все в непротиворечивую систему, способную служить основанием для периодизации, едва ли возможно. Хуже всего обстоит дело с политеизмом. Его древнегреческая разновидность впервые описывается Гомером приблизительно в VIII веке до н. э. и Гесиодом в VIII–VII веках до н. э., то есть в тот же исторический период, к которому относится канонизация Пятикнижия в монотеистической иудейской традиции (622 г. до н. э.). Христианский монотеизм, отталкиваясь

от иудейского, лишь постепенно вытесняет греко-римский политеизм из европейской культуры. Едва ли возможно однозначно связать этот процесс с изменениями в музыкально-теоретическом знании: например, Бозций одновременно выражает идеи и античного музыкознания, и христианского богословия. Ещё ярче пример Аврелия Августина из Гиппона – христианского святого, излагающего в трактате *De Musica* античное учение о ритме.

Отношения монотеизма и политеизма, как видим, достаточно сложны и независимы от развития теоретического музыкознания. Добавляя к ним философское «расщепление мира», мы рискуем лишь усложнить положение. Концепция «мира идей», иначе называемая «второй навигацией», – одна из важнейших в философии Платона. Она прекрасно совмещается с религиозным политеизмом самого философа и оказывает влияние на огромное количество его последователей, придерживающихся монотеистических взглядов.

При переходе к заключительному периоду – «периоду В» – картина становится еще более пестрой и запутанной, поскольку он «с одной стороны, составляет некое относительное целое с периодом Б (субъект доминирует над объектом, в античном мире – наоборот), а с другой – в рамках этой общности отчленяется от него главенством научно-технического момента познания (в области религии здесь – абсолютизация человеческой личности, атеизм)» [там же]. Здесь, во-первых, очень сложно понять, в какой исторический период и в каком именно отношении субъект доминирует над объектом. Если имеется в виду картезианский мыслящий субъект, который в XVII веке провозглашает *Cogito ergo sum*, то он, возможно, главенствует над объектом познания, но лишь в эпистемологическом аспекте. Если же брать историю европейской философии в аспекте онтологическом, то даже в XIX веке *Absolute Idee* Гегеля, выражая онтологическую полноту всего сущего, никакому субъекту не подчиняется.

Во-вторых, «научно-технический момент познания» предполагает, по-видимому, философское осмысление экспериментальной науки Нового времени. Но ни в эмпирической философии Френсиса Бэкона, Локка, архиепископа Беркли и Юма, ни в рационализме Декарта, Спинозы, Лейбница или Гегеля не обнаруживается такая абсолютизация человеческой личности, которая приводила бы к атеизму. Атеизм как философская концепция – исторически достаточно новое явление: он возникает во Франции в XVIII веке и развивается усилиями последователей барона Гольбаха вплоть до «дехристиани-

зации» Франции после Великой Французской революции. В XIX веке центр философского атеизма переместился в Германию (Шопенгауэр, Ницше, Фейербах, Маркс), однако его влияние на классиков немецкого музыкознания не ощутимо. В качестве политической доктрины атеизм был официально принят в XX веке в СССР и заметно тормозил изучение церковной музыки. Тем не менее, его косвенное влияние на становление отечественной функциональной теории гармонии или учения о подвижном контрапункте не следует переоценивать до такой степени, чтобы включать в число факторов, играющих важную роль в периодизации европейского теоретического музыкознания.

Представления о наличии некой единой «общефилософской картины мира» могли быть вынесены авторами учебника только из учебного курса истории философии, который преподавался в высших учебных заведениях СССР и служил ориентиром – или, скорее, идеологическим императивом – для И. А. Котляревского. Реальная картина философского знания в его историческом движении и в современном состоянии значительно сложнее. В полном объеме она едва ли доступна для обозрения даже специалистам, не говоря уже о музыковедах. Попытки адаптировать схему, выработанную историческим материализмом, к постсоветской ситуации освоения огромного массива философских и общегуманитарных знаний, приводит лишь к нарушению внутренней логики этой схемы за счет преувеличенного внимания к отдельным ее элементам. В этом отношении вариант, предложенный И. А. Котляревским, представляется куда менее противоречивым. Впрочем, противоречивость заявленных во вступлении оснований периодизации не отражается на содержании учебника, поскольку эти основания никак не реализуются при дальнейшем изложении материала: оно соответствует вполне традиционному для советской исторической науки разделению на эпохи – античность, средние века, Возрождение¹ и Новое время.

Казалось бы, наиболее естественным выходом из сложившейся ситуации является обращение к более современным концепциям, сложившимся в философии и исторической науке независимо от влияния марксистско-ленинской идеологии. Однако необходимость

¹ В соответствии с более современными взглядами Ренессанс – не историческая эпоха, а течение в европейской культуре, которое распространяется в ней географически последовательно, а не синхронно: северное Возрождение начинается на излете итальянского.

обращаться за помощью к философии или общей истории, приступая к упорядочиванию столь специфического материала, каким является музыкально-теоретическое знание, вызывает серьезные сомнения. В поисках философских, исторических, естественно-научных и даже музыкально-исторических оснований для периодизации теоретического музыкознания исследователь не только выходит за рамки своей профессиональной компетенции, но и берет свой предмет «в страдательном залоге»: теория музыки испытывает различные философские, социально-политические, общекультурные влияния, осмысливает реалии музыкальной практики, обобщает данные об устройстве музыкальных произведений и музыкального языка в целом. Зависимость теоретического музыкознания от музыкальной практики неоспорима, его многочисленные связи с другими областями гуманитарного и даже естественнонаучного знания очевидны. Однако эта неоспоримость и очевидность не позволяет дать ответ на вопрос, который представляется нам ключевым при изучении музыкально-теоретических систем: в чем состоит собственная специфика теоретического музыкознания, изучаемого в качестве относительно автономной области гуманитарного знания? Ведь даже представляя теорию музыки как совокупность способов осмысления музыкальной практики, мы рассматриваем ее через призму деятельности по сути нетеоретической.

Наиболее удачная, на наш взгляд, попытка осмыслить историю теоретического музыкознания, опираясь на его имманентные свойства, представлена в обширном коллективном исследовании «The Cambridge History of Western Music Theory» под редакцией Томаса Христенсена [3]. Здесь представлены три наиболее влиятельные музыкально-теоретические традиции. Древнейшая из них – умозрительная или *спекулятивная* (speculative) – восходит к Пифагору и античной теории. *Регулятивная* (regulative) традиция, научающая основам музыкально-практической деятельности, зарождается в IX–X веках. Возникновение описательной или *дескриптивной* (descriptive) традиции в XVI веке обусловлено ренессансными и гуманистическими влияниями – в особенности переосмыслением наследия античной риторики.

Критерием, позволяющим разграничить перечисленные течения, выступает *способ организации музыковедческого дискурса*. В лингвистике дискурсом (от лат. discursus – беседа, разговор) чаще всего называют организацию письменной и устной вербальной коммуникации или, если речь идет о письменных текстах, их погружение в социально-коммуникативную среду, которое превращает текст в элемент комму-

никации. Казалось бы, автор настоящей статьи противоречит сам себе: призывая отказаться от поиска оснований для периодизации в философии или общей истории, он считает вполне возможным обращаться за помощью к лингвистике. Однако мы хотели подчеркнуть лишь то, что музыковедческий текст, как и любой другой письменный текст, можно рассматривать в коммуникативном контексте, и в таком контексте его принято называть дискурсом – более никакая помощь от лингвистики нам не потребуется. Условимся лишь считать, что музыковедческий дискурс – это способ содержательной организации музыковедческого текста в соответствии с задачами, которые он призван решать в процессе социальной коммуникации. Именно в коммуникативном аспекте теоретическое музыкознание обретает *active voice* – способность не только отражать, впитывать и осмысливать, но также передавать, сообщать некое содержание, имманентно ему присущее, раскрывать свое собственное смысловое ядро.

Кроме того, каждая из трех музыковедческих традиций, выделенных в «Кембриджской истории», при своем возникновении вполне однозначно соотносится с определенным историческим периодом. Следовательно, решается важнейшая задача, которую вообще призван решать метод периодизации в историческом знании: представления о теории музыки приобретают систематичность и соотносятся с хронологической шкалой, задаваемой изнутри самой теории. Не требуется прибегать к помощи философии, теории естественных наук или общей истории, поскольку полученный результат сам по себе превосходно совмещается с теми неизбежно поверхностными знаниями, которыми музыковед в состоянии оперировать, не выходя за рамки своей профессиональной компетенции. На рубеже VI и V вв. до н. э. возникает спекулятивная традиция: мы знаем, что это историческое время называется античностью, но не нуждаемся в детальном изучении истории греко-персидских войн или рабовладельческой экономической формации. Сведения об античной мифологии и философии понадобятся нам в той мере, в какой они представлены в содержании античных текстов – например, в пифагорейской концепции гармонии мира. К середине IX века спекулятивную традицию дополняет – но не вытесняет! – регулятивная, и мы знаем, что это происходит в средние века. Чтобы понять причины появления в музыковедческих текстах нового содержания и новых способов его организации, необходимо учитывать, что в истории музыки к данному периоду относят начало европейского многоголосия, но нам не нужно подробно

рассматривать особенности употребления интервалов в раннем органуме – этим занимается история полифонии. Наконец, XVI век, когда возникает дескриптивная традиция – это граница Нового времени. Музыковедческие тексты данного периода служат для нас фильтрами, позволяющими отобрать именно те исторические события и гуманитарные концепции, которые в этих текстах отражены.

С точки зрения методологической процедуры не вызывает сомнений, что предложенная в «Кембриджской истории» схема полностью удовлетворяет *правилу одинакового основания*: в ней представлены свойства (предикаты) одного и того же объекта – музыковедческого текста. Возможности детализировать такую периодизацию, вводя дополнительные основания, будут рассмотрены нами в дальнейшем.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания [текст] / И. А. Котляревский. – К. : Музична Україна, 1983. – 158 с.

2. Холопов Ю. и др. Музыкально-теоретические системы : Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов [текст] / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.

3. Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory* [text] / Thomas Christensen (ed.). – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – xxiii + 998 p.

И. ПРИХОДЬКО. ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ В ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ. Рассматриваются различные способы периодизации истории теоретического музыкознания. Делается вывод о том, что критерием, наиболее соответствующим специфике музыкально-теоретической деятельности является способ организации музыковедческого дискурса.

Ключевые слова: история теоретического музыкознания, периодизация, дискурс, спекулятивная, регулятивная и дескриптивная традиция.

І. ПРИХОДЬКО. ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ В ІСТОРІЇ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА. Розглядаються різні способи періодизації історії теоретичного музикознавства. Робиться висновок про те, що критерієм, що найбільш відповідає специфіці музично-теоретичної діяльності є спосіб організації музикознавчого дискурсу.

Ключові слова: історія теоретичного музикознавства, періодизація, дискурс, спекулятивна, регулятивна і дескриптивна традиція.

I. PRYKHODKO. THE PROBLEM OF PERIODIZATION IN HISTORY OF MUSICOLOGY. The different modes of periodization in the history of musicology are examined. The conclusion is drawn that the criterion to the best advantage corresponding with specific of musicological activity is organization of musicological discourse.

Keywords: history of musicology, periodization, discourse, speculative, regulative and descriptive tradition.

УДК 78.03:78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ВАГНЕРА

Актуальность темы обусловлена усилением внимания ученых к мировоззренческим проблемам художественного творчества.

Объект исследования – художественное сознание и творчество Рихарда Вагнера, а **предмет** – механизмы претворения в художественном сознании композитора метафизической идеи бессмертия, которая связана со смысловым синтезом, поскольку в ней сопрягаются различные источники, обобщающие духовно-познавательный опыт человечества.

В связи с этим художественное сознание байройтского мастера можно охарактеризовать как уникальный и многомерный культурно-исторический феномен. Обратившись к тезаурусу Вагнера, который нашел непосредственное претворение в его читательских интересах, авторефлексии и творчестве, можно обнаружить преломление идеи бессмертия сквозь призму античной трагедии и философии, христианских и буддистских идей, шопенгауэровской этики. О непосредственном интересе композитора к проблеме диалектики смерти и бессмертия свидетельствует ознакомление с философским трактатом Л. Фейербаха, где ключевыми являются оба понятия («Мысли о смерти и бессмертии»). Близкой Вагнеру оказалась «идея, что истинно бессмертным является лишь возвышенное деяние и одухотворенное произведение искусства» [3, с. 129].

Цель статьи – представить контекстуальное поле идеи бессмертия сквозь призму культурно-исторического опыта и его проекции в познавательной деятельности и творчестве композитора.

В своем художественном мировоззрении Вагнер синтезировал различные истоки, находя в них общее, обнаруживая идеи, родственные собственным духовным исканиям. В письме к А. Рекелю от 5 февраля 1855 г. композитор формулирует суть личностного диалога с Шопенгауэром: «Скажу откровенно, что в моем собственном жизненном опыте я дошел до того, что только его философия может удовлетворить меня и определить ход моих мыслей. Тем, что я безоглядно принял все его очень и очень серьезные правды, я решительно пошел навстречу глубочайшим запросам моего собственного «я». И хотя Шопенгауэр вывел мою мысль на новую дорогу, отличную от прежней, нужно сказать, что все это увлечение им вполне соответствует заложенному во мне самом *страданию, гармонирующему со страданием мира*» [курсив мой – О. Б.] [4, с. 192].

Метафизическая идея бессмертия непосредственно связана с преодолением страданий через мучительную борьбу, смерть, ведущих к высочайшей ступени внутреннего самопознания. В различные периоды художественного становления композитор черпал подобные идеи из многообразных мифологических, религиозных, легендарных и художественных истоков. В христианстве и буддизме запечатлелась извечная борьба человечества на пути познания им смысла жизни, устремленность к преодолению душевных терзаний и физической боли, исконное желание обрести свободу и бессмертие. Страдание образует неразрывное целое с самим жизненным процессом. В буддизме символом, объединяющим эти начала, выступает колесо сансары, втягивающее в свой бесконечный бег природу и человечество. Жизнь и страдания неразрывно связаны с постижением мира, духовным совершенствованием и самопознанием. Вспомним, к примеру, библейское двузначное древо жизни и познания, вкусив плоды которого человек совершает грехопадение и испытывает тяжкий удел терзаний. Таким образом, греховность и мучения земного бытия выступают в Ветхом Завете в контексте причинно-следственных связей, образуя смысловую цепочку: познание – страдание – онтологический процесс.

К буддистскому учению Вагнер обратился в поздний период своего творчества, осмысливая заложенную в нем идею самоотречения в опере «Тристан и Изольда», тетралогии «Кольцо нибелунга», мистерии «Парсифаль» и драматической поэме «Победители». Однако здесь все же не приходится говорить о безусловном следовании определенной философской или религиозной доктрине, поскольку художественному сознанию композитора свойственна аккумуляция

многомерной информации сквозь призму самобытного, оригинального и самостоятельного в своем развитии мировоззрения: различные источники подталкивали мысль композитора, способствовали углублению константных, сложившихся в 40-е годы, архетипов творчества. К примеру, «Парсифаль» – последнее сочинение Вагнера – тесно связано не только с христианской мистерией, но и буддистским мирозерцанием: наряду с семантикой колокольного звона, хора, евхаристии угадывается буддистская идея сострадания всем живым существам, образ лебедя трактован как священное животное; преодоление чувственности ассоциируется с христианским целомудрием и буддистской нирваной.

Однако смыслообраз страданий обнаруживается и в светлом эллинистическом мировоззрении далеком, казалось бы, от христианской и буддистской аскезы. Судьба, рок, закономерно влекущие за собой мучительную борьбу, терзания и смерть, определяют своеобразие мифологической картины мира. Покорность уделу, невозможность преодоления мирового предначертания обуславливают трагизм мироощущения эпохи. Примером мифологического героя выступает Вотан, который ощущает нераздельность собственных страданий с судьбами мира, личная драма антропоморфного божества резонирует с мировой скорбью; благодаря духовным терзаниям, которые активизируют его внутренний поиск, он восходит на все более высокие ступени самопознания.

Ярким образцом постижения трагизма бытия, которое обусловлено осознанием его несовершенства, может служить предсмертный диалог Сократа, изложенный Платоном. В диалоге «Федон» устами Сократа, находящегося пред лицом смерти, раскрывается высший смысл бытия, который заключен не в материально-смертном, а духовном существовании человека. Философ рассуждает о приятном и мучительном, о невозможности самоубийства, поскольку человек, будучи подвластным воле богов, не имеет морального права лишить себя жизни, он размышляет о собственной устремленности к посмертному более совершенному бытию, о духовном исцелении, которое наступает в момент перехода в мир иной. Во многом древнегреческий философ предвосхищает христианское миропонимание, однако духовность, мыслимая им как нечто стоящее гораздо выше чувственного, преходящего, смертного, все же имеет иной, лишенный христианского антагонизма к миру чувственному, смысл. У Платона внутреннее перерождение связано с рождением в человеческом душевном

«я» бессмертной сущности, что оказывается возможным благодаря мышлению и созиданию как проявлениям самого высокого в человеке благодаря тем духовным потенциям, которые способствуют глубинному познанию и самопознанию, взаимному обогащению в процессе межличностного общения.

Страдания облагораживают человека. Данная мысль всецело применима к рассматриваемому диалогу, однако в наибольшей мере она соответствует духу древнегреческих трагедий, которые послужили для Вагнера прообразом произведения искусства будущего. Вedomый судьбой чрез борьбу и мучения, всецело обращенный к благородной цели, трагический герой гибнет в напряжении всех своих внутренних сил, возбуждая у зрителей глубочайшее сострадание. Еврипид, Вергилий, Софокл, Эсхил, Гомер раскрыли Вагнеру чары эллинистического миропонимания; Шекспир, Гете и Шиллер явили композитору дальнейшие пути театрального искусства в аспекте продолжения классических традиций.

Страдания издревле мыслились не только как горестный удел, но и как закономерные испытания на пути внутреннего самосовершенствования. Подобную ситуацию обнаруживаем в творчестве Вагнера, начиная с «Фауст-увертюры» и опер 40-х годов: душевные терзания заглавного героя гетевской трагедии, Летучего Голландца, Тангейзера, а в дальнейшем Тристана, Вотана, Кундри, Парсифаля служат катализатором их внутренних поисков, ведущих к искуплению. Данная мифологема обусловлена глубинными предпосылками культурно-исторического опыта. В древнегреческой трагедии и различных ветвях религиозного сознания запечатлена издревле осознаваемая связь между страданиями и духовным бытием человека, поскольку внутренние терзания тесно сопряжены с философскими антиномиями свободы и необходимости, бессмертия и жизненного конца.

Являясь необходимым условием беспредельности человечески конечного, любовь преодолевает все, даже смерть. В античном мифе об Орфее и Эвридике обнаруживается напряженное противостояние любви и смерти. Однако в эллинистическом сознании происходит не только разведение, но и совмещение этих понятий. В диалоге Платона «Пир» последовательно проводится мысль о том, что человек стремится к бессмертию, то есть продолжению себя в детях, учениках, проявлению духовного потенциала в творчестве, благодаря чему имя творца остается в памяти грядущих поколений. Подобное осмысление идеи бессмертия определяется древнегреческим филосо-

фом понятием Эроса, мыслимым им как устремленность к истине, совершенству, созиданию.

Кроме чудесных, по словам самого Вагнера, диалогов Платона, среди которых он выделяет «Пир» [3, с. 10], композитора постоянно волновали евангельские мотивы, о чем свидетельствуют многочисленные карандашные пометки в Новом Завете из библиотечного фонда байройтского мастера [8, с. 3]. В Евангелии идея бессмертия получает несколько иное в соотношении с античностью преломление, хотя не следует все же полностью разграничивать данные исторические периоды, мыслить их как абсолютные антитезы. В христианском сознании Любовь, Смерть и Вечность сопрягаются в единое смысловое целое: смерть не представляется небытием, она – инобытие, знаменующее переход в иную, более совершенную для праведников сферу существования, являясь прекращением лишь земного брэнного присутствия. Смерть не обрывает жизни бессмертной души. В Священном Писании Иисус молвит: «Бог же не есть Бог мертвых, но живых» [Лк. 20: 38], разумея возможность воскресения, вечного существования благодаря великой жертве. Святой апостол Павел пишет: «Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших <...> Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» [1 Кор. 15: 20; 15: 22]. Своей смертью, уйдя в бессмертие, он дарует искупленному человечеству надежду на воскресение, знаменуя возможность вечной жизни; согласно пасхальному гимну *«Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живот даровав!»*.

Христианский Мессия – символ нравственности, явивший перелом всечеловеческих морально-этических норм: не случайно существует отчетливое разделение мировой истории – до и после рождения Христова. Значимость сакральных событий в формировании самосознания человечества несомненна. Страдания и Любовь образуют в христианской мистерии неразрывное целое, крестные муки Иисуса неразрывно связаны с безграничной Божеской Любовью, являясь свидетельством высшего Отеческого Милосердия ко всему искупленному человечеству и знаком нетленной духовной Истины. Терзания Христа, который предстает в Писании невинной жертвой, даруют возможность уверовать в вечность, обрести бессмертие, преодолев смерть, поскольку Агнец Божий принял на себя все прегрешения человечества, начиная с грехопадения Адама.

Христианство словно изнутри озарено эмоцией сострадания. Идея сопереживания обнаруживается еще в древнегреческих трагедиях,

будучи обусловленной раскрытием в человеке самого возвышенного: катарсис определяется неким человеческим жертвоприношением, которое вызывает у зрителей активный душевный отклик. Сострадание противоположно эгоизму и возникает благодаря постижению уже не собственных терзаний, а мучений ближнего своего. Сопереживание – возвышающее чувство, связанное с миром внутренним, духовным и душевным. Милосердие – высшая способность человека, находящая абсолютное выражение в христианстве. Сам образ Христа связан с глубочайшей болью и возбуждает сострадание, благодаря тем деталям, которые составляют мистериальное жизнеописание четырех Евангелий. Сколь человечны терзания Иисуса, молящего Господа о том, дабы миновала Его чаша сия, и все же готового испытать ее до дна, если на то воля Отца небесного. Испытавший горечь предательства, глумлений, Он, истязаемый крестными муками, воскликнул: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» [Мк. 15: 34].

Образ страждущего Спасителя оказался близок духовным исканиям Р. Вагнера, который мыслил сострадание наивысшим проявлением нравственности и человеческой природы. Христианская идея пронизывает все творческое наследие композитора. Сакральный образ Христа непосредственно преломлен в набросках к драме «Иисус из Назарета»; в драме «Парсифаль» его святой лик запечатлен на этот раз в сознании рыцарей Грааля – мученический, жертвенный, несущий искупление и избавление.

Корни смыслообраза сострадания в творчестве Р. Вагнера (в христианском преломлении) следует искать в детских впечатлениях композитора, на которого евангельские идеи оказывали глубочайшее воздействие. Бережное отношение к сакральным образам и обрядам байройтский мастер пронес через всю свою жизнь вплоть до создания драмы-мистерии, венчающей его творческое наследие. Вспоминая евхаристию – обряд, которой происходил на Пасху 1827 г. – композитор в мемуарах напишет, что к этому времени у него, еще недавно с болезненной страстью взиравшего в церкви на запрестольный образ и в молитвенном экстазе мечтавшего занять место Спасителя на кресте, исчезло столь трепетное уважение к авторитету церкви. Однако совсем иное происходило в глубинах его души во время самого церковного таинства: «<...> начался акт раздачи святого причастия, с хоров полилось пение, загремел орган, и мы все, конфирманты, двинулись процессией вокруг алтаря. Охвативший меня трепет при обряде евхаристии так глубоко запечатлелся в моей памяти, что, бо-

ясь в будущем не найти в себе такого настроения, я никогда больше не шел к причастию» [2, с. 56].

Святой лик Иисуса в набросках к драме и идеи, несомые героями-искупителями Сентой, Елизаветой, Брюнгильдой, Парсифалем являются закономерным продолжением внутреннего, личностного по своей сути диалога с евангельскими мотивами в рамках мифотворчества композитора. Закономерность подобного суждения основана на том, что сам композитор мыслил общезначимые религиозные символы в контексте искусства, постигающего канонические представления не в качестве непреложных догматов, а как «значащую игру» (беседа Вагнера с Козимой от 28 апреля 1880 г., зафиксированная в дневниках супруги композитора) [цит. по: 7, с. 22].

Представление о запредельности как бытия за границами юдоли земных страданий связаны с религиозным сознанием; в нем заложена важнейшая первооснова христианства и буддизма. На протяжении всей своей творческой эволюции Вагнер мечтал о духовном возрождении человечества, мыслимом в контексте выхода за пределы чувственной действительности. Идеалом для него выступали жертвенный подвиг Христа и самоотречение от благ земного существования святого аскета Будды, устремленного к нирване. Идею нравственного совершенствования как интенцию духовного пути он обнаруживает в различных культурах, поскольку религиозное сознание христианства и буддизма определяется духовностью, понимаемой как отрешение от иллюзий смертного существования.

Будда (на санскрите «бодхи») в переводе означает пробуждение от сна неведения. На тибетском Будда звучит как «санг гье». «Санг» означает полностью очищенный или пробужденный и «гье» – открытый [1]. Познание вагнеровского Парсифаля также можно охарактеризовать как пробуждение от сна неведения или освобождение от оков незнания, которое имеет ряд этапов: убийство лебедя, раскаяние, приобщение к таинству евхаристии, душевное терзание при вести о смерти покинутой им матери, постижение чар чувственной любви, сопереживание Амфортасу и самоотречение, аскеза, святость. Интересен биографический факт. В одном из изданий Вагнер встретил истолкование имени Парсифаль как производного от арабского Парси Фаль: Чистый Тумбэ [8, с. 2], что помогло композитору утвердиться в собственной трактовке персонажа, который был осмыслен им как через сострадание знающий, чистый сердцем глупец. Факт обращения к арабскому речевому обороту при интерпретации имени

персонажа видится вполне закономерным, если принять во внимание, что в художественном сознании композитора различные истоки создавали смысловой синтез, причудливо переплетаясь, накладывали друг на друга семантический отпечаток.

Философскую этику Шопенгауэра можно представить в виде связующего звена, объединяющего античную трагедию, христианство и буддизм. Немецкий философ полагал, что всякая подлинная и непорочная любовь, Агапе, катарсис всегда является состраданием. Эрос как иная грань любви истолковывается им как эгоизм, себялюбие. Сквозь призму шопенгауэровского учения очерчивается мировоззренческая ось художественного сознания Вагнера, которая заключена в идее смерти и бессмертия.

Эрос и Агапе предстают двумя типами любви, как в рамках психологии отдельной личности, так и в качестве символа мировой космогонии, высшего милосердия. В античной трагедии катарсис предстает состраданием, очищением, освобождением от нездоровых душевных движений, эмоциональной разрядкой через созерцание общезначимых явлений, которые возносят зрителя над индивидуальными чувствами и побуждениями на уровень всеобщих по своей значимости аффектов. Христианство связано с милосердием, Агапе, соборностью, деятельным сопереживанием. Сострадание присуще буддизму, однако здесь оно носит иной, более пассивный характер, выражаясь в непричинении зла. Шопенгауэровское отрицание воли к жизни созвучно буддистской нирване, которая мыслится в этом учении вершиной нравственного самопознания, в известной мере оно соприкасается с понятием христианской монашеской аскезы.

Идеи сострадания и самоотречения воплощены в наиболее обобщенной форме в драме-мистерии «Парсифаль». Способность к эмпатии (сопереживанию) рождается в духовной жизни Парсифаля неожиданно – как мистериальное прозрение. Вначале он предстает погруженным в себя, незнающим, свободным, эгоистичным. И здесь снова обнаруживается точка соприкосновения между христианством и буддизмом благодаря архетипу Пути, ведь познание всегда связано с духовным ростом, процессами созревания и глубинного самопознания. У Парсифаля собственный путь – от незнания к знанию, от простоты до святости. О себе Иисус молвит: **«Я есмь путь и истина и жизнь»** [Ин. 14: 6]. Аналогично этому в индийском религиозном сознании стезя приравнивается к познанию, бытию, устремленности к истине. «Иша унипашада» включает размышления о нелегкой доро-

ге человечества: *«О, Агни! Веди нас благоприятной стезей к процветанию, о, бог, знающий все пути. Удали от нас совращающий грех. Мы воздадим тебе величайшую хвалу»* [6].

В драме-мистерии «Парсифаль» Вагнер наиболее последовательно проводит идею суетности чувственного бытия, Эроса, воли к жизни, противопоставляя телесное и сверхчувственное. Образ Кундри перекликается с философским понятием сансары, поскольку в ее личности кроется та жизненная энергия, которая препятствует достижению монашеской аскезы в рыцарской общине святого Грааля. Ее фигуру можно истолковать с точки зрения реинкарнации, идеи перевоплощения. Кундри присутствует во множестве личностей, судеб, ее сансара подобна бесконечной цепи страданий, в ее участии угадываются последствия отягощенности кармы, она жаждет освобождения, смерти, вечного покоя и просветления. Героиня включает в себя множество жизненных «я», она Женщина как таковая. В связи с этим искоренение женского начала, переход его на инобытийный уровень видится знаком смерти, поскольку аскетизм как умерщвление воли к жизни ведет к совершенству личности, нирване, но отречение не способствует продолжению рода, связи поколений, закономерному круговороту жизни (Эросу).

Именно покоя без какого-либо движения, волнений и разрушительных эмоций жаждут Кундри и Амфортас, каждый из них по-своему страдает от собственного несовершенства, что проецируется и на социальный макрокосмос – умиротворения и освобождения желают все рыцари Грааля, являя соборную устремленность общины. Христианский образ раскаявшегося грешника имеет точки соприкосновения с древнеиндийским учением, где духовному восхождению всегда предшествует внутренний поиск, а зачастую и глубочайшее нравственное падение, низвержение в бездну.

Закономерность трактовки оперы «Парсифаль» сквозь призму буддистских идей подтверждается сюжетными и смысловыми перекличками с вагнеровскими набросками буддистской драматической поэмы «Победители». В обоих произведениях обнаруживается мотив наказания за провинность в прошлой жизни. Глумливый смех, оскорбление, нанесенное Христу, определяет причину неприкаянности предвечной искусительницы Кундри, которая жаждет искупить свой грех, постоянно вспоминая страждущий взор Спасителя, преисполненный любви ко всему человечеству.

Карма Пракрити определяется терзанием, причиненным отвергнутому возлюбленному, за что героиня должна сама испытать муки

неразделенной страсти. При этом их кара практически одинаковая – жажда чувственной любви, неутолимое, безответное влечение, которое одновременно является ступенью к избавлению, дабы, преодолев его, они смогли подняться на новый уровень миропонимания. В образе Кундри, однако, этот мотив существенно усилен. Праkritи дает обет целомудрия и входит в буддистскую общину, обретая освобождение и братскую любовь аскета Ананду, который устоял пред ее чарами. Аналогично этому Кундри достигает внутреннего единства с христианскими устоями рыцарей святого Грааля благодаря чистоте Парсифаля, который не поддался соблазнам сладострастия, но благодаря мистериальному прозрению проникся чувством сострадания к Амфортасу, что избавило героиню от оков чувственности.

Лейтмотив соблазна раскрывает свою гипнотическую формулу воздействия, обретающего в руках Клингзора откровенно агрессивную форму насилия над личностью – отсюда подчеркнутый сомнамбулизм, непреднамеренность в поведении героини. В обоих вагнеровских повествованиях можно найти три опорные точки в характеристике одолеваемых страстным влечением героинь: провинность в прошлой жизни – кармическое наказание – избавление от него. Векторная направленность становления женского образа очерчивает своеобразный духовный путь: дабы обрести целостность существования нужно испытать падение в духовную бездну (Кундри), жажду разрешения сложившегося противоречия между желаемым, действительным и необходимым (Праkritи).

Благодаря встрече с Парсифалем, миссия которого заключается не только в восстановлении вселенской гармонии, но также и в спасении Кундри: она словно бы ожидала его, узнала в нем образ своего избавителя, увидела в нем нечто сродное со Спасителем, в связи с чем кардинально меняется ее поведение, указывая на архетип раскаявшейся грешницы, которая обрела наконец-то духовный покой. Внутренне преображенная героиня отрешается от безысходных эмоций, достигая душевного равновесия, обновления, очищения. Столь желанный покой очерчивается в ее сознании посредством смыслообраза смерти-избавления (вечного сна), в связи с чем закономерна двойственная с точки зрения образования смысла развязка – нирвана знаменует завершение цикла перерождений, столь мучительных для героини (буддизм), одновременно знаменуя состояние благодати (христианство).

Таким образом, намеченные в «Победителях» сюжетные вехи получают в «Парсифале» смысловое умножение (восточные мотивы,

разрабатываемые на более раннем этапе, обретают, как это ни парадоксально, кульминационное выражение в христианской драме-мистерии, венчающей творчество композитора) и одновременно двойственную подтекстовку, связанную с ассимиляцией буддистского и христианского учений. В основу драмы «Победители» положен сюжет легенды, которую Вагнер встретил в книге Бюрнуфа «Введение в историю индийского буддизма». Пракрити закономерно видится прообразом Кундри, однако индийская девушка расплачивается за единственный грех в прошлой жизни, она не выступает обобщением женственности, подобно героине вагнеровской драмы-мистерии. Согласно мемуарам композитора, в индийской легенде его заинтересовал мотив двойной жизни, когда прошедшая жизнь ощущается как безусловная реальность, влияющая на настоящее и требующая принятия решения в грядущем дабы обрести избавление. Вагнер пишет: «Перед духовным взором Будды жизнь встречающихся ему существ во всех их прежних рождениях раскрыта с такой же ясностью, как их настоящее. Простая легенда получает свое значение благодаря тому, что прошлая жизнь страдающих действующих лиц привходит, как нечто непосредственно современное, в новую фазу их бытия. Я сразу понял, каким образом можно передать звучащий музыкальный мотив двойной жизни, и вот это именно и побудило меня с особой любовью остановиться на мысли о создании “Победителей”» [3, с. 273]¹. Раньше Пракрити насмешливо отвергла любовь правителя племени Чандала, за это в новой жизни родилась чандалской девушкой с тем, чтоб испытать горечь неразделенной любви (равнозначное воздаяние, своеобразный «бумеранг жизни»).

Более сложен и неоднозначен образ Кундри, он преисполнен необычайно глубокой символики, являясь емким обобщением архетипических смыслов. Она – предвечная искусительница, которая все же чувствует внутреннюю неудовлетворенность, жаждет очищения, успокоения и обновления; она ждет своего искупителя (подсознательный мотив ее поведения), который подарит ей непорочную любовь. В результате ее страдания лишь усиливаются, поскольку никто не устоял пред ее чарами. В драме-мистерии «Парсифаль» Клингзор, призывая

¹ Индийская литература является поздним увлечением Вагнера. Наряду с философией Шопенгауэра, она обнаруживается в «ванфридской» библиотеке композитора, в то время как в «дрезденский» период эти источники еще не входили в круг его читательских интересов [8, с. 2].

ее к себе, не называет ее единичным именем: «Ко мне! Ко мне! Сюда! Восстань от сна; – ты, цвет соблазна! Дочь дьявола! Роза ада! Ироди-адой была ты, – кем ещё? Гундрижиа там, – Кундри здесь! Ко мне! Вставай же! Кундри! Раба моя! Явись!». Ее множественность обусловлена тем, что она – символ греховной женственности, стремящейся к приобщению к христианским основам (рыцари именуют ее язычницей, дикаркой), но не способная к этому вследствие своей порочной натуры, далекой от спиритуальной чистоты и отрешенности от всего материального, плотского, телесного, тех проявлений естественных животной жизни, которые способны унизить человеческую натуру².

Отметим, что, несмотря на архетипичность этого образа, композитор не лишает героиню сугубо человеческих чувств, связанных с обобщением жизненных наблюдений. Ее душевное состояние можно охарактеризовать как маргинальное, крайне напряженное, на грани крика, переходящее затем «в отчаянный вопль души». Ощущая психологический надлом, она каждый раз переживает падение в бездну, что приводит ее к глубочайшей депрессии. Названная в опере композитора загадочным именем Кундри, она – невольница сладострастия, не способная самостоятельно освободиться из сетей злого чародея, манипулирующего ею и превратившего в орудие соблазна. Дикарка, в чем-то родственная животному миру и в то же время прекрасная соблазнительница, героиня ведет двойную жизнь и в ней явственно

2 При этом напомним, что Вагнер не мыслит телесно-духовное единение в свете порока, поскольку настоящее любовное чувство не таит в себе греха. Однако возлюбленные в творчестве композитора стремятся к преодолению жизненной интенции: вагнеровский Эрос устремлен к трансцендентности. Здесь можно обнаружить аналогии с философией Платона, который выделял два Эрота: Эрот Афродиты пошлой и Эрот Афродиты небесной. Первый из них связан с любовью плотской, удовлетворением похоти, второй – со стремлением не разлучаться с любимым всю жизнь [5, с. 129–130]. Эрос в высоком понимании – «проявление бессмертного начала в существе смертном» [5, с. 163]. Тема преодоления греховности венеиной горы, которую Вагнер развивает в своих комментариях к опере «Тангейзер», находит продолжение в сюжетно-драматургическом и музыкально-драматургическом решении образа Кундри. В более ранней опере героиня-искусительница предстает психологически целостным персонажем, воплощением «эльфической женственности», ее привлекательность имеет естественные абрисы. Ее лик обретает демонологические черты в контексте душевных мук Тангейзера, поскольку героиня имеет определенную власть над его чувствами и воспринимается знаком наваждения. Однако сама Венера вовсе не нуждается в духовном исцелении, противоречие заключается лишь в несовпадении античной морали с христианской, в различных представлениях о добродетели.

проступают признаки раздвоения личности (еще одно проявление множественности ее натуры). На первом плане находится бессознательная, неконтролируемая психическая энергия, импульсивность, порывистость, она равно чужда добру и злу; гармоничность натуры лишь потенциально угадывается в глубинах этого неоднозначного существа.

Связующая нить между христианством и буддизмом – отрешенность, характеризующая житие христианских святых и учеников Будды. В III действии драмы-мистерии духовное преображение главного персонажа из наивного простеца в спасителя устоев царства Грааля выражено посредством безмолвия, знаменующего обрыв психических связей с внешним миром. Кундри также утрачивает потребность в вербальном общении вплоть до своей смерти, что ясно указывает на ее внутреннее очищение, обновление, освобождение, просветленное состояние, во многом сходное с восточной медитацией, когда погружение в собственные глубины достигает такой концентрации, что внешние импульсы уже не воздействуют на сознание. Своим безмолвием Кундри и Парсифаль отрешаются от мира, суетных эмоций, поднимаясь на новую ступень духовного самопознания. Напомним, что молчание как духовная добродетель характеризует житие отшельников многих христианских и буддистских монашеских общин, являясь неотъемлемой частью их существования.

ВЫВОДЫ. Идея бессмертия в творчестве Вагнера заключена в преодолении жизненных страстей. Векторная направленность духовного пути ведет через познание к освящению истиной, от бессилия человека, когда грядущее видится в самых мрачных тонах к высвобождению духа, его творческой энергии, к преодолению жизненного конца на пути к вечности. Еще в древнегреческой трагедии, а затем в творчестве Шекспира, трагедии «Фауст» Гете, входивших в круг читательских интересов и источников познавательной деятельности композитора, жизненный конец являлся, как это ни парадоксально, знаком бессмертия. Катарсис определялся состраданием, а также значимостью деяний, поступков, чувствований, побуждений главного героя, который возносился над личностными эмоциями и становился выразителем общечеловеческих ценностей.

В христианстве Мессия дарует верующим надежду на бессмертие благодаря собственной стезе – крестные муки на Голгофе, смерть, таинство воскресения. Будда достигает нирваны посредством отрешения от мира иллюзий. Дабы познать святость и блаженство в царстве

трансцендентной мировой гармонии нужно умереть для всего земного. Если в христианстве эта величественная идея освещена внутренним светом любви и сострадания, в буддизме окрашена ореолом медитативной отрешенности, то в древнегреческой трагедии озарена чувством очищения, катарсиса.

Обращаясь к различным источникам, композитор видел в них некое единство, отражение творческих исканий своего внутреннего **Я**, что ведет к постепенному самопознанию, самораскрытию идей, вариантно трактованных, начиная с опер 40-х годов вплоть до «Парсифаля». В художественном сознании композитора вырабатывается механизм уподоблений, процесс оперирования различиями и тождествами, что позволяет ему объединить в нераздельный синтез такие явления, как христианство и буддизм, эллинистическое мировоззрение и шопенгауэровская этика.

Все оперное творчество композитора можно уподобить грандиозному метациклу. Идея бессмертия выступает смысловым знаменателем творческой эволюции композитора, подчиняя себе ряд взаимодополняющих смыслообразов: страдания и сострадания, грехопадения и искупления, жизни и смерти, Эроса и Агапе, которые сопрягаются в контексте мифологемы духовного формирования человеческого **Я**.

Однако в самом понятии *Liebestod*, которое определяет направленность духовных поисков байройтского мастера, видится внутреннее противоречие: жизнь есть движение, суета сует, вереница страданий, которые нужно оборвать, преодолеть. Смерть в Любви не есть небытие, поскольку любовь как основа всех основ и высшая истина является частью земного существования как процесса. В этом и заложен парадокс, не дающий возможности вечного умиротворения, покоя, гармонии в рамках земных реалий, поскольку любовь определяется устремленностью, процессом, восхождением, становлением. Статичным, непреходящим, абсолютно гармоничным может быть, согласно Вагнеру, лишь союз эйдосов возлюбленных на метафизическом уровне в ареоле трансцендентной мировой любви. В связи с этим *Liebestod* мыслится им не как смерть, а как бессмертие земной любви, нашедшей свое идеальное воплощение в рамках посмертного инобытия. Жизнь (движение) и смерть (статика), таким образом, не являются абсолютными антитезами, а образуют нераздельное целое, объединенное идеей бессмертия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буддийские сокровища. На основе «Сокровища знания» Джамго-на Конгтрула Лодре Тхaye BUDDHISM TODAY, Vol. 1, 1996, Kamtsang Choling USA : пер. с тиб. М. Зегерса, перевод на русский С. Голикова // Электронный ресурс.

2. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. томах. – Т. 1. / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 560 с. – (Мемуары).

3. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. – Т. 2. / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 592 с. – (Мемуары).

4. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – Т. 4. Грядущий день / Р. Вагнер [ред. А. Л. Волынский]. – 1911. – 553 с.

5. Платон. Избранные диалоги / Платон. – М. : Худ. литература, 1963. – 441 с.

6. Упанишады [Пер. и предисл. А. Я. Сыркина]. – М. : Наука, 1967. // Электронный ресурс.

7. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und «Kunstreligion». Goethe – Richard Wagner – Ludwig II / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuches. – 2001 – P. 18–25.

8. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. – [Рукопись].

БАБИЙ О. ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ВАГНЕРА. Раскрывается многомерность идеи бессмертия в художественном мировоззрении композитора. Обращается внимание на процесс ее формирования и углубления, который непосредственно связан с познавательной деятельностью Вагнера. Обладая метафизической природой, идея бессмертия объединяет ряд смыслообразов, выступая их смысловым знаменателем. Знаком бессмертия предстает жизненный конец, знаменующий идею инобытия.

Ключевые слова: смерть, бессмертие, страдание, сострадание, познание, самопознание, Эрос, Агапе.

БАБИЙ О. ІДЕЯ БЕЗСМЕРТЯ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТОГЛЯДІ Р. ВАГНЕРА. Розкривається багатомірність ідеї безсмертя в художньому світогляді композитора. Звертається увага на процес її формування та поглиблення, що безпосередньо пов'язаний із пізнавальною діяльністю Вагнера. Наділена метафізичною природою, ідея безсмертя об'єднує низку смислообразів, виступаючи їх смисловим знаменником. Знаком безсмертя стає життєвий кінець, що знаменує ідею інобуття.

Ключові слова: смерть, безсмертя, страждання, співчуття, пізнання, самопізнання, Ерос, Агапе.

BABIJ OKSANA. THE IDEA OF IMMORTALITY IN ARTISTIC WORLD OUTLOOK BY R. WAGNER. This article is devoted to multidimensional idea of immortality in artistic world outlook by composer. The author is paid attention to process of its formation and deepening, which is directly connected with Wagner's cognition activity. Having a metaphysical nature, the idea of immortality unites several senses - images, serve as their semantic denominator. As sign of immortality acts the vital end, marking idea of another existence.

Key words: death, immortality, suffering, compassion, cognition, self-cognition, Eros, Agape.

УДК 78.071.2:78.087.68

Юлія Іванова

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Хорове виконавство історично передує композиторській творчості. Виконавство у високому значенні підпорядковується не композиторському індивідуальному баченню, а зразковим канонам, що втілюють узагальнені прагнення душі, натхненні духовним досвідом людства. Досить довгий період теоретична думка з питань хорового виконавства була спрямована на розкриття питань методичного характеру. Перші роботи в області хорового виконавства вміщували теоретичне узагальнення співочих традицій, методи виховання смаку та художніх принципів. Звернення до специфічних хорознавчих проблем проявляється у період розвитку багатоголосного співу. Хорознавство як наука почала розвиватися у другій половині ХХ ст. Виконавство було складовою вітчизняного хорознавства. В ньому розглядалися деякі історичні та методичні аспекти його розвитку.

На межі ХХ–ХХІ століть виконавські проблеми все більше приваблюють науковців, про що свідчить поява великої кількості наукових праць, статей, посібників за цією темою та створення у ВНЗ курсу «Теорія хорового виконавства». На сучасному етапі теорія хорового виконавства бурхливо розвивається, існує багато аспектів вивчення виконавських проблем та їх розробок у науковій літературі.

Мета статті – простежити процес становлення та розвитку теоретичної думки з проблем хорового виконавства, визначити шляхи розвитку теорії хорового виконавства на сучасному етапі.

Об'єктом статті є хорове мистецтво, а її **предметом** – теоретичні аспекти хорового виконавства.

Матеріалом дослідження є історичні, теоретичні та хороознавчі праці вітчизняних науковців з питань виконавства.

Хорове виконавство – це творчий процес відтворення художнього образу твору засобами виконавської виразності. Хорове виконавство належить до динамічних видів мистецтв, де створення художнього образу не завершується на системі «автор-композитор». Наступний творчий акт можна назвати процесуальним, бо подальша конкретизація художнього образу передається виконавцю і може бути багатоваріантною. Діяльність композитора є первинною (написання твору композитором), а виконавця – другорядною. Первинна та другорядна діяльності проявляються тільки у щільному взаємозв'язку: композитор – диригент-хор. Другорядність хорового виконавства походить з творчого відтворення результату первинного процесу творчості, з його інтерпретації. У даному випадку мова йде саме про виконавську інтерпретацію (а не композиторську або наукову). Інтерпретація є творчою стороною виконавства, завдяки їй виявляється багатозначність художнього образу в процесі виконавства, а також його суб'єктивні та об'єктивні пласти.

Виконання – це не просто відтворення художнього образу хорового твору, а переведення його в нову якість – виконавський художній образ, що має відносну самостійність. Хорове виконання є безпосередньо творчим актом, що здійснюється перед слухачами саме зараз, у даний момент. Тому зв'язок між слухачами та виконавцями має велике значення і до схеми композитор-диригент-хор обов'язкового треба додати і слухачів.

Формування хорового виконавства як професійного мистецтва з притаманними йому особливостями, художніми та технічними задачами, пов'язане з еволюцією суспільного музикування, розвитком музичних жанрів та стилів, вдосконаленням нотації та музичних інструментів. Про перші ознаки професійності у виконавстві можна говорити починаючи з середньовіччя, бо виконавство розвивалося в рамках культової музики і дорівнювалося до ремесленої справи.

З появою суворого стилю змінюється уявлення про гармонію, інтонацію, що суттєво впливає на хорове виконавство. У цей період складається новий тип музиканта-практика, якому притаманне злиття в одному обличчі виконавця і творця музики. Специфіка хорового церковного співу (масовість, виявлення тяжкої долі метру) поступово

призвела до появи великої кількості пісенних жанрів в епоху Ренесансу, зокрема, хорові колективи починають виконувати не тільки церковну музику, а й світську.

XVII ст. стає переломним для розвитку хорового виконавства. У цей період активно розвивається інструментальне виконавство. Виникають оперний театр, музичні академії, мистецтво бельканто, скрипкова школа. Це ще більше сприяє розмежуванню функцій композитора і виконавця. Створення нових вокально-інструментальних жанрів активно впливає на виконавські манери хорів.

На початку XVIII ст. виникає багато різновидів хорів. Хорові колективи підрозділяються на церковні, оперні, навчальні. Звідси випливає потреба у професійній підготовці хормейстерів та співаків хору. Коло завдань виконавців значно розширюється. Головне завдання виконавця – це об'єктивне розкриття образного строю та задуму композитора. У цей період складаються виконавські школи. Наприкінці XVIII ст. з'являється нова форма музикування – публічний концерт. Відтепер виконавство отримує все більшу самостійність.

Активну роль у розвитку виконавства відіграла теорія афектів та її спадкоємці (мангеймська школа). Яскрава емоційність виконавського стилю оркестру, його ефектна гнучка динаміка, темброва забарвленість вплинула на подальший розвиток вокального та хорового виконавства.

На межі XIX–XX ст. виникає грамзапис, що дозволяє розширити виконавські можливості кожного музиканта та порівняти різні виконавські інтерпретації.

У XX ст. проблеми виконавства приваблюють все більше дослідників. Спочатку виконавство вивчалось у двох аспектах: репертуар колективу (логіка побудови, еволюція репертуару, що виконується) та характер інтерпретації (відповідність нотному тексту, задуму композитора, епосі, що нового вніс виконавець у свою трактовку).

Теоретичні питання виконавства нерівнозначно висвітлюються у науковій думці. Досить багаті надбання має інструментальне виконавство (особливо фортепіанне). І тільки в останнє десятиріччя з'являється багато літератури, в якій розглядаються питання хорового виконавства України та ближнього зарубіжжя.

Проблеми виконавства органічно увійшли у зміст інтонаційної теорії Б. Асаф'єва. Його роботи про хорове мистецтво наскрізь пронизані усвідомленням явища інтонації для виконавця. На думку Л. Беседіної, вчений, «... *обнаруживший в скрещенье двух начал сущность*

музыкального исполнительства, – постижение и воспроизведение музыки, – смог предоставить ясную и отчетливую картину каждого из них..... распознавая, растолковывая музыку, Б. Асафьев “подает” слышание этой музыки, т. е. выявляет то, что необходимо для ее исполнения» [1, с. 209]. Він виявив істинний зміст музики, ланки виконавського процесу – тон та тоновість, інтервал, вокальність, дихання, активність інтонаційного слуху, мелос, процесуальність музичної форми. Виконання, за Б. Асаф'євим, – це виявлення дійсного змісту музики, втілення звуками світу людини, могутнє проявлення духовної сили людства.

Виконавські питання відображені у теорії вітчизняного хорознавства з точки зору сучасного розвитку хорового мистецтва ще недостатньо. Методичні поради до виконавства можна знайти у книгах П. Чеснокова, Г. Дмитревського, К. Птиці, О. Єгорова, К. Пігрова, М. Колесси. Вони всі були практикуючими хормейстерами, тому їх праці загалом мають методичну спрямованість. Тільки В. Краснощоків, крім методичних питань, розглядав історію хорового виконавства Росії.

Нові аспекти розвитку хорознавчої науки визначив П. Левандо. Саме він вперше наголошує на відсутності теоретичних виконавських проблем у хорознавстві, що ускладнює процес усвідомлення хорової творчості музикознавством.

Новітній етап розвитку теорії виконавства пов'язаний з діяльністю В. Живова, яка спрямована на усвідомлення суто виконавських завдань – становлення, реалізацію та концертне виконання творчого задуму. В. Живов визначив вимоги до виконавського аналізу: окреслив коло його проблем та питань, методику, чим спрямував хорознавчу думку в інше річище. Він виявив специфічні риси хорового виконавства: це *людський фактор* (хор – живий організм, який створений з різних за думками та почуттями людей); *синтетичний характер* (зв'язок зі словом); *специфіка інструмента* (людський голос); *колективний характер, наявність диригента*, який є творчою ланкою між автором та виконавцями. Головна мета його праць – обґрунтування та формулювання закономірностей виконавського процесу.

Важливу роль у розвитку вітчизняній виконавства відіграв А. Лащенко, який відокремлює питання хорового виконавства у нову область музикознавства. А. Лащенко розглядає окремі проблеми вивчення та розвитку хорової культури у сучасних умовах, виявляє специфіку різних можливостей хорового співу та деякі особливості його впливу

на духовний світ людини. Він надає визначення хоровому мисленню, як відображенню духовного життя композитора, виконавця та слухача завдяки художньої аргументації музично-хорових засобів. Хорове мислення охоплює деталі вокальної мови і крізь словесно-музичний синтез сходиться до верхівок виразних якостей жанру стилю, традицій та новаторства. Велика увага приділяється хоровому інтонуванню та цього основі – руху.

Цілу епоху у хоровому виконавстві складає діяльність С. Казачкова. Він розглядає диригентську справу з точки зору виконавця-практика. Його хвилюють поняття інтерпретації, жанру та стилю, закономірності музичного виразу, специфіка концертного виконання. В останніх роботах автор виявляє смисл та мету творчості, естетично-моральні закони діяльності диригента.

Досить цікавими філософськими роздумами про хорове виконавство стали праці Л. Бесєдіної – учениці та спадкоємниці С. Казачкова. Вона розкриває сутність теорії інтонації Б. Асаф'єва та її базове значення у формуванні та розвитку музичного мислення як основи, становлення професійного музиканта, хорового диригента. Л. Бесєдіна доводить, що музикант повинен взяти ідеї інтонаційної теорії Асаф'єва як основні та прийняти її концепцію яка головний метод усвідомлення музики. Необхідно захопити музикантів сферою асаф'євського методу інтонаційності, переконати, що музично-філософський світогляд є основою професіоналізму музиканта.

Внутрішня сторона інтонаційного методу містить відношення до музичної інтонації як до емоційно-ідейного мовлення звуку, до тону – як до основного поняття музики, до інтервалу – як до визначника емоційно-сислової якості інтонації, до ритму – як до фактору прояву музики, до музичної форми – як процесу винаходження цілісності, до мелосу – як до провідної категорії в системі виразних можливостей музики, до слуху – як до «міри речей у музиці».

Досить оригінальний підхід до визначення специфічних рис хорового виконавства має А. Хакімова. Вона досліджує вокальне багатоголосся в аспектах специфічних особливостей та якостей мистецтва даного виду та загальних закономірностей музики. За її словами, «звуковая система хора а cappella способна вбирать бесконечное множество музыкально-языковых художественных новаций. Эволюционная гибкость системы сопряжена со специфическими свойствами ее элементов, их внутренней подвижностью и безграничными возможностями переорганизации» [8, с. 7]. Вона вважає, що хоровий спів – це

психофізичний процес, який завжди емоційно забарвлений; емоційне забарвлення звуку, яке впливає на його температуру, а також на відчуття напруги або розслаблення. Звідси впливають найважливіші аспекти вивчення хорового виконавства – темпо-ритмовий, інтонаційно-динамічний, теситурно-регістровий та музично-поетичний.

І. Гулеско розглядає хорове виконавство крізь призму історико-стильових рис національної української музичної культури, вважаючи, що його не слід відокремлювати від інтегративного стилю певної історичної епохи [2]. Важливим компонентом стильової епохи є композитор, його творчий задум, який є базовим для виконавства. У світлі естетичних уподобань композитора художньо відображається дійсність, яка формується під впливом національних традицій. Змістовність, повнота виразу, художня цінність, спадкоємність традицій музичного твору неможлива без виявлення його жанрових ознак. Саме жанр є результатом практичної діяльності суспільства, що виявляється у художній формі. Жанрово-стильові ознаки зумовлюють засоби виконавської виразності певного твору, його інтонаційність. Тому жанрово-стильовий історизм стає основним ключем до вивчення виконавських процесів.

В основі теоретичних досліджень Ю. Кузнєцова лежать психологічні аспекти вивчення хорового виконавства, бо закони художньої творчості здійснюються на неусвідомлюваному (установочному) рівні. Він вважає, що у хоровому мистецтві виконавцями є диригент і хор, тому поняття установки розподіляється на два компоненти – вокально-хорова установка і диригентська установка. Диригент організує, а співаки реалізують художній образ з точки зору установочного виконання.

Загальновідомо, що особливе значення при виконанні має емоційна виразність хору. Багато авторів хорознавчих праць відмічають значення вольового та емоційного впливу диригента хору. Але у теорії хору відсутня систематизація емоційних методів роботи зі співаками: невідомо для якої мети і в яких ситуаціях у хоровому виконавстві доцільно використовувати той чи інший механізм емоцій, як емоційний стан співаків і диригента відображаються на процесах розучування та виконання хорової партитури. Ю. Кузнєцов виявляє організуючу функцію емоцій. Він вважає, що створення, фіксація, виконання та сприйняття художнього образу стають реальними завдяки специфічним функціям емоцій [4, с. 216]. Від емоцій, що переживають співаки, залежить і тембральна характеристика звуку. Велику увагу

Ю. Кузнецов приділяє роботі над тембром хору. Хоровий тембр зберігався інтуїтивно поколіннями хорових диригентів на основі слухового відчуття звучання. На сучасному етапі еталон хорового тембру активно змінюється під впливом засобів масової комунікації. Зміни, що проходять у звуковому середовищі, настільки значні, що з'явилась необхідність у розвитку нового напрямку психоакустики – екології слуху. Ці глобальні процеси впливають на хорове мистецтво.

Сучасні тенденції повинні прийти на допомогу відчуттям та інтуїції хорових диригентів – отримати знання про хоровий тембр та унісон. Для хорового мистецтва це має принципове значення. Тембр звука залежить від його спектральних складових. У залежності від змін спектральних складових будуть змінюватися умови формування таких фундаментальних ознак хорового співу, як ансамбль та стрій. У хоровому звучанні частота спектральних складових дуже рідко збігається з його «ідеальною» гармонічною частотою. Відхилення частоти реальних обертонів від «ідеальних» значно змінюють тембр звучання хорового співу. Дослідники сольного співу визначили це явище як «феномен квазігармонічності» [див.: 4; 7]. Інтерпретація гармонічності звучання хору повинна враховувати абсолютні та відносні рівні тембрального забарвлення різних вокально-хорових постановок голосу, стильових особливостей твору та експресивні можливості кожного хорового колективу.

Досить незвичний підхід до осмислення виконавського мистецтва пропонує О. Маркова, спираючись на досягнення ранньохристиянської церковної музики. Вона визначає виконавський принцип «за його риторичною підосновою континуального продовження на противагу процесуальній завершеності композиторського твору» [6, с. 7]. Виконавство у високому етимологічному та в буттєво-контекстному значенні підпорядковується не композиторському індивідуальному волінню, а зразковим моделям, канонам, що втілюють понад особові здобутки «розуму серця», натхненного ідеальним родовим досвідом людства, скерованого Вищим. Риторика у церковній традиції є засобом подолання у наочно-доступних формах релігійної символіки, а символіка складає базисну якість абстрактної ідеї, можливо, більш значущої, ніж сама музика. Стародавні автори вважали, що цілісні образи музики представляли собою частку великої симфонії порядку, встановленого і підтримуваного Богом. Базисними риторичними фігурами музики виступають символи-архетипи кола-дуги – вертикальних ліній, які виступають як ідеальні сутності світу. У розширеному

розумінні мелодично-гармонічні «набухання» та динамічні «хвилі» у музичному звучанні складають дещо надзвичайне з точки зору «душевного виразу».

ВИСНОВКИ. Проблеми хорового виконавства не стали своєчасно предметом наукового вивчення, оскільки головна увага дослідників приділялася методичним питанням хорознавства. У зв'язку з розвитком українського професійного хорового виконавства з'являється все більше різноманітних аспектів та ракурсів його наукового дослідження: це філософський; історичний; психологічний; інтонаційний; жанрово-стильовий; національний (регіональний); виховання інтерпретатора хорової творчості; сучасне бачення хорового виконавця в процесі створення та реалізації художнього образу.

Огляд теоретичних концепцій хорового виконавства виявив широкий спектр поглядів на нього. Сучасне мистецтво відкриває перед виконавцями різноманітні можливості розкриття художнього образу, що проявляються у багатоваріантності трактовок, які іноді навіть змінюють характер певного образу. На сучасному етапі розвитку хорового виконавства спостерігається поглиблення значності виконавця у процесі створення художнього образу, що йде від самої інтонаційної природи музичного мистецтва.

Відтворення неповторних особливостей виконавського стилю у хоровій творчості є одним із головних критеріїв інтерпретації: завдяки цьому виконавська творчість засяяла різноманітністю інтонування і змісту. Помітно зросла серйозність до створення виконавської інтерпретації, що дозволило говорити про глибокі змістовні та філософські концепції.

Велику роль для розвитку хорового виконавства відіграє відтворення національних виконавських особливостей, що впливають на манеру співу і походять від традицій виконавської імпровізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Беседина Г. *В преклонении перед истиной* / Г. Беседина. – Симферополь, 2009. – 275 с.
2. Гулеско І. *Національний хоровий стиль* / І. Гулеско. – Харків. : ХДАК, 1991. – 103 с.
3. Казачков С. *Дирижер хор – артист и педагог* / С. Казачков. – Казань : Казанская гос. консерватория, 1998. – 307 с.
4. Кузнецов Ю. *Практическое хороведение* / Ю. Кузнецов. – М. : Компания спутник, 2009. – 361 с.
5. Левандо П. *Проблемы хороведения* / П. Левандо. – Л. : Музыка, 1974. – 282 с.

6. Маркова О. Виконавський та композиторський принцип мислення як антитези екстатично-риторичного та композиторського творення музики / О. Маркова // Науковий вісник : зб. наук. ст. [упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : Нац. муз. академія України ім. І. П. Чайковського, 2007. – Вип. 69; Кн. 13. – С. 6–14.

7. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов ; [отв. ред. В. И. Медведев]. – Л. : Наука, 1977. – 231 с.

8. Хакимова А. Хор а саррелла (историко-эстетические и теоретические проблемы вопросы жанра) /А. Хакимова. – Ташкент : «Фан» академии наук республики Узбекистан, 2000. – 158 с.

9. Скребков С. Избранные статьи / Скребков С. С. [Ред.-сост. Д. А. Арутюнов]. – М. : Музыка, 1980. – 216 с.

10. Восемнадцатая ежегодная богословская конференция Православного Св.-Тихоновского гуманитарного университета. Материалы : М., 2008 [Электронный ресурс]. Код доступа : [hor.by > methodus/bibliografi/articles/](http://hor.by/methodus/bibliografi/articles/) Вход свободный. Язык рус.

ІВАНОВА Ю. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА. Пропонується становлення теоретичних проблем виконавства у хорознавстві. Аналізується вітчизняна література по даному питанню. визначаються аспекти вивчення хорового виконавства на сучасном етапі.

Ключові слова: хорове виконавство,, хорознавство, художній образ, інтонування, виконавська інтерпретація, методика роботи з хором.

ИВАНОВА Ю. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА. Рассматриваются теоретические проблемы исполнительства в хороведении; анализируется отечественная литература по данному вопросу. Определяются аспекты изучения хорового исполнительства на современном этапе.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, хороведение, художественный образ, интонирование, исполнительская интерпретация, методика работы с хором.

IVANOVA Y. THEORETICAL ASPECTS DEVELOPMENT OF THE CHORAL RENDITION DEVELOPMENT. The formation of the theoretical questions of the performance in the chorus activity is considered in this article. Modern domestic literature on this subject is analytical. And also some aspect of the learning chorus activity at the modern time are found here.

Keywords: chorus performance, choral studies, image, intonation, performer interpretation, methodology of the choral working.

ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА

Музыкальная карьера Владимира Горовица – одна из самых продолжительных в истории фортепианного искусства. Шестидесятилетний творческий путь одного из самых известных музыкантов-исполнителей XX ст. стал своеобразным заключительным аккордом «золотой эры пианизма» – эпохи романтического искусства. Поэтому изучение эволюции индивидуального исполнительского стиля В. Горовица позволяет не только вычленить «ядро» исполнительского стиля пианиста – параметры, сохранившие стабильность на всем протяжении музыкальной карьеры, но и раскрыть механизмы реализации романтических традиций пианизма в творчестве музыкантов-исполнителей. В этой связи **актуальным** является исследование *периодизации* творчества В. Горовица.

Целью статьи является формирование «биографического сценария»¹ В. Горовица. Как известно, Д. Рабинович [2] различал четыре этапа в творческой жизни пианиста:

- «*предыстория*» – детство;
- 1921–1938 – жизнь странствующего виртуоза;
- 1938–1953 – эпоха артистической зрелости (репертуар освобождается от виртуознических шлягеров, пианист предстает как режиссер-постановщик);
- с 1954 – победа В. Горовица-музыканта над В. Горовицем-виртуозом.

Заметим, что работа, в которой предлагается приведенная периодизация, была написана в 1978 г. и в ней никак не могли быть учтены изменения, произошедшие в исполнительском стиле В. Горовица в последние годы его жизни. Трудно признать критерием периодизации и отказ В. Горовица от виртуозности, поскольку в действительности как раз последнее всегда оставалось «визитной карточкой» пианиста.

¹ Сущность предложенного Н. Савицкой понятия «биографический сценарий» состоит в «<...> в надані драматургійно-фабульної форми минулому з акцентом на доленосних подіях. Їх послідовність завжди унікальна, непередбачувана – на кшталт сценічних творів з гостро закрученою інтригою. Стрімкість, напруженість або заповільненість, безподієвість індивідуального ритму життя, різна міра його насиченості надають кожному сценарію рис одиничності» [4, с. 18].

Г. Пласкин [6] и Г. Шенберг [7] в исследованиях, посвященных жизни и творчеству В. Горовица, особо выделяли периоды, связанные с творческими кризисами музыканта. Так, Г. Пласкин отразил кризисные события в творчестве исполнителя в разделе «Уход со сцены», выделяя в биографии В. Горовица три периода. В книге Г. Шенберга та же периодизация жизненного пути пианиста излагается в главах «Исчезновение» и «Крах».

Н. Савицкая полагает, что кризис – неотъемлемая и важнейшая часть процессов, присущих творческой ищущей личности, которая приводит «<...> к паузам молчания и, как следствие, прерванной эволюции» [4, с. 16]. Автором сформулированы признаки прерванной эволюции:

- гиперинтенсивный режим профессиональной деятельности, которую можно сравнить с творческим самосожжением;
- материальные проблемы, общественное непризнание;
- физическая или душевная болезнь.

Если за прерванной эволюцией следует «<...> преодоление кризиса – это радикальная трансформация личности. Позитивная модель выхода из кризисной ситуации стимулирует духовный рост и последующее усовершенствование, рождает новое художественное качество стиля; негативная приводит к стагнации, преждевременному исчерпанию духовно-художественного тезауруса» [4, с. 16]. Учитывая изложенное выше, остановимся на вопросе периодизации творчества В. Горовица более детально.

Исходная точка для анализа эволюции индивидуального исполнительского стиля пианиста не вызывает сомнений. Это – 1920 год, момент окончания консерватории: освободившийся от неизбежной опеки преподавателей В. Горовиц волен в выборе дальнейшего пути своего профессионального развития. Столь же очевиден и момент окончания первого периода творчества пианиста – 1936 год, когда В. Горовиц резко прервал концертную деятельность. Этот первый уход со сцены длился недолго – около трех лет.

Вернувшись к концертной деятельности в 1939 г., В. Горовиц на протяжении следующих 35 лет постоянно находился между «кризисом и сценой», дважды прерывая выступления (с 1953 по 1965 гг.; с 1969 по 1974 гг.). В общей сложности с 1939 по 1974 год В. Горовиц не выступал в концертных залах семнадцать лет (!). Если добавить к этому предыдущие три года перерыва, получится, что из шестидесяти девяти лет концертной карьеры почти двадцать В. Горовиц не вы-

ступал на публике. И только после 1974 г. выступления пианиста стали стабильно равномерными. Опуская пока причины столь «рваного» характера концертной деятельности В. Горовица, выделим 1974 г. как дату окончания второго периода его творческой биографии.

По результатам наших наблюдений предлагается такая периодизация творчества В. Горовица:

- **1920 – 1936 – первый период;**
- **1936 – 1974 – период творческой зрелости;**
- **1974 – 1989 – поздний стиль.**

Начало **первого периода** (1920–1936) совпало с политическими потрясениями в России, непосредственно повлиявшими на творческую судьбу музыканта. До революции В. Горовиц серьезно задумывался о занятиях композицией. Однако в новых условиях, когда от недавнего выпускника Киевской консерватории стало зависеть материальное благополучие семьи, В. Горовиц принимает решение посвятить себя карьере пианиста. В России все сложилось удачно. Молодой, безудержный, страстно влюбленный в рояль и феерически виртуозный В. Горовиц без труда завоевал сердца слушателей. Вот как вспоминает об этом первый импресарио пианиста П. Коган: *«Овеянная памятью великих художников, камерная петроградская эстрада в начале двадцатых годов как бы осиротела. И вот, как раз во время затишья, – Горовиц. Увлечение Горовицем захватило самые широкие круги петроградских слушателей. Вокруг его имени начали слагаться легенды. И как ни велик был успех Мильштейна, получившего прозвище “чародея смычка”, все же властителем дум был Владимир Горовиц. Попасть на его концерт в громадный зал филармонии было делом чрезвычайно сложным. Очередь устанавливалась за много дней, а в вечер концерта к зданию подходили студенты и брали его штурмом»* [1, с. 35].

Д. Рабинович точно подметил, что тот или иной тип исполнителя определяется целью исполнения. Соответственно, в разные периоды творчества, каждый исполнитель по-разному видит и сверхзадачу выступления. Очевидно, что целью В. Горовица в первый период творчества было завоевание публики. Цель эта сформировалась под влиянием нескольких факторов. Во-первых, это, конечно, возраст и характер пианиста. Одаренный и достаточно тщеславный молодой исполнитель не мог не желать успеха и оглушительных оваций. Это обстоятельство накладывалось на взрывной «демонический» темперамент пианиста, который неизменно отмечался в рецензиях на концерты В. Горовица

вплоть до семидесятих годов прошлого века. Н. Мильштейн вспоминал: *«Говорили, что Владимир Горовиц такой темпераментный, что, когда он играл, “рояли выходили из строя”!»* [5, с. 26].

Во-вторых, виртуозное дарование пианиста нуждалось в адекватной реакции слушателя. Виртуозное искусство не может существовать без «обратной реакции» воспринимающей стороны. Великолепная техника В. Горовица позволяла ему играть сложнейшие произведения фортепианного репертуара на уровне, вызывавшем восторг у публики и зависть коллег. Его желание добиться необходимого эффекта не только обуславливало принципы построения программы, но и порождало возникновение некоторых смелых новаторских «улучшений» авторского текста, целью которых было усиление эстетической и виртуозной составляющих воздействия на аудиторию исполняемого произведения.

В-третьих, публику, перед которой выступал В. Горовиц в первые годы карьеры, необходимо было «завоевывать»: пианисту приходилось играть перед неподготовленной аудиторией, впервые воспринимающей классическую музыку. В этом случае только артистизм исполнителя в сочетании с удачно подобранным репертуаром могли обеспечить *хотя бы почтительный интерес* у зрителей.

Проблема покорения публики не утратила свою актуальность для пианиста и после его отъезда за границу. Долгое время творческое положение артиста было крайне неопределенным: В. Горовиц, в полной мере ощутивший вкус славы на Родине, столкнулся с непониманием и холодным равнодушием западной публики. Над ним постоянно висела угроза провала и возвращения в Советскую Россию. В. Горовиц понимал, что единственный шанс для него – добиться положительных рецензий и стабильно больших сборов от концертов. Для этого он воспользовался уже апробированным в России подходом: «беспрюигрышный» репертуар, виртуозный блеск и максимальное нагнетание динамической мощи инструмента. *«Горовиц играл почти во всех европейских странах, Португалии, Англии, Норвегии, Швеции, Германии и Италии и очень трудно разыскать хотя бы один отрицательный отзыв о молодом Горовице. У критиков можно найти замечания по поводу того или этого, но все отмечали высокий накал игры и могущество музыканта»* [6, с. 62].

В первый период творчества В. Горовица в его исполнительском стиле доминируют романтические черты. На это указывает анализ его репертуара. Уезжая из России, В. Горовиц подготовил более 10 кон-

цертных программ², составлявших основу его репертуара в первые годы карьеры за границей, хотя некоторые произведения после отъезда из России не исполнялись³. Центральное же место занимали произведения композиторов-романтиков. В то время В. Горовиц был всецело увлечен музыкой Ф. Листа, с блеском исполняя сложнейшие «Венгерские рапсодии» (многие из которых В. Горовиц транскрибировал), «Мефисто-вальс», трансцендентные этюды и этюды по капризам Н. Паганини, оба фортепианных концерта и, конечно, сонаты. Вместе с тем, в первый период творчества классицистические тенденции искусства В. Горовица уже определяли его исполнительские решения и служили своеобразным сдерживающим фактором природной виртуозности. В частности, это отчетливо видно при обращении пианиста к музыке Й. Гайдна. Несмотря на то, что трактовки произведений венских классиков вызывали наиболее резкие нападки музыкальных критиков, В. Горовиц не просто включал их в свой репертуар, но и постоянно добавлял новые.

Карьера В. Горовица в Европе развивалась стремительно. Более того, в конце 20-х годов В. Горовиц получил приглашение от влиятельнейшего американского артистического менеджера Артура Джадсона дать серию концертов в Америке. Открывающиеся перспективы манили В. Горовица, опасавшегося, тем не менее, что достичь успеха равного европейскому в Америке будет нелегко. Предстоящие гастроли также давали возможность В. Горовицу наконец-то познакомиться со своим кумиром – Сергеем Рахманиновым. Принятое в конечном

² «Я дал эти двадцать концертов в период с 15 октября 1924 г. по 18 января 1925 г. Вместе это составило 44 крупных произведения и 60 небольших. Из работ Листа я играл сонату си-минор; “Испанские рапсодии”; “Мефисто-вальс”; “Погребальное шествие”; “Тарантеллу” из “*Venezia, Napoli*”; “Дон Жуана”; “Женитьбу Фигаро” и др. транскрипции, а также Первый концерт для фортепиано. Среди произведений Шумана были фантазия до-мажор, “Симфонические этюды”, “Карнавал” и три романса. Из произведений Шопена баллады в тональности соль-минор, фа и фа-минор; полонез ля-бемоль, вторую и третью сонаты; “Баркаролу”, четыре скерцо; концерт фа-минор; и, конечно, разные мазурки, этюды, прелюдии и вальсы. В те дни мне нравился Равель, и я исполнял его сонатину и “*Alborada del gracioso*”... Из Рахманинова я исполнил Второй и Третий концерты для фортепиано и еще несколько небольших произведений. Я играл большое количество сочинений Метнера и всегда Баха-Бузони: в программе были токкаты и фуги; токката, адажио и fuga в тональности до и чакона» [7, с. 38].

³ Так, упоминаемый Второй концерт С. Рахманинова В. Горовиц на Западе не исполнял. Так же произошло с концертами Ф. Шопена и музыкой Н. Метнера.

итоге решение определило всю дальнейшую жизнь пианиста: с конца 20-х годов концертная деятельность В. Горовица главным образом была сосредоточена в Америке.

Итак, цели, которые ставил перед собой В. Горовиц, покидая Россию, – карьера пианиста-виртуоза и мировая слава, финансовая стабильность и возможность поддержания аристократического уровня жизни – были достигнуты. В этот самый момент, на пике славы В. Горовиц вдруг покинул сцену.

Что же обусловило отказ от концертных выступлений? Назовем несколько причин. Среди них и та, которую называют чаще всего, но, на наш взгляд, она наименее существенна – это стремление исполнителя стать чем-то нечто большим, нежели виртуоз. Несомненно, виртуозность дарования превалировала, она в значительной мере обеспечила мировой успех В. Горовица. Однако во второй половине 30-х годов у пианиста сложилось устойчивое мнение, что публика воспринимает его *исключительно* как виртуоза, полностью игнорируя как музыканта.

Формальным поводом для творческой паузы стала необходимость операции. Однако действительной причиной, побудившей В. Горовица прервать выступления, стали физическая усталость и эмоциональная истощенность. После отъезда из России гастрольный график пианиста был настолько напряженным, что В. Горовиц практически был лишен возможности вести нормальную жизнь: отдыхать, рационально питаться, и, наконец, профессионально совершенствоваться. Поэтому репертуар пианиста, ранее стремительно расширявшийся, состоял из нескольких программ постоянно исполняемых произведений. В. Горовиц признавался: «<...> я больше не мог их слышать, даже когда мои пальцы исполняли их» [7, с. 100]. В 1936 г. В. Горовиц отменяет все концерты и на три года уходит со сцены.

Период творческой зрелости (1936–1974). Трехлетний перерыва хватило для того, чтобы В. Горовиц восстановил душевное равновесие, физическую форму и вновь ощутил желание играть на публике. Неоценимое значение здесь имела поддержка друзей, в особенности С. Рахманинова, настаивавшего на том, чтобы В. Горовиц вернулся к концертной деятельности.

И в конце 1939 г. В. Горовиц возвращается к концертной деятельности, вначале в небольших залах и городах. Постепенно география выступлений расширяется, но насыщенность концертного графика ограничивается пианистом, желавшим иметь больше времени на лич-

ную жизнь. В 1953 г. В. Горовиц вновь берет таймаут. Он истощен, нездоров, внутренне неудовлетворен: *«Публика в основном слушала, как быстро я играл октавы, но не музыку, ей было скучно. Я играл два часа, но аудитория помнила только последние три минуты концерта. Меня не удовлетворяло то, что я делал и чувствовал, и я должен был что-то изменить для реализации своей индивидуальности в качестве музыканта»* [7, с. 121].

Покинув сцену, В. Горовиц жил отшельником более 12 лет. Его близкие и музыкальные критики считали, что мир больше не услышит великого пианиста. Несмотря на то, что творческие поиски продолжались и достаточно часто появлялись студийные записи В. Горовица, выросло целое поколение, никогда не слышавшее пианиста вживую. Эстетика «новой простоты» в музыкальном искусстве воспитала поколение музыкантов и критиков, для которых все, связанное с романтическим направлением в искусстве, представлялось архаичным. Поэтому возвращение В. Горовица в 1965 г. произвело эффект разорвавшейся бомбы. В день концерта зал *Карнеги-холл* был полон знаменитостей, пришедших послушать живую легенду исполнительского искусства, а сам «отшельник» так прокомментировал свое возвращение: *«Жизнь взяла своё. Неожиданно я понял, что молодое поколение совсем меня не знает. Я понял, что должен снова начать играть»* [7, с. 142].

Следующие четыре года В. Горовиц редко, но регулярно выступает, а в 1969 г., после разгромной рецензии вновь прерывает выступления до 1974 г. Здесь уместно привести мнение Н. Мильштейна, считавшего, что, прерывая выступления, В. Горовиц просто поддерживал интерес публики к своей персоне: *«<...> более вероятная причина – Володина невероятная чувствительность по отношению к своей аудитории. Когда Володя выступал, это был не просто концерт, это было явление природы огромной значимости. И Володя хотел, чтобы публика чувствовала это»* [5, с. 127].

Остановимся на эволюции исполнительского стиля В. Горовица в зрелый период творчества.

Необходимо отметить серьезные изменения в репертуарной политике пианиста. Существенно расширяется сектор, связанный с *неромантической* музыкой. В 40–50-е гг. В. Горовиц включает в свой репертуар несколько произведений современных композиторов, в том числе и русских – Д. Кабалевского, С. Прокофьева (последнее объясняется желанием выразить поддержку народу, который сражается

с фашизмом). Однако существенно более важными с точки зрения влияния на стилистику исполнения оказывается увлечение В. Горовица музыкой ранних классиков М. Клементи и Д. Скарлатти. Качественные изменения происходят и в романтическом репертуаре В. Горовица. На смену виртуозным шедеврам Ф. Листа приходят произведения Ф. Шуберта и Р. Шумана. В них слушатели видят «нового» Горовица – мечтателя. Эта важная часть мироощущения пианиста всегда оказывала влияние на его исполнительские решения. Однако в зрелый период творчества для В. Горовица было особенно важно, чтобы его оценивали не как технически оснащенного пианиста, а как восприимчивого и переживающего человека.

Поздний стиль (1974 – 1989). В 1974 г. Владимиру Горовицу исполнился 71 год. Его уход со сцены в 1969 г. многие объяснили преклонным возрастом пианиста, физической невозможностью дальше продолжать карьеру. Однако В. Горовиц смог не только вновь вернуться на сцену и завоевать публику, но и продемонстрировать новые грани индивидуального исполнительского стиля. Последние пятнадцать лет жизни В. Горовица были крайне продуктивными в творческом отношении. Творчество позднего стиля характеризуется не статическими, а динамическими, развивающимися тенденциями.

Последние годы жизни В. Горовиц, всегда ранее страдавший от необходимости вести кочевую жизнь гастролера, вдруг полюбил путешествия. Выступление в Метрополитен-опера в мае 1974 г. стало отправной точкой большого «Прощального тура», концерты которого прошли в городах Америки, Англии, Германии, Австрии, Японии. Особняком в этом списке стоят концерты Горовица в России (1986). Играя в Москве и Ленинграде, пианист не просто вернулся в залы, в которых начиналась его карьера. Он словно замкнул временной круг: встретился с собой молодым – двадцатилетним виртуозом, упительная нежность стиля которого в полной мере была осознана только шестьдесят лет спустя.

Концерты в России – вершина позднего периода творчества пианиста. На пути к ней В. Горовиц неожиданно для многих сумел привнести ряд новых черт в индивидуальный исполнительский стиль.

В области репертуара имели место разнонаправленные тенденции. С одной стороны, В. Горовиц, готовясь к серебряному юбилею своей концертной деятельности в Америке, восстанавливает несколько давно неисполняемых произведений: Сонату *h-moll* Ф. Листа, «Арабески» и «Карнавал» Р. Шумана; с другой – в концерты пианиста

включается все меньший круг произведений. Так, программы выступлений в Москве и Ленинграде практически идентичны, за исключением того, что в ленинградском концерте вместо Сонаты В. Моцарта прозвучала «Крейслериана» Р. Шумана. Избежав однообразия в русских концертах, В. Горовиц в точности повторяет ленинградскую программу в Берлине месяцем позднее.

Еще одним важным показателем позднего стиля В. Горовица стало возвращение к жанру концерта с оркестром. Отмечая в 1978 г. 50-летие со дня дебюта в Карнеги-холл, В. Горовиц вновь обращается к Третьему концерту С. Рахманинова. Дирижировать приглашают Юджина Орманди. Критика была неоднозначной. Факт исполнения концерта такой сложности в возрасте семидесяти пяти лет вызывает восхищение. Но наряду с динамическим накалом и октавными шквалами, отмечены были излишние манерность и детализация. Действительно, всегда внимательный к мелочам, В. Горовиц в последнем периоде творчества иногда преувеличивал их значение. Это давало критикам повод упрекать пианиста в надуманности и вычурности трактовок. Ведь даже в таком изысканно простом произведении, как «Грезы» Р. Шумана он проявлял украшательскую изощренность, увлекаясь балансировкой мелодических линий и подголосков. Отвечая на вопрос, почему не играть «Грезы» хотя бы чуть-чуть проще, В. Горовиц, подумав, ответил: «Я постоянно себе повторяю, что должен это сделать так <...> но когда я на сцене, я просто не могу этого сделать» [7, с. 118]. Увлеченность деталями в поздний период творчества могла быть также вызвана неосознанным желанием компенсировать с возрастом уходящие качества стиля, например, динамической мощи.

Еще одним концертом для фортепиано с оркестром, исполняемым в эти годы, стал новый для В. Горовица Концерт *A-dur* В. Моцарта, музыка которого прежде была мало представлена в творчестве пианиста. В последние годы жизни В. Горовиц вдруг «открывает» для себя богатства моцартовской музыки и объявляет о том, что именно в ней видит идеал музыкального искусства. Примечательно, что подобно другим великим музыкантам В. Горовиц говорит о сложности внешне простой музыки великого венца: *«Теперь, в последние годы своей жизни, я возвращаюсь к Моцарту потому, что он самый сложный композитор»* [7, с. 248].

Для записи моцартовского концерта В. Горовиц отправился в Милан и почти месяц работал с дирижером Карло Джулини и оркестром

La Scalo. Результатом стала запись, являющая миру «нового» В. Горовица – музыканта, исполнение которого отличала простота и естественность. В версии моцартовского Концерта *A-dur* В. Горовица нет соревнования, но есть созерцание; нет преодоления материала, но есть эстетическое удовольствие от его совершенства; нет драматизма, но есть абсолютно моцартовское ощущение радости бытия. Г. Шенберг отмечает эти качества как основные в последние пять лет жизни пианиста: *«Горовиц излучал радость, наслаждаясь своей игрой, будучи весьма расслабленным. Это была зрелая музыка, состоящая из бесконечных нюансов: ненапряжённая, простая и естественная, приятная и мелодичная»* [7, с. 118].

ВЫВОДЫ. Исходя из типологических моделей «биографических сценариев», предложенных Н. Савицкой, можно утверждать, что подобно Ф. Листу и С. Рахманинову, В. Горовиц принадлежал к той плеяде музыкантов, чей ранний дебют сменяется продолжительной поступательной эволюцией, охватывающей значительный временной интервал. При этом в целом, развитие индивидуального исполнительского стиля В. Горовица заключалось не в переходе на качественно новый уровень, а в углублении и прояснении основных параметров стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коган П. П. *Вместе с музыкантами* / П. Коган. – М. : Музыка, 1964. – 216 с.
2. Рабинович Д. А. *Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция* / Д. А. Рабинович // *Исполнитель и стиль : избранные статьи* / Д. А. Рабинович. – М., 1981. – Вып. 2. – С. 197–228.
3. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль : избранные статьи. Проблемы пианистической стилистики* / Д. А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
4. Савицька Н. В. *Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво* / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – 36 с.
5. Milstein N. *From Russia to the West : The Musical Memoirs and Reminiscences* / Nathan Milstein, Solomon Volkov. – New York : Limelight Ed., 1991. – 174 p.
6. Plaskin G. *Horowitz. A biography of Vladimir Horowitz* / Glenn Plaskin. – London & Sydney : Macdonald & Co, 1983. – 607 p.
7. Schonberg H. C. *Horowitz: His Life and Music* / Harold C. Schonberg. – Sydney : Simon & Schuster, 1992. – 432 p.

СУХЛЕНКО И. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В. ГОРОВИЦА. Уточняются периодизация и «биографический сценарий» творчества В. Горовица.

Ключевые слова: исполнительский стиль, «биографический сценарий», репертуар.

СУХЛЕНКО І. ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В. ГОРОВИЦЯ. Уточнено періодизацію та «біографічний сценарій» творчості В. Горовиця.

Ключові слова: виконавський стиль, «біографічний сценарій», репертуар.

SUKHLENKO I. STAGES OF EVOLUTION OF THE PERFORMING STYLE OF V. HOROWITZ. Specified periods and “biographical scenario” create of V. Horowitz.

Keywords: performing style, “a biographical script” repertoire.

УДК 781.5

Евгений Андреев

ПОДГОТОВКА ЗВУКОЗАПИСИ РОК-КОМПОЗИЦИИ К РАСШИФРОВКЕ

Ряд затруднений, связанных с анализом рок-музыки, возникает из-за отсутствия графического нотного текста – привычного объекта исследования в академическом музыкознании. Основной формой фиксации рок-композиции является звукозапись. Запись, сделанная в студии, как мы отмечали ранее [1], выполняет в роке функцию оригинала композиции. Именно она попадает в ротацию на радио и телевидении, издается в составе альбома или в виде сингла, участвует в хит-парадах и чартах, делая рок-музыкантов известными массовой аудитории. Из этих соображений исходит А. М. Цукер, предлагая исследователям рок-музыки обращаться к анализу звукозаписей. Как отмечает автор, такое исследование «требует повышенной слуховой активности, выдвижения на первый план принципов слухового анализа» [3, с. 282]. С этим трудно не согласиться, однако слуховое восприятие индивидуально и организуется по-разному в зависимости от множества причин. Здесь и причины, связанные с физиологическими особенностями слуха, и причины, обусловленные профессиональной деятельностью слушающего, а также качество воспроизводящей аудиотехники

и носителя. Требуется, таким образом, дальнейшее обсуждение методики слухового анализа. Неизбежно встает вопрос о том, в какой форме необходимо фиксировать результаты такого анализа, чтобы их можно было в дальнейшем использовать в процессе гармонического анализа или анализа формы. По-видимому, музыковеду удобно иметь под руками хотя бы цифровку или буквенную схему анализируемой композиции, а в ряде случаев и более подробную нотную запись.

Весомым аргументом в пользу слухового анализа рок-музыки являются широко распространенные представления о «бесписьменном» характере творчества рок-музыкантов. Сами они часто заявляют в интервью о том, что не знакомы с нотной грамотой и подчеркивают это как предмет особой гордости. Однако под незнанием нотной грамоты имеется в виду не интуитивный характер музицирования вообще, а неумение или нежелание пользоваться аретинской нотацией. Подчеркивая сходство с джазовыми музыкантами-импровизаторами первой половины XX в., которые овладевали музыкальными инструментами самостоятельно и часто не знали, как называются и записываются извлекаемые ими звуки, рок-музыканты вуалируют принципы работы с музыкальным материалом, которые в популярной музыке второй половины прошлого столетия существенно изменились – во многом благодаря их же усилиям.

Цель статьи – рассмотреть возможные причины того, почему графические нотные тексты рок-композиций в настоящее время недоступны исследователям и описать процедуры компьютерной обработки звукозаписи, которые направлены на облегчение работы музыковеда над реконструкцией нотного текста рок-композиций.

Рок-композиции структурно регламентированы куда более жестко, чем джазовые, хотя в джазе в эпоху больших оркестров структура произведения тоже становится более определенной. Рок-музыканты должны каким-то образом договориться между собой, как и что будет играть каждый из участников группы. Можно предположить, что во время студийной работы им приходится фиксировать некоторые детали композиции на бумаге. Более того, уже в период классического рока (вторая половина 60-х годов прошлого века) для обогащения аранжировки используют дополнительные инструменты или группы инструментов и даже полноценный симфонический оркестр. В таком случае наличие графического нотного текста обязательно, а четкое знание деталей общего плана композиции требуется не только от приглашенных музыкантов. Разумеется, сами рок-музыканты почти ни-

когда не занимаются расписыванием партий – для этого обычно привлекаются специалисты. Их имена, правда, куда менее известны, чем имена рок-звезд. Тем не менее, весьма весомый вклад в творчество The Beatles внес аранжировщик Джордж Мартин. Практически неизвестен широкой аудитории, например, Пол Харрис, выполнивший аранжировки для четвертого, наиболее необычного и новаторского альбома группы The Doors.

Утверждение о «безграмотности» рок-музыкантов содержит сильное преувеличение и является скорее рекламным ходом. Рок-музыканты, как и все другие музыканты, играющие в ансамблях, вырабатывают свой специфический язык, на котором договариваются между собой. Он включает фиксацию необходимых деталей на бумаге. Самой распространенной формой фиксации рок-композиции является заимствованная из джаза буквенная гармоническая схема. Она выписывается над поэтическим текстом.

Даже при наличии цифровки или отдельно выписанных партий звукозапись остается основным материалом музыковедческого исследования рок-музыки. Письменные материалы, которые могли бы сохраниться после студийной работы, к сожалению, исследователям недоступны. Примечательно, что в литературе, посвященной творчеству отдельных рок-групп, процесс подготовки к записи освещается весьма скупо и однобоко, а о характере сотрудничества с приглашенными музыкантами говорится вскользь. По-видимому, можно говорить о нежелании раскрывать профессиональные секреты.

Для того чтобы изготовить (точнее, реконструировать) партитуру рок-композиции, необходимо расшифровать звукозапись. Процедура расшифровки хорошо известна в этномузыкознании. Кроме того, ею владеют и активно пользуются исполнители, работающие в области «очень легкой» музыки. После окончания Второй мировой войны, когда в СССР начали появляться пластинки зарубежных исполнителей неакадемической музыки, возник спрос на «живое» исполнение произведений, известных по записям. Отечественные джазовые музыканты, которые в то время имели возможность играть только на танцах или в ресторанах, активно осваивали опыт своих зарубежных коллег, используя процедуру т. н. «снятия».

«Снятие» записей, особенно джазовых импровизаций, представляло собой весьма трудоёмкий процесс, требующий чуткого музыкального слуха и предельного внимания. Этот процесс очень напоминает написание диктанта в курсе сольфеджио, хотя, в отличие от учебных

заданий, количество голосов и их тембровое оформление никак не регламентируется. Работу облегчает почти неограниченное количество проигрываний. Упрощению процесса «снятия» способствовало появление катушечных магнитофонов с тремя скоростями воспроизведения – 4, 9 и 19 см/с. Благодаря этому стало возможно замедлить воспроизведение и, учитывая коррекцию высоты, «вычислить» особенно трудные для восприятия элементы музыкального материала.

Компьютеры и соответствующее программное обеспечение значительно облегчили и ускорили расшифровку. На сегодняшний день существует ряд программ для обработки звука: *WaveLab* (разработчик компания *Steinberg*), *Sound Forge* (*Sony Creative Software*), *Adobe Audition* (*Adobe*) и др. С их помощью можно успешно выполнить комплекс необходимых для «снятия» музыки процедур, хотя эти программы специально для расшифровки не предназначены. Выбор программы полностью зависит от личных предпочтений пользователя. (В настоящей статье используются скриншоты редактора *Adobe Audition*, из которых удалены детали интерфейса.) Главным аргументом при выборе программы чаще всего является удобство интерфейса программного обеспечения и способностью пользователя как можно быстрее освоить большую часть опций без помощи специальной литературы или «хелпа», т. е. интуитивно. Кроме того, существует ряд т. н. «плагинов» (от англ. *plug-in* – *съёмный, сменный*) – дополнительных утилит обработки звука [2].

Комплекс процедур, облегчающих «снятие» при помощи программного обеспечения, представляет собой подготовку звукозаписи для упрощения слухового восприятия музыкального материала. Подготовка звукозаписи включает три основные процедуры. Первая заключается в разделении каналов стереозаписи. Запись в режиме *стерео* стала активно использоваться во второй половине 60-х годов. Для психоделического рока возможность использования стереофонии стала новым и очень сильным выразительным средством. Чтобы создать эффект объемного звучания отдельные инструментальные партии «разводятся» по стереопанораме. Некоторые инструментальные партии могут располагаться только в одном из каналов. Исследователю это дает возможность уменьшить поток звуковой информации, отдельно прослушивая каждый канал.

Вторая процедура особенно актуальна в тех случаях, когда речь идет о вокальной композиции – а таких в роке большинство. Вокальная партия обычно, хотя и не всегда, располагается в центре стерео-

фонической панорамы и звучит очень ярко, поэтому за ней не всегда можно отчетливо расслышать партии аккомпанирующих инструментов. Программное обеспечение позволяет приглушить звучание вокала, но не удалить его полностью, как иногда полагают. Обычно в этих целях используют эквалайзер (англ. *equalize* – «выравнивать»). Он был изобретен в 30-е годы прошлого века в Голливуде, когда появились первые звуковые фильмы. Эквалайзер позволяет избирательно корректировать амплитуду звукового сигнала в зависимости от его частоты. В программном обеспечении эквалайзер представляет собой виртуальное устройство, способное редактировать частотный диапазон звукового сигнала и накладывать дополнительные виртуальные эффекты.

Процесс «удаления» вокала при помощи эквалайзера можно, не вдаваясь в технические подробности, описать следующим образом: у сигнала на одном канале переворачивается фаза и накладывается на сигнал другого канала. В результате сложения общие частоты удаляются.

Некоторые программы позволяют выполнять данную процедуру автоматически: например, в используемом нами редакторе *Adobe Audition* имеется опция *Vocal remove*. Это не означает, что программа умеет распознавать человеческий голос и музыкальный инструмент. Кроме вокала «удаляются» все частоты, которые находятся в центре стереофонической панорамы и равномерно распределены по каналам. Качество «удаления» вокала – точнее, его редукция – в конечном итоге зависит не от программного обеспечения, а от того, как смикширована запись, как выстроена панорама.

Излюбленным приемом в психоделическом роке стало перемещение голоса или солирующего инструмента из одного канала в другой, через всю панораму или помещение его только в одном из каналов. Кроме того, голос может звучать с небольшой задержкой в левом или правом канале, его можно обработать при помощи других специальных эффектов. Редуцировать вокал можно только если он помещается в центре стереофонической панорамы, то есть когда частоты равномерно распределены между правым и левым каналами. Если же вокал находится не в центре панорамы или перемещается по ней, или он слишком насыщен специальными эффектами – редукция неэффективна. Но и в этом случае, данные о том, что именно препятствует редукции, позволяют судить о стилевых предпочтениях как звукорежиссера, так и группы. Негативный результат дает важный материал для анализа.

В качестве примера использования этой процедуры рассмотрим работу с фрагментом композиции группы *The Doors* «*Light my fire*». На рис. 1 представлено визуальное отображение звукового потока исходной записи:

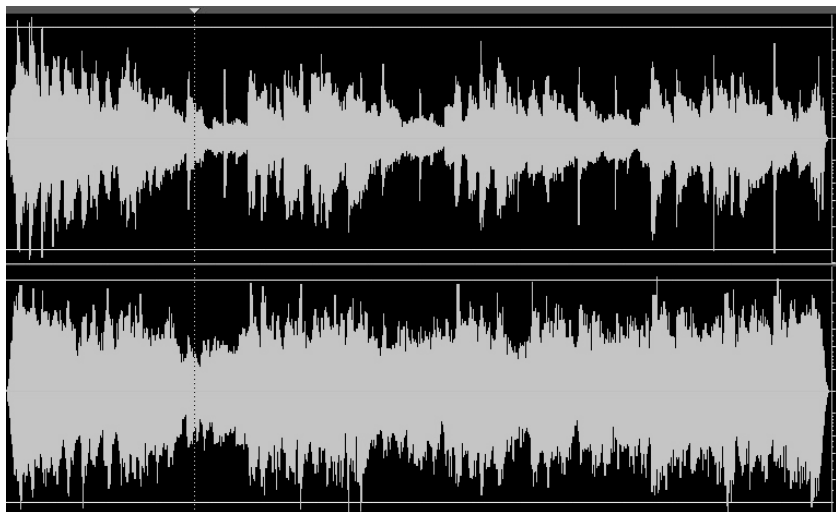


Рисунок 1

После «удаления» вокала, даже не прослушивая запись, можно увидеть, что плотность графика частот звукового потока уменьшилась.

Наконец, третья из процедур приготовления звукозаписи является, пожалуй, самой важной. Программное обеспечение, в отличие от магнитофона, дает возможность замедлить темп воспроизведения без потери высоты. Качество воспроизведения при этом, разумеется, несколько ухудшается, но не настолько, чтобы нельзя было точно услышать звуковысотные соотношения. Этого вполне достаточно, для того чтобы заметно увеличить точность «снятия». В разных программах данную процедуру можно выполнить либо вручную, постепенно замедляя темп до необходимого значения, либо воспользоваться предлагаемыми опциями, регулирующими темп и высоты по заложенным алгоритмам. Процедуру замедления темпа без потери высоты можно применять как к исходной, так и к уже обработанной звукозаписи. Кроме того, используя эквалайзер, можно не только редуцировать, но

и выделить определенный ряд частот, которые соответствуют тому или иному тембру, чтобы лучше услышать тот или иной инструмент.

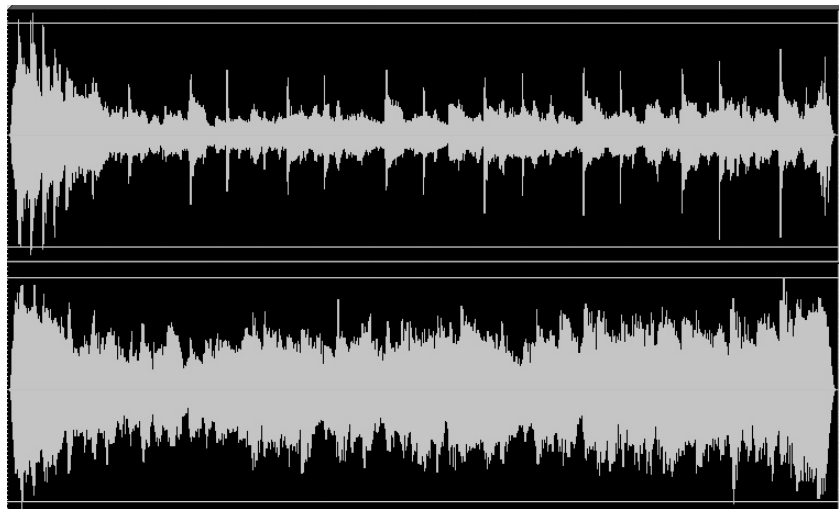


Рисунок 2

Описанные процедуры значительно облегчают «снятие» музыки, однако не выполняют расшифровку за человека. Ошибочно думать, что компьютер может все сделать сам, а нам достаточно лишь нажать несколько кнопок: любая машина, даже очень сложная выполняет только те задачи, которые ставит перед ней пользователь. Разработчики программного обеспечения предпринимают попытки написания утилит, которые могли бы в автоматическом режиме перекодировать файл звукового формата в формат MIDI, из которого можно вывести графический нотный текст, однако на сегодняшний день такие разработки малоуспешны.

Вместе с тем, программы позволяют анализировать музыкальную форму благодаря возможности синхронизировать исполнение двух куплетов композиции. Это позволяет зафиксировать наличие исполнительских вариантов, для уточнения которых всё-таки нужна расшифровка, то есть графический текст. На слух отчетливо воспринимается и наличие в куплете мобильных и стабильных участков.

На рис. 3 показана синхронизация первых двух куплетов композиции группы *The Doors* «*Alabama song*», которая представляет собой кавер-версию песни К. Вайля и Б. Брехта. На графическом отображении звукового потока обнаруживается, что в первой половине трека звуковые сигналы идут параллельно, акценты на сильных долях совпадают. Во второй половине трека дорожки начинают расходиться, акценты не совпадают.

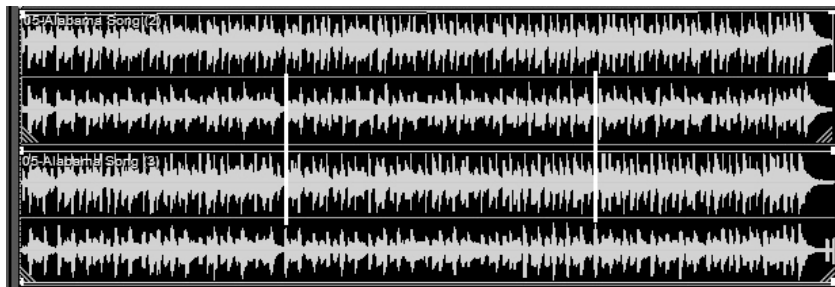


Рисунок 3

Это означает, что первый куплет звучит несколько подвижнее второго.

ВЫВОДЫ. Обилие возможностей, которые предоставляют компьютерные программы, порождает еще один важный вопрос: насколько подробно следует расшифровывать рок-композицию, насколько детальной должна быть ее партитура? Для ответа на этот вопрос было бы полезно попробовать «снять» исполнение академического произведения, а затем сравнить результат с исходным композиторским текстом. В некоторых моментах различия будут значительными.

Полнота партитуры рок-композиции напрямую зависит от тех задач, которые ставит музыковед при анализе музыкального материала. В случае, когда необходимо получить общее представление о манере пения или игры музыкантов, партитура вообще не нужна. При анализе музыкальной формы, особенно в классическом роке в самом первом приближении вполне достаточно буквенной схемы, опирающейся на стихотворный текст.

Для того чтобы почувствовать динамичность формы, можно синхронизировать куплеты, которые при последовательном воспроизведении кажутся одинаковыми. Однако для изучения обнаружен-

ных вариантов уже нужна расшифровка хотя бы отдельных партий. Если же речь идет об анализе сквозной формы, с более сложными изменениями материала об или исследовании способов полифонизации фактуры, то необходимо видеть все мелодические линии. Это можно сделать только при наличии подробной нотной записи.

Для анализа гармонического языка цифровки тоже не всегда хватает. Если мы хотим знать, как расположен аккорд, как он распределяется между инструментами, как аккорды связываются между собой, то необходимо опять-таки иметь партитуру рок-композиции. В ней следует по возможности точно фиксировать опорные моменты звуковысотного становления. Специфические исполнительские приемы – например, так называемые «подъезды» (бэнды), глиссандо, выкрики в вокальной партии – можно фиксировать лишь приблизительно. Средства для такой приблизительной фиксации в изобилии предоставляет современная нотная графика. Однако отделение существенного от второстепенного является и, по-видимому, навсегда останется задачей, которую может решить только исследователь, а не компьютер.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Е. В. *Проблема оригинала в рок-музыке [текст]* / Е. В. Андреев // *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць*. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського. 2009 – Вип. 25. – С. 308–317.

2. Плагин [эл. ресурс] // *Материал из Википедии – свободной энциклопедии*. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Плагин>. – 30.07.2011.

3. Цукер А. М. *Рок в контексте современной культуры [текст]* / А. М. Цукер // *Музыка России : сб. статей*. – М., 1991. – Вип. 9 – С. 281–312.

АНДРЕЕВ Е. ПОДГОТОВКА ЗВУКОЗАПИСИ РОК-КОМПОЗИЦИИ К РАСШИФРОВКЕ. Обосновывается необходимость использовать при анализе рок-музыки нотный текст. Рассматриваются возможные причины того, почему такие тексты в настоящее время недоступны исследователям. Описываются процедуры компьютерной обработки звукозаписи, которые направлены на облегчение работы музыковеда над реконструкцией нотного текста рок-композиций.

Ключевые слова: рок-композиция, анализ слуховой и визуально-слуховой, звукозапись, программное обеспечение, графический нотный текст, расшифровка, нотация.

АНДРЕЄВ Є. ПІДГОТОВКА ЗВУКОЗАПИСІВ РОК-КОМПОЗИЦІЙ ДО РОЗШИФРУВАННЯ. Обґрунтовується необхідність використовувати при аналізі рок-музики нотний текст. Розглядаються можливі причини того, чому такі тексти в даний час недоступні дослідникам. Описуються процедури комп'ютерної обробки звукозапису, які спрямовані на полегшення роботи музикознавця над реконструкцією нотного тексту рок-композицій.

Ключові слова: рок-композиція, аналіз слуховий та візуально-слуховий, звукозапис, програмне забезпечення, графічний нотний текст, розшифрування, нотація.

ANDREYEV E. PREPARATION FOR TRANSCRIPT OF ROCK COMPOSITION RECORDINGS. The necessity to use musical text in analyzing the rock is substantiated. Some possible reasons are given why these texts are currently unavailable to researchers. The procedures of records computer processing are described, which are aimed at facilitating the musicologist's work on the reconstruction of rock compositions scores.

Key words: rock-composition, analyze auditory and visually-auditory, recording, transcription, software, graphic music text, transcription, notation.

УДК 792.02

Владимир Горбунов

РАЗВИТИЕ ФАНТАЗИИ КАК КОМПОНЕНТ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА ТЕАТРА АНИМАЦИИ

Актуальность темы – проблемы развития творческой фантазии у студентов (будущих актеров-аниматоров) для педагогики всегда являются важными и необходимыми. Изучение студенческих возможностей в подходе и развитии своей творческой фантазии, воображения, правильного подхода к этим возможностям и их развитию – одна из недостаточно изученных тем.

Цель исследования – заключается в выявлении понятия «актерская фантазия», «фантазирование», специфике развития фантазии у актера-кукольника.

В. Шекспир в бессмертном «Гамлете», рассуждая о природе театра и актерской профессии, особо отмечает ту принципиальную разницу, которая отличает жизнь с ее реалиями от театра, как порождения духовного творчества человека: устами Полония – «Актеры – люди для исполнения сцен вне разряда и непредвиденных сочине-

ний» [1, с. 169]. Глубокое понимание сущности профессии лицедея, артиста – творца, тонко чувствующего обнаженными нервами трагизм человеческого бытия, в тексте Гамлета:

«Актёр приезжий этот / В *фантазии*, для сочиненных чувств,
Так подчинил мечте свое сознание, / Что сходит кровь со щек его, глаза
Туманят слезы, замирает голос, / И облик каждой складкой говорит,
Чем он живет ...» [2, с. 173].

Какова же роль фантазии и воображения в деятельности актера? Что собственно говоря они из себя представляют и чем же фантазия отличается от воображения? Философы, любители формулировок, определяют воображение как способность создавать новые чувственные и мыслительные образы в человеческом сознании на основе преобразования полученных от действительности впечатлений. Воображение служит силой вызывающей к жизни эстетически значимые образы искусства, в которых воплощается художественное отражение действительности. Давид Юм утверждал, что фантазии и воображение – это пучки представлений и что ассоциации столь необходимые творческим профессиям, это реальные связи предметов и явлений. Психологи классифицируют воображение по степени активности: воображение – воспроизводящее и творческое, по степени обобщенности образов – конкретное и абстрактное, по видам деятельности – научное, художественное, религиозное и т. д. Фантазия есть психический образ, плод воображения, воображения, характеризующегося особой силой, яркостью и необычностью представлений и образов. Фантазия – мысленное конструирование чего-то в реальности не существующего или даже невозможного, а воображение – это реконструкция того, чего мы не видели или чего в реальности вовсе не существует, но что, при определенных обстоятельствах (хотя бы и вымышленных) возможно или что должно быть. Образы фантазии складываются из реалистического материала – а в реальном мире все взаимосвязано. Только фантазия способна вырвать дух из замкнутого круга реальности.

Воображение более глубокий и тонкий процесс, позволяющий открывать глубинные тайные неявленные моменты бытия. Воображение не создает химер в отличие от фантазии. Оно более органично и жизнеспособно.

Художественный образ – порождение художественного воображения. «Пьеса, роль – пишет К. С. Станиславский, – это вымысел автора, это ряд магических и других «если бы» и предлагаемых обстоятельств, придуманных им. Эти обстоятельства переносят актера из

реальной действительности в плоскость воображения. Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль» [3, с. 9]. Создавая драматургическое произведение, автор многое не досказывает, что дает простор фантазии и воображению артиста и режиссера. Глубина понимания авторского замысла, проникновение в сокровищницу его мыслей и чувств помноженное на богатое воображение и технический потенциал определяет успех или поражение в любой творческой работе. Благодаря воображению человек творит и вся человеческая материальная и духовная культура является продуктом воображения и именно эта высшая психическая функция отражая действительность провоцирует человечество к движению вперед, к прогрессу, к новым исканиям и совершенству. «Продукты творческого воображения – это чарующие гости, которые появились здесь, живут своими собственными жизнями и будят ваши ответные чувства. Они требуют, чтобы вы смеялись и плакали с ними» [4, с. 527], писал А. П. Чехов.

В процессе создания сценического образа творческая личность, актер, использует накопленную информацию о жизнедеятельности своего персонажа, его манерах, поведении, привычках, особенностях, наиболее ярких характеристиках. Для того чтобы не выйти за рамки прописанного драматургом персонажа и придать некую векторность своей фантазии, актер целенаправленно и скрупулезно анализирует то, что подарил ему автор и в содружестве с режиссером развивает и углубляет при помощи фантазии и воображения картину жизни своего героя. Взаимоотношения персонажей, зерно роли, композиционные особенности построения пьесы, чувство жанра – все это должно присутствовать в арсенале актера, создающего роль. Чем больше исходных данных будет накоплено актером в процессе репетиций, тем легче и проще, а главное эффективнее будет его работа. Не только из фактического материала создается образ, но и обязательно из фантазий на тему этого образа. Фантазирование – особый творческий акт в психофизике актера и занимает центральную позицию в его способности к творчеству. Отсутствие фантазии и воображения порождает штампы, схематичность и формотворчество. Актер, лишенный воображения и фантазии профессионально непригоден и поэтому, каждый желающий овладеть этой профессией обязан развивать в себе эти способности. Иногда в процессе работы над спектаклем партнеры или режиссер берут на себя работу по придумыванию и поиску интересных приспособлений, характерных деталей для актера, чье воображение слабо развито, чья фантазия нахо-

дится в зачаточном состоянии, а творческий порыв спит или в режиме ожидания, что кто-то придумает, а я выполню. Такой перекося, перераспределение сил разрушает творческую атмосферу. «Я за тебя все придумал, все нафантазировал, может мне еще, и сыграть за тебя? Тогда зачем мне ты и зачем ты театру?» – говорил однажды режиссер, артисту пребывая в великом раздражении от его творческой несостоятельности.

Иногда желая продемонстрировать творческую активность, артист начинает фантазировать отвлеченно, призывать неоправданные, нелогичные ассоциации, демонстрирует поток мысли из серии «куда занесет». В. Г. Белинский очень точно обозначил это явление – «праздношатающаяся фантазия», имея в виду фантазию, уводящую человека от реальности. Довольно часто мы сталкиваемся с беспредметной фантазией в реальной жизни. Фантазеры такого рода при помощи лжи и домыслов, пытаются разнообразить и приукрасить свое бытие, сочиняя сотни небылиц о своих приключениях якобы имевших место в реальной жизни. Бредоподобные фантазии проявляются в фантастических нестойких бредовых построениях с их интерпретациями и возникают у психопатических личностей. Яркой иллюстрацией этого вывода психологов может служить произведение Франсиско Гойи «Сон разума порождает чудовищ». Творчество Сальвадора Дали – образец причудливой игры воображения и неумной фантазии. На полотнах Дали фантазия, доведенная до крайности – фантазмагория символов, понятная зачастую только автору, творцу – самореализующемуся и одинокому в своем понимании окружающего его мира. Творчество символистов и авангардистов в силу своей оригинальности зачастую обескураживает людей, лишенных фантазии. Ирреальное и сюрреалистическое содержание произведений искусств призывает зрителя к сотворчеству, а неоднозначность и недосказанность интригует и будоражит сознание, активизируя интеллектуальный и эмоциональный потенциал. Соединение несоединимого, невероятный коктейль из реальности и вымысла в крайне напряженном, конфликтном состоянии зачастую просто шокирует людей лишенных воображения. Не обладая фантазией, созерцающие гротеск, испытывают некое эмоциональное перенапряжение, объяснить и осмыслить которое им не под силу. У поэта С. Черного есть на эту тему гениальное стихотворение:

Дурак, рассматривал картину: / Лиловый бык лизал моржа.

Дурак пригнулся, сделал мину / И начал: «Живопись свежа...

Идея слишком символична, / Но стилизовано прилично».

Бедняк скрывал сильнее всего, / Что он не понял ничего [5, с. 136].

Искушенный зритель вступает в соавторство с творцом и разгадывает его ребусы, проходит лабиринты авторского замысла, дописывая, дорисовывая в своем воображении картину жизни. Позволительно ли актеру и режиссеру творить играя только ему понятными символами и знаками имитирующими реальность. Большой риск оказаться непонятым или неверно понятым. Где та тонкая грань, которая отделяет фантазию и воображение от безумия и самоуглубления? Зритель является в некотором роде соавтором исполнителя в великом духовном процессе сотворчества и сопереживания, перенося реалии в вымысел и обратно. Эмоциональная составляющая при этом более весома, чем интеллектуальная и именно за этой эмоциональной встряской идут зрители в театр. Значительно меньший процент театралов подходит к посещению спектакля как к акту подпитки новыми идеями, обогащению знаниями.

В природе театра кукол язык символов и образов должен быть максимально понятен и выразителен, а учитывая то обстоятельство, что основная масса зрительской аудитории в театре кукол – дети, то эта задача есть основополагающим принципом творчества в этом жанре искусства. Быть понятным не значит быть примитивным. Быть оригинальным, неизбитым, узнаваемым – обязательно. С. В. Образцов писал – «Органичному восприятию жизни я хочу учиться у больших людей искусства и подражать им только в одном – в умении никому не подражать» [6, с.178]. Актер, ищущий точные, выразительные приспособления, которые иллюстрируют характер, эмоциональное состояние, духовную сущность персонажа, должен быть не только понятен зрителю, но и оригинален, читаем в логике реальных ассоциаций, а его фантазия и воображение, в рамках режиссерского замысла, должны акцентировать смысловые и эмоциональные особенности, присущие его персонажу.

В учебном процессе подготовки актеров – аниматоров предусмотрены специфические тренинги развивающие фантазию и воображение. Создание этюда с рукой или руки с шариком требует и позволяет шире и свободнее фантазировать, так как эта творческая работа не ограничена рамками драматургии, а только тематически определена, а также несколько ограничена в выразительных средствах. Как движется привидение, как летает летающая тарелка, как гонится собака за незадачливым фотографом, какая походка у мумии, ищущей свой саркофаг, как ведут себя инопланетяне, приземлившись на кукурузном поле? В процессе создания этюдов, сталкиваясь с подобными во-

просами, студенты должны проявить фантазию, подключить воображение и воплотить самые интересные свои находки на сцене. Задача педагога – скорректировать и конкретизировать, направить в нужную цель придумки исполнителей. Уточнить, что наиболее характерно, выразительно, узнаваемо в поведении изображаемого персонажа, чтобы те приспособления, которые применяются в данном конкретном моменте жизни персонажа – максимально соответствовали характеру, замыслу, стилю и другим требованиям сценического момента. В искусстве театра анимации, где говорящие кошки, философствующие удавы, капризные попугаи и озорные драконы встречаются чаще, чем где-либо – умение подключать воображение и фантазию особенно важно. Не скованные рамками драматургии этюды на вольную тему дают простор фантазии и воображению в большей мере, чем ограниченные узкими рамками авторского текста четко определенные характеры, образы в строго заданной фабуле постановки. Этюдная система – необходимый тренинг для системной и углубленной работы над образом, где фантазия несет определенную конкретику, требующую применения именно тех приспособлений, которые работают на раскрытие и обогащение образа. Процесс фантазирования – безграничный по своей сути – в актерском искусстве вынужден получать некую векторность, определенную рядом обстоятельств и условиями игры. На репетициях от режиссера часто можно слышать требование к актерам – фантазируйте в рамках замысла и сценической задачи, в стиле и духе вами исполняемого персонажа. Фантазия имеет свойство заносить не туда куда надо и искажать стройность и логику литературной основы спектакля, идти вразрез, выпадать из гармонично воплощаемого действия, просто не соответствовать замыслу.

Включая воображение, актер исходит из двух основных параметров – жизненного (бытового опыта) и художественных впечатлений, полученных от созерцания произведений искусства. Бытовой опыт позволяет сделать точными и узнаваемыми привычные приемы реальной жизни, в то же время опыт художественных впечатлений расширяет палитру духовной сущности, позволяет приподняться, воспарить над действительностью силой вдохновения, эмоционально – чувственных переживаний. Бытовой опыт дает возможность передать точность пластического рисунка и поведенческое клише. Этот опыт крайне важен для актера – кукловода. Точные, филигранные моменты пластической выразительности персонажа упорно отрабатываются до автоматизма, но при создании образа все-таки они играют

второстепенную роль, так как самым важным есть то, что стоит за бытовыми привычками и навыками – духовное содержание, характер, стремления, мысли и чувства. Жизненный, эмоциональный и интеллектуальный опыт имеет решающее значение в вопросе способности человека к творческой деятельности. С продуктивным воображением в искусстве мы встречаемся в тех случаях, когда воссоздание действительности реалистическими методами художника не устраивают. Его мир – фантасмагория, иррациональная образность, за которой вполне угадываются очевидные реалии. Обращение к необычному и причудливому призвано усиливать эмоциональное воздействие на зрителя подавая реальность в оригинальном аспекте до того не использованном. Для более глубокого погружения в исходный материал – жизнь человеческого духа, данная автором и сформулированная режиссером, существует прием озвучивания внутреннего монолога персонажа пребывающего в вербальной пассивности. Озвучивая свои внутренние реакции на происходящее в данной конкретной сцене, актер в полной мере раскрывает перед режиссером свое понимание происходящего. Демонстрирует уровень своей профессиональной подготовки, интеллектуального потенциала, умение находить новые краски в роли, не заложенные в драматургии, – а нафантазированные им самим, и режиссеру легче контролировать, направлять действие в правильное русло и исправлять ошибки актера. Именно это и делает актера соавтором драматурга и режиссера – а не механическим исполнителем – иллюстратором чужих идей. В искусстве театра кукол, где каждый жест, каждый поворот головы имеет функциональное значение, где недопустимо трепыхание и излишняя суета – плоды фантазирования требуется плотно втиснуть в рамки специфики театра кукол.

Фантазия и воображение у актера есть комплекс его собственных жизненных впечатлений, его наблюдательность и умение подметить интересные неизбитые характерные черты в людях и обстоятельствах. В застольном периоде работы над спектаклем, чтобы разбудить фантазию и воображение режиссеры часто требуют от актера изложение биографии персонажа, его прошлого, чем он живет в настоящий момент своей жизнедеятельности, что он любит, чего боится и так далее. Чем детальнее и глубже живописует актер создаваемый образ – тем интереснее получается результат. Например, на одном из занятий студенты получили интересную тему для упражнения по развитию фантазии и воображения. Баба Яга – весьма харизматический персонаж народного творчества. Почему она стала такой, какие качества

характера возникли у нее в прошлом? После, каких же событий в ее жизни, она стала такой злой, жестокой и коварной? Когда на первых курсах идет работа над этюдами, где только при помощи пластики, движения и звукоподражания, иллюстрирующего эмоциональное состояние персонажа нужно разработать осмысленный законченный сюжет, когда слово и текст (объясняющий происходящее) отсутствуют, трудно ли показать интересный этюд даже на такую избитую тему? Шлейф характера Бабы Яги придуман и нафантазирован. Но все ли в этих фантазиях пригодится для создания образа или этюда. И как это можно будет использовать в мизансценировке и пластическом выражении с учетом специфики театра кукол. Большая часть придуманного, отсеялась, и осталось то, что наиболее ярко, красочно, выразительно можно показать в пластике, проинтонировать в тексте или звукоподражании. Идя от общего к частному, отталкиваясь от привычного понимания образа Бабы Яги приходим к вопросам: как у нее появилась «костяная нога», – главный внешний признак, и как повлияла эта деталь на формирование ее характера? О, сколько было рассказано историй, выдвинуто всевозможных версий! Как разгулялось воображение! Диапазон рассказанного – от трагедии до комедии, от реального – «после аварии», до фантастического – «костяная нога» – подарок Кощея Бессмертного. А теперь берем куклу Бабы Яги и на ширме все это показываем. Невозможно. Значит ли это, что вся проделанная работа пошла насмарку? Нет. Потому что рациональное зерно в этих фантазиях все же присутствовало и впоследствии помогло при подготовке этюда обогатить палитру взаимоотношений персонажа Бабы Яги и Кощея Бессмертного. Костяная нога стала ключевым пластическим приемом, обогащенная своей собственной индивидуальной биографией. Оказывается, вполне возможна такая история: Кощей Бессмертный – олигарх, на своем роскошном авто сбил бедную старушку. Чтобы загладить свою вину в средствах массовой информации без «шума и пыли», а также исчерпать инцидент он заказывает ей у пластического ортопеда костяную ногу. Однако «жадная старушенция» была все равно недовольна и стала злобной вымогательницей и шантажисткой чем довела несчастного Кощея до того, что он стал скрываться, прятаться и бояться Бабы Яги.

«Вымысел есть то, что течет, меняется, трансформируется, являя собой эстафету образов. А сами образы складываются из «наличия» воображаемых предметов (объектов), их знаковой составляющей и значимости для действия; из отношения к ним и взаимодействия

с ними действующего лица, которое в процессе этого взаимодействия и само формируется как образ» [7, с. 28]

Вообрази среду обитания, собери все мыслимые штампы, которые подскажет память, добавь бытовую достоверность, поставь вопросы нравственного выбора (добро или зло несет твой персонаж), придумай ему врага и великую идею, за которую он борется – так сочиняют этюды студенты-первокурсники по рецептам начинающих режиссеров. Однажды студенты кукольники получили задание показать этюд на тему сказки «Волшебная лампа Аладдина». Пользуясь полученными наставлениями, взяв за основу магистральные сюжетные ходы, они продемонстрировали свое умение выстроить по событиям основу действия, сведя свои усилия к мало-мальски доходчивому пониманию того, что происходит в сказке. Сочтя свою задачу выполненной, они несказанно удивились, когда педагог высказал свое разочарование результатом их работы, назвав этюд – чистой иллюстрацией без фантазии и воображения.

Затем в процессе обсуждения и доработки при подсказке, коррекции педагога этюд приобрел абсолютно новое оригинальное звучание и, обогащенный пониманием специфики жанра, стал авторским. Как это происходило? Прежде всего, были смещены тематические моменты и от сказки об Аладдине, и от волшебной лампы остались только исходные данные. Единственный, кто уцелел – Джин, сидящий в лампе, как старт сюжетной линии. Для того чтобы разбудить фантазию и воображение было предложено ряд изменений вплоть до невероятностей, которые могут совершаться в рамках заданной темы. К примеру – что произойдет, если лампу найдет девушка и Джин бросится исполнять ее желания. Какие желания могут быть у юной девушки? – вопрос к исполнительнице. Ответ – первое, что приходит в голову – духи. А как показать в этюде на ширме духи, как предмет мечтаний. Невозможно? Только если озвучить, произнести текст, а по условиям задания произношение текста, не разрешается. В театре кукол все намного проще, и вот рядом с мечтательницей возникает огромный, выше нее в два раза флакон духов, с красивой этикеткой. Мало продемонстрировать предмет вожеления – необходимо его обыграть, продемонстрировать насколько он нравится герою. Вот в этюде возникает танец девушки с флаконом духов. А вот, что может в смысле изящества идеи придумать артист, который там под ширмой играет флакон духов? Недостойно творческого человека просто таскать на палке бутафорское изделие, и вот творческая личность

(при помощи фантазии), делает «Флакон Духов» действующим лицом в данном отрывке. Теперь «Флакон Духов» – капризная субстанция, не желающая отдавать свои ароматы. При помощи звукоподражания «Флакон Духов» охами и ахами выражает свое неудовольствие, возражения, но затем соглашается и орошает счастливую девушку облаком фимиама. Невероятности, отсутствующие в реалиях жизни – постоянное специфика театра кукол.

Образное видение роли обязательно должно рождаться в процессе репетиции и рождать его обязан актер, подключая к этому свои профессиональные качества – фантазию и воображение. Когда С. В. Образцов ставил спектакль «Ночь перед Рождеством» (по мотивам повести Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки») артист, играющий черта получил сложную задачу – показать черта чисто пластическим выражением, которое было бы понятным и узнаваемым для зрителя. Постановщик был озадачен, но артист С. С. Самодур, фантазируя на тему задачи, представил поведение черта как смесь поведения человека – пьяницы и собаки, и эта его изумительная пантомима производила на зрителей неизгладимое впечатление. «Фантазия “в законе” темы, сюжета – это фантазия. Фантазия вне этого закона – фантазерство. Мыльные пузыри фантазии. Они бывают иногда красивы и разноцветны, но стоит к ним прикоснуться логикой мысли, они лопаются и превращаются в слякоть» [8, с. 290].

С. Образцов критически относился к хвастливой режиссерской фантазии, цель которой самодемонстрация. Режиссер очень высоко ценил органическую фантазию, пусть даже самую эксцентрическую, но неожиданную, рожденную функцией пьесы, функцией сюжета. Талантливый режиссер творчески интересно фантазирует вместе с актером о роли, пополняя их представления, своими собственными, более точными. Он умело заманивает актера в мир пьесы, расцветивая новыми красками мир его героя. При создании спектакля или концертного номера несомненное первенство принадлежит замыслу. Тема живет в художнике до всякой мысли о форме. Живет как отражение окружающей его жизни в его личной индивидуальности. Живет, еще не выраженная ни в словах, ни в образах. И вот для того чтобы она нашла хотя бы свое первое образное выражение – необходима встреча этой темы с какой-то конкретной действительностью. Суриков говорил, что образ боярыни Морозовой возник у него в тот момент, когда он увидел черную ворону на белом снегу» [9, с. 177]. Пространство

вымысла строится в воображении целиком на зрительных образах, а процесс мышления – это оперирование образами.

А. Я. Ставиский утверждал: «Как воображаемый предмет в совокупности всех своих признаков, так и кукла живет в воображении актера такой, какой ее видит зритель. При этом кукла может быть сколько угодно условной, так как художнику не нужно воссоздавать все черты присущие предмету, чтобы получить образ» [10, с. 32]. Но в этом-то и заключается смысл работы актера – отразить во всей полноте и целостности художественный образ. И чем более условна кукла, тем больше возможностей для артиста проявить свое мастерство. Тем больше усилий и выдумки, таланта нужно для решения такой задачи. Следовательно – сознание актера должно смоделировать вымышленные отношения между объектами, опираясь на реальный чувственный опыт собственной эмоциональной памяти. В контексте этого проанализируем методы работы над образом актеров-аниматоров. Упражнения с несуществующим, воображаемым предметом преследует цель выработать «физиологическое воображение». «Научиться все воображаемое, делать физиологически ощутимым – одна из существеннейших задач» [11, с. 39], так описывал актерский феномен Н. В. Демидов. Рука актера – аниматора может показать челюсти акулы, грызущие нос лодки, она может прыгать как лягушка, охотящаяся на комара, может показать, как распускается цветок, ползет червяк, летает голубь. М. М. Королев имея в виду выразительную пластическую жизнь куклы, говорил, что лепка скульптурных форм в пространстве и есть контакт с воображаемым предметом и студенты начинают видеть себя в воображении как бы со стороны, осознавать и отслеживать самих себя как образ – движущуюся скульптуру, как один из компонентов вымысла. «Поскольку одним из главных отличий в поведении кукол является их изобразительность и иллюстративность, то каждая перемена в пластической жизни куклы требует выверенной отобранной формы, своего рода кукольной хореографии. Внутренний монолог куклы, осуществляемый в пластике, требует акцентировки, насыщенности взгляда и жеста. Сюжет этюда или роли может развиваться не словах, а в мизансценах и отношениях персонажей – и это, прежде всего, скульптурные формы» [12, с. 33], – утверждал многоопытный мастер жанра театра кукол М. М. Королев. В театре кукол пластика, несомненно, доминирует. Что должно восхищать зрителя в первую очередь – оживление, а уж потом, когда это ожившее еще и заговорит – происходит второе чудо. Подвластно ли живому

театру убедительно показать муху, распивающую за самоваром чай с букашками и тараканами, говорящий умывальник, убежавшее одеяло, скачущую как лягушка, подушку.

На одном из занятий студентам был предложен следующий тренинг (на развитие фантазии) – найти метафору и проиллюстрировать ее пластически. И вот в ряде пластических этюдов были представлены: испуганный горшок, который метался, как крыса, ищущая спасения; бутылка, танцующая танго, подобно шатающемуся пьянице; мумия, с трудом перемещающаяся в пространстве, подобно медлительной улитке; пчела, объевшаяся медом, которая переваливалась с боку на бок, как сытый боров и т. д.

Следующее задание состояло в том, что нужно было показать этюд с участием человека, имеющего признаки поведения животных. Вначале нужно было найти метафору, а затем попытаться воплотить ее в пластическом рисунке. Так рождались этюды: о кокетливой девушке, порхающей как мотылек, о хвастливом и спесивом начальнике, разворачивающемся, как слон в посудной лавке, о напыщенном, как индюк секретаре, раболепном подлизе, о трусливом мальчишке, шарахающемся, как заяц от малейшего шороха.

Все в руках артиста – кукловода живет своей жизнью, имеет свой нрав и подобно человеку может грустить и смеяться, обижаться и восторгаться, то есть испытывать всю гамму человеческих чувств, мыслей, впечатлений, реакций. В учебной работе «Встреча с инопланетянами» принимают участие три студента, задача которых нафантазировать и явить три разных человеческих характера, придумать фабулу, конфликт и развязку. В результате появляется этюд, в котором продемонстрированы три совершенно разных человеческих типа по-разному реагирующих на одни и те же события. Один из них – трусишка, пугающийся своей тени, другой – отчаянный авантюрист и весельчак, а третий – угрюмый, всем недовольный «ботаник». Приземлившись, они встречаются с восторженным фотографом, позируют ему, и, уворовав фотоаппарат, улетают, оставив обескураженного фотографа без доказательства его внеземного контакта. Летающая тарелка, в которой они покидают землю, ехидно хихикает, удаляясь в космические просторы – такое возможно, только в театре кукол.

Развитие творческого воображения это процесс создания нового, оригинального видения объективной реальности. На основе тренинга в театре кукол должны получиться мини этюды, в которых каждый из участников проявляет изобретательность, умение конструировать

обстоятельства, создавать характер в пластическом его воплощении. «Рюкзак туриста» – тема для тренинга на развитие воображения. Каждый студент-аниматор должен найти в рюкзаке некий предмет его, заинтересовавший и обыграть этот предмет в небольшом этюде. Что же находили в рюкзаке: зажигалку, репеллент от комаров, топор, блокнот, одеяло, зеркало, банку огурцов, самонадувающуюся палатку. В результате появились этюды о малыше, нашедшем зажигалку, который чуть не спалил, по недомыслию рюкзак, о танцующей девушке, нашедшей радиоприемник, о пугливом зайце, который случайно надул палатку, и ужаснулся содеянному, о медведе, съевшем банку огурцов и заснувшем на рюкзаке.

В этом тренинге участники продемонстрировали умение видеть предмет во всем многообразии его характеристик, а самые удачные микроэтюды с оригинальным решением, развились впоследствии в более весомые работы. Поэтому же принципу были созданы массовые тренинги на тему «Забытый зонтик», «Наш двор», «Мяч и чемодан» и другие.

Для того чтобы будущим артистам сделать свои роли незабываемыми, интересными и выразительными нужно научиться находить оригинальные, даже уникальные приспособления, а в театре кукол это особенно важно. Работа с атрибутикой, реквизитом расширяет возможности самовыражения и демонстрирует степень зрелости артиста и его способности к самостоятельной полноценной работе в спектакле в качестве соавтора режиссера. Характерные аксессуары и умение работать с ними на идею, на максимальное раскрытие образа, на выявления индивидуальных черт характера настоящая серьезная задача для начинающих осваивать профессию артиста театра кукол. Тренинг на углубленное раскрытие образа при помощи окружающих его атрибутов предполагает нахождение ряда приспособлений, помогающих раскрыть психологические глубины жизнедеятельности персонажа. Задача для очередного тренинга – при помощи, каких действий с предметами реквизита можно передать состояние души кокетливой лисички, вороватой крысы, ленивой кошки, грубоватого медведя? Пластическое выражение человеческих чувств через работу с реквизитом – задача более сложная, но выполняемая. Воображение подсказывает исполнителю зачастую всем примелькавшиеся штампы, но обогащенные индивидуальностью и творческим подходом артиста, они постепенно в процессе репетиции исчезают или их отмечает опытная рука режиссера. Когда происходит углубле-

ние в материал, в характер создаваемого образа, когда подключается воображение и фантазия – тогда и рождаются новые оригинальные приспособления.

Ю. Г. Тамберг в своей работе «Развитие творческого мышления» рекомендовал прелюбопытный тренинг, весьма полезный для развития фантазии и воображения. Берем произведение живописи с ярким сюжетом, жанровую картинку или любую многофигурную композицию. Определяем, персонажи и даем задание участникам эксперимента нафантазировать события, предшествующие эпизоду, отраженному в картине. Что было бы с этим человеком до того, как произошло то, что отражено в психофизическом состоянии героя и что с ним будет происходить в будущем, как будут развиваться события. С этой целью были выбраны картины «Сватовство майора» Федотова, «Петрушка» Соломатина, «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» Репина, «Монастырская трапеза» Перова. Именно эти произведения обладали большим количеством действующих лиц, были выразительными, имели легко читаемую поведенческую мотивацию.

Учитывая то обстоятельство, что мы работаем со студентами кукольниками, для этого тренинга были предложены произведения Босха, «Капричос» Гойи, карикатуры Кукрыниксов – произведения, рассчитанные на образное мышление несколько абстрактного плана, обладающие яркой типажностью и большей степенью обобщения. Задача этого тренинга – найти правду жизни, соответствие логике развивающихся событий, психологию действующих лиц, которые не противоречили бы духу, стилю и жанру этих произведений.

Основные приемы, при помощи которых можно чисто технически подстегнуть фантазию, изложены в методике П. Амануэля в его книге «Развитие воображения». Увеличение и дробление, уменьшение и объединение – основополагающие принципы работы в области развития способностей к фантазированию. Эти приемы реализовались в гениальной «Алисе в стране чудес» Л. Кэрролла, прекрасно проиллюстрированы в «Приключениях Гулливера» Свифта, «Коте в сапогах» Ш. Перро и др. Менее активно применяется прием «наоборот», когда характер персонажа или ситуация ставятся «с ног на голову» – добрый крокодил, храбрый заяц, умный Иван-дурак.

ВЫВОДЫ. Для развития образного мышления артиста-аниматора в процессе подготовки роли умение использовать навыки фантазии и воображения для творческого подхода к явлениям окружающей действительности является главной задачей для осмысленного,

избирательного подхода к выбору характерных приспособлений исполняемой роли.

При создании этюда студенты обязаны учитывать и знать законы приемы и методики фантазирования. Это уберезет их от примитивных технических ошибок.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Демидов Н. В. *Искусство жить на сцене : Нестор – История*. Санкт-Петербург., 2007. – 260 с.
2. Образцов С. В. *Моя профессия – М. : Искусство*, 1981. – 464 с.
3. Стависский А. Я. *В профессиональной школе кукольника – СПб ГАТИ*, 2009. – 120 с.
4. Стависский А. Я. *Психофизический тренинг актеров – кукольников – Санкт- Петербургская государственная академия театрального искусства*, 2009. – 332 с.
5. Станиславский К. С. *Работа актера над собой – М. : Искусство*, 1935. – 510 с.
6. Черный Саша. *Стихотворения. – Ленинград : Советский писатель*, 1960. – 136 с.
7. Чехов А. П. *Полное собрание сочинение в 30 т. Т. 13 – М. : Наука*, 1978. – 527 с.
8. Шекспир В. *Гамлет. Перевод Б. Пастернака. – М. : Искусство*, 1968. – 450 с.

ГОРБУНОВ В. РОЗВИТОК ФАНТАЗІЇ ЯК КОМПОНЕНТ ВИХОВАННЯ АКТОРА ТЕАТРА АНІМАЦІЇ. Стаття присвячена таким поняттям, як фантазія, фантазування, уява, а також розглядаються проблеми розвитку творчої фантазії та уяви у процесі навчання студентів кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Ключові слова: фантазія, уява, студент, актор, лялька, образ, тренаж, роль.

ГОРБУНОВ В. РАЗВИТИЕ ФАНТАЗИИ КАК КОМПОНЕНТ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА ТЕАТРА АНИМАЦИИ. Статья посвящена таким понятиям, как фантазия, фантазирование, воображение, также в ней рассматриваются проблемы развития творческой фантазии и воображения в процессе обучения студентов кафедры мастерства актера и режиссуры театра анимации Харьковского Национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

Ключевые слова: фантазия, воображение, студент, актер, кукла, образ, тренаж, роль.

GORBUNOV V. DEVELOPMENT OF FANTASY AS A COMPONENT OF EDUCATION OF THE ACTOR ANIMATION'S THEATRE. The article focused on the following creative concepts: «fantasy», «imagination», «phantasy» and it dealt with problems of development of creative fantasy and imagination in education students of Kharkov National University of Art, skills of actors and theater directing animation.

Keywords: fantasy, imagination, a student, an actor, a puppet, an image, exercises, role.

УДК 78.01

Алла Никитина

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА ВОСПРИЯТИЯ

*Творческое отношение
к знакомым страницам Шопена –
источник все новых открытий.*

Г. Нейгауз

Вокальная музыка композитора для многочисленных исследователей творчества Ф. Шопена не представляет столь глубокого интереса, каким является фортепианное творчество. Об этом свидетельствуют упоминания в музыковедческой литературе, носящие скорее характер изложения исторических фактов (год написания той или иной песни) или краткого описания стилистики вокальной композиции. Более того, аудио или видеозаписи исполнения песен Ф. Шопена – редкость даже для Интернет-ресурсов. Возникает закономерный вопрос: почему весь мир восхищается фортепианной музыкой композитора и абсолютно «игнорирует» музыку вокальную, написанную им же, Фридериком Шопеном!?

Соприкосновение с музыкой Ф. Шопена, исполнительское или слушательское, – это всегда открытие. Казалось бы, менее счастливая участь ожидает исследователей творчества великого композитора: все изучено, исследовано, проанализировано, систематизировано, доведено до уровня обобщения в пределах истории музыки. Однако прав Г. Нейгауз: «знакомые страницы Шопена» до сих пор хранят тайны, ожидающие современных прочтений, ибо личность гениального человека и его творчество – всегда тайна, одухотворяющая интерес поиска.

Цель статьи – рассмотреть феномен вокального творчества Ф. Шопена и объяснить некоторые парадоксы в аспекте сложившейся системы восприятия музыки композитора.

В поисках истины обратимся к нотному изданию песен Ф. Шопена ор. 74 [см.: 6]. Пролистав десяток страниц с пристальным вниманием, даже самый снисходительный музыковед ощутит некоторое разочарование: полное отсутствие, на первый взгляд, привычного шопеновского стиля, фактурного и мелодического блеска и совершенства формы. Взамен – нарочитая простота средств музыкальной выразительности, что, собственно, и вводит всех в некоторое замешательство. «Открытие» песен Шопена происходит именно в тот момент, когда вы на одном дыхании прослушиваете весь опус, ведомые жадным интересом к следующей песни. «Не может быть!» – навязчивый вопрос заставляет вас внимательно вглядываться в ноты: «Здесь же нет ничего особенного, а тем более – нет Шопена?». Перелистывая с наваждением «озвученные» страницы, вы слышите свой собственный удивленный голос: «Как можно было этого не заметить и не услышать раньше?»

Что это? – это *магия гения*, и она начинается тогда, когда начинает звучать музыка. Данная терминология претендует на «публицистичность», однако эмоциональная высота собственного восприятия, умноженная на степень воздействия музыкального парадокса, требует иногда рефлексивных исключений, тем более, что подобная реакция на вокальную музыку Ф. Шопена не является исключительно авторской¹. Восхищение и удивление одновременно – вот закономерное эмоциональное состояние, в которое попадает современный слушатель. Так в чем же загадка привычной парадигмы восприятия музыки Шопена? ...

К вокальному творчеству Ф. Шопен обращался на протяжении всей жизни: первая песня «Желание» на слова С. Витвицкого была написана влюбленным девятнадцатилетним юношей в Варшаве (1829), а последняя – «Мелодия» – на стихи З. Красинского (1847) в Париже уже больным и немало пережившим человеком. В названном издании песен содержится 19 сочинений. Следует отметить, что порядок их следования не соответствует исторической хронологии написания, но при целостном слуховом восприятии создается устойчивое ощу-

¹ Эксперимент был апробирован на профессиональной слушательской аудитории, в которую вошли преподаватели вокала, фортепиано, музыкально-теоретических дисциплин и хормейстера детских музыкальных школ г. Харькова.

шение присутствия некой сюжетности, случайно или преднамеренно созданной издателями. Характерная для романтиков цикличность весьма допустима и в данном случае как *качество композиторского мышления* и как метод *целостной организации* сочинения (циклы прелюдий, этюдов) «срабатывает» на глубинном уровне подсознания.

При жизни Шопен осознанно не выявлял особого стремления к публикации песен, более того: «Известно, что Шопен не желал печатать ни одной из своих песен (очевидно считая их несовершенными). Действительно, песни Шопена, несмотря на их несомненные достоинства, сильно уступают его фортепианным сочинениям. Тем не менее, нельзя забыть, что песни весьма содействовали широкой популярности Шопена на родине и чрезвычайно охотно пелись его соотечественниками и соотечественницами» – читаем в известной монографии Ю. Кремлева [5, с. 340].

Однако две песни «Желание» (1837) и «Воин» (1839) все же были изданы в Киеве (эта информация может оказаться спорной, поскольку найдена в Интернет-ресурсе и не имеет печатных источников). И только в 1859 г. в Берлине Ю. Фонтана² собрал и опубликовал у издателя А. М. Шлезингера песни Ф. Шопена оп. 74. Это издание стало данью светлой памяти композитора, отметив таким образом 10-летие со дня смерти Ф. Шопена. Из-за ограничений цензуры были напечатаны лишь 16 песен.

Позже А. М. Шлезингер издал в Берлине и 17-ю песню Шопена «*Spiew grobowy*» (приводим несколько переводов названия песни: «Гимн из гробницы», «Песня скорби», «Падают листья», «Могильная песня»). В связи с этим И. Бэлза пишет: «В 1931 г. Людвик Бронарский, излагая историю посмертной публикации вокальных произведений Шопена, назвал эту песню “завещанием великого патриота”. Он привел текст письма сестры композитора Изабеллы, в котором она выражала согласие, чтобы в сборник были включены лишь 16 песен, а семнадцатая – “Могильная песня” – была выпущена через год или два, “чтобы ответственность за ее издание не пала на нас”. Действительно, выход из печати сборника, содержащего песню, оплакивающую участь Польши после восстания, грозила родным многими неприятностями» [1, с. 236].

² Польский композитор и пианист, близкий друг Шопена, товарищ по Варшавскому лицей и по Высшей школе музыки, участник Ноябрьского восстания, эмигрировавший во Францию.

В Варшаве издатели Гебетнер и Вольф также опубликовали сборник польских песен Ф. Шопена. Последние же две песни «Чары» и «Думка» появились в печатном варианте только в 1910 г. Как известно, Ф. Шопену приписывают и ряд других песен, однако их авторство весьма сомнительно.

С целью дальнейшего анализа приведем песни ор. 74 в изложенном издателями порядке в русском переводе с указанием авторов стихотворного текста и, по возможности, дат сочинения:

1. «Желание» ор. 74 № 1, сл. С. Витвицкого (1829, Варшава);
2. «Весна» ор. 74 № 2, сл. С. Витвицкого (1838, Париж);
3. «Грустная река» ор. 74 № 3, сл. С. Витвицкого (1831, Вена);
4. «Гулянка» ор. 74 № 4, сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
5. «Что же любит девушка?» ор. 74 № 5, сл. С. Витвицкого (1829, Варшава);
6. «Прочь с глаз» ор. 74 № 6, сл. А. Мицкевича (1830, Варшава);
7. «Вестница» ор. 74 № 7, сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
8. «Пригожий парень» ор. 74 № 8, сл. Б. Залеского (1841, Париж);
9. «Мелодия» ор. 74 № 9, сл. З. Красинского (1847, Париж);
10. «Воин» ор. 74 № 10, сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
11. «Две смерти» ор. 74 № 11, сл. Б. Залеского (1845, Париж);
12. «Моя любимая» ор. 74 № 12, сл. А. Мицкевича (1838, Париж);
13. «Меланхолия» ор. 74 № 13, сл. Б. Залеского (1845, Париж);
14. «Колечко» ор. 74 № 14, сл. С. Витвицкого (1836, Дрезден);
15. «Жених» ор. 74 № 15, сл. С. Витвицкого (1831, Вена);
16. «Литовская песня» ор. 74 № 16, сл. Л. Осинского (1831, Вена);
17. «Песня скорби» ор. 74 № 17, сл. В. Поля (1836, Париж);
18. «Чары» на сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
19. «Думка» на сл. Б. Залеского (1840, Париж).

При внимательном изучении данного списка мы пришли к следующим важным выводам:

- все песни написаны на стихи *польских поэтов*, современников композитора: А. Мицкевича (1798–1855), Стефана Витвицкого (1801–1847), Богдана Залеского (1802–1886), Людвика Осинского (1775–1838), Зыгмунда Красинского (1812–1859), Винцентега Поля (1807–1872);

- в Варшаве в течение двух лет (с 1829 по 1830) созданы 7 песен, в Вене в 1831 г. – 3 песни; в парижский же период, что насчитывает более 17 лет (с 1832 по 1849), Шопен сочинил всего 10 песен.

- тематика песен, написанных в Варшаве и Вене, имеет любовную или бытовую направленность и отличается искренностью и простотой образного содержания; песни, созданные в парижский период творчества, наполнены лирико-драматическим смыслом, философской глубиной и патриотическим пафосом.

Из краткой летописи жизни и творчества композитора известна дата его знакомства с польскими поэтами: «1929 год. Сближение Ф. Шопена с группой молодых прогрессивных литераторов: М. Мохнацким, С. Витвицким, Б. Залеским, С. Гощинским и др.» [7, с. 34]. Дух патриотизма и идея независимости Польши выделяли их среди других: «... Не так чувствовали, не так понимали свое призвание и свой век Залеский, Гощинский и царь нашей современной литературы Адам Мицкевич; они писали поэтические творения не ради поэзии, но для отечества, они перестали тосковать; их творения оживлены великими страстями, ужасными потрясениями; их умом владеет мечта о Польше...», – пишет Кремлев [4, с. 63].

Студент Высшей школы музыки Ф. Шопен, проявляющий огромный интерес к современной польской литературе и поэзии, находит близких по духу друзей среди прогрессивной «литературной» молодежи, многие из которой были выходцами с восточной Украины и Галиции: «Собираясь, читали и музицировали, порою принимая участие в спорах Лелевеля и Бродзинского. Часто бродили по городу вдоль Вислы, наслаждаясь товарищеским уединением, спокойными пейзажами и мирной беседой романтически настроенных душ» [5, с. 70]. Духовное единство оказало огромное влияние на формирование мировоззрения и гражданской позиции молодого композитора, тематической направленности его творчества, что особенно проявилось в парижский период жизни. Таким образом, поэтическое наследие С. Витвицкого и Б. Залеского (в большей степени, чем поэзия А. Мицкевича), а также их личная многолетняя дружба с Шопеном собственно и определили круг образов вокальной музыки композитора.

Для Ф. Шопена вокальное творчество явилось способом общения *через слово* с близкими ему людьми, духовное родство с которыми подкреплено языком общения – польским. Они говорили и думали на польском языке. И если в Польше это был естественный процесс, то в Париже польский язык стал более необходим Шопену как родной язык общения, как ментальная связь с Родиной, как чувство национальной принадлежности и даже родственности (семейности), которых композитору так не хватало. В одном из писем от 2 сентября 1848 года

он писал: «...в чужой стране величайшее утешение – иметь кого-нибудь, кто вас переносит на родину всякий раз, как вы на него посмотрите, или скажите ему что-нибудь или услышите его» [8, с. 258].

О силе воздействия фортепианной игры самого композитора существует множество высказываний современников. Обратимся к воспоминанию упомянутого ранее Ю. Фонтана, который был не только близким другом, но и ближайшим доверенным лицом Шопена, секретарем и посредником в переговорах с издателями: «У него [Шопена] была привычка, если он не бывал вечером приглашен в какой-либо дружеский дом или на какой-нибудь прием, тушить свечи, садиться за любимое фортепиано и по два часа, а бывало, и больше, исполнять фантазии, полные самых возвышенных мыслей, оборотов, фигур, рулад и пассажей, поражающих новизной, более того – н и ч е м не напоминающих его изданные сочинения, – столь обилён в нём был источник вдохновения, столь богато воображение, столь неисчерпаем творческий дар, что все, что он писал и сочинял, было лишь слабым отблеском этих его вечерних непосредственных композиций» [8, с. 168].

Что же мешало Шопену быть непосредственным на эстраде? Ответ прост – аристократическое общество, которое он в роли артиста «ублажал» с юного возраста. Известный польский шопеновед Я. Ивашкевич писал: *«Немає жодного сумніву в тому, що Шопен був мазунчиком салонів, що не сходив з колін Потоцьких, Четвертинських, Маріолів, що його слухала княгиня Ловіцька й ославлена “княгиня” Зайчонкова, пестили його магнати, генерали, князі. Рано втягнувся він у “чаювання, вечірки, бальчики”, які поступово ввійшли у нього в звичку і без яких він не мислив свого існування. Це був наркотик, що, як і кожний наркотик, руйнував його здоров’я. У Варшаві картав його за це Титус, а потім у Парижі вболівав над цим Міцкевич, і Жорж Санд презирливо знижувала плечима на великосвітські звички свого друга... Зачарування цим штучним раєм залишилося у нього на завжди»* [3, с. 40].

О «салонности» пишет и В. Конен: «Где, как не в светском салоне, следует искать истоки утонченности шопеновского стиля? Характерные для его музыки блеск и “роскошная” красота виртуозности, при полном отсутствии кричащих актерских эффектов, также зародилось не просто в камерной обстановке, а в избранной аристократической среде. Но вместе с тем творчество Шопена – полный антипод салонности... При изяществе и утонченности форм выражения, высказы-

вания Шопена всегда проникнуты такой серьезностью, насыщены такой громадной силой мысли и чувства, что они не просто волнуют, но часто потрясают слушателя» [4, с. 454–455].

Характерной чертой романтической эстетики является принадлежность музыки идеальному миру идей, духовному контексту жизни, в котором личность композитора и его душа как субъективная реальность живут и творят этот мир своей индивидуальной неповторимостью. Шопену удалось создать два принципа художественной коммуникации, стилистически различных, но равнозначимых для автора:

- «Я как отражение мира» – в жанрах фортепианного творчества, где он выступает как типичный романтик-интроверт;
- «Я как часть мира» – в вокальных произведениях, в которых обнаруживаются *экстревентные* черты личности художника.

Первый принцип предполагает отражение мира через призму собственной духовности, второй же – слияние с миром, с той реальностью, которая близка ему по духу. Отсюда и два принципиально разных подхода к творчеству в целом: первый – активный поиск компромисса между внешним миром и внутренним состоянием (фортепианная музыка); второй – гармония творчества на основе слова и музыки (вокальная музыка).

Нельзя отразить мир без субъективного участия в нем творца, поэтому в концепции «Я как отражение мира» заключена сложная внутренняя коллизия: соотношение личностных нравственно-этических норм морали с нормами общественными. Композитор находит уникальный компромисс: свой внутренний мир композитор артистично «одевает» в роскошные салонные одежды, а иногда прячет в драматические или народные костюмы. Цельный и привычный образ Шопена-виртуоза – всего лишь проявление единства противоположностей, одного из принципов диалектики.

В концепции «Я как часть мира» все предельно органично и просто: в ней нет интриг, и поэтому к ней нет интереса у парижской публики XIX в. Даже Полина Виардо предпочитает петь мазурки (?), нежели песни Шопена. Из письма композитора В. Гжимале из Лондона от 13 мая 1848 г.: «... В газетах тут пишут обо мне прекрасные статьи. А вчера на концерте в Ковент-Гарден Виардо пела мои *Мазурки*, которые просили повторить... Она не такая, как в Париже, и пела мои вещи без просьбы с моей стороны» [8, с. 220]. П. Виардо принадлежит переложение для голоса нескольких мазурок Шопена. Особенно удачным и часто исполняемым является переложение мазурки ор. 33, № 2.

У песен Шопена к сердцу слушателей был иной путь. Композитор неоднократно переписывал свои песни, оставляя «музыкальные» автографы в альбомах близких ему людей: в альбоме Эмилии Эльснер хранится 7 песен Шопена; альбом Марии Водзиньской содержит 8 рукописных экземпляров. Многими рукописями песен, созданными в Варшаве и в Париже, располагала и семья композитора.

Удивительно, что при полном отсутствии печатных публикаций на рубеже 20-х и 30-х годов XIX века, «песни Шопена начали приобретать популярность по всей Польше как первые подлинно классические образцы польской вокальной лирики, мимо которых не мог пройти Монюшко», – отмечал И. Бэлза [1, с. 112]. Как признание искренней дружбы и глубокого духовного родства, находясь в Париже, Шопен часто вписывал автографы песен в альбомы *только польским* друзьям: «Т. Квятковский часто посещал Ф. Шопена в Париже. В его альбом Шопен вписал песню «Весна» (ор. 74, № 2) с посвящением «Любимому Теофилу Квятковскому. Ф. Шопен 4 сент. 1947. Париж» [8, с. 214].

Предложенные выше принципы художественной коммуникации «Я как отражение мира» (фортепианное творчество) и «Я как часть мира» (творчество вокальное), начиная с эпохи романтизма и заканчивая современной эпохой постмодерна, создают привычную парадигму восприятия музыки Шопена, в которой по субъективным авторским причинам, корнящимся в судьбе самого композитора, значительно доминирует первый принцип и им же нивелируется второй. Однако время меняет восприятие, и мы «слышим» живое дыхание шопеновской речи в его песнях и открываем для себя мир искренних чувств, открыть которые уже пришло время... Возникает еще один парадокс: Шопен в качестве оружия пресловутого патриотизма менее всего использовал вокальное творчество и возможности родной польской речи.

ВЫВОДЫ. 1) Все песни композитора написаны на польском языке. Мировоззренческие позиции Ф. Шопена формировались усилиями польских поэтов и писателей. Оказавшись в эмиграции, композитор вел *диалог через вокальное творчество* со своими соотечественниками. У вокального творчества есть своя притягательная сила – сила глубокого *духовного* единения.

2) В творчестве Ф. Шопена действуют два коммуникативных принципа, которые дополняют друг друга и равнозначимы для современного слушателя с точки зрения познания и понимания сущнос-

ти взаимоотношения художника с миром: «Я как отражение мира» и «Я как часть мира». Отражая романтическую поэтику через внутреннее Я автора, вокальная музыка Ф. Шопена являет собой в то же время национальную польскую картину мира. Сегодня вокальная интонация интровертного стиля Шопена благодаря семантике польской речи парадоксальным образом воспринимается как экстравертный тип коммуникации – близкий его соотечественникам, но чуждый остальному западноевропейскому миру.

В польском круге общения композитор мог быть просто самим собой, ему не нужно было надевать светскую маску холодного отчуждения и высокомерия. Для близких людей Шопен писал песни на родном языке, открывая в них свою душу. Вот почему в песнях, также как и в письмах к В. Гжимале, С. Витвицкому, родным в Варшаву, мы слышим внутренний голос *настоящего Шопена*...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бэлза И. Фридерик Франтишек Шопен / И. Бэлза. – М. : Наука, 1968. – 380 с.
2. Венок Шопену. Сборник статей. – М. : Музыка, 1989. – 279 с.
3. Івашкевич Я. Шопен / Я. Івашкевич [пер. з пол. Й. Й. Брояка]. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки : учебник / В. Конен. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 3. – 544 с.
5. Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 608 с.
6. Шопен Ф. Полное собрание сочинений. Т. 12. Песни [Ноты] / Ред. И. Я. Падеревского. – Краков : Польское музыкальное издательство, 1981.
7. Шопен Ф. Письма : в 2-х томах. – Т. 1 / Ф. Шопен [сост., вступит. статья, комментарии, хронограф Г. С. Кухарского]. – М. : Музыка, 1989. – 487 с.
8. Шопен Ф. Письма : в 2-х томах. – Т. 2 / Ф. Шопен [сост., комментарии, статьи и аннотированный словарь имен Г. С. Кухарского]. – М. : Музыка, 1984. – 461 с.

НИКИТИНА А. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА ВОСПРИЯТИЯ. Рассматривается феномен вокального творчества Ш. Шопена в контексте сложившейся системы восприятия музыки композитора.

Ключевые слова: песни, парадигма восприятия, принципы художественной коммуникации.

НІКІТІНА А. ВОКАЛЬНА МУЗИКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА СПРИЙНЯТТЯ. Розглядається феномен вокальної творчості Ф. Шопена у контексті сформованої системи сприйняття музики композитора.

Ключові слова: пісні, парадигма сприйняття, принципи художньої комунікації.

NIKITINA A. VOCAL MUSIC BY F. CHOPIN: THE PARADIGM OF PERCEPTION. Regarded as a phenomenon of vocal works by Chopin, C., in the context of the existing system of music perception of the composer.

Key words: Songs, the paradigm of perception, the principles of artistic communication.

УДК 781.2:786.2

Юрій Устименко

ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ

У середині ХХ ст. система навчання молодих музикантів читання авторського тексту була ретельно продуманою, аргументованою та в основі своїй досить мудрою. Піаністам прищеплювали навички копіткої праці з авторським текстом. На тлі такої копіткої праці молоді музиканти оволодівали мистецтвом узагальнення, відтворення з окремих деталей цілісної змістовно-образної картини тих творів, котрі проходили з викладачем. В результаті такого виховання музичного мислення більшість молодих виконавців невдовзі могла самостійно, без допомоги педагога розібратися в нотному творі, тобто ставати досить досвідченими, культурними музикантами. Музика самої різної стилістичної належності ставала рідною, зрозумілою мовою.

Процес оволодіння образним змістом твору не може обійтись без емоційних та інтелектуальних зусиль, що майже завжди відповідають індивідуальним особливостям здібностей студента, а також його інтуїції. Музиканту, який володіє мистецтвом читання тексту, рано чи пізно поталанило самостійно розшифрувати «закодований» в нотному тексті образний сенс твору, обернути графічні позначки в живий процес музикування. Вміння самостійно розбиратися в нотному тексті, працювати над твором – одне з найважливіших якостей професійного музиканта. Однак в цю справжню культуру якось непомітно почали проникати (і чим далі, тим більше) чужі віяння, які несли в собі перебільшене значення «букви» в підході до тексту. Гонитва за «бук-

вою» почала призводити до втрати концепційного погляду на творчість, принизила значення індивідуального мистецтва виконавця. Наполегливі, суворі вимоги скрупульозної точності переповнювали свідомість музикантів. Все в тексті пропонувалося якомога точніше. В лексиці декількох студентських поколінь стали прислів'ями вирази: «правильний темп», «правильна педаль», «правильна динаміка». Питання особистісного ставлення, виконавського погляду на твір частіше за все не помічали.

Мета статті – розглянути ставлення до нотного тексту як засадничу проблему виконавського мистецтва на підґрунті зіставлення інтерпретацій видатних піаністів з авторським текстом.

Слухаючи гру великих піаністів, всі звертають увагу на самобутність їхньої інтерпретації: наприклад, на різні відхилення від тих чи інших текстових позначок під час виконання. Однак подібні факти не обговорювались, вони йшли ніби по інерції, коли ми затамувавши подих слухали В. Софроніцького, Г. Нейгауза, М. Юдіну, Л. Оборіна та ін. Згодом дійшли такої думки, що таке можуть дозволяти собі лише видатні виконавці. Пересічним виконавцям слід грати згідно визначених вимог, поважати встановлені традиції, зберігати виконавське відчуття міри і виховувати в собі гарний смак. Проте яскраві інтерпретаційні досягнення деяких піаністів, а інколи і талановитих студентів консерваторій чомусь ніяк не вкладалися в параметри авторських текстів і не відзначалися в музичній пресі. Тому доволі часто виникала думка: а чи відповідають вимоги теорії «вірності» авторському тексту, точного виконання всіх його деталей живій практиці яскравого високохудожнього виконання музики? А чи сприяє ця теорія оптимальному розкриттю творчих зусиль виконавця, чи не містить прихованих недоліків? Ці питання ставили з великою упевненістю в тому, що норми ставлення до авторського тексту, які вимагають абсолютного його виконання, не досить глибоко відображають потреби художньої практики, значно обмежують своїми категоричними установками творчі можливості музикантів. Гіпотеза ця в свою чергу вимагає серйозної перевірки.

З того часу, коли з'явився перший музичний твір, написаний за допомогою нотної системи, творчі стосунки між композиторами і виконавцями перебувають в стані розвитку та постійних змін. Ця співдружність, в котрій не одна із сторін не може існувати без іншої. В цій співдружності йде боротьба двох тенденцій – прагнення до поєднання з прагненням до самовираження та самоствердження, без чого не може бути ніякої творчості. Перемога одної з тенденцій веде до

поразки обох, тому що без відвертості та самобутності виконавського акту сама музика автора буде мертвою. Отже, двобічність процесу музичної звукової творчості несе в собі протиріччя, подолання котрих складають зміст як історії виконавства, так самого виконавського мистецтва.

Проблема співвідношення двох видів музичної творчості ставилась і вирішувалась в концертній практиці, і в теорії по-різному. Відомо, що існували епохи, коли протиріччя у співдружності ставали антагоністичними, навіть руйнівними. Так, наприклад, впродовж XVII – першої половини XVIII віків співаки-віртуози господарювали в італійській опері-seria. Авторські мелодії на свій розсуд наповнювалися різними руладами та великими каденціями. Мало чим відрізнялися смаки піаністів-віртуозів 20 – 40-х років XIX ст. Музичний твір розглядався лише як привід для демонстрації різноманітних виконавських, а частіше за все технічних досягнень і досконалень. Від усього цього, звичайно, потерпала музика. В той же час виконавство, гублячи свою високу естетичну місію, знижувалося до рівня дешевого фіглярства.

Були такі епохи, коли помилкові теоретичні вимоги, догматична регламентованість надмірно тиснули на музикантів і вели до занепаду виконавського мистецтва. Щось подібне, наприклад, сталося в Німеччині в другій половині XIX ст. в результаті діяльності академістів Лейпцигської школи. Навіть неглибокий погляд на історію цього питання показує, що від того, як воно вирішувалося в теорії та на практиці, залежав загальний стан виконавського мистецтва тієї чи іншої епохи чи держави.

Відомо, що в часи Куперена, Баха, Скарлатті, Моцарта в ставленні виконавця, який виконував нотний текст, переважали риси співавторства. Музиканти дуже часто вносили в авторський текст зміни найрізноманітнішої властивості – від незначних відмінностей у мелізматичі до варіювання нотного тексту. Змінам допускали регістрову, динаміку, темпи і таке інше. У мистецтві вісімнадцятого століття було досить популярним перенесення з твору в твір улюблені теми, гармонічні послідовності, та інші музичні знахідки, що весь час змінювалися, розроблялися. Така безмежна свобода існувала в композиторському та виконавському мистецтві. До того ж сам текст припускав виконавську добудову, взяти хоча б «Хроматичну фантазію» Й. С. Баха. Було поширено виконання музики за технікою цифрованого басу, що дозволяла певну свободу в різноманітних деталях тексту: здвоєння голосів

у регістрові. Все це було пов'язано з мистецтвом імпровізації, котрим в ті часи володіло багато музикантів. Музика тих часів не тільки дозволяла, але значно сприяла великому емоційному наповненню, і що назва «клавір» увібрала в себе багато інструментів, починаючи від співучого, але малозвучного клавикорду до блискучого клавесину та потужного органу. І хоч виконавці в ті часи скоріше за все музикували переважно в одних і тих же приміщеннях і, відповідно, на одних і тих же інструментах, виникає питання, як вони почувалися, якщо замість звичайного трьохмануального клавесину їм траплявся двохмануальний? Чи не в цьому криється одна з причин відсутності редакційних подробиць у текстах того часу?

В історії виконавства багато питань, які ще потрібно досліджувати. Вірогідним припущенням є те, що і в ті часи виконавців було набагато більше, ніж композиторів, що і тоді високий рівень музиканта синтетичного типу існувало досить мало. Підтвердженням цього є велика кількість різноманітних трактатів. Доказом імпровізаційного стилю виконавства тих часів є свобода ставлення до авторського тексту, котра була характерною і для перших поколінь виконавців XIX ст. Вони, не усвідомивши спочатку своїх художніх можливостей, будучи не дуже талановитими композиторами, довгий час ставилися до виконавства «на рівних» із авторами. Їхні мало чи зовсім беззмістовні твори, такі, як «Морський бій» де Штейбельта, «З'їхавший з глузду» Калькбренера та твори інших композиторів були переповнені всілякими фортепіанними ефектами-трелями, тремоло, хроматичними октавами, мартелято, гамами, глісандо, що мали справляти певне враження на слухачів. У випадках звернення до музики минулих часів, але це траплялося досить рідко, вони дозволяли собі все – від антихудожніх перекручень до виконавського свавілля за допомогою тих же трелей, тремоло і так інше. Це були часи паризького блискучого стилю, епоха віртуозів, яких Ф. Ліст називав «братією рояльних акробатів», для котрих фортепіанний твір був приводом для самопоказу. Але у середині XIX ст. цим пустим віртуозам було завдано нищівного удару.

Виконавська діяльність Мендельсона, Шумана, Шопена, Ліста та їхніх послідовників зробила свою справу. У виконавстві поступово почав стверджуватися новий напрямок. Серйознішим, більш глибоким ставала його мета та зміст репертуару виконавців. Починалися часи розквіту романтичного виконавського стилю, з кульмінаційним моментом якого пов'язують імена Ф. Ліста та А. Рубінштейна. Починаючи з середини XIX ст. цей стиль домінував на концертній

естраді. Але потрібно відверто зазначити, що поступово він почав трансформуватися в салонно-віртуозний псевдоромантизм кінця XIX – початку XX ст.

Якщо піаністів паризького «блискучого» стилю об'єднувало прагнення до зовнішніх технічно-звукових ефектів і тому авторський текст ставав лише приводом для вільного варіювання, то для представників романтичного напрямку головним був прояв безпосереднього почуття, у відповідності до пануючої естетики. Однак, якщо в грі Ліста та Рубінштейна панувала надзвичайна рідкісна гармонія між художнім змістом твору та його виконанням, про що свідчать спогади сучасників цих видатних артистів, то більшості їхнім учням і послідовникам (і чим далі – тим більше) повної гармонії досягти не вдалося.

Почуття виконавця домінували над всім. Та виявлялося це почуття не тільки в надмірній завзятості, але й в порушенні ритму, у викривленому метрі та у дрібній фразерові. Слухачам у концертах подавалися «свої» почуття, «своя» техніка, цінувалися ефектне акцентування, вишуканість салонного сенсу, «левові» пристрасті. Хоч у виконанні почали з'являтися основні ознаки творів і стилю автора та всіякого свавілля було ще дуже багато. Ось лише одне свідчення Сен-Санса щодо ввічливого скандалу, котрий вчинив Россіні видатній Патті: «Чия це арія, котру ви тільки що виконували?» (Це була арія з «Севільського цирульника», перекинутий до невпізнанності).

Процес оволодіння мистецтвом читання авторського тексту, художньої праці з ним йшов повільно і залишив у вигляді чисельних редакцій, документальні свідчення про ті часи. Як і в грі більшості виконавців другої половини XIX ст., так і у виданнях тієї епохи сумлінного ставлення до авторського тексту виявити не вдається. Кожен редактор переробляв його, як хотів. До авторських позначок темпу та характеру без усіляких коментарів, тим же шрифтом додавалися редакторські. Метрономічні та динамічні позначки, позначки ритмічної нюансировки замінювалися, змішувалися авторські та редакторські ліги, їхнє місцезнаходження варіювалося.

У видання шопенівських творів вносилося багато словесних ремарок. Видання вальсів Шопен під редакцією таких визнаних піаністів, як Пюньо та де Альбер (кінець XIX – початок XX ст.), переповнені повільними змінами темпів, позначками динамічної та ритмічної нюансировки, що мали на меті передати виконавцю манеру гри редакторів, впритул до їхнього рубато. У недоліках редагування відбиваються також і недоліки самого виконавства тієї доби. Так, Г. Нейгауз,

сміючись, пригадував, що такий видатний піаніст, як Ігнат Фрідман, у кінці етюдів Шопен соль бемоль мажор оп. 25 додавав від себе ще два акорди – доміанту та тоніку. Останній приклад особливо типовий для салонного псевдоромантизму з його зверхнім ставленням до твору та прагненням до елегантності та зовнішнього блиску. Не можна не підкреслити, що в цей перехідний період співвідношення виконавця за авторським текстом, виконавський стиль висунув плеяду таких видатних піаністів, як Т. Лешетицький, В. Пахман, В. Тиманова, І. Падеревський, Н. Розенталь, О. Зілоті, І. Фрідман та ін. Але не цьому поколінню судилося зробити той внесок у поглиблене рішення проблеми ставлення виконавця до авторського тексту, котрий привів до сучасності. Це зробили великі музиканти наступної хвилі.

Отже, починаючи від Ф. Листа, Ан. Рубінштейна, їхніх молодших колег Ф. Бузоні та музикантів меншого масштабу, всі виконавці XIX ст., дозволяли собі вносити в авторський текст власні зміни. Звичайно, естетична цінність, талановитість та переконливість цих змін була надзвичайно різною – від геніальних ідей та художніх досягнень (у Рубінштейна, Бузоні) до сумнівних салонних ефектів. Та все ж музичне виконавство XIX ст. в цілому ставилося до авторського тексту з великою свободою. Ця свобода була далеко не безгрішна та не безпомилкова. Але не можна не відзначити почуття гідності, яке переповнювало виконавців тих часів і їхню віру, щодо великої місії у музичній культурі.

Пошуки правди та глибини в мистецтві спонукали подальшу еволюцію виконавства. На зламі XIX–XX ст. у ставленні виконавців до авторського тексту відбулися нові якісні зрушення. Така необхідна енергія для цих прогресивних змін, виходила з двох джерел – від композиторів, які були дуже незадоволені виконавських свавіллям та виконавців нового покоління, котрі розчарувалися у старому виконавському стилі. У цьому сенсі дуже показовими є враження молодого Г. Нейгауза, який вчився тоді в Берліні. Про піаністів псевдоромантичного спрямування він пригадує: «Вчора слухав Зажера – елегантність зачаровує, піаніст казковий, але б'є на ефект». Про Ігнатія Фрідемана він пише: «Грає не досить художньо». В грі свого вчителя Л. Годовського Нейгауз відзначає деяку неточність, а також деінде він додавав зайві голоси в акорди. З приводу Шнабеля та Флеша, представників нової артистичної хвилі, він відзначає: «Можу з захопленням сказати про велику музичність і артистичну чистоту та значну техніку, яка позитивно впливає на слухачів».

Не слід вважати, що поширення нового, більш глибокого виконавського стилю проходило без боротьби. Адже дезавувувати потрібно було значних артистів – віртуозів, які користувалися великою популярністю серед багаточисельної публіки. Першими почали боротьбу композитори. Їхня реакція була – з більшими подробицями та з більшою ретельністю редагувати свої твори. Мабуть першим це почав здійснювати ще К. Дебюссі. Його однодумцями були М. Равель, І. Стравінський, М. Метнер та ін. Було чимало протестів стосовно перекручень характеру їхніх творів різними інтерпретаціями. До цих процесів долучився Антон Рубінштейн, котрий писав так: «Сучасні капельмейстери диригують творами Бетховена, Моцарта не так як хотіли композитори, а робили це на свій розсуд. То чому ж юриспруденція не поширюється на питання мистецтва?» – у розпачі вигукував великий піаніст.

Впродовж багатьох десятиліть виконавці в своїй практичній роботі по-різному взаємодіяли з текстом автора. Одні ретельно виконували дані тексту, інші, довіряючись своєму почуттю та фантазії, переробляли їх у своїй грі. Але порушувати традицію чи зізнаватись у незгоді з якимись випадковими чи суб'єктивними недосконаlostями авторського тексту було навіть небезпечно. І тільки з кінця 60-х років поступово починається злам – почали з'являтися наукові праці, які по-новому висвітлювали питання про роль виконавця, про його права та обов'язки.

У музичному виконавстві техніка піаніста не може бути виключеною зі слухацького сприйняття. Були такі часи, коли цікавість публіки до віртуозності ставали вирішальними для оцінювання виконавця. Деякі шанувальники вокалу йдуть слухати, як візьме верхню до чи мі якийсь їхній кумир. Цінувальники балету з великим захопленням підраховують скільки фуєте прокрутить та чи інша балерина. Доводилося читати деякі публікації про відбіркове прослуховування до Паризького конкурсу піаністів, де обов'язковим до виконання був фінал Другої сонати Шопена, тоді деякі слухачі сліdkували за грою конкурсантів тримаючи хронометри «хто швидше». У 1958 р. на першому конкурсі імені П. І. Чайковського після феноменального швидкого та чистого виконання американцем Поллаком фіналу Сьомої сонати С. Прокоф'єва, слухачі з великим почуттям та з сяючими обличчями висловлювали своє захоплення. Тенденція до відокремлення техніки від змісту може бути в тих випадках мистецтв, де вона недосяжна пересічним людям і тому викликає у них почуття здивування. Це по-

чуття здивування від техніки в академічному виконанні може задовольнити певну аудиторію та на якийсь час замінити їй справжнього художнього враження.

На щастя, панування техніки не може існувати дуже довго. Та ж сама аудиторія, котра тимчасово була осліплена технічними досягненнями виконавців, невдовзі починає відчувати естетичне невдоволення. Консерватизм змінюється жагою чогось нового. Публіка, а за нею і критика раптом звертаються до мистецтва змістовного, сповнюється очікуванням нових цікавих виконавських звершень. Традиційності музичного виконавства сприяє звісна практика, яка склалася в музичному навчанні. По-різному навчають педагоги, по-різному пишуть про виховання індивідуальності ставлять у методичній літературі. Відмова від пережитків у музичному виконавстві дуже тяжко дається музикантам. Педагоги не можуть утриматись від повідомлення учню своїх думок і почуттів з приводу того чи іншого твору. Зайва активність і метушливість музичної педагогіки – ще одна суттєва причина, яка сприяє процвітанню академічного, традиційного виконавства.

Причиною стійкості традиціоналізму музичного виконавства є історичне існування практики докладного редагування композиторами своїх творів. Ця практика зв'язана з об'єктивними труднощами оволодіння синтаксисом і закономірностями музичної мови. Більшість композиторів прагнули також віддзеркалити в редагуванні свої почуття у створеній ними музиці. Бажаючи допомогти сучасникам, а також наступним поколінням, зрозуміти їхню музику, запобігти довільному, некваліфікованому її виконанню, автори поступово перетворили нотний текст у докладний «довідник» своїх творів. Дуже часто їхні редагування почали нагадувати туристські екскурсії вже відомими маршрутами. Попереду йде «екскурсовод», позаду всі останні учасники походу. Ось та думка, яка витікає з багатьох редагувань, де автори дозволяють виконавцям користуватися їхніми творіннями.

Сучасні музиканти звернули увагу на негативний бік докладних авторських редакцій, котрі своїм авторитетом перешкоджають живому спілкуванню творів з новим слухачем і з новим виконавцем. Автори не завжди можуть передбачити самостійне життя своїх творів у майбутньому. Та ще за життя, значення форми авторського тексту для самого автора не є чимось абсолютно стійким. Двічі вислані Бетховеном метрономічні позначки для Лондонського видавництва своїх симфоній в результаті були надруковані по-різному. Брамс на прохання видавця про уточнення метрономічного темпу відповів: «Ви

гадаєте, що я кожного разу граю однаково?» С. Рахманінов кожного разу інтерпретував свої твори по-різному.

Кожна епоха вважає свій смак кращим. Переконливе виконання творів Баха Г. Гульдом мабуть зовсім не схоже на виконання самого Баха своїх творів. Зміни стилю виконавства необхідні, тому що нові покоління та нові виконавці бажають у старих, відомих класичних творах знайти підтримку своїм думкам та опору для своїх почуттів. «...Великий артист робить музику близькою сучаснику: він знає його хвилювання» (А. Рубінштейн). Справжній музикант завжди ставить-ся до тексту автора з великою повагою та є надзвичайно дорогим. Його особливості та навіть недоліки роблять текст ще ближчим, зрозумілішим, рідним. Не слід лише «боготворити» текст. Це завжди перешкоджає живій, критичній оцінці, без котрої думка та почуття перебувають у бездіяльності. Не можна ставити знак рівності між художніми особливостями, смисловим потенціалом твору та редактурою автора, тому що редактора може містити у собі якісь суб'єктивні елементи та підлягати критичному осмислюванню.

У 50–60-і роки ХХ ст. «самовідсторонення» і «об'єктивність» вважалися майже головним достоїнством виконавця, а слово «суб'єктивність» означало суто негативний характер. Однак, починаючи з другої половини 60-х років, почали відчуватися нові віяння, поступово поширювала вплив нова парадигма. Вона стверджувала творчій напрямок у виконавстві, котрий в умовах інтенсифікації музичного життя та широкого поширення звукозапису здобула підвищену актуальність. Повторні, не самостійні виконавські акти перестали хвилювати сучасника. Публіка почала менше відвідувати концерти. Саме існування класичного музичного твору як і живого, хвилюючого наше покоління естетичного феномену, ставало залежним від нового його прочитання.

Слід підкреслити, що виконавський академізм дискредитував себе у 70-і роки. Сучасна наукова методологія, яка синтезує різні галузі знань, дозволила збагатити вирішення питання про співвідношення композиторської та виконавської творчості новою системою роздумів і доказів. Емоційно-емпіричні прозріння митців минулого часу, котрі вважалися лише красивими, ідеальними, але які не могли бути запропоновані у повсякденності фантазіями геніїв, знайшли собі найсерйознішу підтримку в сучасній аргументації математичного типу.

Насамперед було усвідомлено та доведено, що музичний твір – не є нотний текст. Нотний текст – це семантична система, за допомо-

гою якої композитор об'єктивує внутрішню, психологічну діяльність свідомості. Сучасними теоретиками досліджуються думки про те, що нотні системи якісно відрізняються від звукових. У семантичному сенсі виконавство виступає як переклад духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню. Саме з цієї причини виконавство повинно бути не копіюванням, механічним відтворенням, простим репродуктивним актом, а своєрідним видом творчості.

Вченими доведена принципова неможливість ідентичності між ідеями, які сформувались у свідомості автора твору та їхньою об'єктивністю в нотному запису, з одного боку, та ідеями, що видобуваються з нотного запису твору виконавцями та слухачами – з іншого. Нотна партитура є схематичним предметом, котрий може бути доведеним до художнього акту тільки в конкретній інтерпретації. Виконавець об'єктивує не нотний текст, а художній зміст. Його ж виконавець долає в індивідуалізованому вигляді. Це і є те протиріччя, котре вирішується творчістю виконавця, робить необхідною цю творчість, є її головним внутрішнім джерелом. Цей висновок налаштовує кожного виконавця на творчу активність і зміцнює упевненість у важливості його місії.

У сучасних теоретичних працях звертається увага на множинність реакції слухача художнього твору на одне і те ж виконання. Кожен реагує на музику в залежності від свого власного життєвого, художньо-емоційного досвіду та асоціативної пам'яті. «Тільки передавальної рефлексією музику можна зрозуміти: трубний сигнал, як символ войовничості, сопілку як знак сільської ідилії, хорал як вираз релігійного почуття» (Бузоні). Так і тільки так існують музичні твори у свідомості індивідуумів. Правда, що особисте сприйняття може бути захоплене впливом загальноприйнятої, модної, естетичної оцінки. Якщо під такий вплив потрапляє виконавець, який з самого початку є простим слухачем, то його власний творчий потенціал має тенденцію наближення до нульового.

Життя музичного твору невід'ємно пов'язане з автором тільки до свого народження, умовно кажучи, до моменту публікації. А далі? Далі твір починає власне існування у різноманітних інтерпретаціях, інколи за участю, інколи без участі автора, та в різноманітному слухачькому сприйнятті. Інколи шлях твору дуже короткий і проходить поблизу рідного музичного ландшафту, а інколи він уходить у таку далечінь, що і кінця краю не розгледіти.

ВИСНОВКИ. У XIX ст. питання про ставлення виконавця до авторського тексту являло собою картину незавершену і непослідовну.

Початок ХХ ст. визначився якісно новим вирішенням цього питання. У сучасній науці про виконавство існують погляди, протилежні як думкам великих виконавців минулого, так і результатам новітніх досліджень. Деякі з таких поглядів були наведені у статті, але суть питання полягає не в крайніх поглядах. Перемогла «середня» лінія, що була достатньо близькою до вимог формального відтворення авторського тексту. Поступово зникли різні салонні звички минулих часів. У музикантів нового спрямування (С. Рахманінова, А. Штабеля, А. Рубінштейна, К. Ігумнова, Г. Нейгауза) серйозне, глибоке ставлення до авторського тексту стало домінуючою установкою. При цьому виконавці не втратили свої індивідуальні особливості.

Спираючись на позитивні практичні результати, котрі впродовж трьох десятиліть давало нова установка, ідеї буквальної «відданості» авторському тексту стали наполегливо проводитись у життя. Все це призвело до того, що декілька поколінь музикантів виховувалося в дусі безумовної підпорядкованості виконавства не тільки духу, скільки букві авторського тексту. Заклики до самотності творчості згадувались якось формально, мляво та поступово все менше реалізовувались. Такі спрощені естетичні установки здобули широкі поширення та були особливо актуальними до 70-х років ХХ ст., однак зберегли свій вплив і пізніше. Дехто з дослідників вимагав об'єктивно правильно оцінювати творчість того чи іншого композитора, спрямовувати увагу виконавця на «точне» виконання того, що написано автором. Вони стверджували, що реалістична інтерпретація можлива тільки в результаті точної передачі того, що написано в авторському тексті. Усілякий інший підхід веде до суб'єктивістського свавілля. Подібне свавілля не має нічого спільного з варіантною множинністю виконавства.

Найуважливіше ставлення до авторського тексту – це не легке завоювання історії виконавства, надбання сучасної музичної культури. Були б вкрай шкідливими та легковажними заклики до відмови від цього багатства. Однак при порівнянні тільки що наведених цитат з думками великих виконавців стає вочевидь ясным, на скільки всебічніше, діалектичніше, плідніше ставилося питання про взаємостосунки виконавців з авторським текстом у мистецтві А. Рубінштейна чи П. Казальса, та наскільки спрощено, однобічно виглядає він у рекомендаціях деяких сучасних авторів. Висновки останніх є хибними й не відповідають музичній дійсності. Якщо прийняти точку зору цих авторів, тоді доведеться визнати, що С. Рахманінов, котрий починає

репризу траурного маршу Ф. Шопена з сонати сі бемоль мінор у нюансі *ff* (замість авторського *p*) робить суб'єктивістське свавілля? Теоретики «точного виконання», «точного відтворення того, що написано у тексті» не пояснили, що вони мають на увазі під словом «точність». І це не випадково, оскільки не можна точно виконати того, що своєю природою позбавлено точності, змінності. Нарешті, незрозуміло, кого потрібно наділити повноваженнями визначати «точності» виконання авторського тексту та відповідного схвалення (чи не схвалення) музично-виконавської продукції? Адже слухача, навіть освіченого, теоретичні висновки мало цікавлять. Йому потрібно живе спілкування з музикою.

Обмеженість теорії точного відтворення авторського тексту полягає в тому, що з двобічної формули діяльності виконавця – вивчення твору та його тлумачення – була довільно відкинута друга її частина. Апологети «однопорядкового» виконавства усіяло пропагували копіюючу, «фотографуючу» гру. По ступеню віддзеркалення найвищих завдань музичного виконавства, його наближення до художньої правди теорія «точного» відтворення не далеко пішла від установок того далекого часу, коли музиканти нехтували твором і дозволяли собі відверте свавілля. Теорія «точного» відтворення тексту не тільки ігнорує сучасні досягнення естетичної теорії виконавства, ігнорує також і недоліки нашої виконавської практики. Вона несе значну долю відповідальності за широке поширення нетворчого виконавства та нетворчого виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бирмак А. *О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы* / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 142 с.
2. Либерман Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом* / Е. Либерман. – М. : Сов. композитор, 1988. – 127 с.
3. Тимакин Е. М. *Воспитание пианиста. Методическое пособие* / Е. М. Тимакин. – Изд. 2-е. – М. : Сов. композитор, 1989. – 143 с.

УСТИМЕНКО Ю. ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ. Наводяться міркування автора з приводу відповідності композиторського тексту і його виконавського прочитання в системі виконавсько-педагогічної практики та наукових поглядів минулого та сучасності.

Ключові слова: нотний текст, композитор, виконавець, творчий підхід, відданість авторському тексту.

УСТИМЕНКО Ю. ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С НОТНЫМ ТЕКСТОМ.

Изложены размышления автора о соответствии композиторского текста и его исполнительского прочтения в системе исполнительско-педагогической практики и научных взглядов в прошлом и настоящем.

Ключевые слова: нотный текст, композитор, исполнитель, творческий подход, верность авторскому тексту.

USTYMENKO Y. THE PRINCIPLES OF WORK WITH MUSICAL TEXT. The article is deals with the reflections of author about the correlation of composer's text and performance reading in the system of scientific looks and performance-pedagogical practice of the past and contemporaneity.

Key words: musical text, composer, performer, creative approach, loyalty to author text.

УДК 78.071.1:786.2.082.4

Ню Нин

ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ С. ПРОКОФЬЕВА

Прокофьев создал пять фортепианных концертов (шестой сохранился в эскизах): Des-dur, op. 10, 1910–1912; g-moll, 1912–1913; C-dur, 1921; B-dur, 1931; G-dur, 1932. В концертах отразилось композиторское дарование в раннем и среднем периоде творческого пути. Объединяющим концерты принципом сочинения является свободная трактовка этого жанра и формы. Первый концерт – одночастный, Второй и Четвертый – четырехчастные, Третий – трехчастный, а Пятый – пятичастный.

Первый фортепианный концерт С. Прокофьева занимает важнейшее место в творческом наследии данного жанра композитора. Напомним, что это еще учебное сочинение, созданное до окончания композиторского отделения Петербургской консерватории. Много мнений существует о первом фортепианном концерте Прокофьева. Так, И. Нестьев пишет, что в концерте «представлен самобытный прокофьевский пианизм, сочетающий крупную кладку аккордов и октав со сложнейшей «акробатикой» скачков и бисерной «пассажно-этюдной» техникой <...> Впервые были объединены в цельной драматургически развитой форме типичные образы прокофьевской музыки:

динамика моторных и танцевальных тем (главная партия), нервно-напряженная экспрессия (побочная), мечтательный лиризм (средний *gis-moll'*ный эпизод)» [5, с. 74].

С. Прокофьев считал свой Первый концерт «первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение», т. е. речь идет о приемах сочетания фортепиано с оркестром и об оригинальной трактовке одночастной поэмной структуры. И дальше: «Замысел, во-первых, в некоторых приемах сочетания фортепиано с оркестром; во-вторых, в форме: сонатное Allegro со вступлением, повторяемым после экспозиции и в конце; с небольшим Andante, вкрапленным перед разработкой; с разработкой в виде скерцо и началом репризы в виде каденции» [6, с. 22]. Творческое отношение к произведению проявляется у композитора уже в том, что только Первый концерт – одночастный, созданный в форме «сонатного allegro». Но это одночастная сонатная композиция включает в себе ясно выраженную (о чем неоднозначно говорит сам композитор) циклическую четырехчастность.

В Первом фортепианном концерте Прокофьев применяет форму одночастного романтического концерта с четким внутренним циклическим подразделением, близкую форме *Es-dur'*ного концерта Ф. Листа. Такой тип одночастного строения мы называли «ложной циклическостью». Все основные разделы концерта отделены друг от друга большими паузами, сменой темпа, тональности и фактуры. Экспозиция (первая часть) замкнута тональностью *Des-dur*, две «средние части» (*Andante assai* и *Allegro Scherzando*) – тональностью *H-dur*. Реприза (противореча трактовке Прокофьева, зеркальная – считает Э. Денисов, начиная ее с возвращения темы главной партии) в сжатом виде воспроизводит основной материал экспозиции в главной тональности. Экспозиция концерта обладает большой внутренней расчлененностью.

Предмет статьи – особенности драматургии и формообразования Первого фортепианного концерта С. Прокофьева. В связи с необходимостью анализа Первого фортепианного концерта Прокофьева, введем понятие «ложной циклическости» вместо общепринятого определения «цикла, сжатого в одночастности». Представляется, что понятие «ложная циклическость» более соответствует произведению, созданному в одночастной форме, которая содержит особенности иной формы.

Относительно использования сонатной формы в творчестве Прокофьева, следует остановиться на особенностях ее структу-

ры [1; 2; 9; 10]. Сонатно-симфонический цикл в большинстве сочинений Прокофьева традиционен. Одночастный «цикл» использован им **только** в Первом фортепианном концерте и в Третьей сонате для фортепиано (не считая детской Первой сонаты).

В связи с выше сказанным определилась **цель** статьи – выявить особенности «ложной» цикличности Первого фортепианного концерта С. Прокофьева. Однако прежде следует рассмотреть особенности сонатной формы в сонатно-симфоническом творчестве Прокофьева. Важными для нашего исследования оказались статьи об особенностях трактовки сонатной формы в творчестве Прокофьева: Э. Денисова [1], А. Шнитке [10]; магистерские работы Лю Цинь Цинь [3], Ли Фанюань [2], Чжуань Янь [9].

Содержание «ложной цикличности» Первого фортепианного концерта:

- 1 ч. Экспонирование основных образов произведения. Экспозиция формы сонатного *allegro* со значительно развитым и важным для всей драматургии сочинения вступлением: тт. 1 – до ц. 21;
- 2 ч. *Andante assai* – лирический средний вставной раздел в общей (ложно) циклической сонатной форме: ц. 21–26;
- 3 ч. *Allegro scherzando* – разработка в жанре скерцо как третья часть (ложной) циклической формы: от ц. 26 до ц. 29;
- 4 ч. выполняет функцию финала – реприза сонатной формы с развернутой каденцией фортепиано: ц. 29–37.

В Третьей фортепианной сонате Прокофьева мы встречаем сонатную форму с несколько большим развитием нерегламентированных разделов, таких как вступление и кода [3]. Стремление С. Прокофьева к расчлененности формы и законченности ее отдельных частей отражается на строении экспозиций, в большинстве случаев ясно отделенных от разработок и, в свою очередь, распадающихся на ряд законченных построений. Их самостоятельность подчеркивается не только контрастностью эмоциональных состояний, но и всеми средствами музыкальной стилистики (смена тональности, темпа, динамики, фактуры, оркестровки, иногда размера).

Большинство экспозиций сонат С. Прокофьева замкнуто. Их ограниченность от разработок обычно подчеркивается либо замедлением темпа и остановкой движения в конце экспозиции, либо фермой или генеральной паузой. В ряде случаев структурная грань еще больше усугубляется сменой темпа в начале разработки (Шестая и Восьмая сонаты для ф-но, Соната для виолончели и ф-но) или возвраще-

нием к основному темпу после смены в конце экспозиции (Пятая и Седьмая симфонии, Третья соната для ф-но).

Экспозиции всегда подчинены задаче ясного и четкого экспонирования тематического материала. Внутренняя динамика их обычно невелика, а развитие тем внутри экспозиции сведено до минимума. Контраст тем главной и побочной партий носит скорее характер сопоставления и не вызывает потребности в интенсивном развертывании. Отсутствие сквозного развития в экспозициях позволяет Прокофьеву трактовать их как цепь самостоятельных, замкнутых и отграниченных друг от друга музыкальных построений.

Интересно, что наиболее последовательно расчленена экспозиция в Первом струнном квартете. Активная, наполненная стремительным движением главная партия (написанная в трехчастной форме) к концу своего изложения замедляется и в наступившем *Andante* заканчивается полным кадансом в главной тональности (h-moll). Следующая сразу же за ней побочная партия (fis-moll) отделена от главной паузой, сменой темпа (*Allegro moderato*) и пятью тактами, выполняющими роль отсутствующего связующего раздела.

П. П. трехчастна (с репризой в g-moll) и завершается полной каденцией в своей тональности (fis-moll). Заключительная партия (*Allegro*) – третий самостоятельный и замкнутый раздел экспозиции (fis-moll). От разработки экспозиция отделена генеральной паузой в один такт. Экспозиция здесь предельно расчленена: все ее разделы самостоятельны по материалу, контрастны по темпу, замкнуты тонально и отделены друг от друга паузами. Естественно, что в таком случае экспозиция может рассматриваться не как непрерывное исследование вытесняющих друг друга и вступающих в сложные взаимодействия тематических образований, а скорее как сумма изолированных, контрастирующих друг с другом состояний, лишь в разработке более тесно соприкасающихся друг с другом. С аналогичной расчлененностью всех тем экспозиции мы встречаемся и в Первом фортепианном концерте.

Во многих экспозициях Прокофьева встречается смена темпа в основных разделах. Так, например, во Второй фортепианной сонате связующая партия, исполняемая *Piu mosso*, разделяет главную и побочную темы, идущие в одном и том же темпе. В Третьей сонате вся экспозиция распадается на два самостоятельных и контрастных по темпу раздела (*Allegro tempestoso, moderato*), из которых первый включает в себя главную и связующую темы, а второй – побочную и три темы заключительной партии [3].

Большинство прокофьевских экспозиций начинается с изложения основного тематического материала, т.к. вступительные разделы встречаются сравнительно редко. Небольшое, но мелодически самостоятельное медленное вступление встречается в первой части Третьего фортепианного концерта; 10 вступительных тактов в первой части Шестой симфонии особой тематической самостоятельностью не отличаются. Гораздо более значимо вступление в Третьей фортепианной сонате (15 тактов), воспринимающееся как относительно развитый, тематически самостоятельный доминантовый предикт к Г.П., обусловленный одночастностью самой сонаты.

Незначительная роль вступлений объясняется стремлением композитора к максимальной ясности и лаконичности формы. С. Прокофьев предпочитал «лобовое» изложение основного материала, без его скрытой внутренней кристаллизации. Однако в Первом фортепианном концерте он отходит от такой трактовки вступления, и оно выполняет важнейшую роль в драматургии произведения.

Большинство главных партий сонатной формы С. Прокофьева не контрастно, что связано с отсутствием развития внутри экспозиции. Форма главных партий обычно проста: период (Четвертая, Пятая, Девятая фортепианные сонаты, Первая и Четвертая симфонии), либо трехчастная форма (Первый квартет, Вторая, Шестая и Восьмая сонаты для ф-но, Шестая и Седьмая симфонии). Противопоставление главной и побочной партий всегда ясно выражено. Обычно побочные темы отличаются большей мягкостью и певучестью и представляют собой обособленные лирические островки внутри экспозиции (как побочная партия Четвертой симфонии или Шестой и Седьмой сонат для ф-но). Стремясь к ясности отношений внутри экспозиции, С. Прокофьев обычно ограничивается двумя основными темами, редко прибегая к введению достаточно самостоятельного в тематическом отношении материала в связующих и заключительных разделах. Когда же вводит такой материал (чаще в заключительных), то всеми средствами подчеркивает его подчиненное значение.

Экономией материала и созданием максимальной тематической ясности внутри экспозиции объясняется то, что композитор никогда не пользуется противопоставлением темы Г.П. группе тем П.П. Побочная партия в экспозициях – всегда одна тема. (Только в Пятой фортепианной сонате есть две темы, претендующих на П.П., как и в одночастном Первом фортепианном концерте). Иногда заключительные разделы прокофьевских экспозиций включают несколько самостоятельных

тематических элементов, объединенных в одном дополнении (три «темы» в заключительной партии Третьей сонаты [3], две – в заключительной партии Девятой сонаты [2]). Внутренняя замкнутость прокофьевских экспозиций иногда усиливается и тем, что, помимо настойчивого утверждения тональности П.П., композитор прибегает к полному совершенному кадансу в конце экспозиции и паузе перед разработкой (Первый скрипичный концерт [9], Вторая – Пятая сонаты для ф-но [3], оба квартета).

Основные темы в разработках Прокофьева чаще всего подвергаются не качественной трансформации, а лишь различному ладовому, гармоническому и фактурному освещению. В этом проявляется одна из особенностей симфонизма Прокофьева – стремление к качественной неизменности тем и некоторой калейдоскопичности формы.

Во многих сочинениях Прокофьев воспроизводит характерные принципы построения классической разработки, четко разделяя ее на основные разделы (вступительный, центральный, предыкт к репризе) и даже используя экспозиционный порядок следования тем (Пятая соната).

В некоторых разработках Прокофьев вводит эпизодические темы. Наиболее яркая из них – тема эпизода (*Andante assai*) Первого фортепианного концерта, где этот раздел заменяет в одночастном цикле медленную часть.

Большинство разработок Прокофьева, несмотря на их краткость, не имеет явной динамической направленности. Кульминации чаще всего рассредоточенные и не стягивают форму (как единые динамические вершины симфонических разработок П. Чайковского или Д. Шостаковича). В ряде случаев Прокофьев отсекает репризу от разработки столь же определенно, как и разработку от экспозиции. Чаще всего при этом он использует прием замедления или даже полной остановки движения перед репризой (Шестая симфония, Седьмая соната, Соната для виолончели и фортепиано), а иногда усиливает это и тематически (прием проведения лейттемы перед разработкой и перед репризой в первой части Шестой сонаты с одновременной сменой темпа и характера движения).

Реприза в сонатной форме Прокофьева – не столько итог предыдущих событий, сколько прием возвращения к первоначальным состояниям. Поэтому качественная трансформация тем в репризах встречается редко. К случаям качественной переработки тем в репризах относится побочная партия в Третьей фортепианной сонате. Здесь

можно говорить о «синтетичности» репризы; исчезает темповая расчлененность тем, и побочная партия вовлекается в общую динамику движения, теряя свою былую фактурную темповую изолированность [3].

Почти во всех репризах Прокофьев более сжато излагает основные темы. Во многих сочинениях использует прием точного повторения первого раздела экспозиции в начале репризы, чем еще больше подчеркивается, что трансформации тем в разработках редко имеют качественный характер.

В тональном отношении репризы Прокофьева довольно элементарны; побочные партии в репризах почти всегда идут в основной тональности.

Типы код у Прокофьева достаточно разнообразны. В большинстве случаев они невелики по размерам и выполняют роль тонального (а иногда тематического и фактурного) замыкания части. Просты по структуре и функции коды первых частей Виолончельного концерта, Второй, Третьей, Пятой и Девятой фортепианных сонат [3; 2], Второго квартета, Сонаты для скрипки соло и др.

Из всего сказанного выше о сонатной форме, можно сделать вывод, что Прокофьев был достаточно изобретателен в области формы, особенно в тех случаях, когда это диктовалось творческим замыслом, он прибегал к довольно решительной ломке сложившихся форм. Итак, в трактовке сонатной формы достаточно четко проявляются общие композиционные принципы Прокофьева, «основанные на прояснении логики внутреннего строения, а не на усложнении и вуалировании ее» [1, с. 184]. Кажущаяся простота его форм, на наш взгляд, не связана только с неоклассическими устремлениями, а некоторая «элементарность» идет скорее от высокоразвитого конструктивного мышления, помогающего композитору найти в каждом индивидуальном случае максимально ясное решение композиционной проблемы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Денисов Э. *Сонатная форма в творчестве Прокофьева* / Эдисон Денисов // С. С. Прокофьев. *Статьи и исследования* [Сост. В. Блок ; ред. В. Блок и Ю. Разс]. – М. : Музыка, 1972. – С. 165–184.
2. Ли Фанюань. *Семантическая целостность цикла десятой фортепианной сонаты С. Прокофьева*. Магистерская работа. – Одесса : ОГМА, 2008.
3. Лю Цинь Цинь. *Третья соната Прокофьева. Особенности драматургии одночастного цикла*. Магистерская работа. – Одесса : ОГМА, 2007.
4. Мясковский Н. Я. Сергей Прокофьев. Ор. 10. Первый концерт для фортепиано с оркестром *Des-dur* (нотографическая заметка) // Н. Я. Мясков-

ский. Статьи, письма, воспоминания. – М. : Сов. композитор, 1960. – Т. 2. – С. 175–176.

5. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2, перер. / И. В. Нестьев. – Москва : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. – 662 с.

6. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания [Сост., ред., примеч. и вст. статья С. И. Шлиф-штейн]. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 7–77.

7. Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Партитура // С. Прокофьев. Собрание сочинений. Концерты для фортепиано с оркестром. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1957. – Т. 5. – С. 9–96. – [ноты].

8. Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – С. 6–52. – [ноты].

9. Чжуань Янь. Принципы взаимодействия солирующей скрипки и оркестра в первом концерте С. Прокофьева. Магистерская работа. – Одесса : ОГМА, 2006.

10. Шнитке А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных циклах Прокофьева / Альфред Шнитке // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования [Сост. В. Блок ; ред. В. Блок и Ю. Рагс]. – М. : Музыка, 1972. – С. 185–215.

НЮ НИН. ЦИКЛІЧНА ФОРМА В ОДНОЧАСНОМУ ПЕРШОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ З ОРКЕСТРОМ С. ПРОКОФ'ЄВА.

Предлагается рассмотрение подхода С. Прокофьева к строению сонатной формы – тех музыкальных средств, которые позволяют выстроить своеобразную сонатность, особенно в одночастных произведениях, таких, как Первый фортепианный концерт с оркестром и Третья фортепианная соната.

Ключевые слова: цикличная форма, ложная цикличность, одночастная форма.

НЮ НИН. ЦИКЛІЧНА ФОРМА В ОДНОЧАСНОМУ ПЕРШОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ З ОРКЕСТРОМ С. ПРОКОФ'ЄВА.

Надається розгляд підходу С. Прокоф'єва до побудови сонатної форми – музичних засобів, які дозволяють вистроїти своєрідну сонатність, особливо в одночасних творах.

Ключевые слова: цикличная форма, ложная цикличность, одночастная форма.

NU NIN. CYCLIC FORM IN SIMULTANEOUS FIRST PIANO CONCERT WITH THE ORCHESTRA BY PROKOFIEV. The article considere ap-

proaches of C. Prokofiev to the construction of the sonata form – music tools that allow form sonatnist kind, especially in concurrent works, such as the First Piano Concerto with the orchestra and Third Piano Sonata.

Key words: cyclic form, false cycle, form one-part.

УДК 781.37

Лю Лянь

ВЛИЯНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ БЫВШИХ СТРАН СССР НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КИТАЯ

Китайское музыкальное образование в общеобразовательных школах было основано вначале XX века. Более 100 лет пути его становления были извилистыми и трудными. С 1949 года получило бурное развитие музыкальное образование в общеобразовательных школах, что нашло отражение в изменении в лучшую сторону положения музыкальных предметов, разработке методических пособий, подготовке кадров, составлении учебных программ, обеспечении материальной базы и т. д.

Особое внимание уделено базовому музыкальному образованию после 90 гг. XX века, когда интерес к искусству резко возрос. На сегодняшний день музыкальное образование в Китае достигло огромных результатов. С учетом западноевропейского опыта развития музыки сформировалась новая музыкальная система, включающая мультимедийные и цифровые методики преподавания. Стоит отметить появление плеяды талантливых музыкантов: например, композиторы-фольклористы Xian Xinghai, Liu Tianhua; ведущие исполнители-пианисты – Lang Lang, Li Yundi, скрипач Lv Siqing и др.

Бывшие страны СССР составляют самый большой регион по площади в мире. Яркими примерами высокого уровня развития музыки являются такие страны как Россия, Украина, Беларусь. Здесь были заложены основы классического искусства. Такие прославленные музыканты как М. И. Глинка, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, представители «Могучей кучки», А. Н. Скрябин, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Е. Ф. Гнесина, Н. Д. Леонтович, Н. В. Лысенко и многие другие сделали огромный вклад в развитие мировой музыки.

Сравнение довузовского музыкального образования в бывших странах СССР и в Китае обуславливает **новизну и актуальность** темы статьи.

Цель статьи заключается в том, чтобы, ознакомив специалистов в данной области с состоянием музыкального образования на современном этапе, способствовать развитию диалога Востока и Запада в этой важнейшей сфере.

Музыкальное образование в бывших странах СССР носит всесторонний и глобальный характер, поскольку здесь создана устойчивая база обучения, сформировались многолетние традиции. В Китае же процент специалистов, которые получили хорошую музыкальную подготовку, значительно меньше.

Во времена культурной революции остановился учебный процесс как в школах, так и в вузах. С 1986 г. было полностью приостановлено проведение уроков музыки в средних школах. Урок музыки считался необязательным предметом отчасти и из-за нехватки педагогических кадров, в результате чего после окончания средних школ выпускники недополучали необходимые базовые знания о музыке [1; 2]. С 90 гг. XX века по всему Китаю началась новая горячая волна по изучению музыкальных инструментов, а также по сдаче квалификационного тестирования для оценки уровня знаний музыки. Это тестирование разделяют на два направления: по инструментам, по вокалу, каждое направление имеет 10 уровней. 10-й уровень эквивалентен уровню вступительного экзамена в консерваторию или в другие музыкальные вузы. На практике показано, что курсы для сдачи подобного тестирования не носят характера государственного образования и могут проходить только в больших городах и для материально обеспеченных детей.

По отношению к советской системе музыкального образования, в Китае музыкальное образование находится в несбалансированном состоянии. Это проявляется в том, что лишь немногие китайские талантливые дети довузовского возраста выступают на разных музыкальных конкурсах и часто получают почетные призы, а в большинстве дети не получают необходимое музыкальное образование.

Музыкальное образование, получаемое русскими гражданами, является целенаправленным. Его задача – повышение национального качества музыкальной подготовки. В Китае система тестирования уже признана многими гражданами как важный показатель оценки

знаний и мастерства. Учащиеся и педагоги направляют внимание на результаты тестирования, которое позволяет успешно поступать в рейтинговые консерватории.

Важное различие между двумя системами заключается и в форме оплаты за музыкальное обучение. В странах бывшего СССР основное музыкальное образование является либо бесплатным, либо включает небольшую сумму оплаты. В Китае же почти все формы музыкального образования платные (курсы, группы, индивидуальные занятия по музыке – частный урок музыки), причем оплата очень высокая. Последствием такой системы может стать то, что многие талантливые дети в связи с отсутствием финансовых возможностей потеряют шанс на изучение музыки и приобщение к этому виду искусства [3].

Из вышеизложенных примеров можно сделать вывод, что музыкальное образование в Китае еще сильно отличается по сравнению с бывшими странами СССР. Основные различия заключаются в национальных обычаях, истории становления системы музыкального образования. Так, система музыкального образования бывших стран СССР в младших и средних школах состоит из двух направлений – обязательное общее музыкальное образование и дополнительное музыкальное образование. Обязательное общее музыкальное образование – это занятия и уроки в общеобразовательных школах. В процессе проведения урока педагоги избирают определенные произведения, сами их исполняют либо организуют прослушивание музыки с комментариями. Четко соблюдаются учебные программы. Самая распространенная из них – программа, разработанная Д. Кабалевским. За последние годы этот опыт в системе музыкального образования получил интенсивное развитие, связанное с увеличением учебных часов, разнообразием программ, расширением круга учебных материалов, открытием частных школ и т. д. [4].

Дополнительное музыкальное образование – способ получения более развернутого и углубленного знания музыки. Такая система является наиболее распространенной формой для любителей музыки, а также будущих профессионалов.

Традиционные учреждения, связанные с получением такого типа образования, разделяют на три вида:

- музыкальная школа;
- музыкальная студия;
- музыкальная вечерняя школа.

Система музыкального образования в *общеобразовательных младших и средних школах* Китая очень похожа на обязательную систему музыкального образования бывших стран СССР: то есть урок музыки проводится еженедельно, начиная с первого класса. Форма проведения урока в основном содержит пение народных песен, некоторое внимание уделяется игре на музыкальных инструментах, слушанию классической музыки. После 9-го класса урок музыки перерастает в комплексное обучение истории музыки и ознакомление с классическими музыкальными произведениями. На практике показано, что для повышения уровня понимания музыки китайским народом такая система является наиболее приемлемой.

На основе проведенного анализа автором данной статьи были отмечены факторы, которые свидетельствуют о необходимости усовершенствования системы музыкального образования в Китае.

☑ ***Недостаточно внимания уделяется урокам музыки в младших(I – VI классы) и средних (VII – XII классы) школах.***

Правительство Китая долгое время не уделяло большого внимания музыкальному образованию из-за ряда исторических и политических факторов. Нагрузка у школьников очень большая, их главная задача – поступать в рейтинговые вузы. С этой целью некоторые школы даже уменьшили количество занятий по музыке. По официальным данным министерства образования Китая, до 1996 года выполнение учебных программ по музыкальным дисциплинам в школах составляло примерно 70 %, а в сельских школах только 30 % [5].

☑ ***Слабость подготовки педагогических кадров и нехватка профессиональных музыкальных педагогов.***

В младших и средних школах Китая кадры педагогов-музыкантов являются дефицитными и многие учителя музыки не соответствуют современным нормативным требованиям. По статистике министерства образования Китая, учителей младших школ, которые соответствуют норме, лишь 67 %, в средних школах – 55 % [5; 6]. В результате форма проведения урока музыки не вполне профессиональная и пользуется механической системой тренировки. Это привело к тому, что многие школьники пресытились занятиями по музыке.

☑ ***Неравномерное территориальное расположение.***

В Китае 85 % школ находится в селе и количество сельских школьников составляет 75 % из общего числа учащихся. Сельские школы намного отстают от городских, более развитых в экономическом отношении [6]. Выпускники музыкально-педагогических вузов стремятся

остаться работать в городе из-за различия жизненных условий, финансирования музыкального образования, качества музыкальных инструментов.

☑ *Отсутствие тесной связи и согласования учебных программ, формы обучения, учебных пособий и содержания учебных планов в младших, средних школах и вузах.*

До сих пор еще нет единой системы музыкального образования, обладающей последовательностью в освоении знаний, развитии навыков. По сравнению с другими предметами в школах, на уроках музыки часто повторяются определенные материалы в разных классах. Это не только истощает ненужные учебные ресурсы, но и приводит к потере научности и системности в музыкальном образовании.

☑ *Слабость музыкального освоения народного стиля в младших и средних школах.*

В учебниках общеобразовательных школ Китая представлены музыкальные произведения народного стиля и фольклора, но, к сожалению, на практике проводится мало эффективных мероприятий для ознакомления с подобными материалами. Итак, углубление изучения народного стиля и повышения заинтересованности школьников в освоении народной музыки являются очень актуальной методической задачей.

Кроме того, система довузовского профессионального музыкального образования также заняла свое важное место и существует в двух формах:

☑ *Младшие (с 4-го по 6-ой класс) и средние (с 7-го по 12-ый класс) школы при музыкальных консерваториях.* За более, чем 50-летнее развитие уже сформирована полная система методики преподавания, разработаны комплексы учебных пособий и планов. Ведущие музыканты, профессора консерваторий, известные исполнители и композиторы работают в сельских школах, непосредственно участвуя в учебном процессе. В некоторых школах форма обучения схожа с системой образования в консерватории, значительное внимание уделяется профессиональному музыкальному образованию. Например, в средней школе при центральной консерватории Китая открыты такие кафедры как: кафедра теории музыки и композиции, кафедра специального фортепиано, кафедра струнных инструментов, кафедра народной музыки, кафедра вокального исполнения, кафедра камерной музыки, кафедра гуманитарных наук и т. д. Однако в эти специальные школы набирают только

очень талантливых детей и в результате количество обучающихся в таких учреждениях невелико. Учебные программы в этих заведениях разработаны специально с целью преемственности и последовательности учебных материалов от младших школ до консерватории.

☑ Школа искусств. Такие учреждения имеются в многих городах, и форма обучения здесь приблизительно такая же, как в младших и средних школах при консерваториях. После окончания школы искусств ученики поступают в консерватории.

Вышеперечисленные факты непосредственно отражают ситуацию государственной системы музыкального образования Китая. Но преобладающие пути получения музыкального образования детей школьного возраста – это различные курсы и индивидуальные занятия, что свидетельствует о значении на современном этапе негосударственных форм музыкального образования.

Система музыкальных консерваторий непосредственно влияет на эти формы специального музыкального образования не только по содержанию обучения, но и по требованию к учебным материалам. Модель музыкального образования этих курсов или групп была сформирована под влиянием специфизированных музыкальных учреждений и практически копировала систему обучения в специальных школах при консерваториях Китая. На каком-то этапе различные музыкальные курсы или интенсивные музыкальные курсы стали основной тенденцией реформы музыкального образования в Китае. Дети школьного возраста ходят на эти занятия 2 раза в неделю. При обучении игре на музыкальных инструментах и ознакомлении с музыкальными произведениями, одновременно необходимо овладеть теоретическими знаниями музыки, изучив аккорды, лады, формы музыкальных произведений и т. д. Далее на таких уроках вводится одноголосное сольфеджирование в тональностях до трех знаков, определение на слух интервалов, аккордов, звукорядов европейского мажора и минора, китайских народных ладов. Ведется запись ритма, мелодии, анализ музыкальной формы и т. д. Нужно отметить, что аудитория индивидуальных занятий в возрастном отношении может быть разной – от 4 до 19 лет. Для детей младшего возраста предусмотрены 1 – 2 урока в неделю по специальности, а для более взрослых школьников дополнительно введены занятия по теории музыки и сольфеджио. Педагоги, которые преподают на индивидуальных занятиях, либо учителя музыки школ, либо преподаватели консерваторий, либо

выпускники этих вузов. Эта методика уже разработана и носит системный, многообразный, прикладной характер.

Учитывая способности ученика, вводят целевую подготовку, достигая в результате быстрого темпа роста мастерства учащегося – такова задача этого вида обучения. Подобные занятия проводятся только во внешкольное время, стоимость уроков высокая, однако часто возникает такая ситуация, когда дополнительная нагрузка для школьников и ожидание достигнутого результата не соответствуют его реальным достижениям.

За последние 20 лет в Китае издано много книг и электронных материалов по музыкальному образованию. В книжных магазинах появилось немало учебников и литературы, посвященных музыке. Работают разнообразные телевизионные каналы в области музыки и педагогики, например, центральный телеканал по музыкальному искусству, центральный телеканал по педагогике, центральный телеканал по музыкальной педагогике для детей и другие музыкальные программы. Их содержание отличается очень высоким профессиональным уровнем и имеет высокий рейтинг просмотра телезрителями. Эти новые явления способствуют созданию благоприятной атмосферы для постижения музыки китайским народом и стимулируют интерес к изучению этого вида искусства.

ВЫВОДЫ. Предложим некоторые рекомендации для решения вопросов совершенствования системы музыкального образования в младших и средних школах Китая.

Необходимые шаги от государства и правительства Китая, на наш взгляд, следующие:

- ☑ Повышение внимания к музыкальному образованию в общеобразовательных младших и средних школах. Возможность повышения квалификации педагогических кадров.
- ☑ Выделение дополнительного финансирования на обеспечение обучения необходимыми учебными пособиями. Проведение различных культурных мероприятий с целью формирования у народа интереса к музыке, покупка музыкальных инструментов для сельских школ.
- ☑ Регулирование нормы оплаты на негосударственное музыкальное образование.

Анализ и использование разнообразного опыта является необходимым, однако сохранение национальной традиции и ее развитие не менее важно. Дополнения к системе музыкального образования,

создание учебных программ с национальной спецификой, богатое содержание уроков – все это необходимо внедрять в практику музыкального образования Китая. Для комплексного исследования системы музыкального образования в младших и средних школах Китая также нужно учесть многолетнюю историю и традиции страны, поскольку национальное музыкальное искусство является ее важным богатством, а ее развитие – важнейшая задача нации.

В итоге следует сказать, что в мировой культуре различают традиции и обычаи двух крупнейших регионов мира, однако искусство не имеет границ. Исследование музыкального образования бывших стран СССР и Китая, их сравнительный анализ позволит, на наш взгляд, улучшить качество музыкального образования Китая, избежав ошибок, возникавших в процессе исторического развития музыкального образования наших регионов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ван Цзан. Усовершенствование системы образования искусства / Ван Цзан // Музыкальное образование Китая. – В. 2. – Пекин, 2002. – С. 16–25. – на кит. яз.
2. Ян Ли. Развитие и реформа системы образования искусства в сельских школах / Ян Ли // Музыкальное образование Китая. – В. 2. – Пекин, 2002. – С. 38–46. – на кит. яз.
3. Шен Бо. Размышление в связи с преподаванием игры на аккордеоне / Шен Бо // Сб. статей «Шен Бо – аккордеон». – Изд-во музыки Китая. – Пекин, 2003. – С. 135–146. – на кит. яз.
4. Вей Лан. Развитие системы общеобразовательного музыкального образования в России / Вей Лан, Пен Чен // Детская музыка. – В. 7. – Пекин, 2005. – С. 112–127. – на кит. яз.
5. Ма Да. Состояние реформы музыкального образования педагогических вузов и общеобразовательных школ / Ма Да. – Изд-во педагогики Китая, 2005. – 146 с. – на кит. яз.
6. Сборник статей всекитайской конференции по музыкальной педагогике. – Изд-во народной музыки, 2002. – 356 с. – на кит. яз.

ЛЮ ЛЯНЬ. ВЛИЯНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТРАН СССР НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КИТАЯ. Обсуждаются вопросы довузовского музыкального образования в бывших странах СССР и в Китае, в результате чего предложено несколько важных рекомендаций и концепций. Рассматриваются вопросы подготовки педагогических кадров, содержания учебных планов и программ, освоения народного стиля. Значительное внимание уделяется

вопросам индивидуальной профессиональной подготовки учащихся в системе музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, подготовка кадров, мастерство, тестирование, уровень, учебная программа, консерватория, школа, студия, урок музыки, учитель, статистика.

ЛЮ ЛЯНЬ. ВПЛИВ СИСТЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ КОЛИШНІХ КРАЇН СРСР НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ КИТАЮ. Обговорюються питання довузівської музичної освіти в колишніх країнах СРСР і в Китаї, в результаті чого запропоновано декілька важливих рекомендацій і концепцій. Розглядаються питання підготовки педагогічних кадрів, зміст навчальних планів та програм, освоєння народного стилю. Значна увага приділяється питанням індивідуальної професійної підготовки учнів у системі музичної освіти.

Ключові слова: музична освіта, підготовка кадрів, майстерність, тестування, рівень, навчальна програма, консерваторія, школа, студія, урок музики, вчитель, статистика.

LIU LIAN. INFLUENCE OF SYSTEM OF MUSIC EDUCATION OF THE FORMER COUNTRIES USSR ON DEVELOPMENT OF MODERN MUSICAL PEDAGOGIC OF CHINA. This work is devoted the discussion of questions pre-university musical education in the former countries of the USSR and in China and a few important recommendations and conceptions are as a result offered. The questions of preparation of the pedagogical staff, contents of the educational plans and programs, development of national style are considered. The significant attention is given to questions of individual professional training of the pupils in system of music education.

Key words: music education, training of personnel, skill, testing, level, educational program, conservatory, school, studio, lesson of music, teacher, statistics.

УДК 316.7:658.64.

Борис Юхнов, Олексій Яшинов

РИНОК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ПРОБЛЕМИ ЕФЕКТИВНОСТІ

Соціально-культурна сфера, яка створює в основному нематеріальні блага та послуги, є сферою духовного виробництва, що існує в тісному переплетенні з виробництвом взагалі, включаючи його ма-

теріально-технічну базу, соціальну та організаційну структури. Глобальна ціль соціально-культурної сфери пов'язана не з пріоритетом економічного ефекту, а з моральною ідеєю виховання духовно багатой та гармонійно розвиненої особистості. Орієнтуючись на таку ціль, відповідні заклади виробляють *художній продукт*, значна частина якого не має речової форми, невіддільна від місця втілення (виробництва), а в поєднанні з умовами споживання стає видом *культурної послуги*. Заклади культури та окремі діячі мистецтва виступають не лише виробниками, а й продавцями духовних благ та послуг на внутрішньому та світовому ринках. Одночасно вони стають споживачами матеріальних засобів, необхідних для повсякденної творчої діяльності.

Культура виявляється вплетеною в тканину ринкових відносин, що однак не робить її стандартною деталлю ринкового механізму. Навпаки, дублювання в сфері культури економічних напрацювань та методик з галузей матеріального виробництва або не дає результату, або викликає негативні побічні ефекти. Причинами цього є стійкі особливості характеру праці та її продукту в сфері культури, співвідношення попиту та пропозиції на ринку соціально-культурних послуг, критеріїв та показників ефективності культурних проєктів. Комплексний аналіз цих особливостей виявляється вельми **актуальним**.

На жаль, у вітчизняній економічній літературі ця проблематика не дістала достатнього висвітлення. Окрім вже досить застарілої монографії М. Поплавського [6], варто відмітити лише невелику роботу Ю. Ключка [3], присвячену пошуку нових моделей існування соціально-культурної сфери. Більш активними на даному напрямку є російські вчені. Проте більшість їхніх публікацій останніх років – це або досить елементарні навчальні посібники для вишів відповідного профілю [2; 5], або дослідження окремих сегментів сфери культури, найбільш адаптованих до ринкових умов [1; 8]. Подібний сегментарний підхід є типовим і для праць вчених з дальшого зарубіжжя [4].

Мета статті – провести системний аналіз специфічних характеристик не культури як такої, і не її окремих елементів, а саме *ринку соціально-культурних послуг* і на цій основі запропонувати критерії та способи оцінки діяльності закладів культури в умовах ринку.

Головна організаційно-економічна особливість соціально-культурної сфери полягає у нерозривності єдиного акту виконання – споживання послуги. Ця особливість викликає необхідність відтворення ресурсів закладів культури не лише за вартістю, але й за певною номенклатурою, що в свою чергу пов'язане з аналізом відтворення

ресурсів на різних рівнях: національному, регіональному, рівні окремого закладу чи підприємства.

Відтворення умов соціально-культурної діяльності включає насамперед поповнення основних фондів підприємств і організацій, відтворення індивідуальних фондів та ресурсів творців духовних цінностей в залежності від їхньої специфіки. Продукт творчої праці в сфері культури – поняття складне і суперечливе. Так, кінцевий продукт в організаціях виконавського мистецтва виступає в формі культурної послуги, кількісні та якісні характеристики якої інтегрують як властивості самого художнього продукту, так і параметри умов його споживання. Наприклад, в якості театральної послуги знаходять вираз умови її сприйняття (видимість, чутність, комфорт), якість самого сценічного твору, талант артистів.

Без таланту творча діяльність взагалі неможлива. З економічної точки зору талант відноситься до виняткових, створених природою умов найвищої продуктивної сили праці, завдяки якій створюються оригінальні, єдині, неповторні культурні блага. Таким чином, шкала оцінки виробленого продукту в соціально-культурній сфері докорінно відрізняється від галузей матеріального виробництва, де передусім цінується відповідність певним стандартам та параметрам. Відтак і виконавці в творчому процесі – не посередники між сировиною та готовим товаром, а власники, які реалізують своє суверенне авторське право на власний дар та знання.

Продукт творчої праці стає кінцевим продуктом і, поєднуючись з умовами споживання, трансформується в культурну послугу, яка має в умовах ринку самостійне значення. Так, спектакль для публіки – кінцевий продукт після репетицій, лабораторних та студійних робіт. Живописне полотно як продукт творчої праці є одночасно *кінцевим*, якщо поступає на ринок і отримує грошову оцінку у вигляді роздрібної ціни, і *проміжним*, що підлягає подальшій переробці (зберіганню, реставрації, вивченню), якщо цей твір за закупівельною ціною купує музей або картинна галерея. На наступній стадії художнього циклу полотно набуває рис кінцевого продукту, але в іншій модифікації – в формі культурної послуги, яка надається музейним відвідувачам.

Стійкі особливості продуктів сфери культури та процесів їхнього створення надають ринку соціально-культурних послуг низку специфічних характеристик, серед яких:

- відокремленість та яскрава унікальність продукту, який створений кожним виробником;

- фізичне існування продукту тільки тут і зараз;
- однорідність одиничного товару і різниця у властивостях навіть гранично подібного товару, який створений різними виробниками (наприклад, одна й та ж сама п'єса, що поставлена на різних сценах і зіграна різними ансамблями, є несхожим художнім продуктом, як і той же самий твір, що виконаний тим же творчим колективом, але в різний час);
- монополія кожного виробника на власну творчу продукцію.

Ці характеристики дозволяють визначити ринок соціально-культурних послуг як окремий *різновид ринку недосконалої конкуренції*. Особливість цього різновиду підсилюється, зокрема, тим, що деякі види культурних благ та послуг мають ознаки чистого суспільного (колективного) блага, а саме:

- несуперництво в споживанні, тобто доступність цього блага для багатьох споживачів і можливість кожного споживати дане благо без скорочення його кількості для інших осіб;
- невилученість споживачів – неможливість перешкодити поживанню такого блага додатковим споживачем.

Обидві ці ознаки властиві як багатьом нерухомим пам'ятникам історії та культури, так і послугам радіо та загальнодоступного телебачення.

Ознаки чистих суспільних благ роблять неможливим для їхніх виробників забезпечення відшкодування своїх витрат і отримання прибутку за рахунок продажу цих благ споживачам, які мають можливість ухилятися від сплати спожитих благ. Тому виробництво суспільних благ потребує участі в їх фінансуванні або держави, або інших осіб, які мають на меті інтереси, нетотожні інтересам виробників. Це, наприклад, рекламодавці, які використовують можливості радіо та телебачення.

Взагалі ринок соціально-культурних послуг як форма відносин між власником результатів інтелектуальної праці та покупцем права на цю продукцію постійно потребує посередника, функції якого різноманітні – від оцінювача і рекламного агента до продюсера і педагога.

Специфіка ринку соціально-культурних послуг відчутно коригує діяльність ринкового інструментарію, який складають пропозиція, попит та ціна. Пропозиція товару в соціально-культурній сфері, як правило, є вільною (іноді без зобов'язань, з метою з'ясування попиту), ініціативною та новаційною. Формування попиту на товари та послуги цієї сфери відбувається в залежності від ефекту доходу споживачів та ефекту заміщення.

Величина попиту дуже рухлива, а його структура залежить від таких обставин, як статевіковий склад населення, рівень його освіти, віддаленість осередків соціально-культурного обслуговування, якість послуг, які пропонуються. Переважаючим видом попиту в сфері культури є еластичний (жорстким є попит стійких прихильників певних авторів та виконавців; такі прихильники складають відносно невеликий відсоток споживачів), що обмежує свободу ціноутворення.

Ціноутворення в персоніфікованому бізнесі тісно пов'язане з такими специфічними елементами собівартості, як плата за талант, за унікальність твору, за популярність. На відміну від цін, які складаються у матеріальному виробництві і мають осмислену, доцільну основу, ціна соціально-культурної послуги може бути визначена в єдності її ірраціональної форми та раціонального змісту. Споживаючи подібну послугу, людина інтуїтивно порівнює її користь з корисністю інших товарів, від яких їй, в силу обмеженості власних доходів, доводиться відмовитись.

На нашу думку, науковий інструментарій прогнозування поведінки потенційних споживачів, їхня шкала переважань під впливом зміни доходів, зростання або зниження цін на товарному ринку, реклами мають розроблятися в системі *соціального моніторингу*, без якої оволодіння ринком в соціально-культурній сфері є складним.

Будь-яке підприємство в умовах ринку повинно забезпечувати *ефективність* свого функціонування, яка визначається відношенням корисного результату до витрат на його досягнення. Враховуючи специфіку соціально-культурних послуг та особливості результатів і витрат в цій сфері, дане визначення потребує певної конкретизації. Результати праці в сфері культури виявляються в процесі формування і задоволення духовних потреб людини, в гармонійному розвитку особистості. Ці результати складають соціальний ефект, який привласнюється всім суспільством або окремою соціальною групою в якості корисного підсумку соціально-культурної діяльності, який носить довгостроковий характер. Вплив культури є специфічним і виявляється в суспільстві не відразу. Тому результати здійснених витрат розтягуються іноді на два-три покоління. Відтак і економічний ефект від інвестицій в сферу культури помітний лише в довгостроковій перспективі.

Існують різні кількісні оцінки взаємозв'язку між трудовою активністю людини та її прилученням до соціально-культурних цінностей. Одна з гіпотез зводить соціально-економічний ефект культури до виміру ступеня інтенсифікації суспільного виробництва в результаті впливу культури на людину як головну продуктивну силу [7]. Цей ефект

позначається не тільки в розвитку заповзятливості, моральному самовдосконаленні особистості, але й у підвищенні продуктивності праці, кращому використанні ресурсів, прискоренні темпів зростання національного доходу. Відмітимо, що інтерпретація параметрів виробничої функції, які характеризують вплив соціально-культурних факторів на приріст ВВП, вельми проблематична. Соціально-економічний ефект споживання культурних послуг може носити не тільки прямий, але й опосередкований характер за рахунок підвищення рівня освіти, кваліфікації та виробничої культури працюючих. Однак конкретні шляхи вирішення цього завдання поки не знайдені, оскільки ці зміни в суспільному виробництві безпосередньо викликані вдосконаленням самої людини та пов'язані і з іншими галузями невиробничої сфери – освітою, охороною здоров'я, фізичною культурою.

Кількісне визначення *соціально-економічного ефекту* культурної діяльності (оцінка корисності послуг культури), виходячи з розглянутих передумов, можна отримати на основі показника понаднормативного доходу – різниці між грошовою оцінкою фізичного обсягу культурних послуг і макроекономічною оцінкою витрат закладів культури. На нашу думку, показник соціально-економічної ефективності культури може бути виражений наступною формулою:

$$E = X_i \times G_i - (B_i + (K_p \times \Phi_i) - D_i),$$

де: E – соціально-економічний ефект культурної діяльності;

X_i – фізичний обсяг (в натуральному виразі) i -го виду культурних послуг;

G_i – грошова оцінка корисності i -го виду культурних послуг;

B_i – поточні витрати закладів культури i -го виду;

K_p – нормативний коефіцієнт ефективності капіталовкладень;

Φ_i – вартість основних фондів закладів культури i -го виду;

D_i – доходи закладів культури i -го виду.

Така формула дає можливість теоретичного прогностичного розрахунку так званого абсолютного ефекту, який співвимірює витрати трудових, фінансових і матеріальних ресурсів з соціальними результатами діяльності закладів культури. Цей показник визначає очікувану ефективність використання ресурсів при оцінці того чи іншого бізнес-плану чи проекту культурної програми.

ВИСНОВКИ. Проблема ефективності функціонування ринку соціально-культурних послуг в Україні залишаються надзвичайно актуальними. Чітке розуміння специфічної суті цього ринку, його складових

елементів та механізмів взаємодії між ними дозволяє виробити адекватні критерії та показники оцінки діяльності закладів культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуревич С. М. Экономика средств массовой информации [Текст] / С. М. Гуревич. 2-е изд. – М. : РИП-холдинг, 2004. – 244 с.
2. Иванов Г. П. Экономика культуры [Текст] : уч. пособие/ Г. П. Иванов. – М. : Юнити-Данн, 2001. – 184 с.
3. Ключко Ю. П. Розвиток соціально-культурної сфери України в умовах ринкових відносин: пошук нових моделей [Текст] / Ю. П. Ключко. – К. : Нац. парлам. б-ка України, 2008. – 28 с.
4. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства [Текст] : пер. с англ. / Франсуа Колбер. – 2-я ред. – СПб. : Арт – Пресс, 2004. – 255 с.
5. Помпеев Ю. А. Экономика социально-культурной сферы [Текст] : уч. пособие / Ю. А. Помпеев. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и иск-в, 2003. – 96 с.
6. Поплавський М. М. Менеджер культури [Текст] : підручник / М. М. Поплавський. – К. : МП «Леся», 1996. – 416 с.
7. Рубинштейн А. Я. Введение в экономику исполнительного искусства [Текст] / А. Я. Рубинштейн. – М. : Искусство, 1991. – 330 с.
8. Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии [Текст] / А. В. Карпов, Т. Е. Шехтер, С. М. Грачева и др. – СПб. : Санкт-Петербургский ун-т культуры и искусств, 2004. – 232 с.

ЮХНОВ Б., ЯШИНОВ О. РИНОК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ПРОБЛЕМИ ЕФЕКТИВНОСТІ. Досліджуються стійкі особливості продуктів сфери культури та процесів їхнього створення. Виявлені і розглянуті специфічні характеристики ринку соціально-культурних послуг, співвідношення попиту та пропозиції. Запропоновані рекомендації щодо виміру ефективності функціонування цього ринку.

Ключові слова: культурна послуга, ринок, попит, пропозиція, соціально-економічний ефект, кінцевий продукт, проміжний продукт, соціальний моніторинг.

ЮХНОВ Б., ЯШИНОВ А. РЫНОК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УСЛУГ: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ЭФФЕКТИВНОСТИ. Исследуются устойчивые особенности продуктов сферы культуры и процессов их создания. Выявлены и рассмотрены специфические характеристики рынка социально-культурных услуг, соотношение спроса и предложения. Предложены рекомендации по измерению эффективности функционирования этого рынка.

Ключевые слова: культурная услуга, рынок, спрос, предложение, социально-экономический эффект, конечный продукт, промежуточный продукт, социальный мониторинг.

YUKHNOV B., YASHINOV A. MARKET OF SOCIAL-CULTURAL SERVICES: SPECIFICITY OF FUNCTIONING AND PROBLEMS OF EFFICIENCY. Stable features of products of the cultural sphere and processes of its creation are investigated. Specific characteristics of the social-cultural services market, correction between demand and supply are exposed and considered. Recommendations, aimed at the measuring efficiency of functioning of this market, are presented.

Key words: cultural service, market, demand, supply, social-economic effect, final product, intermediate product, social monitoring.

УДК 781.7 (574)

Юрій Дерський

ПОСТАНОВКА ВОКАЛЬНОГО АПАРАТА ЕСТРАДНОГО СПІВАКА ТА ЇЇ РОЛЬ У ВИХОВАННІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАНЕРИ

Безліч різноманітних сучасних прийомів естрадного звуковидобування (штробас, субтонування, гроулінг, скримінг, хаш і т. д.) створюють своєрідні фарби індивідуальності виконавця. Сучасні технології дозволяють створити будь-який образ співака. З одного боку, це спрощує завдання постановки вокального апарата, з іншого – розширює список необхідних якостей в естрадного виконавця: його вміння співати в русі, у незвичайних позах, костюмах, ансамблевих комбінаціях. Сьогодні все частіше говорять про дискретність підходу до системи навчання естрадного і класичного співака. Тут мається на увазі, насамперед, різний підхід до звуковидобування при академічному співі (оперному, камерно-вокальному) і при естрадному співі. Такі методики виключають можливість однаково добре та вільно співати класику і співати естраду. Методика навчання вокалу, що дозволяє володіти голосом у будь-яких музично-вокальних напрямках – це відносно нова тенденція у вокальній педагогіці, що має, втім, уже велику практичну базу та завойовує все більшу популярність. На жаль, мало хто із сучасних педагогів дійсно володіє такою унікальною методикою навчання вокалу. Фахівці дотепер не зійшлися у думці: краще

все-таки розділяти навчання академічному і естрадному вокалу або поєднувати їх. Здається, що в кожному індивідуальному випадку відповідь може бути різною, адже в кожній людини є свої неповторні особливості й здатності.

Існує безсумнівна залежність співака і його розвитку від життя й діяльності в певному історичному, національному і соціальному середовищі. Завдяки цьому закономірність співочих проявів обумовлена певними внутрішніми законами суспільного і індивідуального розвитку. Доречно згадати, що ще представники «Могутньої купки» у Росії, Ф. Шмітт у Німеччині, вважали, що музика, відповідна вимогам часу, вимагає звертання до національного коріння. Розвиток голосу співака повинен йти в нерозривному зв'язку з формуванням його творчої особистості, з ростом його музичної культури. Адже питання вибору для себе правильної школи для подальшого навчання вокалу неодмінно постає перед будь-яким вокалістом, а різноманітність поглядів на навчання співу може злякати недосвідчену в цих питаннях людину. Тож заявлена в статті проблема методики постановки вокального апарату естрадного співака у відповідності до жанрово-стильових музичних утворень представляється досить **актуальною**.

ЕСТРАДА або КЛАСИКА? Чи є між ними загальні принципи навчання? Адже в порівнянні з багатовіковою історією академічного професійного музичного навчання, спеціальна естрадна освіта стала активно розвиватися лише в останні десятиріччя ХХ століття. Викладачам і студентам естрадних факультетів, а особливо – численним представникам естрадно-вокального виконавського мистецтва – слід грамотно розібратися в існуючих на сьогоднішній день методах і методиках постановки вокального апарату з обліком як індивідуальних особливостей співака, так і жанрово-стильових напрямків вокальної музики. Коротко розглянемо ці останні.

Академічний (або класичний, белькантовий) спів ґрунтується на глибокій професійній традиції, що сягає коріннями в IV ст.: «Європейське *bel canto* XVII–XVIII ст. з'явилося природнім завершенням і вокальною вершиною європейського співочого голосу в його багатовіковій історії становлення й розвитку, починаючи з офіційно затвердженій в IV ст. Римською Церквою посади церковного півного або псалміста (*cantor*)» [3, с. 4].

Історичні чинники *bel canto* сучасні дослідники знаходять в «...середньовічному соборному співі, у ренесансній колоратурі, в «експресивному співі» тосканської школи, у фігурованому, колоратурному

вокальному мистецтві барочної опери, що створило школу *bel canto*, яка зовсім не перетворилася в історичний раритет, але її завіти продовжують залишатися фундаментальними законами сучасного професійного класичного співу» [там само, с. 7–8]. Поглиблені художні і технічні пошуки у вибудовуванні стрункої вокальної системи, що «...стала ядром професійного вокального мистецтва на всі часи», узаконені й зафіксовані в трактатах вокальної науки IV–XVIII ст. Франческо Ламперті, Луїджі Аверсу, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Кореллі та ін. розробили методичні принципи, які, розвиваючись і збагачуючись, стали основою навчання й виховання співака аж до середини XX ст. Вони полягають у наступному:

а) «звук на опорі» – специфічне поняття, що характеризує координовану роботу всіх частин голосоутворюючого апарату;

б) костоабдомінальний (грудо-черевний) тип подиху, при якому діафрагма бере активну участь у регуляції фонаційного видиху;

в) вироблення вібраційних відчуттів в області «маски» (мається на увазі маскарадна маска), що є індикатором «польотності» звуку, що стало необхідним для того, щоб перекривати звучання оркестру при величезних просторах оперних залів та ін.

До академічного (класичного) співу ми відносимо, насамперед, оперний, камерно-вокальний спів, а також виконання оперети, мюзиклу. У класичній манері виконуються й деякі естрадні пісні. Академічна манера співу припускає високу вокальну позицію, високий купол, об'ємне (опорне) звучання чистого голосу без зайвих шумів, хрипу, без форсування звуку. Виконання оперних партій, камерно-вокальних творів, а також номерів з оперети й мюзиклу вимагає великої вокальної майстерності і професійного навчання співу.

Естрадний вокал (спів) як напрямок виник з появою міської культури. У середині XIX ст. це були мотети, канти, пізніше – романси. Відрізняла їх проста повторна форма (частіше куплетна), світський зміст текстів (позадуховної тематики) і доступна манера виконання. Головна відмінність естрадної музики і донині – це простота форми й змісту, доступність розуміння масам. Сьогодні на естраді співіснують багато різних музичних стилів і напрямків: поп-музика, рок-музика, фолк-музика, реп, хіп-хоп, Р'н'б (R&B), класичний джаз, соул та їх численні різновиди й гібриди. Кожному стилю відповідає своя манера виконання, свої вокальні прийоми, своя форма та образне наповнення змісту, але при цьому – загальний для всіх тип постановки дихання і постановки голосу.

Джазовий вокал. Питання про естетичні і соціокультурні границі джазу залишається спірним і сьогодні. В. Конен стверджує, що нестійкість визначення джазу визначається його здатностями до різного роду «відгалужень», які змінюють його першооснову часом до невпізнанності [1, с. 230]. Ця нестійкість свідчить про складність такого явища як джаз і про величезну його здатність до адаптації. Одночасно саме академічне мистецтво ХХ ст. не змогло обійтися без використання у своїх виразних засобах джазових прийомів і засобів. Життєві струми афроамериканської музики, приховані в надрах її фольклорного походження, синтез у джазі різних етномузичних культур, магія впливу блюзової інтонації, енергетики свінгових ритмів і невтримної фантазії імпровізацій визначили вагоме положення джазу в культурі Новітнього Часу. Для виконання джазових композицій необхідне вміння імпровізувати, інтонуючи на основі ковзної темперації, використовуючи специфічні прийоми джазової артикуляції, виконання штрихів, фразування, подачі ритму [4, с. 140–149], додавши до цих елементів джазу танцювальну (рухову) складову. Техніка джазового вокалу припускає використання всіх фарб і можливостей голосу за максимальними ознаками (аж до наслідування тембрам різних інструментів). Манера звуковидобування – естрадна, із залученням спеціальних прийомів (розщеплення, штробас, субтонування, гроулінг) і, звичайно, поставлений на міцну опору голос. Манера поведінки виконавців теж різко відрізняється від класичної – крики, спів, претензійний одяг стають невід’ємними рисами виконавців уже раннього джазу.

Народний (етнічний) спів існує від часу появи людини і відрізняється характерними рисами, властивими тій або іншій народності, етнічній групі. Відзвуки народної традиції можна знайти і в академічній (класичній) музичній культурі, і в естрадній (міський) музичній культурі. У цілому для народного співу характерно пласке піднебіння, спів на зв’язках. Так званий горловий спів – різновид народного, при якому співак під час співу використовує не тільки зв’язки, але й горло, резонуючі порожнини рота, гортані, завдяки чому стають чутними обертони основного тону.

Хоровий спів заснований на класичній основі. Окремо його стали розглядати відносно недавно у зв’язку з бурхливим розвитком сучасної хорової школи.

У виконанні того самого твору академічним і естрадним, естрадним і хоровим, і навіть хоровим і оперним співаками помітна істотна

різниця в способах звуковидобування. Це відбувається тому, що завдання, які постають перед виконавцями різних жанрів, абсолютно різні. Так, перед академічним співаком постає завдання донести музичний матеріал до слухачів, які перебувають на різній відстані від виконавця в концертному залі. Завдання не просте тому, що співак повинен володіти такою технікою звукоутворення, дикцією, атакою звуку, при якій його почують найвіддаленіші слухачі зі збереженням рівності тембру. Це досягається шляхом правильного використання системи подиху, роботи з резонаторами, володіння імпедансом.

Таким чином, характерною рисою академічного співака є дистанція виконання, сила голосу, здатність працювати без систем звукопідсилення. Практично кожен академічний виконавець працює в супроводі музичних інструментів, оркестрів. Ансамблі і оркестри мають досить високий звуковий тиск, тому перераховані вище якості для академічного співака невід’ємні. У хоровій школі вокалу відбувається щось схоже, але зважаючи на те, що кількість виконавців у хорі іноді досягає 100, а звуковий тиск повинний бути комфортним для сприйняття, то принципи формування звукового стовпа трохи інші. Хорова вокальна школа є частиною академічної школи. Тому й деякі прийоми звуковидобування ті самі. Це і спів на «опорі», і прикритий «округлий» звук, філірування і т. д.

Дійсно, нині існує багато різних методик вокалу, а точніше – різних методів, тому що методика – це цілісна система, яка поступово обов’язково приводить до очікуваного результату – умінню співати в будь-якому вокальному стилі. Окремо ж узяті методи навчання вокальному мистецтву можуть бути самі по собі дуже гарні, але, без відпрацьованої системи, не приведуть до очікуваного результату.

Естрадне мистецтво сьогодні займає особливу нішу у світовій музичній культурі, чому сприяє інтенсивний розвиток засобів масової інформації і телекомунікаційних технологій, загальні процеси глобалізації та інтеграції, психологічні та ідейно-світоглядні установки. Як самий популярний вид мистецтва естрада відіграє велику роль у суспільному житті, стає популярним засобом вираження культурних запитів і ціннісних орієнтирів різних шарів суспільства. Через те, що естрада є одним з найбільш соціально чуйних і мобільних видів мистецтв, дослідження даного феномена допомагає глибше зрозуміти духовні процеси, що відбуваються в суспільстві. У зв’язку із цим в останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес дослідників до даного виду мистецтва: до його джерел, історії становлення,

питань теорії і термінології, визначенню ролі й місця в художній культурі, проблем професійної підготовки фахівців.

Довгий час, обговорюючи методики постановки вокального апарата в молодих виконавців, фахівці цієї області сперечалися про те, до якого методу слід звертатися в процесі виховання виконавця естрадного жанру. Деякі стверджують, що тільки академічна школа з її вже сталими канонами здатна виховати гарного естрадного співака, що естрадному співакові необхідно володіти прийомами академічної школи і тільки на такій базі презентувати естрадний репертуар. Інші вважають, що можна обійтися без накопиченого досвіду академічної сфери, активно опановуючи необхідні в естраді нові ефектні прийоми звуковидобування, опиняючись, таким чином, на гребені актуальної хвилі «пошуку нового звуку» у музиці. Треті взагалі заперечують існування естрадної вокальної школи. Четверті (й серед них чимало виконавців зі світовим ім'ям) умудряються поєднувати «несполучане».

Естрадна вокальна школа базується на складному комплексі прийомів і засобів: гарне знання естрадного сольфеджіо, складні прийоми дихання, звуковидобування, володіння мікрофоном, ритмо-пластичний імідж, театралізовано-емоційне сприйняття та передача інформації слухачеві. Основне завдання естрадного виконавця – бути впізнаваним, швидко запам'ятованим і, при цьому, технічно (з погляду технології сучасного звуковидобування) підготовленим. І якщо в класичному вокалі дуже важливий робочий діапазон, здатність у ньому працювати і тембр для виконання різного репертуару в даному жанрі, то для естрадного виконавця діапазон вторинний (хоча його наявність, зрозуміло, відноситься до позитивних якостей), оскільки в будь-якого естрадного виконавця звичайно є (або має бути) можливість одержати репертуар, написаний для нього індивідуально з урахуванням тембру, харизматики і сегмента використання. Уміння володіти мікрофоном також змінює підхід до процесу звукоутворення.

Мінливі соціальні функції музичного мистецтва, розвиток і ускладнення жанрово-стильових основ музики, зміна умов музикування висувають нові вимоги до звучання голосів. Вокальна педагогіка, емпірична і суб'єктивна у своїй основі в XVII–XVIII ст., що сформувалася в наукову дисципліну, однак не знайшла адекватного наукового пояснення численних «парадоксів» вокальної техніки співаків у рамках вихідних установок і вистав в XIX–XX ст. – сьогодні в пошуках шляхів розвитку приводить до створення нової парадигми – систем-

ного підходу до формування співочого голосу на основі жанрово-стильових характеристик і індивідуально-особистісних відмінностей з опорою на міцну техніко-технологічну вокальну базу. Враховуючи вищесказане, відзначимо головні відмінності будь-якої гарної школи вокалу – академічної, естрадної тощо.

Перша й головна умова гарного володіння голосом – це відчуття повної свободи голосового апарату. За умов правильного співу не повинне бути жодного м'язового затиску (нагадуємо, що голосові зв'язки або складки – це ті ж самі м'язи), ні усередині, ні зовні (міміка особи не повинна бути фіксованою в будь-якому одному положенні, вона може вільно мінятися). Не повинне бути витягування нагору шиї або всього тіла на високих нотах. Це – ознака затиску голосового апарату. Якщо спів відбувається «на затиску», то голос швидко утомлюється, не справляється з верхніми нотами, звучання фальшиве, можливі навіть болючі відчуття.

Друге – це тип співочого подиху. На наш погляд, подих повинний бути низьким, діафрагматичним. При вдиху плечі залишаються на місці (у жодному разі не піднімаються), ми заповнюємо повітрям легені до самої їхньої нижньої частини, завдяки чому природно працює діафрагма та нижня частина черевного преса й забезпечується максимальний запас повітря. Якщо голос «добре обпертий», ця опора відчувається всім організмом. Досвідчені викладачі підтвердять, що є тільки один варіант постановки подиху, при якому на 100 % можливо озвучувати музичні твори або тексти будь-якої складності. При цьому не важливо, у якому стилі і жанрі ви виступаєте. Описаний тип подиху актуальний для виконавців класичної оперної і особливо сучасної академічної музики, що часто комбінує різні способи звуковидобування, і, звичайно – для естрадних вокалістів з їхніми спеціальними складними прийомами, наприклад, розщеплення, штробаса та ін. Це довели концертуючі співаки світового рівня.

Третє – відчуття резонансу і вібрації. Правильно взятий звук дзенькає, резонує усередині нас, народжуючи особливі відчуття, викликані цими посиленими вібраціями. Якщо проспівати такий звук в унісон з іншою людиною або музичним інструментом, то буде відчуття, що звук підсилюється, тембри вливаються один в інший, збагачуючи один одного. А вивчення вокальної техніки оперних співаків з позицій музичного інструментоведення дозволяє побачити, що співаки з гарною вокальною технікою використовують багаторівневу систему вібраторів свого інструмента – голосові складки, задню

стінку трахеї, резонаторні деки твердого піднебіння та очниць, куполоподібно натягнуту піднебінну фіранку, а також діафрагму. Використання всієї системи вібраторів співочого інструмента робить співака здатним повною мірою використовувати резонаторний і ренфорсаторний потенціал організму, досягаючи максимального акустичного ефекту без значних вольових фізичних зусиль.

Четверте – спів на уроках вокалу повинний приносити насолоду, радість, бажання не зупинятися. Втім, тут таїться небезпека перевантажити свій голос, якому необхідно давати відпочинок і, звичайно, правильно дихати. Ще раз підкреслимо важливість цієї позиції будь-якої вокальної методики. Інша справа – прийоми видобування звуку. Саме вони дають нам можливість співати в різній манері, у різних музичних напрямках (класичному, естрадному, джазовому, народному, будь-якому іншому). Відповідно до обраного напрямку і способу видобування звуку ми використовуємо відповідну вокальну техніку. Сьогодні викладачами кафедри «Музичне мистецтво естради» ЛДІКМ розробляються основи виконавської майстерності естрадного вокаліста. Відмінність цієї школи від існуючих на даний момент полягає в тому, що, крім традиційних завдань, таких як розвиток вокальної техніки і діапазону виконавця, на перший план виходить створення індивідуальної манери виконання, що відповідає критеріям сучасного музичного ринку. Основними завданнями розроблювальної школи є розкриття техніки виконання прийомів звуковидобування, найпоширеніших у сучасному естрадному вокалі, розроблених на базі практичного матеріалу; створення **вокально-інтонаційного комплексу, спрямованого на формування індивідуальної манери виконання.**

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Конен В. Дж. Рождение джаза / В. Конен. – М., 1984. – 311 с.
2. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дисс. ... доктора культурологии : специальность 24.00.01 – «Культурология» / Елеонора Львовна Рыбакова. – С.-Пб., 2007. – 42 с.
3. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto* : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения : специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Элеонора Рауфова Симонова. – М., 2007. – 42 с.
4. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции / А. В. Сокол. – Одеса : ОКФА, 1995. – 208 с.

ДЕРСКИЙ Ю. ПОСТАНОВКА ВОКАЛЬНОГО АПАРАТА ЕСТРАДНОГО СПІВАКА ТА ЇЇ РОЛЬ У ВИХОВАННІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАНЕРИ. Аналізуються аспекти постановки вокального апарата естрадного співака відповідно до жанрово-стильових напрямків музики та індивідуальних особливостей виконавця. Найважливіше значення надається створенню індивідуальної манери виконання з урахуванням критеріїв сучасного музичного ринку.

Ключові слова: співак, постановка вокального апарата, академічний і естрадний вокал, співоче дихання, засоби вокального звуковидобування, індивідуальна виконавська манера.

ДЕРСКИЙ Ю. ПОСТАНОВКА ВОКАЛЬНОГО АППАРАТА ЕСТРАДНОГО ПЕВЦА И ЕЕ РОЛЬ В ВОСПИТАНИИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МАНЕРЫ. Анализируются аспекты постановки вокального аппарата эстрадного певца в соответствии с жанрово-стилевыми направлениями музыки и индивидуальными особенностями исполнителя. Важнейшее значение придается созданию индивидуальной манеры исполнения с учетом критериев современного музыкального рынка.

Ключевые слова: певец, постановка вокального аппарата, академический и эстрадный вокал, певческое дыхание, средства вокального звукоизвлечения, индивидуальная исполнительская манера.

DERSKYU J. STATEMENT OF VOCAL APPARATUS POP SINGER AND HER ROLE IN THE UPBRINGING OF AN INDIVIDUAL PERFORMING MANNER. Aspects are analysed in the article of raising of vocal vehicle of crooner are analysed in accordance with genre-stylish directions of music and individual features of performer. A major value is given to creation of individual manner of execution taking into account the criteria of modern musical market.

Keywords: training of vocal apparatus, academic and pop singing, breath of singer, means of vocal sound elicitation, pop singer, individual performing manner.

УДК 811.11+811.13 (05)

Елена Конакова

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА КАТЕГОРИИ ЖЕЛАНИЯ: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД

Понятие «*желание*» связано сложными отношениями с направленностью человеческой воли (для которой критериальное различение

истины и неистины является далеко не единственным и не всегда определяющим среди иных критериев: добро – зло, прекрасное – безобразное, полезное – вредное и т. д.).

Более того, «аксиологизация» познания обнаружила принципиальную различность (иноорганизованность и иноупорядоченность), а также взаимодополнительность и взаимопроникновение друг в друга разных возможных систем знания, выходя за рамки чисто философской дисциплинарности и создавая социогуманитарную науку, включающую психологию, социологию, культурологию, лингвистику и т. д., выступая основанием попыток построения отдельной научной дисциплины – аксиометрии.

Структура ценностей априорна, они вечно тождественны сами себе, но в актах предпочтения устанавливаются их «ранги», на основе трех критериев: долговечности, «неделимости», способности к вызыванию у человека чувства удовлетворенности.

Генезис желания рассматривается П. П. Блонским как «неудовлетворенная потребность – моторные возбуждения, беспокойство – недовольство – аффективность отношения к предметам внешнего мира – аффективное предвосхищение удовлетворения или не удовлетворения – определенно ориентированное страстное движение, активное или пассивное, стремление или влечение – овладение предметом стремления – удовлетворение потребности» [3, с. 122].

Желание рассматривается и как категория, поскольку глубинное ономаσιологическое значение субъективно-оценочного отношения/субъективное оценки входит в более широкое значение категории «отношение», выделенной Аристотелем, стоиками и Кантом [5, т. 2, с. 472–474].

Желание, являясь мотивом деятельности человека и важнейшим компонентом волевого действия, определяется как самое стремление действовать. Пробуждение желания означает возникновение или постановку цели, то есть отражение в голове человека объекта конкретной потребности, что определенным образом организует деятельность, придает ей целенаправленность, эмоционально окрашивает, открывает широкий простор воображению. Желание всегда направлено на определенный предмет, это «опредмеченное стремление» [4, с. 194].

Аристотель рассматривал желание как удовольствие, предвосхищаемое в будущем, при этом могут осознаваться не только объекты потребности, но и возможные пути ее удовлетворения [1]. Желание тогда может переходить в решение, которое в дальнейшем непосред-

ственно претворяется в жизнь (исполнение желания). Однако наряду с подобным активными желаниями отмечаются случаи, когда возникшее желание, сопровождаемое образами фантазии (грезами) удовлетворяется лишь в иллюзорной форме, выступая не как предпосылка к деятельности, а как ее подмена [5, с. 107]. В этом отличие желания от сознательного выбора. «Нельзя выбирать неосуществимое, но желание бывает и невозможного, например бессмертия» [1, с. 1034]. Понятие желания можно определять через модусы хорошего и плохого. Хорошее приравнивается к желаемому, плохое – к нежелаемому. Добро, таким образом, понимается как то, что удовлетворяет желание, то есть тот или иной вид потребностей человека; оно составляет необходимый атрибут желаемого. Таким образом, желание можно рассматривать как один из видов оценки.

Формальная теория оценок является концептуальной схемой, которая может быть использована для постановки и решения вопросов о совокупностях оценок индивидов и групп. Логика оценок дает развитую и обоснованную теорию предпочтений, которая может быть использована в качестве отправного пункта и обсуждения таких понятий, как «выбор», «полезность» и т.д.

Большая группа оценок имеет в качестве своего основания некоторое чувство/ощущение. Основанием оценки может быть, однако, не только чувство, но и некоторый образец, идеал, стандарт. Причем этот стандарт может и должен выражать учение определенной, устойчивой группы людей, то есть быть конвенционально принятым. Оценочные модусы могут использоваться не только для выражения разнообразных психических состояний, но и для замещения тех или иных совокупностей эмпирических свойств, то есть иметь дескриптивное и замещающее значение.

В логике оценки могут быть разделены на две группы. В первую входят абсолютные оценки, в формулировках которых используются такие термины, как «хороший», «плохой», «зло», «добро», «безразличное». Во вторую – сравнительные оценки, выражаемые с помощью таких терминов, как «лучше», «хуже», «равноценно».

Являясь особой формой активности человека, стремящегося удовлетворить осознанную им потребность, желание всегда эмоционально окрашено и является одним из компонентов эмоциональной сферы. «Эмоция в себе самой включает влечение, желание, стремление, направленное к предмету или от него, так же как влечение, желание, стремление всегда более или менее эмоционально [4, с. 489].

Язык как полифункциональная универсальная система знаков является не только инструментом познавательной деятельности человека, но и средством формирования, передачи и выражения мыслей, чувств, оценок и различных интенций как личностных смыслов семантического субъекта (говорящего). В ряду данных понятие определенный интерес вызывает выделение и изучение вербальных средств выражения *желания*, которое охватывает широкую сферу эмоций, включая «удовольствие или неудовольствие, приемлемость или неприемлемость по отношению к моему «я», соответствие или несоответствие принципам, внешним по отношению к моему «я» (мораль, различные догмы и т.п.) [2, с. 21].

Желание часто открывает широкий простор воображению. Подчиняясь желанию, воображение разукрашивает желанный предмет и этим в свою очередь питает желание, явившееся источником его деятельности. Это деятельность воображения, в которой взаимодействует чувство и представление, может заместить действительную реализацию желания.

Следует подчеркнуть, что желание, каким бы фантастическое или реальное оно ни было, всегда исходит из примата материальных условий, потребностей.

Всякое желание является высказанным желанием, поскольку человек не может удовлетворить свои потребности без обращения к другим людям.

Анализ этой коммуникативно-прагматической категории позволяет выделить в ней прежде всего объект, на который оно направлено, субъект, у которого возникает потребность в объекте и желание им обладать или его создать, а также необходимость выразить это желание вербальными/невербальными средствами.

Категория желания изучается рядом смежных дисциплин, каждая из которых имеет свой объект и принципы исследования. Современный подход к изучению данной категории требует привлечения интердисциплинарного метода, основывающегося на интеграции таких наук, как: лингвистика, социология, социолингвистика, психология, психолингвистика, этнография.

Желание понимается как субъективно-оценочное отношение семантического субъекта к содержанию высказывания с целью оказания влияния вербального/невербального на участника/участников речевого акта. Инвариантное значение желания рассматривается как сигнификат, реализующийся единицами различных уровней языка.

Значение номинативных единил – глаголов желания – организуется сигнификативной /идентифицирующей/ семой желания, рассматриваемой как инвариант, реально существующий только в частных значениях единиц номинации. Как показал исследуемый материал, наличие общего сигнификата не свидетельствует о тождественности лексем.

Лингвистическая репрезентация категории желания многообразна и гетерогенна. Данное инвариантное значение может выражаться:

1. единицами различных частей речи:

а) глаголами: want, wish, desire, lust, long, yearn;

б) существительными want(s), wish(es), lust(s), longing(s) desire(s), yearning, wistfulness, desirability;

в) прилагательными: wishful/wistful, desirous, desirable;

г) наречиями: wistfully, desirably;

2. типизированными двучленными единицами: should/would like ('d like), had better ('d better), would rather ('d rather)

Единицы, вербализирующие данную категорию, неоднородны и по онимасиологическим характеристикам» Среди них можно выделить единицы

1. прямой лексической номинации, выраженные глаголами: want, wish, desire, lust, long, yearn;

2. вторичной мотивированной номинации, образованные способом деривации от вышеприведенных глаголов:

а/ прилагательные wishful/wistful, desirous, desirable;

б/ наречия: wistfully, desirably;

в/ существительные: want(s), wish(es), desire(s), lust(s), longing(s), yearning, wistfulness, desirability;

3. расчлененной номинации, представленные типизированными двучленными единицами 'd like, 'd better, 'd rather.

Центральным элементом, выражающим наиболее адекватно данное сигнификативное значение, является класс глаголов желания, что, очевидно, связано с тем, что глагол как онимасиологический разряд наилучшим образом вербализует категорию желания, обладая такими категориальными свойствами, как: процессуальность, динамичность, субъектно-объектная ориентированность и т.д.

Глаголы желания являются эквонимами, то есть единицами разно-объемной номинации, находящимися в отношении пересечения друг к другу и представляют собой неизосемичные классы слов, характеризующиеся асимметрией семантических, морфологических и синтаксических признаков.

Глагольные единицы являются основой для получения дериватов. Процесс деривации приводит не только к изменению синтаксических параметров полученных единиц, но и к сохранению, закреплению некоторых инвариантных семантических свойств исходной единицы. Так, например, сема оценки доминирует в семном составе лексем полученных единиц и «перетягивает» их категориальное значение в сторону признаковости. Таким образом, дериваты глаголов желания представляют собой классы неизосемичных единиц, тяготеющих в сторону признаковости.

Сигнификативное понятие желания, которое рассматривается в данной работе как глубинная семантическая ситуация, реализуется на поверхностном уровне с помощью ряда сочетаемостных формул или моделей предиката со всеми относящимися к нему актантами и формами связей между ними.

Финитный глагол как конструктивное ядро предложения-пропозиции детерминирует выбор право- и левосторонних актантов, накладывая определенные рестрикции как в сочетаемостном, так и семантическом плане.

Поверхностная формула глагола предопределяется его глубинной семантической структурой: дистрибуцию глагола составляют компоненты, наличие которых обусловлено обязательными/факультативными валентностями глагола. Автономность поверхностной структуры проявляется: а/ в возможности выбора форм для реализации того или иного компонента глубинной модели глагола; б/ в различных способах их репрезентации на поверхностном уровне. Описание структурных схем является неполным без опоры на семантические компоненты предложения.

Возможность синонимических корреляций изучаемых моделей как единиц языка регламентируется рядом факторов лексико-морфологического, синтаксического и семантического характера, а именно: словообразовательным потенциалом глагола, имени существительного и имени прилагательного; избирательной способностью к заполнению той или иной структурной модели; изменениями в семантической структуре исходной и производной единицы; способностью предложений того или иного структурного типа образовывать структурно-семантические модификации. Сочетаемостные модели /формулы/ глаголов желания находятся в отношениях совместимости, субституции, трансформации.

Инвариантное значение желания антропониметрично – то есть отражает оценку семантического субъекта как «меры всех вещей».

Инвариант оценочного значения желания базируется на бинарной оппозиции «хорошо»/плохо или «+»/«-».

Формы устойчивых социальных взаимоотношений коммуникантов, иерархия их позиций эксплицируется в речевом акте с учетом направленности и интенсивности приложения иллокутивной силы предложения-высказывания. Выбор определенного коммуникативно-прагматического типа предложения зависит как от содержания пропозиции /финитного глагола и набора его актантов/, так и от условий речевого общения, в которых происходит данный речевой акт. Речевой акт, вербализующий категорию желания, предусматривает взаимосвязь между номинативной природой пропозиции и ее коммуникативным назначением, принимая во внимание такие факторы, как: социальный статус участников речевого акта, их межличностные отношения, социально-речевые и нормативные параметры общения.

Присутствие семантического субъекта предложения и других участников речевого акта может маркироваться специальными единицами, выполняющими фатическую функцию. Данные единицы сигнализируют о вступлении коммуникантов в речевой контакт, выражают способы поддержания речевого контакта, включая необходимые формы вежливости как средство выражения отношения к собеседнику.

Ориентация лингвистических исследований на речевую деятельность вполне соотнобразуется с функциональным подходом к изучению языка; представление о языке как о «системе систем» дает широкие возможности для анализа и описания социально обусловленной вариативности на уровне языка, его подсистем и единиц, а также выявления закономерностей, определяющих вариативность речевой деятельности под воздействием социальных факторов, таких как социальные установки и социальные ценности.

Желание есть мысль, но мысль особого рода. Именно, желание – движущая мысль, т.е. мысль при первом удобном случае, переходящая в действие. Но желание не только движущая мысль: Желание в то же время аффективная страстная мысль. Думая о желаемом, я волнуюсь неприятным чувством неудовлетворенности и одновременно приятным чувством от предвосхищения возможного удовлетворения.

Всякое желание есть высказанное желание по той простой причине, что человек не может удовлетворять своих потребностей без обращения к другим людям. Желание есть высказывание желания и желание есть страстная движущая мысль о желаемом [3, с. 112–135].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Большая этика / Аристотель. – М. : Мысль, 1975. – 550 с.
2. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М. : Иностранная литература, 1955. – 416 с.
3. Блонский П. П. Психология желания / П. П. Блонский // Вопросы по психологии. – 1965. – С.112–135.
4. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – М., 1946. – 702 с.
5. Философская энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – 575 с.

КОНАКОВА Е. АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА КАТЕГОРИИ ЖЕЛАНИЯ: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД. «Аксиологизация» познания обнаружила принципиальную различность (иноорганизованность и иноупорядоченность), а также взаимодополнительность и взаимопроникновение друг в друга разных возможных систем знания, выходя за рамки чисто философской дисциплинарности и создавая социогуманитарную науку, включающую психологию, социологию, культурологию, лингвистику и т.д., выступая основанием попыток построения отдельной научной дисциплины – аксиометрии.

Ключевые слова: аксиологизация, субъективно-оценочная категория, аффективность, категория оценки, категория желания.

КОНАКОВА О. АКСИОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА КАТЕГОРІЇ БАЖАННЯ: ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД. Категорія бажання розглядається як оцінна категорія в межах парадигми, оскільки саме значення бажання базується на суб'єктивній оцінній категорії, тобто на категорії відношення, виходячи за межі окремої науки, потребуючи інтердисциплінарного підходу, обіймаючи такі науки як психологію, соціологію, культурологію, лінгвістику.

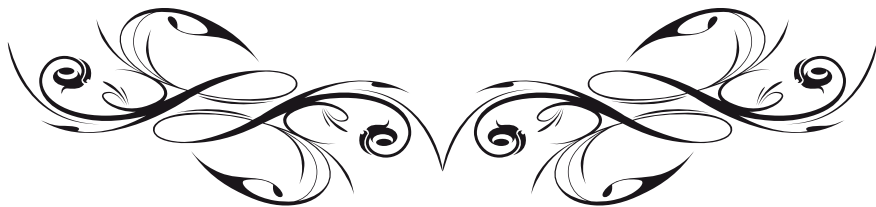
Ключові слова: аксіологізація, суб'єктно-оцінна категорія бажання, категорія оцінки, афективність.

KONAKOVA E. AXIOLOGICAL PARADIGM OF VOLITION CATEGORY: INTERDISCIPLINARY APPROACH. The category of volition is examined within the terms of paradigm viewed as global subjective category of volition embracing affectivity and estimation.

Key words: category of volition, paradigm, global subjective category of volition.

Розділ 3

ІСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО І ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА



УДК 792.03:[82.2:7.035] (4-15)

Марина Пономарёва

ИСТОКИ МЕТОДА РОМАНТИЗМА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

Обычно возникновение романтизма как художественного метода определялось рубежом XVIII – XIX веков, то есть эпохой французской революции и последующими событиями (революция 1830). Как правило, ареной возникновения этого метода считается Франция, которая благодаря революции во главу всех политических и сословных проблем поставила третье сословие, то есть буржуазию, ремесленников и крестьян. Новаторство романтизма как метода не только в том, что активной социальной группой стало третье сословие. Важно то, что в среде ремесленников, промышленной буржуазии, обыкновенных служащих и даже крестьян романтики почувствовали общественную силу, которая выдвинула на первый план демократического героя. Художественная заслуга романтиков заключается в том, что эта личность из третьего сословия обладала не менее высокими духовными свойствами, чем дворяне, которые прежде были основными героями искусства. В героях из простонародья романтики увидели высочайшие гуманные качества, самоотверженность, чувство чести, не уступающие дворянству. Впервые такой герой появляется в романе Стендаля «Красное и черное». Это Жюльен Сорель, очень скромный

учитель, нанятый богатым дворянином для обучения его сыновей. Но постреволюционная ситуация воспитала в Жюльене Сореле гордость гражданина и человека, а также некоторый авантюризм и смелую дерзость, позволившую ему считать себя внутренне Наполеоном, поклоняться Наполеону и испытать силу в эксперименте любви к госпоже де Реналь, супруге дворянина, в доме которого он жил.

Новый тип героя и его душевные качества привлекли к себе внимание огромного количества писателей. Среди героев, которых создавали романтики были не только простолюдины. Здесь были и разорившиеся дворяне (такие как Дидье в драме «Марьон Делорм» Виктора Гюго и Эрнани в его одноименной пьесе). Здесь уместно вспомнить глубоко страдающего духовно мощного героя Байрона Чайльда Гарольда и главного героя его поэмы «Корсар». Перечислять писателей и драматургов-романтиков пришлось бы долго. В этой плеяде сверкали ослепительные звезды, такие как Пьер Мериме, Жорж Санд, Альфред де Мюссе, Роберт Шелли. К романтическим героям можно отнести в какой-то мере и героев Шиллера. Великий «Фауст» Гете также не лишен романтизма. Однако проявление черт романтизма началось значительно раньше, чем принято считать.

Цель статьи – проследить эволюцию метода романтизма: от его истоков (Расин, XVII век) – к Альфреду де Мюссе и Виктору Гюго (XIX век), выявив различия в воззрениях романтиков.

Формирование черт романтизма в произведениях поэтов-романтиков является предметом исследования, а его материалом – теоретические труды и пьесы поэтов-романтиков, чье творчество даёт представление о генезисе романтизма.

Романтический метод прочно вошел не только в прозаическую литературу, но и породил мощных героев-индивидуалистов, которых играли в театре великие актеры. Несмотря на то, что писатели-романтики были гражданами разных стран и во многом отражали особенности мышления и духовной жизни своих стран, их героев объединяли общие черты: загадочность происхождения и жизни, непокорность законам времени, яркость и независимость характера, твердое отстаивание собственных идеалов. Романтизм оказал огромное влияние на всю жизнь Европы. Даже в творчестве реалистов, как в их прозе, так и пьесах четко выявляются черты романтической эстетики. Достаточно назвать Бальзака, причем не пьесы, а романы: почти в каждом из его 95 романов есть прекрасно написанные романтические эпизоды.

Б. Реизов, крупнейший исследователь западноевропейской литературы, считает, что романтизм выявил себя впервые в драме Шиллера «Вильгельм Телль». Но ведь романтизм не родился в одной конкретно взятой стране, хотя Германия в этом сыграла огромную роль, ибо не только теоретики романтизма, братья Август и Фридрих Шлегели, но и ряд других философов писали о романтическом духе всей немецкой культуры. Реизов опирается в своих исследованиях в основном на немцев. Это объяснимо. Создатели классической немецкой философии рассматривали всю культуру и искусство Германии именно с позиций этой философии. Дух романтизма пронизал творчество не только Шиллера и других поэтов. Его дыхание ощущалось уже в древних творениях Софокла, в «Божественной комедии» Данте, в творениях Шекспира. Он дал себя знать в трагедиях Расина, в творчестве А. де Мюссе; как господствующий метод утвердился в творчестве Виктора Гюго. И хотя исторически Расин рассматривается как великий классицист, создатель трагедий «Федра», «Гофолия», мощное изображение в них человеческих страстей, эмоциональная стихия дают право видеть Расина у истоков романтизма.

Романтизм присущ всем формам искусства, даже в наше время, если это настоящее искусство. Не случайно, Бенжамен Констан, поэт, современник Стендаля и Гюго писал: «Романтизм во всех сферах, и особенно в театре утверждает новые принципы художественного творчества и драматического, в частности: смешение трагического и комического, романтическую иронию, осуществляющуюся в драмах Шекспира, требует показа событий, а не рассказа о них, как это было у классицистов» [10, с. 19].

Вся героика и духовный взлет людей третьего сословия, как показывали романтики, определились идеями Великой французской революции. Сломался многовековой феодальный уклад. Трагические события этой ломки обусловили интерес общества не только к политике, социальным вопросам, но и к искусству – к музыке, литературе, живописи, поэзии и, конечно, к театру. Театр, как известно, более консервативен, чем другие виды искусства. Он труднее расстается с многовековыми традициями. Именно революция содействовала серьезным изменениям в театральном искусстве. Романтизм широко охватил не только драматургию и театр, романтизм выразил себя в музыке (Берлиоз) и живописи (Делакруа). Причем, проникновение музыки в театр в эту эпоху проявило себя наиболее интенсивно. В романтической музыке ярко выразилось стремление к театрализации. А литературу и драматургию

романтизма сближает с музыкой обращение прежде всего к чувствам, эмоциям и страстям человека, что в самой природе музыки как вида искусства. Вот почему особое внимание романтиков привлекала мелодрама. Мелодрама акцентирует и эмоции, и переживания, и страсти. Она служила фундаментом романтической драмы.

Романтики пытались соединить политические проблемы с нравственными. К примеру, можно коснуться таких драматургов, как Шекспир и Шиллер. Если в Шекспире видели не только исторический показ эпохи, предшествовавшей XVI веку, но и политические страсти и битвы, связанные с проблемой власти, хотя и раскрытые через столкновение мощных, действенных характеров, то Шиллер воспринимался как поэт, утверждающий нравственный закон как основу существующего государства. Пролить кровь во имя власти – безнравственно, бесчеловечно; только мораль и нравственность способны утвердить гармонию бытия.

В основе мировоззрения романтиков лежало трагическое ощущение жизни. Оно определялось разладом личности после революции, личности, возмнившей себя свободной от законов общества, которое поработывает эту личность. Но в реальности такой свободы не ощущалось. И как правильно пишет Стендаль: «личность романтизма не может вступить в героический поединок только с нравственным законом, ее сознание зависит и от политической ситуации» [17, с. 40]. Это – основная идея романа Стендаля «Красное и черное». Общество в силу своей структуры не может дать личности той свободы, к которой стремились романтики. Поэтому их свобода воспринималась индивидуально, и трагедия романтизма – это трагедия раздвоенного индивидуалистического сознания. Вот почему романтическая драма создала мощного героя-индивидуалиста, жаждущего свободы, но не имевшего сил ее осуществить. Все это выражалось в ярчайших монологах, в конфликтах с представителями высших сословий, а порой и гибелью героя. Достаточно вспомнить ряд драм А. де Мюссе, В. Гюго и даже некоторых античных авторов, в эстетике которых уже заявляли о себе тенденции будущего романтизма. Мелодраматизм присущ изначально драме романтиков. Даже «Федра» великого Расина несла в себе это начало. Итак, мелодрама – это путь к романтической драме.

Романтизм требует диалектики страстей и мыслей, которые в свое время так точно разработал Жан Расин. И не случайно Стендаль пишет, что Расин был романтиком, т. е. драматургом, созвучным первой четверти XIX в.: «Я, не колеблясь, утверждаю, что Расин был роман-

тиком: он дал маркизам при дворе Людовика XIV изображение страстей, смягченное модным в то время чрезвычайным достоинством, из-за которого какой-нибудь герцог 1670 года даже в минуту самых нежных излияний родительской любви называл своего сына не иначе, как “сударь”» [17, с. 37].

Если обратиться к трагедии XVII века Расина «Федра», то сразу ощущается, что борьба страстей приобретает сильный характер. Здесь проявилось нехарактерное для классицизма обнажение страсти, мощное изображение чувства. Героиня трагедии неспособна противостоять своей страсти. Победила страсть, а не долг, чувство оказалось сильнее и подчинило себе долг. Гармония, которую так строго культивировали классицисты, была разрушена. В душе героини возник хаос чувств, страстей, переживаний, что весьма характерно для романтиков. Страстная, душевная борьба Федры, необузданность ее эмоциональной стихии можно считать преддверием романтизма.

Романтики отвергали законы классицизма. Достаточно вспомнить баталию между ними, которая случилась в «Comédie Française» на спектакле по драме Гюго «Эрнани» (февраль, 1830). Премьера этой пьесы явилась значительным событием в истории романтизма. Здесь решалась судьба романтической драмы. К тому же сюда примешивались политические пристрастия. Классицисты пытались провалить пьесу, осмистывая ее, не давая актерам играть, но сторонники романтизма сделали все, чтобы спектакль был сыгран до конца.

Классицисты не приняли романтической драмы в силу демократизации героев и ситуаций. Классицисты – сторонники абсолютной монархии, вложили в эстетику классицизма свое видение образа жизни высшего дворянского общества, хотя с движением истории классицизм стал общенациональной культурой Франции не только века, но и более поздних веков, вплоть до сегодняшнего дня. В названной пьесе благородный герой вовсе не король, а бродяга Эрнани. И этот бродяга посмел обратиться к королю с простым вопросом, не назвав титулов короля, и вообще как человек к человеку. Это оскорбило классицистов, но окончательно вывело их из себя то, что король спокойно, как простой смертный ответил: «*Уж полночь скоро!*» [5, с. 201]. Романтизм не зафиксировал своих правил, как классицизм. Он развивался. Поэтому нельзя пройти мимо того этапа романтизма, который был представлен прекрасным французским поэтом и драматургом А. де Мюссе. Он был романтиком и в то же время насмехался над романтическими приемами, над самой схемой романтических пьес. В стихотворении «Тайные

мысли Рафаэля французского дворянина» (1831) он писал: *«Ты, классик розовый, старательно побритый, Ты, бледный, сумрачный романтик с бородой! Эллада мертвая – вот одного условие, Другой же носится во мгле средневековья, На вашей стороне я вел когда-то бой. Дал сотню выпадов, большой добился чести, Прорвал свой барабан – и вот сижу на нем, И на моем столе Расин с Шекспиром вместе, И с ними Буало, простивший их во всем»* [12, с. 126]. Вот почему его герои двойственны: они наблюдают за своей страстью и в то же время смеются над ней, что особенно чувствуется в ранних пьесах Мюссе («Испанские и итальянские сказки», 1830). Мюссе считал, что человек недобр от природы, в нем самом заложено зло, поэтому конфликта личности и общества нет. Мюссе даже написал об этом Гюго: «Каждый индивидуум зол по своему. Но он обязательно зол. Попробуйте нанести удар его честолюбии или славе, он взорвется звериной злобой» [11, с. 11]. Мюссе уверен, что все люди одиноки, но одиночество, духовная исключительность осознаются как путь к свободе: *«Творческий восторг – брат страданий / Поля сражений людей дают обильную жатву / Но прогнившая земля / Может произвести благотворный хлеб»* [там же, с. 25].

Вершиной драматического творчества А. Мюссе является его историческая драма «Лоренцаччо». Историческая личность Лоренцо Медичи увлекла Мюссе. Он находил некое тождество между положением Лоренцо и своим собственным (в моральном плане) и посвятил ему свою драму. Но кто же таков Лоренцо Медичи? В истории Италии в эпоху Возрождения Лоренцо Медичи играл большую роль. Он был незаконным сыном папы Климента VII и двоюродным братом Алессандро Медичи, флорентийского герцога. Он же стал убийцей Алессандро. Лоренцо Медичи, его судьба постоянно привлекали к себе философов и историков разных эпох, но особенно эпохи Возрождения в Италии («Флорентийская хроника» Бенедетто Варки). Алессандро был жестоким человеком, узурпатором, самовлюбленным деспотом. Вся Флоренция трепетала при упоминании его имени. А рядом с ним свободолюбивый принц крови, вероятный наследник трона, мечтавший о низвержении тиранической власти даровании свободы своей стране. Подобно дону Карлосу из одноименной драмы Шиллера, Лоренцо рос среди лицемерия и лжи, но подобно римскому Бруту задался сверхчеловеческой мыслью переделать мир. Ради борьбы с тиранией Лоренцо жертвует собой, но он никем не понят, он даже презираем и кончил дни заурядным убийцей. Если вспомнить «Гамлета», рожденного Шекспиром в Англии, то насколько он духовно выше Лоренцо!

Гибель Гамлета – гибель героической личности, чего нельзя сказать о Лоренцо. Еще при жизни его называли низким простонародным именем Лоренцаччо.

Таким образом, становится ясным, почему А. де Мюссе обратился к образу Лоренцо Медичи. В самой сути взаимоотношений этого принца с другими и, в первую очередь, с Алессандро и придворными заложена чисто романтическая идея. Протест, одиночество, тайна происхождения, благородство. Так как творчество Мюссе совпало с эпохой романтизма, т. е. с послереволюционной эпохой, то тема драмы, которую он задумал создать, и обращение к образцу одинокого протестанта, определили новые тенденции его творчества. Он предвосхитил взгляды Гюго и Дж. Байрона. В подтверждение этой мысли можно привести слова Лоренцо: *«Юность моя была чиста, как золото. За двадцать лет молчания в моей груди накопились молнии; пожалуй, я и на самом деле превратился в грозовую искру, потому что однажды ночью, сидя среди развалин древнего Колизея, я встал, сам не знаю почему, и поднял к небу увлажненные росой руки и поклялся, что один из тиранов моей отчизны умрет от моей руки»* [12, с. 511].

Одиночество и диалектика душевного состояния в драме Мюссе «Лоренцаччо» несли дух романтизма. Великий француз, писатель Эмиль Золя и другой великий француз, актер Фредерик Леметр считали «Лоренцаччо» самым совершенным произведением Мюссе, предшествующим драматургию В. Гюго.

Виктор Гюго признан в Европе вождем романтизма. Его «Предисловие к драме «Кромвель» стало общепризнанным манифестом романтизма, а его драмы воспроизводили в действии теорию романтизма, созданную им. В мировоззрении Гюго лежит трагическое ощущение жизни. Герой Гюго – цельная натура, но бесконечно одинокая (драмы «Эрнани», «Руи Блаз»). Все драмы Гюго, по сути, являются иллюстрацией его теории романтического театра и литературы. Если глубоко проанализировать его манифест романтизма, то станет ясно, что помимо героев Гюго – Жана Вольжана («Отверженные»), Квазимодо («Собор Парижской Богоматери»), Гуинплина («Человек, который смеется») – стоит вспомнить Жюльена Сореля из романа Стендаля «Красное и черное».

Гюго принял революцию, которая вывела на историческую сцену представителей третьего сословия. Он даже написал «Оду к революции», в которой есть строки, полные революционного пафоса: *«Мы безоружны? Вздор, / А вилы, а камень – тружеников друг! /*

Камней набрать, что хватит силы / Из двери крепкий вырвать крюк! / И смело в бой ступить, в надежду! / Великой Францией, / Как прежде, народом вольным / Встанем вновь! / Свершая праведное мщенье, себя избавим от презренья, / С Отчизны смоем грязи кровь!» [5, с. 75].

Гюго сознательно демократизирует своих персонажей. Марьон Делорм – куртизанка и подкидыш Дидье («Марьон Делом»), Эрнани – лесной разбойник («Эрнани»), Рюи Блаз – лакей («Рюи Блаз»), Жильберт – чеканщик («Мария Тюдор») и другие. Но ни один из них не поступится своим достоинством и честью перед дворянами, даже королем и могучим кардиналом. Более того, герои Гюго вступают с ними в отношения, которые унижают именно дворянство, невзирая на титулы. Даже короли у Гюго выглядят подлыми («Король забавляется») по сравнению с демократическими героями. Он выступает против законов классицизма в своем манифесте («Предисловие к драме «Кромвель»). Но если вчитаться в его произведения, то отдаленное эхо классицизма здесь ощущается. Сам того не желая, Гюго вкладывал в уста своих героев огромные монологи, напоминающие не столько по смыслу, сколько по форме монологи героев классицистов, хотя писал он не александрийским стихом, а вольными стансами. Структура конфликта его произведений, как правило, столкновение добра и зла, то, что у классиков называлось «долг» и «чувство». Добро, по Гюго, это и есть чувства персонажей. Зло – социальная реальность. Наконец, самое главное в том, что систему этого конфликта он уже объясняет чисто романтически, вводя в обиход драмы так называемую «теорию гротеска».

Гротеск стал основой изображения конфликта, о котором мы говорили, то есть столкновение добра и зла. Но если у классицистов это столкновение связано с личным чувством человека и понятием государственного долга, то у Гюго это выражено в том, что внешние данные героя, доведенные до предела в своем негативе внутренне ничего не определяют в человеке, ибо душа человеческая наполнена благородством, гуманностью, добротой. Добро лишено гротеска, поскольку, чем больше автор увеличивает положительное начало в жизни, красоту личности, благородство, тем прекраснее становится герой. Гюго широко пользовался этим приемом. По такому принципу он создавал характеры героев. Уродство внешнее, доходящее до крайности и благородство внутреннее, тоже доходящее до крайности. Этим сопоставлением романтики подменяли диалектику характера, психологические мотивы поведения героев. Гротеск, тем самым стал неотъемлемой чертой романтизма.

Романтический герой постоянно утверждает свое неприятие мира. Однако это отношение к миру выражается лишь в страстных монологах, т. е. он скорее теоретизирует, чем действует. Неудивительно, что Б. Реизов увидел исток романтизма в творчестве Шиллера, о котором известно, что его герои не столько действуют, сколько теоретизируют, почему и являются рупорами идей. Надо учесть, что герои романтиков, даже самые преступные, сохраняют благородство души, которого, как утверждают романтики, было лишено дворянское общество. Эти герои благородно любят и ненавидят, благородно убивают и даже, став изгоями общества, все равно остаются благородным («Марьон Делорм» В. Гюго, «Лоренцаччо» А. де Мюссе, «Манфред», «Каин» Байрона). Та же задача стояла и перед актерами, которые исполняли роли этих героев. Они должны были быть не менее благородными, чем их персонажи.

Таким образом, театральный спектакль не только духовно близок романтикам, но новым в нем было то, что, на сцену вышел герой-индивидуалист, который отличался высоким взлетом своего духа и своего разума. Достаточно вспомнить таких актеров как Томазо Сальвини, Эдмунд Кин, Фредерик Леметр.

Романтические настроения, неудовлетворенность настоящим были всегда. Это общее, вневременное состояние человечества. Особенно такие настроения рождались в период политических сломов в обществе, хотя содержание романтических идей, как и эстетики, не всегда совпадало. Например, в немецком романтизме, на который большое влияние оказала идеалистическая философия и образ жизни немцев, что четко выразило себя в творчестве Шиллера и в пьесе Вагнера «Крест у Балтийского моря», наиболее характерной для немецкой драмы XVII–XVIII веков, дало себя знать даже в «Фаусте» И. Гете и в повестях Т. Гофмана.

ВЫВОДЫ. Подводя итог сказанному выше, можно предположить, что процесс становления романтизма начался раньше, чем свершилась Великая французская революция. Как показано в статье, элементы романтической эстетики мы находим уже у Расина, а далее в XIX веке – в творчестве Альфреда де Мюссе и Виктора Гюго, представляющего вершину романтизма. Последний создал теоретический закон эстетики романтизма, благодаря которому и по сей день Гюго воспринимают как вождя романтизма.

Итальянский романтизм обрел героическое звучание, ибо четко выразил себя в период борьбы за освобождение Италии от чужеземцев,

борьбы носящей яркий романтический характер, возглавляемой легендарным Гарибальди. В порядке уточнения расшифруем слово «мафия» (*Movimento anti-francese italiano* – итальянское антифранцузское движение). Именно в рядах Гарибальди воспитались выдающиеся актеры Италии первой половины XIX века, такие как Густаво Модена, Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси, в игре которых ощущалось пламя революционного подвига. Можно сказать, что в Италии романтизм, как и во Франции, вызвал духовную революцию общества. Важно, именно романтизм создал высокий страстный трагический театр во всех странах.

Драмы романтиков не допускались на сцены национальных театров Франции и других стран, ибо национальные театры возглавлялись представителями королевской власти и в основном обслуживали зрителей-дворян. Поэтому демократизм романтиков, так сильно выживший себя в их драматургии, оскорблял дворянскую честь зрителей и был абсолютно для них неприемлем. Попытка поставить «Эрнани» в Комеди-Франсез завершилась, по сути, дракой между сторонниками Гюго и его противниками. Удел драматургии романтиков – сцены театров предместий больших городов и столиц. Исключением была Италия, поскольку страна вела национально-освободительную борьбу. Тот факт, что к драматургии романтиков впоследствии обратились самые разные театры – это высокая победа романтизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андреева Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. *История французской литературы* / Л. Г. Андреева, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. – М. : Высшая школа, 1987. – 543 с.
2. Аникст А. *Теория драмы на Западе в первой половине 19 века. Эпоха романтизма* / А. Аникст. – М. : Наука, 1980. – 340 с.
3. Брахман С. *Предисловие. Гюго В. Отверженные* / С. Брахман. – М. : Худ. литература, 1948. – С. 3–24.
4. Буало Никола. *Поэтическое искусство* / Никола Буало. – М. : Худ. литература, 1957. – 107 с.
5. Гюго В. *Драмы* / В. Гюго. – М. : Искусство, 1958. – 645 с.
6. Гюго В. *Стихи и поэмы*. / В. Гюго. – М. : Искусство, 1939. – 135 с.
7. Гюго В. *Избранные сочинения* : в 2-х т. – Т. 2. *Кромвель* / В. Гюго. – М.-Л. : 1952. – С. 477–522.
8. *История Западноевропейского театра* [Под ред. С. С. Мокульского, Г. Н. Баяджиева]. – М. : Гос. изд., 1963. – С. 43–370.
9. *История зарубежной литературы XIX века* [Под ред. Н. А. Соловьевой]. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 212–306.

10. Констан Б. Романтическая школа. / Б. Констан. – Париж, 1827. С. 19.
11. Мюссе А. Письма о времени / Альфред де Мюссе. – М. : Искусство, 1936. – 125 с.
12. Мюссе А. Избр. произв. // в 2-х т. Т. 1. / Альфред де Мюссе – М. : Худ. литература, 1957. – 623 с.
13. Мюссе. Предисловие к драме «Лоренцаччо» / Альфред де Мюссе. – Париж, 1836. – С. 3–7.
14. Пави Патрис. Словарь театра / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
15. Расин Ж. Сочинения. В 2-х т. – Т. 2 / Ж. Расин. – М. : Искусство, 1984. – 464 с.
16. Реизов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика / Б. Г. Реизов. – Л. : Наука, 1974. – С. 309–358.
17. Стендаль. Расин и Шекспир // Собрание сочинений. – Т. 9. / Стендаль. – Л. : Гослитиздат, 1938. – С. 35–112.
18. Стендаль. Червоне і чорне / Стендаль. – К. : Дніпро, 1977. – 492 с.
19. Трескунов М. С. Альфред де Мюссе. Вступительная статья / Альфред де Мюссе. Избранные произведения : в 2-х т. – Т. 1. / М. С. Трескунов. – М. : Худ. литература, 1957. – С. 3–44.
20. Трескунов М. Драматургия Виктора Гюго. Вступ. статья. Гюго В. Драмы / М. Трескунов. – М. : Искусство, 1958. – С. 3–44.
21. Шекспир В. Избранное. Часть 1 / В. Шекспир. – М. : Просвещение, 1984. – 340 с.
22. Victor Hugo par Perche Louis / Louis Perche. – Edition Pierre Sechers. France, 1968. – 223 с.

ПОНОМАРЁВА М. ИСТОКИ МЕТОДА РОМАНТИЗМА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ ЭВОЛЮЦИЯ. Рассматриваются истоки метода романтизма в западноевропейской драматургии в несколько более широких границах.

Ключевые слова: генезис романтизма, эстетика романтизма, эволюция, художественный метод, западноевропейский театр, мелодрама, фундамент романтической драмы.

ПОНОМАРЬОВА М. ВИТОКИ МЕТОДУ РОМАНТИЗМУ В ЗАХІДНОЕВРОПЕЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ТА ЙОГО ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК. Розглядаються витоки романтизму в західноєвропейській драматургії в дещо ширших межах.

Ключові слова: генеза романтизму, естетика романтизму, еволюція, художній метод, західноєвропейський театр, мелодрама.

PONOMARIOVA MARINA. THE ORIGINS OF THE METHOD OF ROMANTICISM IN WESTERN EUROPEAN DRAMA AND ITS FUTHER DEVELOPMENT. Consider the origins of the method of Romanticism in the West European drama. Romanticism genesis is also considered in the article in wider principles.

Key word: genesis of Romanticism, aesthetics of Romanticism, evolution, artistic method, the Western European theater, melodrama.

УДК 821.161.1-3 Говорухо-Отрок. 09

Ольга Калениченко

**К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ «В БОЛОТЕ»
И «ИСТОРИИ О БРИТАНСКОМ КОРОЛЕ ЛИРЕ...»
Ю. Н. ГОВОРУХО-ОТРОКА**

Ю. Н. Говорухо-Отрок – писатель и драматург, в молодости разделявший взгляды народников, а затем, во время заточения в одиночной камере в Петропавловской крепости и в тобольской ссылке, пришедший к идеям либерализма, довольно долго жил в Харькове, печатался в «Южном крае», «Мире», «Вестнике Европы» и «Русском обозрении». Народническая критика во главе с Н. Михайловским не простила «поправения» писателя, и благодаря ее стараниям творчество Говорухо-Отрока было забыто на долгое время. Однако представляется, что его пьеса «В болоте» и рассказ «История о британском короле Лире и о трех его дочерях» интересны для современных читателей и исследователей, так как отражают определенные тенденции развития русской литературы конца XIX века.

Цель исследования – выявить типы интертекстуальных связей в сочинениях Ю. Н. Говорухо-Отрока и рассмотреть функциональные значения используемых писателем цитат и реминисценций.

Термин «интертекстуальность» обозначает «общую совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [3, с. 261]. Рассмотрим с этой точки зрения «Историю о британском короле Лире и о трех его дочерях».

«История...» была напечатана в январском номере ежемесячного журнала для юношества «Родник» за 1883 г. Очевидно, что в этом

произведении, возникшем на пересечении реминисценций и парафразы, Ю. Н. Говорухо-Отрок стремится не только достаточно точно пересказать содержание шекспировской пьесы, но и помочь юным читателям понять мотивы поступков героев, их мысли и чувства. Поэтому «История...» – это сокращенный пересказ прозой шекспировской трагедии в стихах, причем пересказ комментированный: *«Король Лир сел на трон и велел подать себе карту королевства. В прекрасной и умной речи он высказал свое намерение, и верно, дело это кончилось бы благополучно; но старый король, при всех своих достоинствах, любил повеличаться, да к тому ж был очень вспыльчив. И вот ему пришла в голову неблагоприятная и пагубная мысль: в этом торжественном собрании вельмож испытать силу любви к себе своих дочерей, – и испытать не делом, а словами»* [1, с. 371].

Как видим, фраза «в прекрасной и умной речи» не пересказывает монолог Лира, начинающийся словами «А мы вас посвятим», а является комментарием к нему, в котором отмечается и ум короля, и его стремление прилюдно показать свои могущество, и некоторая неосмотрительность его поступков. В то же время Ю. Н. Говорухо-Отрок часто обращается в своей «Истории...» к диалогу, который представляет собой точные или неточные цитаты из шекспировской пьесы.

Сопоставим тексты.

<p>Отрывок из трагедии Шекспира: «Лир. <...> Что скажешь ты, чтоб заручиться долей Обширнее, чем сестрины? Скажи. Корделия. Ничего, милорд. Лир. Ничего? Корделия. Ничего. Лир. Из ничего не выйдет ничего. Так объяснись. Корделия. К несчастью, не умею Высказываться вслух. Я вас люблю, Как долг велит, – не больше и не меньше. Лир. Корделия, опомнись и исправь Ответ, чтоб после не жалеть об этом. Корделия. Вы дали жизнь мне, добрый государь, Растили и любили. В благодарность Я тем же вам плачу: люблю вас, чу И слушаюсь» [4, с. 432–433].</p>	<p>Отрывок из текста «Истории...» Говорухо-Отрока: «И вот, когда отец обратился к ней и спросил, что она скажет, она отвечала: «Ничего». Лир был неприятно изумлен. – Ничего? – переспросил он. – Ничего, – вновь ответила Корделия. Старый король уже почувствовал обычный приступ гнева, но еще сдерживал себя: он очень любил свою меньшую дочь. – Из ничего и не выйдет ничего, – сказал он ей: подумай и говори. Тогда Корделия отвечала: – Государь! Я не умею высказывать своей любви словами. Я вас люблю так, как мне велит мой долг: ни больше и не меньше. – Корделия! – воскликнул король, – исправь свою речь: как бы ни вышло из того беды! – Но Корделия отвечала: – Государь! Вы мне дали жизнь, воспитали и любили меня. За все это я вам плачу любовью, преданностью и повиновением» [1, с. 371].</p>
---	--

Отметим и третью особенность «Истории...». Писатель намеренно заостряет в своем произведении демократические мотивы, звучащие в пьесе Шекспира. Сравним, как звучит тема обездоленных в монологе короля Лира:

«Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды –
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедных,
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес» [4, с. 499].

А вот как этот же монолог преобразен автором «Истории...»: *«Сколько есть в мире бедных, нагих несчастливцев! Как они переносят такие ночи, голодные, в дырявом рубище, без кровли над бездомной головой?.. Кто приютит, кто утешит их, всеми забытых бедняков? О, как мало я думал об этом прежде! И вот теперь на деле пришлось узнать нужды меньших братьев, горевать их горем! О, если бы все богатые и сильные земли испытали тоже, что я, быть может, они научились бы делиться своим избытком с нищими»* [1, с. 379]. Как видим, синтез парафраза и реминисценций оказался под пером Говорухо-Отрока удачным, отвечающим и экспериментальным поискам писателя, и требованиям журнала для детей.

Обратимся к пьесе «В болоте» и определим функциональные значения реминисценций, которые драматург сознательно ввёл в пьесу. Так, к первому типу реминисценций относятся фамилии писателей (Гейне, Гартман) и имена героев мировой литературы (Ромео, Дон-Кихот, Отелло, Гамлет), которые вводятся драматургом в реплики Озерцова, небогатого молодого человека, умного, проникательного, «отшучивающегося от жизни» циника, безусловно, симпатичного автору. Этот тип реминисценций не только выявляет эрудированность героя пьесы. Обращение к известным именам помогает Озерцову точнее определить ситуацию, в которой он находится, или охарактеризовать своего товарища по университету Луганова. Так, Луганова он называет Ромео, намекая на его влюбленность в Юлию Сосницину, а, встретившись на балу с губернатором, на его реплику:

– «А, Паша! И ты на балу?» – отвечает:
*«Как видите, ваше превосходительство, во всем параде!
Фраки, белые жилеты,
Тали стянутые мило...»*

Вы ведь тоже когда-то Гейне почитывали, в те блаженные времена, когда он запрещен еще был...» [1, с. 416].

Очевидно, что Озерцов не просто решил блеснуть знанием наизусть нескольких строк стихотворения из «Книги песен» Г. Гейне, но метко охарактеризовал общество, собравшееся на балу. Тем самым автор напомнил читателю о недавнем прошлом российской действительности (поэт пишет об отсутствии у представителей светского общества искренности, любви, дружбы).

Ко второму типу реминисценций в пьесе Говорухо-Отрока относятся точные и неточные цитаты из стихотворений А. С. Пушкина «Ты вянешь и молчишь...» («Молчи и вянь») [1, с. 427], А. Н. Плещеева «Я помню все: и голос милый...» («Я помню вас и голос милый...») [1, с. 401] и А. Н. Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» («Из мрака заблужденья») [1, с. 450].

Но чаще всего герои пьесы «В болоте» Озерцов, Ветвицкий, Юлия используют в своей речи точные и неточные цитаты из пьесы А. Грибоедова «Горе от ума»: например, «чуть свет уж на ногах», «мебель времен очаковских», «пойдем искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок», «не думать о любви, забыться и развлечься», «шутить и век шутить, как вас на это станет?» и др. [1, сс. 401, 428, 426, 408, 412]. Цитаты не только выявляют культурный уровень героев пьесы, но и задают драме Говорухо-Отрока глубину мысли, заставляя читателя / зрителя припомнить ситуации из грибоедовской комедии и сопоставить их с тем, что происходит в книге / на сцене в данный момент. Примечательно, что «Горе от ума» входит в пьесу не только цитатами, но и картиной современных нравов. Сплетни, безделье, пустота господствуют в Москве начала XIX века и в провинциальном захолустье конца века.

«Галерея живых типов» «В болоте» также восходит к грибоедовской пьесе [2, с. 21-22]. Например, многие черты Чацкого просматриваются в образе Луганова. Герой Ю. Н. Говорухо-Отрока путешествует за границей, искренне и горячо берётся за земскую деятельность, его идеи не принимает провинциальное общество. Юлия, как и Софья, не сумела по достоинству оценить Луганова и предпочла пошлый адюльтер с Ветвицким. Как Чацкий узнает, что сердце Софьи

отдано другому в последних сценах «Горя от ума», так и измена Юлии открывается в развязке пьесы.

Вместе с тем в «сценах из жизни провинциального захолустья» просматриваются параллели с пьесой А. Островского «Волки и овцы». Например, образ Николая Сосницына очевидно перекликается с образом Аполлона Мурзавецкого, представляющего собой сниженный образ кутилы-гусара, а Озерцов отчасти напоминает Лыняева, который дает верную оценку провинциальным нравам, но ничего не делает для устранения пороков общества. Сюжетные ситуации и образы героев пьес А. Грибоедова и А. Островского также становятся реминисценциями в драме Говорухо-Отрока и представляют собой их третье функциональное значение.

Анализ произведений писателя позволяет сделать **вывод**, что синтез парафраза и реминисценций, опробованный Ю. Н. Говорухо-Отроком в «Истории о британском короле Лире и о трех его дочерях», оказался удачным и, несомненно, отвечающим экспериментальным поискам автора. Литературные же реминисценции, выявленные в тексте пьесы «В болоте», выполняют несколько существенно важных функций, помогающих драматургу осветить актуальные проблемы своего времени, и, несомненно, указывают на активную творческую позицию автора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Говорухо-Отрок Ю. Н. *Собрание сочинений. Т. 1 / Ю. Н. Говорухо-Отрок.* – Белгород : Издательство Шаповалова, 2005. – 512 с.
2. Гончаров И. А. *Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 8 / И. А. Гончаров.* – М. : Художественная литература, 1980. – 560 с.
3. Хализев В. Е. *Теория литературы. Учебник / В. Е. Хализев.* – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
4. Шекспир У. *Полное собрание сочинений : в 8 т. – Т. 6. / Уильям Шекспир.* – М. : Искусство, 1960. – 688 с.

КАЛЕНИЧЕНКО О. К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ «В БОЛОТЕ» И «ИСТОРИИ О БРИТАНСКОМ КОРОЛЕ ЛИРЕ...» Ю. Н. ГОВОРУХО-ОТРОКА. Рассматриваются типы интертекстуальных связей в ряде произведений Говорухо-Отрока и выявляются функциональные значения используемых писателем реминисценций.

Ключевые слова: интертекст, цитата, реминисценция, парафраза, поэтика.

КАЛЕНИЧЕНКО О. ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРТЕКСТА У ПЬЕСІ «В БОЛОТЕ» ТА «ІСТОРИЇ О БРИТАНСКОМУ КОРОЛЮ ЛІРЕ...» Ю. М. ГОВОРУХО-ОТРОКА. Розглядаються типи інтертекстуальних

зв'язків у ряді творів Ю. М. Говорухо-Отрока та виявляються функціональні значення ремінісценцій, до яких звертається письменник.

Ключові слова: інтертекст, цитата, ремінісценція, парафраза, поетика.

1. KALENICHENKO O. ABOUT THE PROBLEM OF INTERTEXT IN THE PLAY «IN SWAMP» AND «STORIES ABOUT THE BRITISH KING LEAR ...» BY Y. N. GOVORUKHO-OTROK. The type of intertextual communications in a raw of Y.N. Govorukho-Otrok's works and discovers functional dates of reminiscences used by writer.

Key words: intertext, quotation, reminiscence, paraphrase, poetic.

УДК 78. 071. 4 : 784

Анатолій Левченко

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ П. В. ГОЛУБЄВА ЯК ФУНДАТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Вивчення джерел української музично-педагогічної спадщини без сумніву є **актуальним** і корисним для вирішення сучасних проблем вокально-виконавської творчості, для формування професійної компетентності майбутніх викладачів співу.

Об'єктом дослідження є музично-педагогічна спадщина Павла Васильовича Голубєва, видатного педагога другої половини ХХ ст., заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківської державної консерваторії. Характерні риси та художньо-естетичні установки **вокальної** педагогіки П. В. Голубєва як фундатора Харківської вокальної школи складають **предмет** статті. Її **мета** – виявити вплив італійської школи академічного співу на формування Харківської вокальної школи (на прикладі педагогічної діяльності П. В. Голубєва).

З другої половини ХІХ ст. на формування Харківської школи академічного співу, її основних засад величезний вплив справили італійська та російська школи академічного співу, а також сприятливі фактори: відкриття перших консерваторій, поява перших опер М. Лисенка, творчість «театру корифеїв», діяльність іноземних вокальних педагогів К. Еверарді, Е. Гандольфі, К. Петц, А. Альбані, Ф. Бугамеллі.

Тісні зв'язки української та італійської музичних культур мають дуже глибоке коріння. У сфері освіти зв'язки з Італією були дуже тісними, у багатьох вищих навчальних закладах італійська мова та література були обов'язковими предметами і для викладання їх запрошували

вчених з Італії. Діяльність Ф. А. Бугамеллі на ниві музичної освіти Харкова (1901–1918) була надзвичайно плідною і дала блискучі результати.

Федеріко Бугамеллі (1876–1949) – видатний співак, піаніст, диригент, композитор, один з перших вокальних педагогів Харкова (1901–1918), випускник Болонської консерваторії, навчався співу у класі У. Мазетті.

Головною турботою в вокальній роботі Ф. Бугамеллі було вирівнювання регістрів, з цього він починав практичні заняття з учнями. За допомогою вокалізів, вправ та гам професор намагався досягти тієї рівності звучання, яка б забезпечувала темброву красу. Особливу увагу він звертав на збереження тембру протягом всіх регістрів; перш за все займався серединою, закріплюючи та розроблюючи її. Він вважав, що центральний регістр є основним, природним; що добре поставлений міцний центр дозволяє співаку поступово розширювати діапазон, підключати більш високі та більш низькі тони. Професор стежив за округлістю звуку, щоб він не був плоским, обмеженим у обертонах. Серед його випускників – А. Ліпницький, П. Голубєв, М. Рейзен, О. Чижко, О. Межерауп. Фундаментальні засади світової вокальної школи, які й досі характеризують співаків харківської вокальної школи, – одна із безсумнівних заслуг Ф. Бугамеллі.

Перед від'їздом в Італію в 1918 р. Бугамеллі передав творчу та педагогічну естафету саме П. В. Голубєву, який мав усі дані для блискучої кар'єри співака. Глибока внутрішня культура, високий інтелект, що поєднувались з невичерпною дотепністю і гумором, дозволили професору досягти досконалості у вихованні співаків, чиї імена широко відомі в Україні та за її межами. П. В. Голубєв виховав десятки співаків, якими пишається вітчизняне мистецтво: це народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Манойло, Н. Суржина; народні артисти Росії В. Валайтис, М. Коваленко, Е. Межерауп; заслужені артисти України Є. Іванов, І. Шведов, В. Дорошенко, І. Яценко.

Він був палко закоханий у свою професію. Ми, учні, ніколи не помічали його втоми чи послаблення зацікавленості у роботі, він вболівав за кожного з нас, прищеплював велику працелюбність, потяг до знань, завжди враховував, що перед ним доросла і талановита людина. Його учні одержали від нього як спадщину прекрасну вокальну школу та професіоналізм.

П. В. Голубєв народився у 1883 р. в м. Бахмуті у родині службовця залізниці. В 10 років втратив батька. Коли йому виповнилося 17 років, померла мати. У Павла були ще брати та сестра. Родина була надзви-

чайно музикальною: мати вільно володіла фортепіано, в родині часто музикували та співали разом. Павло, який ріс у такій атмосфері, дуже рано виявив свої музичні здібності. Освіту він розпочав у Бахмутській гімназії, де активно виступав із гімназійним хором у ролі альт-заспівувача, виступав на гімназійних вечорах як соліст. Закінчив Павло Голубев Харківську чоловічу гімназію № 3, яка одержала в свій час славу «колиски мистецтв», завдяки літературно-музичним вечорам, що постійно відбувалися за участю педагогів та хору гімназії.

Великим щастям для Голубєва стало навчання в Харківському музичному училищу при Імператорському Російському музичному товаристві в класі Федеріко Бугамеллі (1901–1910 рр.), де отримав фундаментальну підготовку як співак і педагог. У період з 1910 по 1917 рр. виконавсько-педагогічна діяльність П. Голубєва набула широкого розголосу в Харкові та стала найкращою нагородою його вчителю Ф. Бугамеллі.

Дуже показовим є факт спільної сценічної роботи П. Голубєва у концертній програмі з М. Кропивницьким і М. Заньковецькою, М. Садовським і П. Саксаганським. Цей досвід справив великий вплив на формування поглядів співака щодо традицій національного вокального мистецтва.

У 1927 р. П. В. Голубєв був запрошений Харківської консерваторії на кафедру сольного співу, де працював до останніх днів свого життя. У 1948 р. професора П. В. Голубєва було призначено керівником науково-дослідницької роботи в галузі сольного співу всіх консерваторій України. Він неодноразово виступав з доповідями і відкритими уроками на всесоюзних і всеукраїнських конференціях, зокрема на всесоюзній нараді з питань вокальної освіти у Ленінграді (1954), де сформулював свою концепцію виховання співака-музиканта. Своєю музично-педагогічною діяльністю П. В. Голубєв сприяв формуванню Харківської вокальної школи, її визначенню як однієї з провідних шкіл України.

Павло Васильович вважав, що: «У процесі співу бере участь не тільки голосовий апарат; не буде перебільшенням вираз – «співає весь організм» у повній гармонії всіх його фізичних, емоційних і творчих можливостей» [9, с. 32]. Педагог підкреслював, що правильно сформований співацький голос характеризується певними властивостями: округленим, опертим, близьким і рівним у всіх регістрах звуком, мішаним грудо-головним резонуванням його на основі нижньореберно-діафрагмального (костеоабдомінального) дихання. Такий звук не тільки задовольняє запити сучасного слухача, вважав П. Голубєв,

але й забезпечує витривалу й довгорічну роботу голосового апарату. Саме цим пояснюється загальновідомий факт, що співаки професіонали з добре поставленими голосами співають, зберігаючи свіжість голосу до глибокої старості. Професор завжди підкреслював цю позитивну рису вокальної школи. Отже, сучасна школа округленого, близького й опертого звуку як результат погодженої комплексної роботи всіх компонентів голосового апарату, дозволяє досягти найкращих результатів з найменшою затратою енергії і гарантує здоровий стан співака.

Працюючи над диханням студента, метою роботи вчителя було вироблення костоабдомінального дихання з помірним видихом і обов'язковою опорою. «Опора дихання і опора звука, – підкреслював П. В. Голубев, – крім благотворного впливу на саму якість співацького звуку ще й знімають зайве напруження з гортані та голосових зв'язок і передають його в потужну систему витривалих м'язів – вдихачів і видихачів» [6, с. 18].

Дуже важливе питання співацького дихання – це величина вдиху. П. В. Голубев, озброєний науковими відкриттями в галузі вокалу і особливо теорією доктора медичних наук Л. Д. Работного, був глибоко впевнений в тому, що малий запас повітря рефлекторно стимулює роботу гладкої мускулатури бронхів. Мистецтво співацького дихання полягає не в кількості повітря, що вдихається в легені, а в умінні еластичного сповільненого видиху, що регулюється м'язами-видихачами. Опертий звук є головною ознакою, що відрізняє кваліфікований академічний спів від наспівування.

Питанню опори звука П. В. Голубев надавав важливе значення. Опора дихання – це м'язове відчуття погодженої роботи вдихачів і видихачів, яка полягає в тому, що при поступовому скороченні видихачів відбувається відповідне розслаблення вдихачів. Опора ж звука – це взаємодія між ступенем скорочення голосових зв'язок і відповідним підзв'язковим повітряним тиском. Професор схвально і з великою повагою ставився до настанови М. І. Глинки про необхідність витримування звука на одній силі.

Голос сучасного кваліфікованого співака повинен бути рівним у всіх регістрах, це слід розуміти як максимальний ступінь наближення до досконалості. Професор працював над згладжуванням регістрів методом округлення крайніх звуків, які передують наступному за висотою регістру. П. В. Голубев вважав, що найголовніший елемент вокальної техніки, на якому повинні базуватись усі інші її види, є кантилена, і в цьому простежується італійська традиція виховання, яку

він перейняв у свого маестро співу Федеріко Бугамеллі. Без кантилени професіонального співака він не визнавав. Корисним матеріалом для вироблення кантилени він вважав спів українських народних пісень. Кантилена вимагає витримування кожного звука в одній силі, без затухання його в кінці. Це можливе лише тоді, коли співак матиме відчуття прогресуючої опори. Отже, основою кантилени є *прогресуюча* опора. Його вихованці з різними рівнями майстерності і природними даними, мають спільну характерну рису – добре володіння кантиленою.

Невід’ємною частиною школи П. Голубєва було виховання серйозного ставлення співака до свого здоров’я. Професор висловлювався так: «Співати треба від надлишку сил, а не від їх нестачі». Ми, його учні, з великою повагою сприймали поради свого вчителя. Варті наслідування ввічливість Павла Васильовича та його скромність, не позбавлена, проте, відчуття власної гідності.

З великою пошаною і любов’ю ставився до свого педагога Б. Гмиря, у своїй статті «Видатний педагог» він писав: «П. В. Голубєв для нас, його учнів, став не лише справжнім другом, а й цілком рідним: для одних – батьком, для інших – товаришем, побратимом. Я думаю: завдяки чому це сталося? І вважаю – тому, що він виховував нас не лише як вокалістів, але і як людей, що прагнуть стати людьми з великої букви. Він прищеплював велике працелюбство, потяг до культури, знань, історії. І все це послідовно і тонко, з педагогічним тактом» [2, с. 38].

Заслужений діяч мистецтв України, професор, видатний вокальний педагог П. В. Голубєв залишив глибокий слід не тільки на ниві виконавського мистецтва, проявлений через творчість своїх вихованців, але й у педагогічно-дослідницькій роботі, залишивши вагомий науковий спадок. Перелік його праць містить:

- методичну доповідь на Всесоюзній вокальній конференції 1937 р. в Москві (з демонструванням майстер класу зі своїми студентами Б. Гмирею та О. Соловйовою);
- методичну доповідь на Всесоюзній вокальній конференції 1940 р. в Москві: «Наиболее важные моменты в воспитании вокалиста» (з демонструванням студентів класу);
- методичну розробку: «Работа с учениками над вокальными произведениями», яка одержала високу оцінку на науковій конференції у Києві;
- методичну доповідь на Всесоюзній вокальній конференції 1954 р. в Ленінграді (з демонструванням вокальних навиків студентів), яка видана Ленінградською консерваторією;

- книгу «Советы молодым педагогам-вокалистам» (М.: Музгиз, 1956);
- монографію «Борис Романович Гмыря» (М.: Музгиз, 1959);
- друге видання книги «Советы молодым педагогам-вокалистам» (М.: Музгиз, 1963);
- третє видання «Порад молодим педагогам-вокалістам» (К. : Муз. Україна, 1983), присвячене 100-річчю від дня народження П. В. Голубєва;
- стаття «О будущих педагогах и оперных исполнителях» (надрукована у журналі «Советская музыка» (1951, № 8,), а також у газеті «Радянська культура»;
- рукописи, що не були надруковані:
 1. «Воспоминания и записки педагога-вокалиста»;
 2. «К вопросу формирования звука верхней части диапазона мужских голосов»;
 3. «Краткая автобиографическая записка»;
 4. «К вопросу развития голосовой техники современного певца».

У чому ж полягає сутність педагогічних принципів П. В. Голубєва? Передусім він націлював своїх учнів на виконавську діяльність – звідси і складність тих завдань, які доводиться розв'язувати молодим виконавцям. Незалежно від рівня їх технічної, загальної професійної підготовки професор завжди ставить на перший план рішення художніх проблем. Цього принципу він дотримувався при розучуванні у класі будь-якого твору. Робота над технікою ніколи не була самоціллю, педагог вчив розуміти її роль у досягненні передусім художнього результату. Технічні труднощі, що виникали у процесі роботи учня над твором, постійно знаходились в полі зору педагога. Щоб сприяти їх подоланню професор сам виконував складні епізоди, пропонуючи варіанти, які б були зручні для учня.

П. В. Голубєв вважав, що у комплексі студента-вокаліста повинні бути не тільки співацький голос, музичний слух, почуття ритму, виконавська обдарованість і загальна культура. Потрібні також відповідний інтелект, здібності щодо сприйняття вказівок педагога і, головне, організована психіка, тобто те, що в буденному житті ми називаємо характером студента.

ВИСНОВКИ. Школа П. В. Голубєва – це вокальна школа, яка набула авторитету і популярності не лише в Харкові та Україні, але й за її межами. Учні цієї школи усвідомлюють свою високу відповідальність за продовження і розвиток педагогічних принципів свого вчителя.

ля, пропаганду його творчості. Найяскравіше ця школа проявилася в творчості його геніального учня – Бориса Романовича Гмирі, який вклав неоцінений внесок у розвиток українського вокального виконавства, у затвердження та розвиток художньо-естетичної концепції національного виконавського мистецтва.

У своїй практичній діяльності Павло Васильович Голубев керувався вокально-методичними принципами, в яких, однак, не було непорушних догматичних правил. В основі його професійних поглядів – традиції вокальної школи Федеріко Бугамеллі. У підготовці кваліфікованих випускників він зазначав три основних чинники: природні дані співака, його наполегливість і працездатність.

Розвиток традицій вокально-виконавської школи П. В. Голубева нині зберігають актуальне значення для виховання висококваліфікованих співаків сучасної України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Борис Гмыря. Статті. Дневники. Письма. Воспоминания [Пер. з укр.]. – М. : Музика, 1988. – 238 с.
2. Борис Гмыря. Статті. Листи. Спогади. – К. : Муз. Україна, 1975. – 430 с.
3. Вартацев М. М. Італійці в культурному просторі України / М. М. Вартацев. – К. : Ін-т історії НАНУ, 2000. – 240 с.
4. Говорухіна Н. О. Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б. Р. Гмирі // Борис Гмыря. Погляд з ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2006. – Вип. 39. – С. 36–45.
5. Голубев П. В. Борис Романович Гмыря / П. Голубев. – М. : Музгиз, 1959. – 60 с.
6. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. Голубев. – М. : Музгиз, 1956. – 104 с.
7. Давімко Л. Ф. Борис Гмыря – яскравий представник харківської вокальної школи // Борис Гмыря. Погляд з ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2006. – Вип. 39. – С. 11–29.
8. Маркотенко І. О. Павло Васильович Голубев – педагог-вокаліст. – К. : Муз. Україна, 1980. – 74 с.
9. Павло Васильович Голубев – один із засновників української вокальної школи. Методичні рекомендації до курсу «Історія вокального мистецтва України» [Упоряд. І. Д. Яценко]. – Харків : ХІМ, 1994. – 24 с.
10. Роман Л. М. Борис Гмыря. Харківський період // Борис Гмыря. Погляд з ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2006. – Вип. 39. – С. 30–35.
11. Стебун І. І. Борис Романович Гмыря / І. І. Стебун. – К. : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літератури УРСР, 1960. – 39 с.

12. Яценко І. Д. Б. Р. Гмиря як спадкоємець школи П. В. Голубєва // *Борис Гмиря. Погляд з ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. – К., 2006. – Вип. 39. – С. 46–55.

ЛЕВЧЕНКО А. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ П. В. ГОЛУБЄВА ЯК ФУНДАТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ. Висвітлюються засади педагогічної діяльності П. В. Голубєва як спадкоємця італійської вокальної школи та учня Ф. Бугамеллі.

Ключові слова: педагогічні принципи, вокальна школа, опора дихання, опора звука, кантілена, італійська традиція співу, тембр, голос, діапазон.

ЛЕВЧЕНКО А. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ П. В. ГОЛУБЕВА КАК ОСНОВАТЕЛЯ ХАРЬКОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. Освещаются основы педагогической деятельности П. В. Голубева как последователя итальянской вокальной школы и ученика Ф. Бугамелли.

Ключевые слова: педагогические принципы, вокальная школа, опора дыхания, опора звука, кантілена, итальянская традиция пения, тембр, голос, диапазон.

LEVCHENKO A. PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE P. V. GOLUBEV AS FOUNDER OF THE KHARKOV VOCAL SCHOOL. Light up principles of pedagogical activity of P. V. Golubev as heir of Italian vocal school and student of F. Bugamelli.

Keywords: pedagogical principles, vocal school, breathing support, support of sound, kantilena, Italian tradition of singing, timbre, voice, range.

УДК 78.071.2:786.2.082.4

Дмитрий Дзюбак

ПЯТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ К. АРРАУ И В. ГОРОВИЦА

Выявление характерных черт исполнительских интерпретаций имеет важное значение в контексте современного музыкального искусства. Интерес представляет и то, каким образом достигается исполнительская реализация классического наследия выдающимися пианистами ХХ века? *Актуальным* при этом остаётся определение границ допустимых отклонений.

Целью статьи является сравнительный анализ интерпретаций В. Горовица и К. Аррау Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена.

на. Нахождение общего и различий в трактовках этих мастеров послужит неоценимым опытом в осознании феномена исполнительской интерпретации.

Пятый фортепианный концерт последнего венского классика представляет собой произведение, своеобразие которого обусловлено композиторской трактовкой жанра. Концерт обычно определяется как «крупное музыкальное произведение, написанное для одного (или нескольких) солирующих инструментов с оркестром» [5] с присущими ему типичными чертами: «блестящий, виртуозный характер сольной партии, состязание солиста с оркестром» [6]. Однако в Пятом концерте композитору удастся достичь чего-то большего: жанровая двусмысленность произведения Л. Бетховена проявляется в сочетании виртуозного характера сольной партии с глубокой содержательностью музыки и подлинной симфоничностью развития.

В его основе по традиции лежит соревнование *solo* и *tutti*. Как и в любом другом концерте, они «словно оспаривают друг у друга первенство в непрестанном диалоге» [4, с. 18]. Однако, обостряя противопоставления, композитор одновременно объединяет партии оркестра и солиста в единый симфонизированный поток. При этом помимо соревновательности проявляется демонстрационность, что сказывается в подчёркнутой контрастности звуковых и артикуляционных элементов, в резкой смене *f* и *p*; внезапных *sforzando*, что в свою очередь противопоставляются *legato*¹.

Ещё более существенным фактором демонстрационности служит виртуозность солиста. Его партия насыщена выразительными эффектами: бравурными пассажами, развитой октавной, аккордовой техникой; расширяется звуковой объём фортепиано, особенно за счёт дискантового регистра. Вместе с тем, виртуозность всегда подчинена внутреннему содержанию и является органическим элементом драматургии, тематическая значимость фортепианно-оркестрового ансамбля нигде не утрачивается, не переходит в чистую моторику.

Композиторский замысел Пятого фортепианного концерта довольно масштабен: его общее звучание составляет приблизительно 36 минут (причём, около 20 минут занимает I часть). Такие пропорции и протяжённость звучания более характерны для симфоний, нежели

¹ «Бетховен умел добиваться таких ярких контрастов, такой живописности звучаний, такой мощи оркестровых масс, которые не превзойдены и следующим поколением композиторов» [1, с. 238].

для концерта. Это стало возможно благодаря: 1) опоре на развёрнутый тональный план (например, уход в далёкую, нехарактерную для сонатного аллегро тональность VI низкой ступени в П.П. солиста); 2) трактовке коды как второй разработки (I часть).

С одной стороны, в произведении усиливается значение партии фортепиано (солист вступает со своей виртуозной каденцией лишь после одного оркестрового аккорда *tutti*); с другой – Л. Бетховен придерживается симфонического плана развития, т.е. солист совместно с оркестром пространнее и динамичнее разрабатывает тематизм первой экспозиции. При этом импровизационная свобода пианиста ограничивается еще и тем, что автор вписывает каденцию солиста непосредственно в партитуру. Более того, он расширяет коду после каденции солиста и, вопреки традиции, вынуждает пианиста участвовать в ней. Следовательно, благодаря глубокому взаимопроникновению партий солиста и оркестра в Пятом концерте Л. Бетховена возрастает роль монолитности, увеличивается акустическая мощь и усиливается оркестровая звучность вследствие добавления медной группы. Всё это свидетельствует о симфонизации жанра фортепианного концерта.

Двойственность художественного мира концерта выражается в его стилевой направленности: в нём преобладают свойства венского классицизма, но в сочетании с чертами романтизма: магией воздействия игры, всепоглощающим темпераментом, поэтической приподнятостью переживания. Двойственность содержится уже в первом аккорде. Как отмечают *Charles Hazlewood* и *Stephen Johnson*, «...первый аккорд *tutti* оркестра не содержит в своей гармонии си-бемоль» [9]. Следовательно, взятая вертикаль может принадлежать как *Es-dur*, так и *c-moll*, лишая начальный тематический импульс тональной определённости. Главная тональность утверждается лишь в пассажах солиста. Отмеченные свойства порождают принципиальную возможность противоположных интерпретационных подходов к произведению, исходящих, соответственно, либо из виртуозных возможностей сочинения, либо из вдумчивого диалога с автором².

Для сравнительной характеристики были избраны исполнительские версии В. Горовица с дирижёром Фрицом Райнером и *RCA Victor Symphony Orchestra* (1951) и К. Аррау с дирижёром Колином Дейвисом и Лондонским симфоническим оркестром (1988).

² Безусловно, существуют исполнения промежуточного типа, но избранные в статье прочтения выступают в качестве наиболее показательных.

Обратимся к версии **В. Горовица**. В его широком и разнообразном репертуаре явно преобладает музыка романтизма. Ему импонируют бравурные пьесы. Исполнитель не боится браться за произведения, изобилующие техническими трудностями и требующие оживленного и виртуозного исполнения. Данная тенденция хорошо прослеживается и в собственных транскрипциях В. Горовица, таких как «Свадебный марш» Ф. Мендельсона – Ф. Листа, фантазия на темы «Кармен». Их целью является не углубление содержания пьесы, а усиление её эффектности.

Интерпретациям В. Горовица присущ ослепительный блеск техники, артистическое воображение и красочная палитра; *rubato* с безупречным вкусом, превосходное сочетание деталей и целого. У пианиста никогда не бывает двух одинаковых интерпретаций. В них – поразительное колористическое разнообразие; предельно краткая, сжатая, но отчётливая, ясная и выразительная уравновешенность мелкой техники; громадный звуковой потенциал, развитые контрасты, эффектные динамические противопоставления. «Фортепианная игра состоит из здравого смысла, сердца и технических средств. Всё должно быть развито в равной мере: без здравого смысла вы потерпите фиаско, без техники вы дилетант, без сердца – машина» [3, с. 114]. Интерпретации В. Горовица поражают техническим вихрем, утончённостью чувств, рельефностью деталей.

Известно, что Пятый фортепианный концерт вошёл в репертуар В. Горовица благодаря А. Тосканини, предложившему исполнить этот концерт с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в апреле 1933 г. До этого пианист опробовал Пятый концерт в Чикаго с дирижёром *Frederick Stock*.

Как утверждает *Jonathan Summers*, В. Горовиц «не был уверен в своей интерпретации этого произведения, но когда он встретился с А. Тосканини в Нью-Йорке, у них были схожие представления о темпах» [11]. В. Горовиц дал концерт 23 апреля после одной репетиции с оркестром! Он нечасто играл это произведение на публике. В 1951 г. была сделана запись Пятого фортепианного концерта с *Fritz Reiner* и *RCA Victor Symphony Orchestra*. Для такого случая *RCA* использовала пустой зал *Carnegie Hall*. Первая часть была записана днём 8-го мая 1951 г., оставшиеся две части – днём 10-го мая. Вероятнее всего запись была вызвана появлением в начале 1950-х *LP record* (долгоиграющей пластинки). В. Горовиц сообщил, что *Fritz Reiner* хорошо отзывался о его игре: «Он сказал, что это был

аристократический император; что все остальные его просто наигрывали» [11]. По всей видимости, пианист согласился исполнить классический концерт вследствие того, что находился на подступах к углублению в его интеллектуальный мир. Анализируемая запись была произведена в эпоху артистической зрелости исполнителя (1938–1953). В это время его игра становится более серьёзной, а трактовки более содержательными. Несмотря на новые тенденции, проявившиеся в этот период, пианист подошёл к концерту как артист романтического темперамента, сохранив виртуозность, хотя она и утрачивала доминирующее положение.

Интерпретация В. Горовица Пятого фортепианного концерта обладает известной магией – это высоконапряжённое, эмоциональное исполнение. Пианист в это время находился на пике своей артистической отдачи и, вероятно поэтому, спустя два года в результате нервного изнеможения вынужден был удалиться от появлений на публике на 12 лет. *Joan Chissell* написал в 1990 г.: «Много записей Горовица я прослушал за последние годы, эта не оставляет мне никаких сомнений в том, почему он стал легендой» [11].

Анализ записи выявил, что пианист вносит некоторые коррективы в авторский текст: введение октавных удвоений в финале в местах *fortissimo* главной темы (или темы рефрена). Для того, чтобы дать оценку этому факту, необходимо напомнить, как Л. Бетховен работал над извлечением мощного *fortissimo*. басах он применял 3-й и 4-й пальцы одновременно для уплотнения звучности. Очевидно, ему не хватало акустической мощи и диапазона инструмента.

Отмеченная ретушь В. Горовица выглядит, по всей видимости, уместно и логично. Присущие исполнителю феноменальная техничность, блистательное мастерство, стихийный темперамент соединяются с романтической мечтательностью, нежной и тёплой лиричностью. Уже со вступления, с каденционных построений I части, техника солиста выходит на первый план и призвана быть эффектной. С первых звуков ощущается стремительность, воздушность, идеально выровненная, до блеска отшлифованная пальцевая беглость. Виртуозные пассажи подобны «жемчужной», «бисерной» игре. Ещё более это проявляется в восходящем октавном пассаже каденционного построения в репризе, а также в основной каденции солиста. Такая виртуозность имеет феерический оттенок и способна наэлектризовать аудиторию.

Завладеть восприятием публики – основной замысел артиста!³ Г.П. исполняется им нежно и мягко, *rubato* слегка романтизировано, находясь в пределах хорошего вкуса. Минорное проведение П.П. звучит легко и затаённо, в мажорном проведении раскрываясь с особенно утончённой агогикой и последующим волевым посылом, а З.П. «невесомыми», стремительными гаммами и арпеджио подводит развитие к оркестровому *tutti* разработки.

Кульминация I-й части звучит недраматично. Аккорды исполняются с душевной отвагой, победительно, властно увлекая за собой, сменяясь оживлённо-задорными октавами, которые впоследствии переходят в выразительно певучую мелодическую линию. В целом, драматичные тона не свойственны стилю В. Горовица – в его исполнении всегда ощущается присутствие любви к жизни.

Вторая часть концерта погружает в неотразимо обаятельную, обволакивающую стилевую ауру В. Горовица: разнообразие звуковых красок, туше, колористическое мастерство, виртуозное владение педалью создают иллюзию нескончаемо тянущегося фортепианного звука. Выразительные темы звучат мягко, лирично, тепло. Зато трактовку финала отличает неслыханный блеск, неудержимость огненно-го темперамента, всепобеждающий напор.

Резюме. В Пятом фортепианном концерте Л. Бетховена В. Горовиц-артист выступает как блистательный рассказчик, умело интригующий публику ожиданием музыкального сюжета. В результате произведение становится носителем трансцендентного пианистического мастерства, дарящего слушателям высокое эстетическое наслаждение. Выявленная двойственность жанровых свойств концерта у В. Горовица раскрывается в пользу концертно-соревновательного, романтического прочтения.

В известном смысле противоположную по направленности трактовку предлагает **Клаудио Аррай** (1903–1991). В своих интерпретациях классической музыки чилийский пианист стремился достоверно воссоздать стиль каждого автора. Для этого, по его словам, необходимы: «... богатая эрудиция, серьёзное знание эпохи, с которой связан композитор, его психологического состояния в момент творчества» [3, с. 22]. Особое внимание исполнитель уделял наиболее полной трактовке произведения, в чём он сам

³ Подтверждение этому можно найти в его словах: «Я устал играть перед микрофоном. Хотелось играть для людей...» [3, с. 116].

признавался: «Я стремлюсь путём анализа каждого произведения создать себе почти визуальное представление о характере звука, который бы наиболее точно ему соответствовал» [там же, с. 21]. О том, что рождает такой кропотливый труд, наилучшим образом сказано у Д. Рабиновича: «Чистое, благородное и умное искусство!» [8, с. 85].

Для искусства К. Аррау характерны «... при интеллектуалистской доминанте, вкрапления эмоционалистских черт. Отсюда столь отчётливая открытость искусства <...> для романтических стилевых вторжений» [7, с. 238].

Репертуар К. Аррау отличается универсальностью. Сделанные им записи охватывают разные эпохи, стили, жанры. В противовес В. Горовицу, у которого обращение к Пятому концерту Бетховена имело эпизодический характер, К. Аррау избрал это произведение постоянным спутником творческой жизни. Эстетически близкое пианисту, оно постоянно удерживалось в его репертуаре. Музыкант исполнял его по несколько раз в год, в разных странах, с разными оркестрами и дирижёрами. Стоит взглянуть на перечень выступлений маэстро, которые на протяжении пяти лет предшествовали телевизионной трансляции, приуроченной к его 85-летию.

Итак, 1983 г. Франция. Пятый концерт исполняется под руководством Д. Баренбойма в сопровождении *L'Orchestre de Paris*. В том же году – в Канаде, *Kazuyoshi Akiyama* дирижирует *Vancouver Symphony Orchestra* и Польше с Варшавским филармоническим оркестром, дирижёр Казимеж Корд.

1984 г. Чили. *Victor Tevah Tellias* дирижирует *La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile*. Германия – Берлинский филармонический оркестр под руководством Л. Маазеля.

В 1985 г. состоялось целых пять выступлений. Первые два – в Германии, *Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (Radio Audizioni Italiane)* под руководством *Moshe Atzmon* и *Sarrebrück Radio Symphony Orchestra [Radio-Sinfonieorchester Sarrebrück]*, с дирижёром *Myung-Whun Chung* [97]. Третье – в Англии с Лондонским Симфоническим Оркестром под руководством сэра Колина Р. Дейвиса; Четвёртое и пятое – в США с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, дирижёры Зубин Мета и *Jiri Belohlavek*.

1986 г. Германия – Берлинский филармонический оркестр под руководством *Eugen Jochum*; США – *Brooklyn Philharmonic Orchestra*, дирижёр *Lukas Foss*.

1987 г. Швейцария, *Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana* под руководством *Marc Andrae*, США, Филадельфийский оркестр и *David Zinman* в качестве дирижёра. И там же, *Waterloo Festival Orchestra*, дирижёр *Gerard Schwarz*.

Выступление в 1988 г. предшествовало юбилейному, состоявшемуся во Франции (дирижёр Д. Баренбойм в сопровождении *L'Orchestre de Paris*).

В основу предлагаемого ниже анализа положена запись Пятого концерта Л. Бетховена под руководством дирижёра Колина Р. Дейвиса в сопровождении Лондонского симфонического оркестра (февраль 1988). Она приурочена к 85-летию юбилею маэстро. Творческая дружба, сыгранность с дирижёром и совместная обдуманность концепции Пятого концерта очевидны. К Пятому концерту под руководством сэра Колина Р. Дейвиса К. Аррау обращается в 1965 г. в сопровождении Лондонского симфонического оркестра, в 1975 г. с *Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam* [*Das Königliche Concertgebouw Orchester Amsterdam*], в 1984 г. *Staatskapelle Dresden* и в 1985 г. (Англия) с Лондонским симфоническим оркестром.

Важно отметить, что совместная работа Колина Р. Дейвиса и К. Аррау не ограничивалась Пятым концертом Бетховена. Их исполнения включали целый ряд других фортепианных концертов, среди которых: концерты В.-А. Моцарта, Ф. Листа, И. Брамса, Э. Грига, Р. Шумана, П. Чайковского.

В интерпретации Пятого концерта Бетховена К. Аррау обращает внимание, прежде всего, его чувствительность к ладовому и тембровому колориту, за счет чего достигается едва уловимая, тонкая палитра эмоций. Даже в самых мимолётных включениях минора подчёркивается взволнованность как *чисто бетховенский* лирико-драматический нюанс; как результат, более контрастно звучат моменты просветления (как в разработке I-й ч.; или e-moll-й эпизод в разработке III-й ч.).

О динамике К. Аррау можно говорить как о весомой, глубокой в *forte* и невесомой, лёгкой в *piano*. По всей видимости, играет роль особый контакт с клавиатурой. При изменениях в динамике отчётливо слышна разница туше: очень лёгкое прикосновение рождает воздушное *p*. С добавлением *f* увеличивается вес руки. В результате даже мелкие длительности могут звучать не только легко, но плотно, густо, сочно. При сохранении метроритмической ровности свобода в партии солиста достигается в основном за счёт динамики. Подтверждение

этому находим в его собственных словах: «Избегать догматизма. И важнейшее усвоение “поющей фразы“, т. е. того технического совершенства, благодаря которому не существует двух одинаковых нот в кресчендо и декресчендо» [3, с. 22]. Везде слышны идеальной точностью выверенные возрастания звучности *crescendo* и плавные уходы *diminuendo*. Таким образом, в области динамики К. Аррау достиг мастерства необычайной высоты.

При первом прослушивании кажется, что пассажи солиста во вступлении первой части исполняются медленнее обычного. При втором прослушивании начинает осознаваться особого рода техника, которую исполнителю удаётся отодвинуть на второй план. По всей видимости, это достигается агогикой или даже чем-то большим – свободой темпоритма. В первом кадансировании трель играется медленнее; в то же время нисходящий пассаж исполняется быстро, отчётливо, без лишнего расходования энергии; в арпеджио каждый регистр выделяется своим тембром; в аккордах хорошо прослушивается фактура.

Аккорды Г.П. исполняются очень легко. В пассажах после проведения Г.П. ощущается совершенство владения пианистом динамическими линиями *crescendo* и *diminuendo*. Обычно исполнители здесь делают общее *crescendo*, ведущее к тоническому аккорду, однако К. Аррау успевает сделать «микро-вилочки» внутри общей линии *crescendo*. И возникают несколько естественных волн, образующихся от пассажей кверху – *crescendo* и вниз – *diminuendo*.

При подходе к первой теме П.П. ясно ощущается, как меняется характер интонирования мажорного лада в минорный (несмотря на то, что длительности и ритм остаются неизменными). Вслед за этим учащается биение пульса, за которым наступает первая тема П.П., трепетная со множеством интонационно- динамических градаций. Особое внимание уделено повторяющимся мотивам, звучащим как эхо. Поразительно, как всё это происходит внутри строгого ритма и на *pianissimo*! Кажущееся варьирование темпа достигается за счёт туше и веса руки.

И вновь, уже при подходе ко второй теме П.П. пианист подчеркивает ладовое изменение (мажор!), пропевая его более весомой динамикой. Вновь слышно «мини-вступление» – теперь уже к заключительной партии. Тем не менее, данный приём сопровождается явным подчёркиванием – небольшой оттяжкой сильной доли такта в момент её начала. Это приводит к тому, что уже первый звук З.П. ясно очерчивает её волевой характер, а уже далее очень плотно пропеваются все мелкие длительности.

В начале разработки ни одна трель не остаётся ровной, служащей просто для заполнения аккордов оркестра: все они динамически разнообразны. Обращает на себя внимание спад после кульминации. Октавные проведения уходят не ровным *diminuendo*, а более мелкими, угасающими волнами. В последующей теме (G-dur) подчёркивается VI ступень, что придаёт звучанию особо тёплый, душевный оттенок.

Поэтичнейшая II-я часть цикла содержит широкий спектр динамических оттенков и отличается метроритмической свободой. Агогика порой переходит в сферу *rubato*, не разрушая общей пульсации и мерности шага. Уже первая фраза фортепиано содержит неожиданные динамические уходы. *Rubato* дополняется очень гибкой динамикой, что, тем не менее, не разъединяет одну фразу, одну мысль как целое. Здесь нет бурных порывов: мелодические линии плавно перетекают одна в другую, создавая атмосферу тихой, спокойной ночи с её мечтательностью и таинственностью. Иногда в непредсказуемости развития музыкальных линий кроется загадка. Наконец, когда слушатель полностью растворяется в этой атмосфере, внезапно врывается ярко праздничная финальная цикла.

Игривость теме рефрена III части цикла придают лиги – отчётливо выделенные, сгруппированные по две доли. Подчёркнутая артикуляция задаёт следующей теме танцевальный, причудливо пикантный оттенок. Обращает на себя внимание замедление перед разработкой, которое делает солист. Совершенно неожиданно решён *e-moll'*ный эпизод разработки, обычно «теряющийся» в интерпретациях других пианистов (как отголосок какого-то негативного явления). В трактовке К. Аррау он подчёркнут напряженностью звучания, пунктирным ритмом, и как результат, резко контрастирует с жизнерадостным настроением финала.

Резюме. Отличительной особенностью исполнительской версии К. Аррау является то, что он не демонстрирует механику молоточкового фортепиано, а словно одушевляет инструмент. Показательно, что кульминация в его исполнении приходится не на первую часть или финал, а на медленную часть цикла. Такая интерпретация раскрывает наиболее отличительное свойство Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена – мир человеческих переживаний.

ВЫВОДЫ. На основе сравнительного анализа двух исполнительских версий Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена выявлено различие его творческих трактовок выдающимися исполнителями XX в. Так, особенность стиля В. Горовица заключается в способности

поражать аудиторию. Отсюда на первый план выходит индивидуальность артиста-виртуоза, его стремление покорить публику; фортепиано способно соперничать с оркестром в отношении виртуозности. Такая исполнительская концепция содержит в себе стремление к самоутверждению: у В. Горовица «захватывающе» преобладает над «торжественно».

Исполнительский подход К. Аррау призван сообщить нечто более важное, таящееся в художественном мире музыки Л. Бетховена. Партии фортепиано и оркестра объединены в единый организм: соревнование происходит на паритете инструментов. Если у В. Горовица любой пассаж звучит виртуозно, на одном движении, то для К. Аррау важна каждая деталь общей партитуры. Он чувствует ответственность за каждую ноту бетховенского текста, и тем самым обращает публику к вдумчивому стилю восприятия.

Следовательно, каждый мастер по-своему раскрывает музыкальное содержание бетховенского опуса, и одновременно – безграничные возможности исполнительского искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен : очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
2. Бетховен Л. Концерт № 5 для фортепиано с оркестром : партитура / Л. Бетховен. – М. : Музыка, 1969. – 185 с.
3. Григорьев Л. Современные пианисты : биогр. очерки / Л. Григорьев, Я. Платек [под ред. З. Палюх. И. Минеева]. – М. : Сов. композитор, 1985. – 472 с.
4. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена : путеводитель / М. С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1973. – 88 с.
5. Ефремова Т. Ф. Большой современный толковый словарь русского языка в 4 томах [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – Режим доступа : <http://lingvo.abbyuonline.com/ru/>, свободный. – Онлайн-словарь ABBYY Lingvo – английский, русский, немецкий, французский, испанский, итальянский, украинский словарь online.
6. Раабен Л. Н. Концерт (муз. произведение) // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] / Л. Н. Раабен. – Режим доступа : <http://slonovari.yandex.ru/> книги/БСЭ/Концерт (муз. произведение)/, свободный. – Концерт (муз. произведение) – БСЭ – Яндекс. Словари.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : избранные статьи / Д. Рабинович [под ред. А. Гапич]. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
8. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : критико-публицистические этюды / Д. Рабинович ; [под ред. А. Гапич]. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 229 с.

9. *Beethoven – the ‘Emperor’ Concerto*. Charles Hazlewood, Stephen Johnson [electronic resource] / [London, UK], 2008 – Режим доступа : <http://www.bbc.co.uk/radio3/discoveringmusic/audioarchive.shtml> , свободный. – BBC. – на англ. яз.

10. *Ludwig van Beethoven, Konzert für Klavier Nr. 5 (Es-Dur) op. 73, Klavierstimme, Breitkopf und Härtel, 1613*. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB C op. 73 [electronic resource] / [Bonn, Germany], 2008 – Режим доступа : <http://www.beethoven-haus-bonn.de/> , свободный. – Digital archives of the Beethoven-Haus Bonn. – на англ. яз.

11. *Summers J. About this Recording (8.110787) [electronic resource] / J. Summers*. – Режим доступа : http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.110787&catNum=8110787&filetype>About%20this%20Recording&language=English , свободный. – BEETHOVEN: Piano Concerto No. 5 / RACHMANINOV: Piano Concerto No. 3 (Horowitz) (1951–1952).

ДЗЮБАК Д. ПЯТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ К. АРРАУ И В. ГОРОВИЦА. Рассматривается жанровая двойственность Пятого фортепианного концерта Л. Бетховена. Предложен анализ отличительных особенностей двух противоположных интерпретационных подходов выдающихся пианистов XX в. – К. Аррау и В. Горовица.

Ключевые слова: интерпретация, концерт, сравнительный анализ, исполнительское искусство, соревнование, симфонизация.

ДЗЮБАК Д. П'ЯТИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧОМУ ПРОЧИТАННІ К. АРРАУ І В. ГОРОВИЦЯ. Розглядається жанрова двоїстість П'ятого фортеп'янного концерту Л. Бетховена. Запропоновано аналіз відмінних особливостей двох протилежних інтерпретаційних підходів видатних піаністів XX ст. – К. Аррау та В. Горовиця.

Ключові слова: інтерпретація, концерт, порівняльний аналіз, виконавське мистецтво, змагання, симфонізація.

DZYUBAK D. BEETHOVEN'S FIFTH PIANO CONCERTO IS IN ARRAU AND HOROWITZ'S CREATIVE INTERPRETATION. Duality that was put into author's text of Beethoven's fifth piano concerto is examined in the article. Distinctive features that two opposite interpretative approaches by prominent pianists of the 20th century are analysed by Arrau and Horowitz's performance versions.

Keywords: interpretation, concerto, comparative analysis, performing arts, competitiveness, symphonic.

**ОБРАЗ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ И ЕГО
ВОПЛОЩЕНИЕ В КОНЦЕРТНОМ АЛЛЕГРО
С ИНТРОДУКЦИЕЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ, op. 134, d-moll Р. ШУМАНА**

Концертное аллегро с интродукцией было написано в 1853 году: Роберт Шуман подарил Кларе это произведение в её день рождения – 13 сентября, который ознаменовал тринадцатилетний юбилей их совместной семейной жизни. Зимой того же года Клара Шуман исполнила это произведение вместе с Концертштюком, op. 92 (Интродукция и *Allegro appassionato*) в Нидерландах. Таким образом, состоялось их первое публичное исполнение в концерте. В научной литературе данное сочинение не получило детального рассмотрения. Чаще оно присутствует в перечне сочинений композитора или только упоминается по факту создания [например, 4; 5; 9]. В тех же немногочисленных аналитических материалах, которые имеются в отечественной научной литературе, оценка его неоднозначна. Учитывая, что Концертное аллегро с интродукцией относится к позднему периоду творчества композитора, который, как известно, до недавнего времени в музыкознании (особенно в советском) оценивался как время постепенного угасания творческого дара Шумана¹, оно также попало в ряд «слабых» шумановских сочинений. Полны негатива, например, скупые строки, посвященные Д. Житомирским Концертному аллегро (op. 134) и Концертштюку (op. 92), оценивая которые музыковед пишет: «Автор не поднялся в этих произведениях до общего уровня своего фортепианного концерта *a-moll*. Если в них все же есть страницы “настоящего” Шумана, то только в той мере, в какой композитору удалось кое-где оживить лучшие вдохновения прошлого. Они светят отраженным светом» [3, с. 340]. Вместе с тем данное сочинение полно света, насыщено массой новых, свежих идей. Причем дарственная предназначенность и приуроченность к семейной годовщине позволяют рассмотреть его под углом программности, что составляет *цель* данной статьи.

¹ Современное музыкознание дало иную оценку позднего периода творчества композитора – как творчества более объективного плана, определяющего пути и перспективы развития музыкального искусства последующего периода, подхваченные и развитые в творчестве последователей Шумана [см., например: 2; 6].

Каждый компонент целого в Концертном аллегро с интродукцией имеет свой особый смысл, в некотором роде даже символизирован. Так, избираемый Шуманом жанр – концертная пьеса для фортепиано с оркестром – указывает на артистическое «амплуа» Клары, выдающейся пианистки своего времени, игра которой была отмечена мастерским владением инструментом, блестящей виртуозностью, тончайшим интонированием. Все эти качества нашли отражение в партитуре сочинения, насыщенной виртуозными пассажами, техническими трудностями, с одной стороны, и глубокой проникновенной лирикой – с другой².

Драматургия сочинения соответствует канве «борьбы за Клару»: от переживаний, метаний к светлой радости свадьбы. Каждый этап зафиксирован в тематическом материале: тема главной партии в эмоциональном плане отвечает той гамме чувств, которая возникала в душах влюбленных Роберта и Клары, неуверенных в будущем счастье; тема побочной партии связана с образом Клары, это тема любви. Она приобретает особую значимость в драматургии сочинения, становясь центром смыслового и интонационного тяготения. Еще один интересный момент: тема побочной партии в экспозиции и репризе звучит у солирующего кларнета, название которого ассоциируется с именем возлюбленной Шумана – Кларой³.

Интродукция (*d-moll*) служит своеобразным занавесом, содержательным «эпиграфом» к основному содержанию сочинения. Ей присущи неспешность и импровизационность. Общий тон – лирико-повествовательный. Несмотря на возникающие элементы различных состояний, которые узнаваемы в неспешном течении музыки, в том числе – взволнованно-драматические, в целом характер Интродукции достаточно спокоен, почти идилличен. Она написана в трёхчастной репризной форме в медленном темпе (*Ziemlich langsam*). Первая тема

² Бинарности *виртуозность* – лиризм отвечает и другая оппозиция, присущая творческому мышлению Клары. Ее можно обозначить, как *рациональность* – *экспрессивность*. О подобном гармоническом сочетании сложности, рациональности и высокой степени выразительности творческой натуры Клары Шуман свидетельствует и ее собственный композиторский метод. Так, в качестве одного из основных свойств музыки Клары Вик, в частности, ее фортепианных сочинений, М. Чернявская называет «особое единство высокой интеллектуальности с напряженной эмоциональностью» [7, с. 123].

³ Здесь сразу же вспоминается признание Шумана, которые заставил себя полюбить кларнет из-за схожести его названия с именем возлюбленной.

звучит *tutti* (*pizzicato* струнных). В жанровом отношении тема представляет собой марш (его черты обозначаются в трехдольном метре, равномерном «шагающем» движении, пунктире, придающим движению особый энергичный импульс). Динамика *p > pp* придает первой теме настороженный, затаённый характер, который, однако, в полной мере раскроется только в *Allegro*. Вторая тема – контрастна, в первую очередь темброво: она звучит в исполнении солирующего фортепиано с небольшими «вкраплениями» оркестра (*pizzicato* струнных), которые как бы напоминают о маршевости первой теме (ямбическое аккорды). Фортепианная фактура здесь богата изысканными пассажами, напоминающими звучание арфы, выразительными интонациями-вздохами, мелодическими вокализированными «ходами». В контексте ненаписанной, но явно подразумеваемой Шуманом программы, содержание фортепианной темы может быть трактовано как тема-предчувствие, тема-предвестник будущих событий «борьбы за Клару» и их счастливого итога – свадьбы. Возвращение первой темы знаменует начало репризы, которая замыкает содержание Интродукции, но синтаксически не отделяет ее от последующего *Allegro*: оба крупных раздела формы связаны посредством перехода, который строится на материале Интродукции (маршевая первая тема) и готовит интонации *Allegro* (имитационная тема главной партии второй части у гобоя, фагота, гобой с фортепиано и оркестром). Здесь можно отметить резкое усиление напряжения и динамики (*sf*), подготавливающего драматизм следующей части.


Форму Интродукции можно обозначить схемой: *a в a*₁, причем реприза размыкается в достаточно развернутую связку-*переход*. Таким образом, *Allegro* начинается как естественное продолжение всего предшествующего мелодического развития. Шуман здесь следует своему излюбленному принципу тяготения к одночастности посредством вуалирования границ разделов формы⁴.

Allegro (*Lebhaft Vivace*) написано в сонатной форме.

В начале главной партии сохраняется тональность интродукции – *d-moll*. При этом тоника нигде не звучит в основном виде. Главенствующая гармония – доминанта, в массиве которой тоника мелькает

⁴ Этот прием характерен для всех концертов Шумана. Причем средствами вуалирования выступают и гармония, и мелодика и синтаксис. Например, в Виолончельном концерте доминирующими оказываются гармонияческие средства. Так, начало третьей части отмечено тональной близостью с предыдущей (параллель), выступая как бы ее продолжением, и лишь затем переосмысливается Шуманом в качестве субдоминанты к основной тональности всей части [подробнее см.: 8].

лишь эпизодически на самом слабом времени такта. Здесь опять же Шуман следует своему методу постепенного прояснения тональности и вуалирования границ разделов формы.

Тема главной партии включает три тематических блока (6+4+7 тт.), которые плавно «перетекают» один в другой и рисуют картину внутреннего переживания героя на пути обретения возлюбленной. Первый из них содержит два элемента: первый – решительные аккорды с восходящим пассажем у фортепиано с подчеркнуто ямбическим ритмом, которые перемежаются жалобными интонациями у гобоя (нисходящая терция), создавая образ глубокого внутреннего переживания трагических событий; второй элемент – низвергающаяся лавина *martellato* у фортепиано. Во втором тематическом блоке изменяется тип эмоциональной окраски: преобладающей становится область *lamento* (в ключевой ритмоформуле заложен ритм “всхлипа” – , особую выразительность которому придают форшлаг и *sf* на первой доле и последующий пунктир, образующий синкопированность). Третий тематический блок вновь возвращает к драматической решительной образности, устремляясь к связующей партии, которая звучит *tutti* в зоне кульминации как непосредственное продолжение главной. Ключевым типом движения является пассажность с преобладанием нисходящего движения. Такое обилие нисхождений в теме заставляет вспомнить о риторической фигуре *catabasis* (нисхождение), семантически связанной с темой смерти, низвержением в глубины ада.

Связующая партия, вначале подхватывая тип движения третьего тематического блока главной партии, завершается торжественным нисходящим ходом, изложенным мощными аккордами оркестра и готовящим господство побочной партии.

После связующей партии у фортепиано *solo* в виде «реминисценции» звучит тема из интродукции. Таким образом, интродукции и *Allegro* связываются аркой, образуя как бы единое произведение.

Побочная партия начинается в «пасторальной» тональности *F-dur*. Это лирическая светлая тема, строящаяся на интонациях только что прозвучавшей темы интродукции и символизирующая одновременно образ возлюбленной композитора Клары и саму любовь. Она занимает в контексте всего сочинения более важное место, чем тематизм главной партии. Тема побочной партии носит лирико-пасторальный характер; в мелодическом плане она разворачивается волнообразно, отмечена уравновешенностью, симметричностью относительно горизонтальной оси (нотного стана) в противовес неуравновешенной,

экспрессивной теме главной партии. Во втором проведении темы мелодия звучит у солирующих гобоя (предваряющий тему нисходящий квинтовый ход) и кларнета (собственно тема). Дальнейшее развитие темы побочной партии приводит к насыщению ее скерцозно-танцевальными элементами, повороту от лирической песенности к инструментальной виртуозности. Причем постепенное усиление виртуозности здесь отвечает повышению эмоционального тона лирического героя, степени ликования его души. Заключительная партия, таким образом, выступает естественным продолжением побочной, как бы вызревая в ее недрах и образуя единый структурный раздел – побочно-заключительный. После стремительных пассажей у оркестра *tutti* звучит торжественный маршевый хорал, венчающий собой заключительную партию (*F-dur*). В контексте семантической программы сочинения он может быть трактован как свадебный марш. После хорала вновь появляется лирическая тема побочной партии у оркестра (как сладостное воспоминание о мгновениях любви!), одновременно служащая водоразделом формы, отмечая этап сюжетной коллизии «борьбы за Клару».

Разработка (*d-moll*) имеет драматическую окраску, включая элементы «бури», «молнии», *lamento*. Фактически это музыкальное повествование о годах «борьбы за Клару», которые пришлось пережить молодому Шуману. Музыкальное развитие строится по принципу сопоставления взволнованно-драматических пассажей, насыщенных частыми *sf*, у фортепиано-*solo* и печальных хоралов-*lamento*, мелодия которых построена на интонациях побочной партии, у деревянных духовых (гобои, кларнеты и фаготы). Дальнейшее развитие приводит к более продолжительному солированию деревянных духовых: так, выразительнейшая мелодия солирующего гобоя (тт. 13–15, тт. 23–30, тт. 33–35) фактически выступает в концерте вторым соло. Соло гобоя в драматическом контексте разработке служит выражением чувства Шумана, разлучённого со своей возлюбленной. Не случайна поэтому и переинструментовка лирической темы (гобой вместо кларнета!).



В плане тематизма разработка содержит весь тематический материал, причем звучащий не в последовательном соединении, а одновременно, взаимопроникая друг в друга и приводя к качественному изменению образного содержания. Так, побочная партия переосмысливается в драматическом, даже трагическом ключе, заключительная – в драматическом, подчиняясь образности главной партии. В целом такая картина полностью соответствует разнородности и многообразности эмоциональных переживаний, наполняющих душу музыканта.

Реприза и в масштабном, и в тематическом планах сохраняет материал экспозиции, но в побочной и заключительной партии изменяется тональность (*D-dur*). Как и в экспозиции, лирическая тема в побочно партии звучит у кларнета, символизируя возлюбленную Шумана. При этом гобой, который везде предварял звучание кларнета в экспозиции, в репризе заменен флейтой, означая изжитость трагических переживаний и усиливая радость.

Еще одним отличием является отсутствие реминисценции лирической темы побочной партии после заключительной партии. Последняя здесь непосредственно переходит в коду.

Кода (*D-dur*) развернута: она включает в себя каденцию солиста, которая переходит в собственно оркестровую коду. В музыкальном плане кода строится на материале лирической темы побочной партии, подвергая ее значительному варьированию, подводящему к кульминации-апофеозу темы любви в конце всего сочинения. В драматургическом плане каденция-кода выполняет функцию «тематического резюме», фиксирующего значимость лирической сферы⁵. Тема любви здесь звучит как гимн, растворяясь во всеобщем ликовании оркестра и виртуозных фигураций фортепиано, утверждая всесильность любви.

ВЫВОДЫ. Анализ Концертного аллегро с интродукцией позволяет оценить данное сочинение как завершающий этап развития метасюжета в творчестве Шумана, посвященного романтической любви. Здесь хочется не согласиться с Д. Житомирским, что «“Концертное аллегро” ор. 134 – печальное свидетельство того, что даже в своих наиболее лиричных произведениях последних лет Шуман не в состоянии был по-настоящему возвыситься над музыкальной

⁵ О подобных свойства каденции как кульминации концертных событий в Фортепианном концерте Шумана пишет М. Бондаренко [1].

обиденностью, не находил пути к тем таинственным горным недрам, откуда он извлекал ранее невиданные сокровища» [3, с. 340]. Данное сочинение пронизано светом, позитивным по своему качеству мышлением, позволяющим композитору подняться над разрушающе действующими эмоциями боли, тоски, борьбы, смятения к концептуальному утверждению темы неразрушимого счастья.

Концепция Концертного аллегро автобиографична, а его музыкальный «сюжет», интонационно-тематические особенности позволяют говорить о скрытой программности. Драматургия выстраивается в соответствии с основными этапами коллизии борьбы за обретение личного счастья. В плане жанровой специфики отметим следование композитора той логике развития, которая установилась в концертных сочинениях Шумана (Виолончельном, Фортепианном, Скрипичном концертах, концертштюках оп. 86 и 92), – с преобладанием черт поэмности, тематического единства, четко определенной структурной симметрии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бондаренко М. Каденция солиста в фокусе взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на материале западноевропейского фортепианного концерта XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.03 – Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского / Мария Васильевна Бондаренко. – Х., 2008. – 209 с.

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. Музыка Австрии и Германии XIX века : в 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – Кн. 2. – 526 с.

5. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6. – С. 455–467.

6. Романова Е. В. Классцистские 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.

7. Чернявская М. Три прелюдии и фуги для фортепиано op. 16 Клары Вик / М. Чернявская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Зб. наукових праць / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : ХДУМ, 2008. – Вип. 22. Аспекти історичного музикознавства – II. – С. 118–124.

8. Чжу Юаньюань. Специфика воплощения концертного жанра в творчестве Р. Шумана (на примере Виолончельного концерта) / Чжу Юаньюань // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Зб. наукових статей / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : Вид-во «С.А.М.», 2011. – Вип. 32. Когнітивне музикознавство-2. – С. 255–268.

9. Daverio J. Schumann, Robert / J. Daverio // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : [in 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. – [эл. версия].

ЧЖУ ЮАНЫЮАНЬ. ОБРАЗ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В КОНЦЕРТНОМ АЛЛЕГРО С ИНТРОДУКЦИЕЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ, op. 134, d-moll Р. ШУМАНА. В статье исследуются интонационно-тематические, жанрово-структурные и композиционно-драматургические закономерности одного из последних сочинений Р. Шумана.

Ключевые слова: концерт, драматургия, поэмность, программность, романтическая любовь.

ЧЖУ ЮАНЫЮАНЬ. ОБРАЗ РОМАНТИЧНОГО КОХАННЯ ТА ЙОГО ВТІЛЕННЯ У КОНЦЕРТНОМУ АЛЕГРО З ІНТРОДУКЦІЄЮ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ, op. 134, d-moll Р. ШУМАНА У статті зроблено спробу виявлення специфіки одного з останніх творів Р. Шумана – *Концертного алегро з інтродукцією* op. 134, d-moll для фортепіано з оркестром. Досліджено його інтонаційно-тематичні, жанрово-структурні та композиційно-драматургічні закономірності.

Ключові слова: Роберт Шуман, Клара Шуман, концерт, драматургія, поемність, програмність, романтичне кохання.

Zhu Yuanyuan. IMAGE OF ROMANTIC LOVE AND ITS EMBODIMENT IN THE CONCERT ALLEGRO WITH INTRODUCTION FOR PIANO AND ORCHESTRA, op. 134, d-moll BY R. SCHUMANN. In article tries to identify the specificity of one of the last works of R. Schuman – *The concert Allegro with the introduction* op. 134 in D minor for piano and orchestra. Its intonation-themed, genre-structural and compositionally dramatic patterns are explores.

Keywords: Robert Schumann, Clara Schumann, concert, drama, poem, program, romantic love.

**ТВОРЧЕСТВО Р. МЮЛЬФЕЛЬДА И СТИЛЬ
КЛАРНЕТОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. БРАМСА**

После создания в 1890 году Квинтета для струнных № 2 op. 111 Брамс решил завершить композиторскую деятельность. Однако уже в следующем году он изменил свое решение. С 1891 г. практически до самой смерти композитора продолжался последний период его творчества. Одиннадцать хоральных прелюдий op. 122 были написаны в 1896 г. и изданы посмертно. Среди произведений этого периода центральное место занимают камерные сочинения с участием солирующего кларнета: Трио для кларнета, виолончели и фортепиано op. 114 a-moll, квинтета для кларнета и струнного квартета op. 115 h-moll и две сонаты для кларнета и фортепиано op. 120 № 1 f-moll и № 2 Es-dur.

Причина особого внимания, оказанного Брамсом кларнету, заключается в том, что решение вернуться к сочинению он принял под впечатлением от игры Рихарда Мюльфельда – первого кларнетиста придворного оркестра в Майнингене. Хотя на титульных листах перечисленных сочинений нет посвящений, Брамс нашёл хороший способ поблагодарить своего первого исполнителя: перечислял ему гонорары за исполнение, а после публикации сонат подарил Мюльфельду рукопись. Можно с уверенностью утверждать, что манера игры Мюльфельда повлияла на стиль кларнетовых произведений Брамса. Поэтому внимания заслуживают любые свидетельства о жизни и исполнительской карьере этого выдающегося кларнетиста.

Материалов, специально посвященных Мюльфельду, сравнительно немного. На русском языке есть лишь краткая статья в Википедии [1]. В ней, кстати сказать, имеется ошибка в освещении раннего периода жизни кларнетиста. Мюльфельд часто упоминается в переписке Брамса 90-х гг. с Кларой Шуман и Йозеф Исааком, поскольку он часто выступал с обоими выдающимися музыкантами. Сохранились также отзывы слушателей, присутствовавших на выступлениях кларнетиста во многих городах Европы, включая Санкт-Петербург. К сожалению, отзывы прессы на его санкт-петербургские гастроли не привлекли пока внимания исследователей. Зато достаточно подробно изучены отзывы на концерты в Вене и Лондоне. Они приводятся в статьях Б. Портнова [3] и Дж. Тойнеса [4]. Кроме того, Мюльфельду довелось общаться со многими яркими личностями, среди которых

Ганс фон Бюлов, Рихард Штраус, Артур Никиш. Особого внимания заслуживает личность герцога Заксе-Майнингенского Георга II. Имеется достаточное количество косвенных сведений, которые позволяют сформировать представление о культурной среде, в которой протекала творческая жизнь кларнетиста.

Исследования, посвященные Мюльфельду, продолжают публиковаться. Однако почти всегда в центре внимания музыковедов находится творчество Брамса и особенности его позднего стиля. Исключение составляет помещенная в интернете статья С. Фокса [4]. Она посвящена кларнетам конструкции Карла Бермана – на таком инструменте играл Мюльфельд. Кларнет Мюльфельда сохранился и даже был использован для записи сонат Брамса. Благодаря этому мы можем получить некоторое представление о том, как звучал инструмент, для которого были написаны поздние шедевры Брамса. Разумеется, мы никогда не сможем услышать, как играл сам Мюльфельд. Однако сведения, которые удастся почерпнуть из биографических материалов, могут снабдить современных кларнетистов некоторыми стилевыми ориентирами, дополняющими сложившуюся традицию исполнения кларнетовых произведений Брамса.

Цель статьи – сформировать исполнительские ориентиры на основе анализа биографических материалов.

Имя, данное Мюльфельду при крещении, – Бернхард Герман. Он родился 28 февраля 1856 г. в курортном городе Бад-Зальцунг и был четвёртым, самым младшим сыном в семье дирижера местного оркестра. Первые уроки музыки получил от своего отца. В статье из русской версии Википедии утверждается, что в детстве Мюльфельд обучался игре на скрипке и кларнете. Это не соответствует действительности: в упомянутых выше биографических статьях Б. Портнова и Дж. Тойнеса подчеркивается, что первоначально Мюльфельд учился играть только на скрипке. Под руководством отца он начал работать скрипачом в курортном оркестре. Учитывая специфику небольших провинциальных оркестров и домашнее окружение, можно предположить, что знакомство Мюльфельда с кларнетом, как и с некоторыми другими инструментами, произошло еще в детстве, однако о систематических профессиональных занятиях речь не шла. Видимо, уже в ранней юности Мюльфельд добился в оркестровой игре на скрипке немалых успехов, поскольку в 1873 г., в возрасте 17 лет он получил место скрипача при дворе герцога Заксе-Майнингенского Георга II.

Фигура этого правителя одного из небольших германских княжеств чрезвычайно колоритна. Будущий герцог Георг окончил Боннский университет, где получил превосходное гуманитарное образование, но в молодости начал делать военную карьеру. В 1866 г. после поражения герцогства в австро-прусской войне его отец Бернхард II вынужден был отречься от престола в пользу своего 40-летнего сына. Георг II был произведён в звание генерала-лейтенанта прусской армии. В отличие от многих других представителей знатных фамилий он был самым настоящим боевым офицером. Во время франко-прусской войны он командовал двумя полками, участвовал почти во всех сражениях кампании и был в свите императора Вильгельма I при вступлении прусской армии в Париж.

Настоящую европейскую известность Георг приобрёл благодаря своему придворному театру – знаменитому Майнингенскому ансамблю. Обширные знания, полученные в юности, очень помогли герцогу, который сам ставил спектакли и добивался их исторически достоверного оформления. Герцог Георг даже гастролировал с театром по Европе. Эти гастролы имели огромный успех. Выступления Майнингенского ансамбля оказали влияние на Г. Ибсена и К. С. Станиславского. Сегодня Георга II считают выдающимся театральным режиссёром и первым театральным менеджером современного типа, а современники называли «театральным герцогом».

Театр в Майнингене ставил не только драматические, но и оперные спектакли. Придворный оркестр, в который пригласили Р. Мюльфельда, был одним из старейших в Европе – его основал в 1690 г. герцог Бернхард I. Герцог Георг, который имел репутацию выдающегося деятеля искусств, мог, не боясь отказа, приглашать самых известных музыкантов. Кроме того, Бад-Майнинген был весьма известным курортом, который посещали многие известнейшие личности. Брамс особенно любил этот небольшой город и его живописные окрестности, часто проводя здесь летний отдых. Однако, кроме живописной природы и целебных вод, были другие причины, побуждавшие Брамса часто бывать в Бад-Майнингене.

В 1880 г. главным дирижёром оркестра становится Ганс фон Бюлов, который к тому времени уже был известен как один из лучших европейских дирижёров. Под руководством Бюлова придворный оркестр герцога Майнингенского успешно конкурирует со знаменитыми оркестрами Вены и Берлина. В качестве ассистента Бюлов привёз с собой в Майнинген юного Рихарда Штрауса, кото-

рый, вероятно, также внес определенный вклад в повышение уровня оркестровой игры.

К тому времени, как Бюлов возглавил оркестр, Мюльфельд уже четыре года играл на кларнете, причём не просто играл, а занимал место первого кларнетиста оркестра. Обратим внимание на то, что первые три года он играл на скрипке, но уже в 1876 г. стал концертмейстером кларнетов. Как утверждают исследователи, инструмент он освоил самостоятельно. Достоверных сведений о том, как именно Мюльфельд учился играть на кларнете, не сохранилось, но нетрудно предположить, что он использовал свой опыт игры на скрипке. Это подтверждается отзывами о его игре, которые мы обсудим позже.

А сейчас остановимся на отношениях между Мюльфельдом и Бюловым, который за пять лет работы в Майнингене сделал оркестр одним из лучших в Германии. Он был очень требовательным дирижёром. Его оркестранты, например, играли наизусть. Широко известен был крутой нрав и острый язык маэстро, что служило причиной многих конфликтов с музыкантами. Завоевать доверие Бюлова было очень сложно. Тем не менее, Мюльфельду это удалось: об отношении дирижёра к концертмейстеру кларнетов свидетельствует тот факт, что Бюлов поручал Мюльфельду проводить групповые репетиции.

Бюлов был близким другом и почитателем творчества Брамса. Именно он в ноябре 1881 г. пригласил Брамса на фестиваль в Майнингене, после чего дружба между Брамсом, Бюловым и Георгом II окрепла. Композитор стал часто бывать в Майнингене, который фактически стал центром пропаганды музыки Брамса в Германии. 25 октября 1885 г. в Майнингене состоялась премьера Четвёртой симфонии Брамса. За дирижерским пультом стоял сам композитор. Вероятнее всего, Мюльфельд исполнял партию первого кларнета.

Однако личное знакомство композитора с кларнетистом состоялось только через шесть лет – в 1891 г. В то время дирижёром придворного оркестра в Майнингене был уже Фриц Штайнбах, а Мюльфельд был не только первым кларнетистом, но и директором придворного театра. Герцог назначил его на эту должность в 1890 г., и Мюльфельд оставался директором до конца своей сравнительно недолгой жизни (он умер в 1907 г.). Если вспомнить, какой известностью пользовался придворный театр и какое внимание уделял ему герцог, нетрудно понять, что Р. Мюльфельд был весьма уважаем не только в музыкальных кругах города. Однако новое назначение не освободило Мюльфельда от обязанностей концертмейстера группы кларнетов.

Надо полагать, что качество игры музыкантов в этой группе было весьма высоким, а концертмейстер выгодно отличался даже от своих венских коллег. В партитурах оркестровых сочинений Брамса хорошо видно, что из деревянных духовых инструментов он в качестве солирующего инструмента охотнее всего использовал кларнет. Но технические возможности венских исполнителей, с которыми композитор преимущественно работал, не позволяли им достаточно убедительно исполнять сольные произведения для кларнета. Поэтому, когда Штайнбах обратил внимание Брамса на Мюльфельда, композитор заинтересовался настолько, что попросил организовать приватный концерт, на котором он был единственным слушателем. Известно, что среди произведений, исполненных Мюльфельдом для Брамса, были кларнетовый концерт Вебера № 1, кларнетовый квинтет В. А. Моцарта и пьесы Л. Шпора.

Брамс пришёл в восторг от услышанного и почти немедленно решил писать для Мюльфельда. Два новых сочинения – Трио op. 114 и Квинтет op. 115. – были исполнены для избранной публики по рукописи 24 ноября 1891 г. на одном из музыкальных вечеров при дворе герцога Георга II. Первое публичное исполнение Квинтета состоялось 12 декабря 1891 г. в Берлине. В обоих случаях Мюльфельд играл квинтет вместе с квартетом Йозефа Иоахима.

Сохранились свидетельства слушателей, присутствовавших при первом публичном исполнении квинтета. В них единодушно отмечается удивительный дуэт Мюльфельда и Иоахима: тембры кларнета и скрипки не противостояли, а дополняли друг друга, штриховое единство произвело сильное впечатление на весьма искушенных слушателей, среди которых был и выдающийся дирижер Артур Никиш. Между прочим, именно после премьеры квинтета Никиш в знак восхищения встал на колени перед Брамсом.

Две сонаты для кларнета и фортепиано op. 120 Брамс закончил летом 1894 г. В конце сентября Мюльфельд приехал в город Ишль, чтобы выучить их под руководством композитора, и затем вместе с Брамсом исполнил их при дворе Георга II. Трогательная деталь характеризует отношения Брамса и Мюльфельда: в знак признательности композитор подарил кларнетисту не только рукопись сонат, но и набор серебряных ложек с монограммой.

Брамс познакомил Мюльфельда с Кларой Шуман. В дуэте с ней Мюльфельд неоднократно исполнял сонаты Брамса. В переписке Брамса и Клары Шуман содержатся очень высокие оценки игры

Мюльфельда. Брамс, как известно, называл его «фройляйн кларнет», «моя примадонна» и «соловей оркестра». Клара характеризовала игру Мюльфельда как нежную, тёплую и ясную, отмечала идеальную технику и безупречное владение инструментом. Она писала Брамсу, что Мюльфельд, наверное, появился на свет, чтобы играть его произведения.

Любопытно, однако, что после гастролей Мюльфельда в Англии и Германии появились и другие отзывы. В Англии, например, некоторые критики сочли его интерпретацию и звук смешными, а технику – сырой. Сохранилось интересное анонимное свидетельство, которое приводит в своей статье Дж. Тойнес: «Я очень ясно помню, что звучание его инструмента в нижнем регистре было просто прекрасным, но от среднего и верхнего регистра не было таких впечатлений. Он играл в непривычном динамическом диапазоне, иногда использовал очень сильное фортиссимо. Тогда я был только ребёнком и по-настоящему не был готов простить ему частые “киксы”, не понимая тогда, как понимаю сейчас, что трость часто подводит исполнителя. Вспоминая его игру, я понимаю: несмотря на то, что Мюльфельд был выдающимся музыкантом, его дарование не поразило бы современных кларнетистов» [4, р. 24].

Разумеется, современная техника игры на кларнете значительно богаче и разнообразней по сравнению с концом XIX в. Современные инструменты и мундштуки обеспечивают большую стабильность игры, чем кларнет системы Бермана, на котором играл Мюльфельд. Тем не менее, свидетельства о его игре позволяют представить себе, какими могли быть требования Брамса к кларнетистам, исполняющим его музыку. Чаще всего коллеги-кларнетисты критиковали в игре Мюльфельда сильное вибрато, которое несомненно связано с опытом игры на скрипке. Очень выпуклая фразировка вызывала иногда критику, как во время лондонских гастролей, а иногда восхищение, как на премьере квинтета в Вене.

По-видимому, самого Брамса вполне устраивала «скрипичная» трактовка возможностей кларнета, которую предлагал Мюльфельд. Более того, Брамс, как известно, сделал переложение обеих кларнетовых сонат и трио для альты. При этом, переложив валторновое трио ор. 40 для скрипки, виолончели и фортепиано, композитор счел такой состав неудачным и позднее настаивал на том, чтобы данное произведение исполнялось оригинальным составом. Следовательно, Брамс по-разному оценивал выразительные возможности кларнета и валторны – другого

своего любимого духового инструмента: если последняя привлекала его тембровой индивидуальностью, то в первом он ценил универсальность, возможность сливаться с тембрами струнных не меньше, а, может быть, и больше, чем характерность тембра.

В связи с особенностями кларнетового тембра, которым пользовался Мюльфельд, необходимо обратить внимание на одну важную деталь, которую находим в переписке Брамса с Кларой Шуман. Ее приводит Б. Портной: Брамс прилагает к письму камертон, специально данный ему Мюльфельдом, чтобы рояль при исполнении сонат был настроен именно по этому камертону, более низкому, чем общепринятый. В случае, если Клара не согласится перестраивать инструмент, Брамс просит ее ученицу «пожертвовать» своим роялем [3, р. 13]. К сожалению, нельзя точно сказать, насколько ниже общепринятых в то время 440 гц. был камертон Мюльфельда, однако более низкий строй предполагает и более мягкий, несколько сумрачный звук, и меньшие затруднения при игре в высоком регистре, который в сонатах И. Брамса используется довольно часто.

Итак, сведения, полученные в результате сохранившихся сведений о жизни и творчестве Рихарда Мюльфельда, позволяют сделать некоторые **выводы**, которые могут внести коррективы в представления о стиле исполнения кларнетовых сочинений И. Брамса.

Во-первых, Мюльфельд осваивал кларнет, опираясь на собственный опыт игры на скрипке. Данное обстоятельство отразилось в его игре и определенно казалось Брамсу привлекательным. Отсюда в первую очередь вытекает возможность смелее, чем в кларнетовой музыке предшественников Брамса, использовать вибрацию. «Неумеренное» использование Мюльфельдом вибрато отмечали недоброжелательно настроенные критики. Нетрудно предположить, что именно она вносила в игру выдающегося кларнетиста тот особый нежный и теплый колорит, который отмечали благожелательные (весьма авторитетные!) ценители его игры.

Во-вторых, опыт игры на скрипке не мог не повлиять на фразировку Мюльфельда. Вероятнее всего он подчёркивал начала фразировочных лиг более определенно, чем это делали его современники. С одной стороны, это вызывало критику коллег-кларнетистов, а с другой, – обеспечивало слитное звучание со струнными инструментами, что особенно важно при исполнении квинтета и трио.

В-третьих, более низкий строй, в котором играл Мюльфельд, давал мягкое и несколько приглушенное звучание инструмента, которое

достаточно сложно воспроизвести на современных кларнетах французской системы, особенно в верхнем регистре. Это тем более трудно, что в современных условиях перестраивать рояль, как того требовал Мюльфельд, не представляется возможным. Тем не менее, следует порекомендовать экономный расход воздуха и избегание чрезмерно громкого звучания, что, кроме всего прочего, в ряде случаев помогает точно выполнять указанную Брамсом фразировку: в ней часто встречаются лиги, охватывающие несколько тактов в среднем и даже медленном темпе, а это предполагает большой запас воздуха у исполнителя.

Перечисленные приёмы вполне соответствуют представлениям о стиле кларнетовой музыки Брамса, которые можно получить, знакомясь с отзывами современников, и которые могут быть использованы в современной исполнительской практике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Мюльфельд, Рихард [электронный ресурс] / Википедия. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Мюльфельд,_Рихард.
2. Fox, S. Mühlfeld's Clarinet [электронный ресурс] / Stephen Fox. – Режим доступа : http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm
3. Portnoy, B. Brahms' Prima Donna // Bernard Portnoy. – *Woodwind World*, iv (1963). – P. 12–13.
4. Toenes, G. Richard Muehlfeld // George Toenes. – *The Clarinet*. – № 23 (1956). – P. 22–25.

МЕТЛУШКО В. ТВОРЧЕСТВО Р. МЮЛЬФЕЛЬДА И СТИЛЬ КЛАРНЕТОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. БРАМСА. Рихард Мюльфельд – выдающийся немецкий кларнетист, который вдохновил Брамса сочинить ряд камерных произведений с участием кларнета. Сведения о жизни и творчестве Мюльфельда позволяют уточнить представления о стиле исполнения кларнетовых произведений композитора.

Ключевые слова: камерная музыка, кларнет, стиль кларнетовой музыки Брамса, исполнительские приемы, тембр.

МЕТЛУШКО В. ТВОРЧІСТЬ Р. МЮЛЬФЕЛЬДА ТА СТИЛЬ КЛАРНЕТОВИХ ТВОРІВ Й. БРАМСА. Ріхард Мюльфельд – видатний німецький кларнетист, який надихнув Брамса створити ряд камерних творів за участю кларнета. Відомості про життя і творчість Мюльфельда дозволяють уточнити уявлення про стиль виконання кларнетових творів композитора.

Ключові слова: камерна музика, кларнет, стиль Брамса, виконавські прийоми, тембр.

METLUSHKO V. R. MÜHLFELD'S CREATIVE WORK AND THE STYLE OF J. BRAHMS'S CLARINET COMPOSITIONS. Richard Mühlfeld is a prominent German clarinetist which inspired Brahms to create a number of chamber works with participation of clarinet. Information about Mühlfeld's life and creative work allows specifying notion of Brahms's clarinet works execution style.

Keywords: chamber music, clarinet, Brahms style, performance techniques, timbre.

УДК 78.03+38.071.2

Елена Чайка

**НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ
В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. ЧАЙКОВСКОГО
И РЕДАКЦИИ В. ФИТЦЕНГАГЕНА**

Актуальность темы определена существенной ролью национально-ментальных показателей: как в композиторском творчестве, так и в исполнительском искусстве, где позиция национального как неизменная и, вместе с тем, изменчивая категория, формирующая специфику художественного мышления в целом, лежит не на поверхности.

Объект исследования – национально-стилистическое в музыке П. Чайковского; **предмет** – стилистические особенности «Вариаций на тему рококо», представленные в сравнительном анализе авторского текста и редакционной версии Вильгельма Фитценгагена.

Цель статьи – выявление сущности стилового облика «Вариаций на тему рококо» П. Чайковского и его преломление в редакторской версии В. Фитценгагена.

Методологическая основа исследования определена интонационным видением музыки в традициях школы Б. Асафьева, направленным на исполнительское музыкознание. Научная новизна заключается в пролонгации подхода к национальному Л. Гумилева в сферу интонационного анализа, в том числе – исполнительского; а также в том, что впервые в украинском музыкознании Вариации на тему рококо П. Чайковского анализируются в заданном ракурсе.

«Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром, ор. 33 (1876) посвящены В. Ф. Фитценгагену, известному виолончелисту, композитору, педагогу. Он же был первым исполнителем произведе-

ния и автором редакции текста, привычной в исполнительских кругах вплоть до сегодняшнего дня. Как отмечает А. Стогорский, редактор издания рассматриваемого произведения, «Широко воспользовавшись предоставленными ему полномочиями, Фитценгаген сделал, по существу, новый вариант “Вариаций на тему рококо”, значительно изменив форму, тональный план и строение цикла в целом» [7, с. 3]. Таким образом, «...существует два варианта “Вариаций на тему рококо”: первый – автограф партитуры П. И. Чайковского и авторизованный клави́р; второй – партитура и клави́р в редакции В. Ф. Фитценгагена» [там же].

Различия двух версий касаются «усиления» признаков Венского стиля, «квадратности» построений – у Фитценгагена, тогда как Чайковский явно более «барочно-текуч» в изложении темы, вплоть до эффекта «glissando» (это последнее «не принято» исполнять... по Чайковскому). Изложение темы вариаций у Чайковского действительно «прециозно» – *изысканно* просто: артикуляционно-ритмически первая кульминация (тт. 27–28) *более значительна, заметна* для слуха, чем тесситурно более высокая вторая (тт. 32–33, см.: опевающую фигуру $\text{marcato cis}^2\text{-h}^1\text{-a}^1\text{-gis}^1$). Ведь *опорной* высотностью в первом «всплеске» является тон gis^1 (т. 28), тогда как во втором – fis^1 (т. 33).

Однако при повторении первого и второго периодов двухчастной формы темы в редакции Фитценгагена указанные тонкие градации высотно-артикуляционных отличий первой и второй кульминаций «стираются». Доминирующей становится (как и у мастеров-виолончелистов) принятая кульминация в «точке золотого сечения» (в конце первого предложения второго периода темы), то есть *драматическая* кульминация. У Чайковского трактовка более утонченная, в ней ярче выражена первая кульминация, характерная для *лирической* драматургии (а лирика – это *стихия Чайковского!*). Более того, неоднозначная выраженность предпочтения той или иной кульминации – это штрих *символистской* драматургии (которая стала естественным принципом организации композиционного целого у К. Дебюсси). Гений Чайковского реагировал на «идеи эпохи» – символика рококо в рассматриваемом произведении является четким свидетельством «слышания» композитором «зовов нового направления» искусства, входившего в силу, начиная с 1870-х годов и расцветшего к 1990-м – вершины-завершения творческого пути композитора.

Композиционное строение вариаций №№ 1–8 указывает на то, какие изменения произошли в редакции Фитценгагена (начиная с вариации 3). Для наглядности представляем схему изложения – «по

Чайковскому» и «по Фитценгагену». Текст Чайковского отражен в верхней части таблицы, изменения в редакции Фитценгагена – в нижней.

Вариация 3 d-moll Andante	Вариация 4 A-dur Allegro vivo	Вариация 5 A-dur/E/A Andante grazioso	Вариация 6 A-dur Allegro moderato	Вариация 7 C-dur Andante sostenuto	Вариация 8, кода A-dur. Allegro moderato con anima
Вариация 3 Andante sostenuto	Вариация 4 Andante grazioso	Вариация 5 Andante	Вариация 6 Allegro moderato	Вариация 7 Andante	Вариация 8, кода Allegro moderato con anima

Исходя из данного сопоставления, очевидно преобладание *сюитного принципа* у П. Чайковского – и *сонатно-поэзного* у В. Фитценгагена. Если у П. Чайковского в трактовке цикла преобладает *неоклассический* штрих, то у Фитценгагена – *академически-романтический*. Тем самым текстовый расклад авторской версии и редакторского прочтения устанавливает полюса исполнительской интерпретации: от стилистической устремленности автора музыки «к новым берегам» в области предвидения стилистики (в данном случае неоклассицизма – необарокко, что задано названием сочинения) к академической приверженности традиции в редакторской версии этого сочинения.

Судя по устойчивой традиции исполнять произведение «по Фитценгагену», его поэзная структура свидетельствовала о приобщенности к искусству романтической монологичности. Однако этот принцип формообразования для композитора был «неудобен», судя по его «вуалированию». Таким образом, уже в сочинении 1870 года проступает обращенность П. Чайковского к XX веку. Кроме того, включение произведений композитора в репертуар концертирующих артистов эпохи XX – начала XXI ст. свидетельствует о соответствии стилистики П. Чайковского «предмодернистским искусствам» (Г. Адлер) [см.: 8, с. 901], что позволяет режиссерам решать постановки опер композитора в модернистском ключе (Е. Колобов, Г. Купфер).

«Антитрадиционализм» мышления П. Чайковского возможно оценить, если вникнуть в ту концепцию выразительности, которую он предлагает в сочинении на тему рококо. Основная тональность произведения A-dur отражает установки пифагорейской шкалы «духовное – телесное», в которой высотные уровни a/A-b/B-c/C означают «сферу Духа» [3, с. 239].

Известно, что принятое понимание стилистики рококо упирается в «орнаментальность» [6, с. 468], в опору на «обилие изысканной ме-

лизматики» и т. д. [там же]. Тема рококо изложена без мелизмов – в том приближении к простоте «прециозного» (буквально «изысканного», «жеманного») искусства, которое отличало начало стиля и указывало на его духовные истоки. Основой этого культурного пласта является рыцарская культура IV–VI вв. эпохи раннехристианской традиции. Почитание красоты и совершенства мира было основанием поведенческой позиции, которой свойственны ненавязчивость и деликатность. Галантность определялась идеалами христианской кротости, сочувствия к слабому и незащищенному и *простоты* (см. авторскую ремарку *Moderato semplice*).

Оркестровое вступление построено на восходящей последовательности в объеме кварты ($e^2\text{-fis}^2\text{-gis}^2\text{-a}^2$), что связано с символикой *anabasis*, запечатлевающей *отрезок* пути к Богу и воплощения Начала (тт. 1–3). Значимость квартового сопряжения обозначена не только мелодически, но и по вертикали, в которой фонически заметным становится параллелизм «e-a, h-fis, cis-gis». Смысловая значимость указанных интервально-мелодических признаков запечатлена *анормативным приемом параллельного движения всех голосов*, тогда как классическое голосоведение предполагает *противодвижение* мелодии и баса, тем более на *crescendo*. Композитор демонстрирует *нормативное* голосоведение (тт. 9–11) в виде ответно-заполняющего хода по отношению к начальной фигуре.

Мотивом-стимулом вступительной темы выступает ход $e^2\text{-fis}^2$, который в «оминоренном» варианте e-f (тт. 18–20) обозначен непосредственно перед вступлением темы виолончели. Данные высотные показатели содержат древнюю символику «мотива бедствий земли», поскольку символизируют тонкую грань духовных-идеальных ценностей и телесного – в виде «рассеянной» материи воды-огня-воздуха [3, с. 239]. Указанная символика определяет характер вступления темы Вариаций: она легка, проста, прелестно «асимметрична», поскольку состоит из двух неравнообъемных предложений, из которых первое достаточно лаконично, тогда как второе содержит развивающее и заключительное построения. Отметим также, что в редакции В. Фитценгагена значительно изменен синтаксис темы. Так *барочная* тема Чайковского в редакции В. Фитценгагена обретает черты классической структуры.

Предлагается схема формообразования «Вариаций на тему рококо» Чайковского (с учетом рондального принципа):

Тема А	Вар. 1 А	Вар. 2 cadenza	Вар. 3 d	Вар. 4 А	Вар. 5 А-Е	Вар. 6 А	Вар. 7 С	Вар. 8 и Кода
Moder. Sempl.	Tempo della tema		Andante	Allegro vivo	And. graz.	Allegro Moder.	Anante sost.	Allegro Moder.
Тема- рефрен	+ варианц.		эпизод 1	тема- рефрен	эпизод 2 (репр.)	тема- рефрен	эпизод 3	тема- рефрен

Сравним её с версией В. Фитценгагена:

Тема, А	Вар.1 А	Вар.2 cadenza	Вар.3 d	Вар.4 А	Вар.5 А-Е	Вар.6 А	Вар.7 С	Вар.8 и Кода
Moder. Sempl.	Tempo della tema		Andante sostenuto	And. graz.	Andante	Allegro Moder.	Anante sost.	Allegro vivo
Тема- рефрен	+ вар Гл. парт.		эпизод 1 побочн.	тема- рефрен	эпизод 2 (репр.)	тема- рефрен	эпизод 3	тема- рефрен репр. Гл.т.+ Поб.

Приведенные схемы позволяют констатировать *вариационно-сюитный* принцип построения цикла П. Чайковского: вариация 3 в d-moll представлена в тональности разработки-репризы сонатных отношений, которые в пределах темы и первых двух вариаций не выстраиваются. Это стремление «уйти» от сонатности показательно для неоклассических устремлений композитора, которое ему было дорого как стилистическая слагаемая его творческой позиции (см. его многочисленные произведения *на темах других авторов, в том числе Третья сюита на темах Моцарта*).

Неоклассическая линия Чайковского обнаруживается и в *постепенности* выявления жанрового «трения» темы-рококо и вальсовой темы вариации 7. Сначала звучит минорный вариант основной темы в вариации 3 (ср. с темой рококо, открывающей произведение). Такого рода стилистический штрих был необычным в 1870-е годы, этот «галлицизм» (то есть связь с французской традицией, прежде всего, с клавирной сюитой) скорее обращен к импрессионизму-символизму Дебюсси и XX веку в целом. Поэмные отношения намечены Чайковским – но в нетрадиционной *двухфазности* проявления (это будет у М. Равеля и других авторов XX ст.). Репризный тип изложения очевиден у Чайковского, начиная от вариации 5 (Andante grazioso), в том числе эффект

«репризы побочной партии» находим в проведении темы вариации 6 (ср. с минорной вариации 3).

Тонально-функциональный и жанровый контраст обнаруживается лишь в вариации 7, написанной в ритме вальса, тогда как все предыдущие (и последующие вариация 8 и кода) написаны в четном размере.

Тема седьмой вариации представлена в характере «русского вальса», то есть с ритмическим показателем, «вуалирующим» характерную акцентную трехдольность аккомпанирующей фигуры. Оркестровая партия организована на «педалях синкоп», благодаря которым трехдольность «подменяется» двухдольностью. Но в партии виолончели-соло трехдольность представлена в характерной для русской традиции мелодической вокальности, исключающей регулярное акцентное тактирование сильной доли. Ясно, что для Чайковского претворение вальсовых ритмов является *авторской эмблемой*, «тихой» кульминацией смысловых преобразований, в результате которых тема рококо становится индивидуализированным качеством.

Композитор «подводит» слушателей к названному этапу формы посредством мелодически-колорирующего потока вариаций 1–6, используя риторический прием *confirmatio* – проведение на новом уровне темы-идеи, заявленной в начале формы (*naratio*). Юрист по базовому образованию, Чайковский хорошо был знаком с законами риторической «диспозиции», которая во времена И. С. Баха ориентировала композиционные нормативы (Баха Чайковский высоко чтит, о чем свидетельствует, в том числе, цитата из «Пассиона от Матфея» во вступлении к Шестой симфонии).

Так или иначе, в композиции «Вариации на тему рококо» русский автор обнаружил интерес к построению, естественному для импровизации и фантазии XVII–XVIII веков: начало – с показом высокой абстракции *надличностной и внеавторской* темы, с последующим развитием-варьированием, смыслом которого выступает *индивидуализация-конкретизация* заявленного образа. Впоследствии такого рода структура подхвачена будет классической джазовой импровизацией. Как видим, Чайковский в своем концертном сочинении для виолончели представил оригинальный вариант композиции.

В. Фитценгаген, немец по происхождению, создавший редакцию сочинения Мастера, «подправил» молодого композитора – по критериям поэмности, которая с середины XIX века, начиная с творчества Шумана и Листа, утвердилась в качестве знакового принципа профессиональных

композиций. В своем роде решение виолончелиста профессионально грамотное и убедительно «сработанное», но ему не хватает «фантазийности» Чайковского, не достает преднеоклассической направленности на соединение стилистического «сегодня» и того, что «о чужих странах и людях» узнаем во композиционном плане русского гения. Показательно, что музыканты такого класса, как М. Ростропович, предпочитают редакцию Фитценгагена. Хотя и в авторском варианте, и в версии виолончелиста-редактора обнаруживается *концертность* стиля, которая реализуется в концертной эпике Чайковского. При таком понимании стиля концертного произведения подчеркивается лирический тонус исходного и кульминационного образов – лиризм неотторжим от представлений о музыке автора «Евгения Онегина». Такого рода контекст эпических тенденций в произведениях композитора концертного жанра и фиксирует предлагаемый термин: «*концертная эпика Чайковского*». Соответственно, в «Вариациях на тему рококо» обнаруживается не соревновательный, а *ансамблево-согласующий* аспект концертности.

ВЫВОДЫ. В качестве итога анализа сочинения Чайковского в единстве с имеющейся и широко принятой в концертном исполнительстве редакцией В. Фитценгагена, отмечаем следующее.

Обращение композитора к теме-образу рококо имеет глубокие основания как в индивидуальном, биографическом наклонении (французские корни по матери), так и в эвристическом, творчески-стилистическом плане – в прогнозировании неоклассических тенденций XX века:

- 1) Органическая связь рококо Чайковского с его моцартианскими произведениями; и, вместе с тем, в отличие от стереотипов представлений о рококо Моцарта как «мелизматическом» стиле, «облегченной клавирности» и т. д., Чайковский указывает на связь рококо с *прециозным* искусством, с раннехристианской скромностью выражения и рыцарственным тоном «галликанизма» IV–VIII и XVII–XVIII вв.;
- 2) отмежевание Чайковского в композиции «Вариации на тему рококо» от романтической поэмности, в пользу вариаций-сюиты старинной традиции и с продвижением к двухфазной сюитной поэмности XX века (сближение с романтическим поэмным циклом реализовано Фитценгагеном);
- 3) стилистическая лирико-эпическая установка в образах и в композиционном решении целого, которую обозначаем как «*концертную эпiku Чайковского*».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Алышванг А. П. И. Чайковский / А. Алышванг. – М., 1967. – 927 с.
3. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М., 1995. – 289 с.
4. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства музыки / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 182 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 672 с.
7. Стогорский А. От редактора // П. Чайковский. Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром. Авторизованный клави́р. – М. : Музыка, 1973. – С. 3.
8. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt a. M., 1924.

ЧАЙКА Е. НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО И РЕДАКЦИИ В. Ф. ФИТЦЕНГАГЕНА. Освещаются аспекты пересечения национально-стилевых проявлений в композиторском и исполнительском творчестве.

Ключевые слова: национальный стиль, национальная характерность, национальная традиция, жанр.

ЧАЙКА О. НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНЕ У «ВАРІАЦІЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО І РЕДАКЦІЇ В. Ф. ФІТЦЕНГАГЕНА. Висвітлюються аспекти перехрестя національно-стильових проявів в композиторській і виконавській творчості.

Ключові слова: національний стиль, національна характерність, національна традиція, жанр.

CHAYKA E. NATIONAL-STILISTIC OF «VARIANTS TO THE ROKOKO STYLE» IN THE COMPOSER'S VERSION BY P. I. CHAYKOVSKY AND IN THE AUTHOR'S VERSION BY V. F. FITSENGAGEN. The article stresses on the point of interaction of methoogical questions of national-stylistic elements in the author's and performer's creativity.

Key words: national style, national typicalness, national tradition, a genre.

**ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АНСАМБЛЯ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ «РУССКАЯ МОЗАИКА»**

На рубеже XX–XXI веков национальные музыкальные традиции переживают второе рождение и небывалый подъем. Ярчайшим проявлением этой тенденции в российской культуре стала деятельность ансамбля народных инструментов «Русская мозаика» Курской государственной областной филармонии. Несколько факторов легли в основу создания ансамбля в середине 1990-х годов: во-первых – увлечение отечественной народной культурой, популяризация народных инструментов, народной музыки и традиций музыкальной культуры Курского края, а также поиски новых для народных инструментов форм и жанров; во-вторых – уникальный состав исполнителей поразительной слаженности совместного музицирования, каждый из которых к этому времени уже имел богатый исполнительский опыт в качестве солиста и ансамблиста.

Цель статьи – рассмотреть историю развития ансамбля народных инструментов «Русская мозаика» Курской государственной областной филармонии.

Создание оркестра русских народных инструментов в России связано с именем выдающегося энтузиаста Василия Васильевича Андреева. Его многолетняя деятельность была направлена на усовершенствование русских народных инструментов с целью приобщения широких масс народа к лучшим образцам народной музыки и исполнительству на них. Так, во второй половине XIX в. с целью популяризации русской народной музыки возникли оркестры и ансамбли русских народных инструментов. Несмотря на постоянную критику со стороны музыкантов-профессионалов, движение, основанное Андреевым, вот уже более ста лет продолжает функционировать и успешно развиваться в условиях современной музыкальной культуры благодаря таким ансамблям, как «Терем-квартет», «Экспромт-квинтет», «Арт-контраст» и конечно же «Русская мозаика».

Насыщенная и многогранная концертная жизнь Курской губернии, начиная с XX века, включала немало интересных исполнительских коллективов. Музыкальная жизнь была весьма разнообразна в жанровом плане; тем самым были удовлетворены вкусы любителей музыкальных концертов, и музыкально-театральных постановок. Ис-

торические события 1917 г. предопределили перемену устоев жизни как в России, так и в Курске. Потребность в приобщении к музыкальной культуре у жителей нашей области не угасла; возникли концертные организации, осуществляющие пропаганду лучших образцов музыкального творчества.

Современный этап исполнительства на русских народных инструментах до конца не исследован, и лишь немногие феномены удостоились внимания ученых. «Русская мозаика» к ним не относится, хотя творчеству «Русской мозаики» посвящено множество публикаций в периодической печати. Наибольшее количество источников составляет материал, опубликованный в газетах и журналах, представленный такими публицистическими жанрами, как рецензии, интервью, информационные заметки, статьи.

Ансамбль народных инструментов «Русская мозаика» был создан в 1994 г. на базе Курской государственной областной филармонии, которая играет большую роль в организации музыкальной жизни курян, пропагандируя музыкальные произведения, исполнительское мастерство и другие виды искусств. Начало своего существования ансамбль берет в методобъединении при комитете по культуре Курской области. Своим рождением этот замечательный коллектив обязан Григорию Самсоновичу Львовичу, который занимал пост директора методобъединения с 1991 г., и начальнику комитета по культуре Петру Ивановичу Надеину. По их инициативе на создание ансамбля выделяются средства из областного бюджета, и руководителем этого ансамбля становится Юрий Ткачев. Дальнейшее становление и творческое развитие ансамбля осуществляет его художественный руководитель.

История коллектива началась с того, что в 1994 г. несколько солистов единомышленников Курской областной филармонии, увлеченные отечественной народной культурой, объединились, чтобы донести до слушателей неповторимый колорит и огромные эмоциональные богатства русских народных инструментов, таких как: домра, балалайка, многие разновидности русской гармоники, волынка, жалейка, нетрадиционные ударные и шумовые инструменты, акустический бас. Вначале был дуэт, который родился он в Харьковском институте искусств им. И. П. Котляревского. Произошло это вынужденно, когда юной домристке, исполнявшей «Чардаш» Монти, подыграл на концерте баянист. Потом они часто играли вместе – так родился дуэт баяна и домры. В 1990 г. к ним присоединился прекрасный балалаечник Ю. Вродливец. Получилось трио, а как вариант – еще один

дуэт (балалайка – баян). В 1994-м в коллектив влился полновзвучный красивый, истинно русский голос Ольги Чекодановой, выпускницы музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Художественному руководителю Ю. Ткачеву для более выразительного и эмоционального исполнения русской народной музыки не хватало звучания некоторых народных инструментов. Поэтому подключается талантливый музыкант Олег Овчаренко, который своей бас-гитарой вносит более плотное и глубокое звучание. А приход в коллектив Олега Коробецкого, виртуозного ударника, умеющего играть и чувствовать многие стили, завершает формирование основного состава коллектива «Русская мозаика»

В 1996 г. состав ансамбля сложился окончательно в плане количества исполнителей и инструментария – пять человек: Юрий Ткачев – художественный руководитель, заслуженный артист России, гармоника, баян; Юрий Вродливец – заслуженный работник культуры России, балалайка; Вера Ткачева – домра; Олег Коробецкий – ударные инструменты; Олег Овчаренко – гитара, гитара-бас.



Юрий Ткачев – художественный руководитель ансамбля «Русская мозаика». Родился 16 сентября 1962 г. в городе Запорожье. Первой творческой удачей юного баяниста в 1977 г. стала победа на

городском конкурсе учащихся музыкальных школ Запорожья (диплом 1 степени). Высшее образование получил в Харьковском институте искусств им. И. П. Котляревского (класс старшего преподавателя М. В. Чекмарева). Во время учебы вел активную деятельность в качестве артиста «Укрконцерта» в составе ансамбля «Меридиан» под руководством Заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Ф. И. Коровая и Заслуженного артиста Украины А. И. Литвинова. Выступал в качестве концертмейстера в концертах солистов Харьковского театра оперы и балета. С 1988 г. работает артистом Курской государственной филармонии.

Вера Ткачева (домра) – родилась 9 апреля 1964 г. в городе Курске. После окончания с отличием Курского музыкального училища в 1983 году поступила в Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (класс заслуженного деятеля искусств УССР, профессора Ф. И. Коровая). В период обучения работала в гастрольно-концертном объединении «Укрконцерт» в качестве солистки-инструменталистки ансамбля «Меридиан». С 1990 г. работает в Курской областной филармонии.

Юрий Вродливец (балалайка) – родился 22 ноября 1962 года в г. Цюрупинске Херсонской области. Окончил Херсонское музыкальное училище в 1982 г. В период обучения принимал участие в конкурсе учащихся музыкальных училищ Одесской зоны, где стал лауреатом конкурса. В 1989 г. окончил Воронежскую академию искусств (класс доцента Ю. А. Мугермана) и был принят на работу преподавателем по классу балалайки в Курском музыкальном училище-интернате.

Олег Коробецкий (ударные инструменты) – родился 18 ноября 1969 г. в городе Курске. Окончил Курское музыкальное училище им. Г. В. Свиридова по классу ударные инструменты. С 1991 г. работал артистом-инструменталистом в русском народном оркестре «Баян» под руководством Анатолия Полетаева и в ансамбле песни и пляски «Святоруссия» (г. Москва). Работал в эстрадном ансамбле «Лейся песня». С 1994 г. работает в ансамбле «Русская мозаика».

Олег Овчаренко (гитара). Родился 20 января 1961 г. в Конотопе Сумской области. Профессиональное образование получил в Курском музыкальном училище им. Г. В. Свиридова (класс В. Ф. Левыкина). В 1992 г. окончил Воронежскую академию искусств (класс доцента С. Н. Корденко). С 1989 г. преподает в Курском музыкальном колледже им. Г. В. Свиридова и интернате для слепых и плохо видящих детей – единственном в России учебном заведении для инвалидов по зрению.

С 2008 г. – доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета.

Участников ансамбля объединила уверенность, что играя в этом составе можно достичь гармоничного, сбалансированного и прежде всего современного звучания музыкальных произведений на народных инструментах. По сегодняшний день они играют вместе. Все они имеют большой опыт выступлений на концертной эстраде в качестве солистов-инструменталистов и артистов ансамбля. Каждый из них владеет несколькими русскими национальными инструментами и использует их в концертных программах коллектива.

Поначалу небольшой, активный коллектив специализировался на аккомпанементе. И на первый в своей жизни конкурс артисты поехали, чтобы помочь выступить Ольге Чекодановой. Именно тогда на ансамбль обратили внимание: ансамбль взял под свое крыло **Григорий Самсонович Львович**, руководивший в ту пору новым симфоническим оркестром. Вообще-то поначалу планы были наполеоновские. Предполагалось, что со временем коллектив перерастет в полновесный оркестр народных инструментов. И, хотя замыслам этим осуществиться было не суждено, маленький, мобильный коллектив не просто закрыл имевшуюся нишу, а с блеском доказал, что и малыми силами можно достичь больших результатов.

Название для своего ансамбля коллектив выбрал необычайно ёмкое. Возможно, именно оно предопределило его дальнейшую творческую судьбу. Во-первых, это – *ансамбль солистов*, то есть предполагается, что каждый из музыкантов является личностью, каждый из них несет ответственность за конечный результат. Каждый инструмент слышен отдельно и в то же время, что необычайно важно, он частица единого целого, здесь не за кого спрятаться, не на кого переложить вину за свою ошибку. В этом и сложность, и необыкновенный творческий потенциал этого жанра.

Во-вторых, это – *«Русская мозаика»*: здесь просматривается и указание на исполняемый репертуар, и стремление коллектива к непрерывному творческому поиску, и желание идти в ногу со временем, открывать новые имена. И сегодня, после 17 лет своего творческого пути, можно с уверенностью сказать, что ансамбль солистов «Русская мозаика» полностью соответствует своему имени, обладая индивидуальностью, ищет собственный имидж. Ансамблю по плечу неизменно собирать полные филармонические залы и владеть вниманием сотен слушателей.

Ансамбль ведет активную концертную и просветительскую деятельность. География его выступлений весьма обширна. За несколько лет ансамбль приобрел широкую известность, как в Курске, так и далеко за его пределами. На концерты коллектива с удовольствием приходят слушатели самых разных возрастов, где бы они ни проходили – в Курске, Орле, Липецке, Краснодаре, Старом Осколе, Москве или в Германии, Швейцарии, Англии, на Мальте или в Украине (Сумы, Донецк, Харьков).

Выступления ансамбля отличаются высоким профессионализмом, виртуозностью, артистизмом, несут публике большой эмоциональный заряд. Игра каждого музыканта поражает ярким исполнительским мастерством. Это всегда буйство красок, огромный диапазон выразительных средств и настроений, которыми умело пользуются артисты ансамбля, проявляя при этом удивительную слаженность совместного музицирования.

«Русская мозаика» неоднократно доказала, что не случайно называется ансамблем солистов, каждый член коллектива легко становится главным действующим лицом. И вот что замечательно: не обязательно быть тонким психологом, чтобы почувствовать – в ансамбле полное взаимопонимание и чрезвычайно доброжелательная обстановка. О готовности начать играть они сообщают друг другу улыбкой; когда один солирует – все остальные не просто ждут своей очереди вступить, но всем существом поддерживают коллегу и радуются, когда голос баяна или балалайки, домры, гитары, ударных вызывают восхищение слушателей. Много незабываемых встреч подарили музыканты зрителям, наполненных бережным желанием расширить и развить лучшие традиции отечественного искусства, увлечь поклонников прекрасным удивительно глубоким, содержательным и увлекательным миром национального творчества.

С первого дня своего существования ансамбль активно работает и как аккомпанирующий состав. Наиболее запоминающимися для артистов ансамбля стали совместные концерты с народными артистами России: **Иваном Суржиковым, Владимиром Деятовым**, Анной Литвиненко, народным артистом Украины **Владимиром Болдыревым**, заслуженной артисткой России **Надеждой Крыгиной**.

После удачных выступлений в сентябре 1999 г. в Курске, народная артистка России **Людмила Рюмина** пригласила «Мозаику» в Москву с программой «Москва златоглавая», а также на телеканале «Прометей» АСТ совместно записала несколько песен для

программы «Обыкновенный концерт». Летом 2001 г. состоялся очередной сольный концерт солистки в сопровождении ансамбля солистов «Русская мозаика».

В сопровождении «Мозаики» поют исполнители русских народных песен, ведущие солисты Курской государственной филармонии: Виктор Бурцев; лауреат Первого Российского фестиваля-конкурса исполнителей русской песни им. Н. В. Плевацкой **Ольга Чекоданова**; дипломант третьего Всероссийского конкурса «Голос России» **Виктория Прохорова**.

Большой популярностью у слушателей пользуется программа «Песни любви» с заслуженной артисткой России **Надеждой Пикуль** (драматическое сопрано), где звучат известные неаполитанские песни и старинные русские романсы; исполнительница русских народных песен **Зинаида Антонова** в программе «Душа народа – в русской песне»; продолжается творческое сотрудничество ансамбля с заслуженной артисткой России **Ириной Стародубцевой**.

В репертуаре ансамбля несколько программ, в которых звучит музыка зарубежных, русских и советских авторов в переложении для народных инструментов, а так же оригинальные сочинения и народные мелодии. Главным для любого музыкального инструмента является создание собственного репертуара. В связи с тем, что история народных инструментов насчитывает немногим больше века, оригинального репертуара в достаточном количестве они не имели. Многие исполнители вынуждены искать композиторов, которые бы писали для них оригинальные произведения.

В репертуаре «Русской мозаики» – разные стили и направления: это и народная музыка, и западноевропейская и русская классика, а также произведения современных авторов всего мира. Сегодня в их репертуаре шестнадцать программ, в которых звучит музыка композиторов разных эпох, оригинальные сочинения и народные мелодии в авторских и собственных обработках артистов «Русской мозаики». Немалый интерес представляют собой программы для маленьких слушателей, которые играют важную роль в пропаганде русской народной музыкальной культуры.

В ноябре 2000 г. «Русская мозаика» стала лауреатом Межрегионального фестиваля профессиональных коллективов и исполнителей концертных организаций, входящих в ассоциацию «Черноземье» (г. Тула) и была удостоена диплома «За высокий профессионализм в пропаганде отечественного исполнительского искусства».

В 2002 г. на Первом Российском фестивале- конкурсе имени Н. В. Плевицкой ансамбль был удостоен специального диплома жюри «За высокое исполнительское мастерство» (г. Курск).

В феврале 2009 г. ансамбль удостоен звания лауреата Международного фестиваля «Созвездие мастеров», который проходил в РАМ им. Гнесиных (г. Москва). Восторженную оценку ансамблю дали: народный артист России **Александр Скляр**, заслуженный артист России, заведующий кафедрой народных инструментов Воронежской академии искусств **Михаил Швецов**, профессор Харьковского института искусств **Владимир Подгорный**, заслуженный артист России профессор РАМ им. Гнесиных **Валерий Зажигин**.

Творческая и концертная деятельность ансамбля является одним из самых ярких явлений в музыкальной культуре Курска, высокий уровень его востребованности доказывает это.

ВЫВОДЫ. Ансамбль народных инструментов «Русская мозаика» появился в то время, когда исполнительство на народных инструментах переживало свой кризис, оно было интересным лишь узкому кругу самих же исполнителей на них. Ансамбль сыграл колоссальную роль в возрождении интереса к этим инструментам. Музыка, которую они исполняют, охватывающая практически весь мировой репертуар, включающий разнообразные формы, стили и жанры, буквально «взрывала» сценические подмостки не только в Курской области.

Ансамбль «Русская мозаика» является одним из ведущих коллективов Курской области, единственный по современному исполнительству на народных инструментах. Его феномен заключается в том, что ансамбль в своем творчестве объединил совершенно разные исполнительские традиции – от классики до современности. Другой уникальный элемент творчества ансамбля – возрождение древнейших традиций импровизации и сочинения музыки.

Изучение истории деятельности «Русской мозаики» показало, что даже столь небольшой коллектив способен пробудить у слушателей интерес к целому пласту музыкальной культуры. А их профессионализм – залог того, что музыка в их исполнении дарит подлинное наслаждение искусством. Ансамбль объединил в себе яркие творческие личности, которые в самом начале творческого пути условились не ставить личное над коллективным. Поэтому творческая воля каждого из них обогащается и находится в развитии, а не подавляется. Любовь к музыке музыканты воспитывают не только на концертах. Все они – превосходные педагоги, воспитавшие целые плеяды

талантливых музыкантов, многие из которых являются лауреатами и дипломантами престижных конкурсов.

Главное устремление ансамбля – быть интересными слушателям, постоянно совершенствоваться в звуковом отношении, поиск новых художественных и технико-исполнительских средств. Благодаря таким коллективам, как ансамбль народных инструментов «Русская мозаика» российская исполнительская культура набирает новую динамику, российские артисты осваивают ведущие сцены Европы и Соединённых Штатов Америки.

БЫЧКОВ Д. ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АНСАМБЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ «РУССКАЯ МОЗАИКА». Рассматривается история развития ансамбля народных инструментов Курской государственной областной филармонии в контексте народного академического исполнительства.

Ключевые слова: история, этапы развития, ансамбль, академическое исполнительство, народные инструменты.

БИЧКОВ Д. З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ «РУССКАЯ МОЗАИКА». Розглядається історія розвитку ансамбля народних інструментів «Русская мозаика» Курської державної обласної філармонії в аспекті оцінки сучасного стану народного академічного виконавства.

Ключові слова: історія розвитку, ансамбль народних інструментів.

BYCHKOV D. FROM THE HISTORY OF FOLK INSTRUMENTS ENSEMBLE «RUSSIAN MOSAIC». The history of development of folk instruments ensemble (Kursk State regional philharmonic) in terms of folk academic performance is examined.

Key words: history, stages of development, ensemble, academic performance, folk instruments.

УДК 78.071.4 (477.54)

Марина Чиженко

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОНСТАНТИНА ШАША

Константин Григорьевич Шаша родился в г. Мелитополе Запорожской области 8 января 1929 года, его дед был купцом первой гильдии. Семья, в которой родился отец, Григорий Алексеевич, состояла из 13 человек, он был десятым ребенком. Григорий Алексеевич окончил

коммерческое училище, обладал очень хорошим голосом (тенор). Старший брат отца, Иван Алексеевич, играл на скрипке, был отличным шахматистом. В турнире им. Чигорина играл с будущим чемпионом мира А. Алехиным. Сестры – Александра и Екатерина были воспитанницами Смольного института благородных девиц Санкт-Петербурга. Мать Константина Григорьевича – Таисия Гавриловна была самая младшая из пяти детей в семье железнодорожника. Окончила Мелитопольскую гимназию, была всесторонне одаренной личностью: занималась танцами, принимала участие в постановках кукольных спектаклей, была отличной рукодельницей, неплохо знала французский язык. Ее старший брат, Матвей Гаврилович был революционером, которого в 1905 г. забросили в Швейцарию для организации пересылки революционной литературы в Россию. (Что с ним произошло в дальнейшем неизвестно).

До 1917 г. семья Таисии Гавриловны считалась политически неблагонадежной. В доме бывали частые обыски, которые проводила жандармерия, а когда царская семья следовала на отдых в Крым, семью Таисии Гавриловны выселяли из дома. Дом находился буквально рядом с железнодорожными путями напротив вокзала.

Отец Константина Григорьевича был капитаном футбольной команды «Штурм» г. Мелитополя, защищал ворота этой команды, которая выигрывала у команд всех городов Таврии, отца выносили на руках с поля, как героя матча. В то время, по футбольным правилам разрешалось нападать на вратаря (английский стиль игры). В этот период он уже встречался с мамой Таисией Гавриловной, и она, увидев, как его бьют, сказала: «Или я, или футбол». После чего отец бросил футбол и увлекся рыбной ловлей и живописью.

После женитьбы и рождения долгожданного Кости родители уехали в Днепропетровск, где отец учился в строительном институте, после окончания, которого был направлен на работу в Донбасс. Работал в городе Дзержинске, затем в Славянгорске (ныне Святогорск), во всесоюзном доме отдыха имени Артема. В 1934 году семья переехала в г. Мерефу, где отец устроился работать инженером-строителем на стекольный завод. Константин Григорьевич учился в украинской школе № 7. В то время в Мерефе на базе дома культуры был организован оркестр народных инструментов, и отец маленького Кости, договорился с руководителем оркестра о возможности обучения сына игре на скрипке. Прослушав ребенка, проверив слух, ему начали давать уроки. И за два-три года маленький Костя уже неплохо мог играть на этом инструменте.

3 марта 1943 г. Мерефа была первый раз освобождена от немецко-фашистских захватчиков, но это счастливое время продлилось всего 2 недели. Второе освобождение, уже окончательное, было 5 сентября 1943 г. А в конце сентября Костя со своими друзьями из этого оркестра (5 человек) уже приехали в Харьков поступать в различные музыкальные заведения. Константину Григорьевичу на этот момент было 14 лет.

В октябре 1943 г. Константин Григорьевич поступает в ХССМШ-интернат по классу скрипки к доценту А. А. Лещинскому. Это был первый набор учеников в только что созданную школу. Основателями этой школы были секретарь обкома партии В. Чураев и В. Крамаренко, который стал директором школы и музыкального училища. В школе был хор и симфонический оркестр. Хором руководил В. Крамаренко, оркестром Д. Злобинский. Константин Григорьевич принимал участие в обоих коллективах. Когда Константин Григорьевич уходил из школы из-за заболевания ревматизмом, вследствие постоянного переохлаждения классах и невозможности играть на скрипке, В. Крамаренко его не отпускал. Выслушав доводы ученика, сказал: «Вы все равно вернетесь в искусство!» Его слова стали пророческими.

1943 год – идет Великая Отечественная война, освобождаются города и села Украины, в Харьковские госпитали поступают раненые бойцы и командиры Красной Армии. Для подъема духа раненых и их скорейшему выздоровлению была создана музыкальная бригада из состава студентов училища и учеников десятилетки. Среди участников этой бригады были такие выдающиеся в дальнейшем певцы и музыканты: Заслуженные артистки УССР О. Оголевец, Т. Бурцева, дирижер Харьковского театра оперетты, доцент Харьковской академии культуры А. Видулина, пианистки – сестры Мария и Наталья Ещенко, скрипачи В. Селицкий, К. Шаша, трубач А. Гунченко и др. Кроме концертной деятельности, все учащиеся занимались восстановлением города Харькова, очищая его от развалин, на сельхозработах, на заготовках дров в лесхозах Мерефы и Новой Водолаги.

В 1946-1947 гг. во Дворце железнодорожника был организован первый в послевоенном Харькове самостоятельный джаз-оркестр (руководитель В. Моргун), который со временем вырос в симфоджаз под управлением М. Молдавского, где К. Шаша играл на скрипке. Это время открытия вокальных способностей Константина Григорьевича (выходил со скрипкой и пел в сопровождении оркестра популярные эстрадные песни того времени). Чтобы наверстать два года без учебы во время войны, он посещал 10-й класс вечерней школы.

С несколькими однокурсниками делал попытку поступить в Харьковское танковое училище. Окончив техникум с отличием¹, Константин Григорьевич поступает в Автодорожный институт и продолжает петь, принимая участие в городских и областных олимпиадах. На одной из них был отмечен комиссией и рекомендован для поступления в консерваторию, но, несмотря на рекомендацию, решил окончить институт. После окончания был направлен на работу в г. Молотов (ныне Пермь). В тяжелейших климатических условиях Шаша начал восстановление подвижного состава АТК, неработающего технического оборудования. Как лучший инженер треста он был направлен на повышение квалификации в Ленинград. Несмотря на карьерный рост, душа его тянется к искусству. И в один из свободных дней он зашел во Дворец культуры авиамоторостроительного завода, в котором была хорошая самодеятельность.

Музыкальная культура Перми была очень высокой, чему способствовало пребывание Кировского оперного театра, находящегося в эвакуации (1941–1944). После снятия блокады Ленинграда часть оперной и балетной труппы театра осталась в Перми. Во Дворце культуры Константин попадает в вокальный класс, где услышав его голос и прозанимавшись в нем около месяца, был выдвинут на смотр художественной самодеятельности области, который проходил на сцене Молотовского оперного театра. Исполнив украинскую народную песню *Дивлюсь я на небо* и *Песню певца за сценой* (из оперы *Рафаэль* Аренского), он был вызван в конкурсное жюри, состоящее из солистов оперного театра. Обратившись к одному из членов жюри с вопросом: «Вы меня вызывали?», последовал ответ: «Откуда вы взялись?» Народный артист РСФСР Н. Бойкия, лауреат Государственной премии, уроженец Днепропетровска обрадовался земляку и произнес: «*А я ж бачу, щось рідне, українське!*».

Н. Бойкия сообщил К. Шаше решение жюри, в котором ему предлагалась работа в театре. Константин Григорьевич был очень удивлен этим предложением и сослался на отсутствие специального вокального образования, но его заверили, что смогут научить всему без обучения в консерватории. В дальнейшем К. Шаша и Н. Бойкия

¹ В 2009 г. состоялся 80-й юбилей ХАДТ, на который Константин Григорьевич был приглашен в качестве гостя как один из первых выпускников. В техникуме создан музей, в котором есть витрина, посвященная К. Шаше. Один из экспонатов – его уникальный конспект по технологии металлов, сшитый из коричневой оберточной бумаги (1947 г.).

стали друзьями, и, несмотря на расстояние, общались по телефону и обменивались письмами. Работа в театре на тот момент не входила в планы Константина Григорьевича. Одной из причин было положение ведущего специалиста в автотранспортной области; другой же причиной было то, что на тот момент он имел семью, а его жена, Галина Петровна, была еще студенткой 4 курса Пермского медицинского института, и в семье Шаша рос маленький сын Игорь. Однако судьба распорядилась по-своему. По решению медицинской комиссии ему нужно было срочно менять климат и Министерство Автотранспорта РСФСР по согласованию с Министерством Автотранспорта УССР с большой неохотой произвело перевод Константина Григорьевича в город Харьков.

В Харькове К. Шаша проработал в автотранспорте непродолжительное время и перешел на работу инженером-конструктором в Гипротяжмаш. В институте был свой хор, которым руководил студент консерватории. Константин Григорьевич не мог не принять участие в нем. Услышав его голос, руководитель хора настоял на том, чтобы он прослушался в консерватории. Прослушивал его выдающийся педагог, профессор кафедры сольного пения П. В. Голубев, который настоятельно рекомендовал ему поступать в консерваторию, отметив красивый «собиновский» тембр голоса.

В 1957 г. К. Шаша становится студентом 1 курса вокального факультета Харьковской консерватории по классу доцента О. П. Петровой. В течение четырех лет Константин Григорьевич совмещал работу инженера с учебой на дневном отделении консерватории. С приходом в консерваторию Народного артиста РСФСР А. О. Людмила, который стал и главным дирижером ХАТОБа, началось пополнение оперного театра молодыми исполнителями – выпускниками и студентами консерватории. Среди них оказался и студент 5 курса К. Шаша, в репертуаре которого уже было 5 партий в спектаклях оперной студии (Лыков из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова; Дон Базилио из «Свадьба Фигаро» В. Моцарта; Князь из опере «Русалка» А. Даргомыжского; Лученцио из «Украшения строптивой» В. Шебалина; Еника из «Проданной невесты» Б. Сметаны).

С поступлением в оперный театр, поверив в свои вокально-сценические возможности, Константин оставляет, наконец, инженерную специальность и полностью посвящает себя оперному искусству. Первой партией в оперном театре была партия Овлура из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Следующей партией стала партия художника

Билли в опере «Трильби» композитора А. Юрасовского. В этой опере Константин Григорьевич встретился с замечательными солистами Харьковской оперы Е. Червонюком, О. Оголевец.

За время работы в театре Мастером было исполнено более 25 партий ведущего тенорового репертуара. Среди них следует выделить такие, как: Ленский («Евгений Онегин») и Водемон («Иоланта») П. Чайковского, царевич Гвидон («Сказка о Царе Салтане») и царь Берендей («Снегурочка») Н. Римского-Корсакова, Альфред («Травиата») Дж. Верди, Альмавива («Севильский цирюльник») Дж. Россини, Бeppe-Арлекин («Паяцы») Р. Леонкавалло, Пинкертон («Чио-Чио-Сан») Дж. Пуччини, Паолоно («Тайный брак») Чимароза; а также Петро («Наталка-Полтавка») и Андрей («Тарас Бульбе») Н. Лысенко.

Немало было исполнено партий из сочинений современных композиторов: Трубадур («Бременские музыканты») Г. Гладкова; Ганс («Храбрый портняжка») И. Польского; Петя («Сказка о потерянном времени») А. Юрасовской, Иван Жаркий («Павка Корчагин») Н. Юхновской; Ленка в опере «В бурю» Т. Хренникова и др. Среди дирижеров-постановщиков оперных спектаклей, с которыми работал К. Шаша, следует назвать замечательных музыкантов И. Штеймана, А. Калабухина, А. Людмила, Л. Джурмия, В. Мутина, Я. Скибинского, Ю. Янко, В. Куценко. Они оказали большое влияние на творческий рост Константина Григорьевича как музыканта. В сценическом отношении хочется выделить режиссеров-постановщиков О. Геращенко, А. Аваха, В. Скляренко, И. Черничко, В. Лукашева, Д. Смолича.

С большим успехом Харьковский оперный театр гастролировал в крупных городах СССР. Эти поездки были знаменательны не только встречами со зрителями, но интересны и с познавательной точки зрения исторических и культурных ценностей этих городов. Особенно Константину Григорьевичу запомнились гастроли в Запорожье (остров Хортица), Севастополе, Новороссийске, Николаеве, Одессе, городах Золотого кольца России.

Кроме выступлений в оперных спектаклях Шаша К. Г. занимался концертной деятельностью. Выступал на сценах многих харьковских ВУЗов, дворцах культуры, как в составе концертных бригад, так и исполняя сольные программы. Большое значение уделялось ознакомлению с музыкальным творчеством Украины республик бывшего СССР (Прибалтика, Закавказье), городов Волжского бассейна, Урала и Сибири. Выступления на телевидении всегда проходило в прямом эфире. Бывали моменты, когда на студию звонили живущие в этих

регионах украинцы и просили исполнить разные любимые ими украинские народные песни. Их просьбы тут же удовлетворялись.

Еще в период работы в оперном театре К. Шаша был приглашен на преподавательскую работу в педагогический институт им. Г. С. Сковороды на вновь созданную кафедру музыки. За время работы на этой кафедре руководителями и педагогами были созданы хоровые коллективы, оркестр народных инструментов, танцевальные ансамбли. Уровень исполнительской деятельности позволил выступить этим коллективам и отдельным солистам, в числе которых был и К. Шаша на сцене Дворца культуры «Украина» Киева. Педагогическая деятельность Константина Григорьевича была замечена музыкальной общественностью Харькова, и он был приглашен на работу преподавателем в Харьковский государственный институт культуры.

К. Шаша ведет активную концертную и педагогическую образ деятельности, выступает с музыкальными коллективами академии, много гастролирует как по Украине, так и по странам Ближнего и Дальнего зарубежья (Германия, Бельгия, Россия). В 2004 г. на свой 75-й юбилей, Константин Григорьевич исполнил партию Ленского в опере «Евгений Онегин» П. Чайковского на сцене Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенка. Привыкнув за свою богатую, многогранную, сценическую жизнь, полностью выкладываться во время исполнения той или иной партии, Константин Григорьевич и в этот раз поразил всех не только великолепным исполнением роли Ленского, музыкальностью, владением вокальной техникой, но и необыкновенным артистизмом, правдой сценического воплощения образа.

В 2009 году на своем 80-летнем юбилее, спел концерт из 2-х отделений с академическим оркестром Харьковской областной филармонии под управлением Заслуженного деятеля искусств Ю. Янко.

Во время работы в ХГАК у Константина Григорьевича завязывается творческая дружба с заслуженной хоровой капеллой «Дружба» завода ХТЗ и хором ветеранов войны и труда ДК «Искра» г. Валки, под управлением Заслуженного деятеля искусств Украины В. Ирхи. С хором «Дружба» состоялись поездки в города Германии: Марбург, Веттер. Это были незабываемые встречи в совместных концертах с хорами этих городов на лучших театральных площадках, а иногда в храмах, монастырях и даже в частях Бундесвера. В результате этих поездок и завязавшейся дружбе, хор из Марбурга дважды побывал с концертами в Харькове. Один из приездов совпал с днем освобож-

дения Харькова от немецко-фашистских захватчиков. В этот день состоялся праздничный концерт на сцене ХАТОБа, в котором принял участие немецкий хор. Перед выступлением его участники очень волновались, как встретят их украинцы, большинство из которых были ветеранами ВОВ с многочисленными государственными наградами на груди. Все были поражены сердечным приемом, который был оказан гостям из Германии.

К. Шаша был приглашен для участия в праздничном концерте в честь 15-летнего юбилея хора г. Марбурга: солировал в «Калинке», а также исполнил по четыре произведения в двух отделениях концерта. Выступления Константина Григоровича были отмечены восторженными отзывами в немецкой прессе.

Если говорить о концертной деятельности Константина Григорьевича, нельзя не упомянуть успешные выступления с академическим хором и эстрадно-симфоническим оркестром Харьковской государственной академии культуры на сцене Национальной филармонии Украины. Среди них и участие Константина Григорьевича в вечере памяти Народного артиста СССР А. Соловьяненко; с национальным оркестром народных инструментов Украины под руководством Народного артиста Украины В. Гуцал. Выступления творческих коллективов академии сыграло большую роль (наряду с научной деятельностью) в присвоении статуса Академии.

Педагогическая деятельность Константина Григорьевича на протяжении работы в Харьковской государственной академии культуры была посвящена вокальному воспитанию и общему музыкальному развитию студентов. За время работы в академии культуры в его классе получили профессиональные знания и умения по курсу «Постановка голоса» более 100 студентов. Несмотря на то, что главная специальность кафедры хороведения и хорового дирижирования – это дирижер, многие студенты сделали большие успехи в овладении вокальным искусством. Это выпускники академии: Н. Говорухина – сопрано, ныне доцент кафедры сольного пения ХНУИ им. И. П. Котляревского, кандидат искусствоведения, дипломант конкурса имени Дворжака; О. Руденко (тенор) – зав. отделением Сумского музыкального училища; артисты хора ХАТОБ им. Н. Лысенко С. Фурманова (сопрано), Р. Ялпута (бас), О. Хибник (тенор), О. Качуровский (тенор), Г. Воскобойников (тенор), В. Комаров (баритон); солисты театра музыкальной комедии И. Булавин и А. Панасюк; преподаватели сольного пения в музыкальных училищах и школах: Т. Сагайдак, Н. Корецкая, С. Ковалева, М. Фадеева

(артистка хора оперной студии ХНУИ им. И. П. Котляревского) и многие др. Большая радость для педагога, говорит Константин Григорьевич, встретить своих выпускников и услышать слова благодарности за полученные ими знания в классе сольного пения.

Научная деятельность отразилась в статьях, программах и методических разработках по предметам учебных планов кафедры. Научная, педагогическая и творческо-исполнительская деятельность К. Шаши была высоко оценена: в 1995 году К. Г. Шаше было присвоено ученое звание профессора, а в 2007 году Указом президента Украины – почетное звание Народного артиста Украины.

ЧИЖЕНКО М. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ КОНСТАНТИНА ШАША.

Приділено увагу біографічному методу; розкрито аспекти творчого шляху одного із видатних представників оперного мистецтва у Харкові – Народного артиста України К. Шаши.

Ключові слова: оперний театр, тенорові партії, вокальна педагогіка.

ЧИЖЕНКО М. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОНСТАНТИНА ШАША.

Уделено внимание биографическому методу; раскрыты аспекты вокального творчества одного из выдающихся представителей оперного искусства Украины.

Ключевые слова: оперный театр, тенор, вокальное искусство, биография.

TCHIZHENKO M. THE CREATIVE PORTRAIT OF K. SHASHA. Attention is paid to biographical method; aspects of the vocal creative work of one of the prominent representatives of opera art of Ukraine are detected.

Keywords: opera house, tenor, vocal art, biography.

УДК 78.071.1:786.2.083.1(510/517)«20»

Цинь Тянь

ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В силу исторически обусловленных причин давние национальные традиции воплощения героико-патриотической темы в китайской музыке развивались в монументальных жанрах – операх, ораториях, симфониях. Значительным вкладом в раскрытие героико-патриотической темы в китайской музыке стали кантата Си Синхая «Желтая река», его же симфонии «Национальное освобождение» и «Священная война», симфония «Великая китайская стена» Ду Минсина, опе-

ры «Красный фонарь», «Стратегический штурм горы Тигра», «Взятие горы Вэйхушань», балеты «Красный отряд озера Хонгу», «Красный женский батальон», «Седая девушка».

В китайском музыковедении композиторскому творчеству, раскрывающему героико-патриотическую тему, посвящено несколько монографических работ. Среди них – книги Лю Сюлун «Традиционная культура и патриотизм в настоящее время» [7], Чжан ЦзюньНянь «Тема патриотизма в традиции китайской культуры» [9], Чжэн Ли «Наследование и распространение воспитания патриотизма в древности» [11], статья Бай Чжанцуня «Патриотическое чувство у Конфуция и его влияние на философскую мысль» [5]. Аналитическое рассмотрение некоторых произведений, а также ценные замечания и наблюдения содержатся в разделах исследований и статьях музыковедов Ван Ин [1], Бянг Менг [6], Пэн Чэн [3], Чжоу Чжан [10].

Грандиозные героические события, происходившие в Китае в XX в., получили яркое отражение в национальной фортепианной музыке. Китайские композиторы воплотили на западном инструменте фортепиано величие и красоту эпохи, проникнутой массовым героизмом соотечественников, их трудовым энтузиазмом, пафосом исканий и борьбы за построение идеального общества. В связи с этим значительный интерес представляет рассмотрение образа родного края в контексте композиторского творчества. Обращение к сфере последнего показывает, что образ Китая, связанный с обобщенно представленной идеей подвига, освобождения, любви к родной земле, демонстрирует внушительное количество сочинений. Таким образом, **актуальность темы исследования** связана с разработкой одной из важнейших проблем современного китайского музыкознания и музыкально-эстетической мысли.

Специфика проявления героического в китайской фортепианной музыке пока не изучалась. В настоящей статье предпринимается попытка исследовать ту часть творческого наследия китайских композиторов в области фортепианной музыки, в которой нашли свое художественное воплощение героико-патриотические образы.

Цель статьи – выявление специфики преломления в фортепианных сочинениях китайских композиторов общих закономерностей воплощения героико-патриотических образов, обнаружение признаков национальной трактовки героического путем анализа тенденций его воплощения в фортепианной музыке, изучения творческих индивидуальностей её авторов.

Постижение масштабов событий национально-освободительной войны с Японией за независимость родного края сыграло важную роль в развитии героической темы в китайской музыке. Постоянный интерес к героическим образам в сочинениях периода освободительной войны был обусловлен национальным мировоззрением китайских композиторов и тесно связан с их активной музыкально-общественной деятельностью. Так, эстетические воззрения *Люй Сюаня* – автора фортепианной «*Сюиты о Китае*» (1938) – сформировались на идеях патриотизма. Композитор одним из первых воплотил в национальной фортепианной музыке военную тему, наполнил свои произведения образами героики, открытыми призывами к борьбе за независимость Родины, проявил себя новатором на путях становления и обогащения национального музыкального стиля.

Сюиту открывает пьеса «Нарастающий шум» – картина вторжения разрушительной вражеской силы. Зловещая звуковая краска создает настороженную атмосферу тревожного ожидания. Затем на фоне пульсирующего тремоло появляется отрывистый барабанный бой, который, приближаясь, достигает максимальной динамики в кульминации пьесы.

Неожиданный контраст с первой пьесой создает вторая миниатюра – «Танцующие куклы». На первый взгляд, появление этих персонажей в данном музыкальном контексте кажется парадоксальным. Однако в китайской культурной традиции образ Куклы имеет особый семантический смысл. Кукла является талисманом, передаваемым по наследству, по женской линии, так как она защищает от злых духов и бытовых неприятностей. Музыкальный облик кукол в миниатюре воплощен афористично, стилистические средства лаконичны. Основным художественным приемом композитор избирает гротеск, соединяющий комическое и трагическое, смешное и ужасное в фантастической и гиперболической форме. Подлинно национальное своеобразие пьесе придает органичное преломление традиции *юэцзюй* гуандунской оперы.

«Воспоминание о доме» – своеобразный лирический центр цикла. Внутренний мир героя раскрывается посредством воссоздания в пьесе звукового колорита древнейшего китайского народного инструмента *цин*, обладающего богатейшей палитрой звучания. Образ героя освещен с самых разных сторон: любовь к родному краю, к близким, призыв к борьбе за свободу, готовность защитить свою Родину от врага. Как основу мелодического развития композитор использует одну из разновидностей *песенного сказа циньшу*, который исполняется в сопровождении цитры.

Заключительный «Марш китайского юноши» по характеру близок боевым гимнам и военным песням, написанным в годы войны («Походная песнь молодежи», «Марш спасения родины», «Решимость патриота» Си Синхая). Музыка несет высокий эмоциональный заряд. В мелодии преобладает декламационный склад; периодичность мелодико-композиционной структуры, четкость и определенность ритма подчеркивают её маршевые признаки.

Героическое – необходимый компонент концептуальных построений масштабных произведений на тему китайско-японской войны. К таковым относится *фортепианный концерт «Желтая Река»* (1969), созданный на основе одноименной кантаты Си Синхая известными китайскими пианистами Ин Чензоном, Ли Жонгом, Чу Ванхуа, Шень Лихонгом, Ксу Фейксингом и Ши Шуксенгом. Интерес к образу Желтой реки, издавна считавшейся символом Китая, в разных жанрах музыкального творчества был первично обусловлен возникновением литературного архетипа, ставшего его своеобразной поэтической моделью. Огромное влияние на разноаспектное воплощение образа величественной реки Хуанхэ оказал литературный первоисточник – поэма «Желтая река» Гуана Вейрана, спасавшегося в 1938 г. от японских захватчиков, овладевших городом Ухань. Он вплавь пересекал Хуанхэ и видел тяжелую работу лямочников. Приехав в январе 1939 г. в Янань, Гуан Вейран написал поэму, в которой воплотил чувства народа, ставшего на защиту родного дома, излагающую историю многовековой борьбы китайского народа против иноземных захватчиков, посягавших на земли долины Хуанхэ.

Две редакции кантаты, её оркестровая версия и фортепианный концерт обогатили музыкальное искусство глубоко своеобразным воплощением образа великой реки Хуанхэ – символа Родины. Выразительные средства, использованные в кантате и её оркестровом варианте, существенно повлияли на стилистику фортепианного концерта. Партия солиста в концерте ярчайшим образом демонстрирует многообразие приемов концертного романтического пианизма. Фортепиано выступает как певучий инструмент в транскрипциях вокальных и хоровых эпизодов кантаты, его фактура насыщена оркестровыми красками, во многом обогащена приемами, преломляющими традиции игры на национальных ударных и духовых инструментах.

Солист наравне с оркестром активно участвует в монументальных фресковых сценах, рисующих картины бури на Хуанхэ, играет важную роль в развитии музыкальной драматургии целого, в создании

мощного музыкального потока, передающего коллективность устремлений миллионных народных масс, объединенных патриотическим порывом. В музыкальном материале концерта, как и в кантате, использованы традиционные народные мелодии, посвященные образу Хуанхэ, тонко передающие духовное родство человека и природы.

Фортепианный концерт «Желтая река» состоит из 4-х частей, каждую из которых можно представить как отдельную поэму для симфонического оркестра и фортепиано. «*Лодочки Хуанхэ*» – яркая жанровая зарисовка, полная жизни, динамики, пафоса труда, основанная на интонациях песни лямочников, борющихся с водной стихией. «*Ода в честь Хуанхэ*» – элегическая песнь широкого свободного дыхания, выдержанная в строгом пентатонном ладу (в кантате исполняется баритоном в сопровождении двух гуциней). В тематизме этой части использованы мелодико-интонационные, ритмические, композиционные особенности эпического напева *маньбань*: преобладание периодичной ритмики, напевная декламационность. «*Гнев Хуанхэ*» – потрясающая по силе трагичности музыкальная картина, производящая большое впечатление. Всевозможные арпеджиато – краткие и продолжительные, глиссандирующие пассажи, захватывающие широкий диапазон, имитируют звучание *чжэна*. «*Защита Хуанхэ*» – эмоционально напряженная музыкальная картина народного гнева, могучего подъема патриотических чувств. Партия солиста необычайно сложная, насыщенная аккордами и октавами. Таким образом, концертная трактовка фортепиано выявляет две его стороны: инструмента многоголосного пения и богатейших красочных и виртуозных возможностей.

Одной из основных задач интерпретации этого сложнейшего сочинения является образно-эмоциональное художественное переживание на основе указанной автором программы и аналитически-ассоциативной работы исполнителя в процессе раскрытия музыкального образа. На первом плане – не детальное уточнение литературных или живописных ассоциаций путем распределения и сопоставления красок богатой звуковой палитры, чему могут дать основание программа и колористическое наполнение фактуры, а непосредственность и глубина чувства-сопереживания идеи сочинения.

Героико-патриотическая тема военных лет находит продолжение в *фортепианной сюите Ду Минсина* по мотивам балета «*Красный женский батальон*» (1969), посвященного образу женщины на войне. Сюита включает 3 номера: «Вооруженные силы и народ – единая семья», «Веселая и радостная женщина-боец» и «Отважно вперед!».

Композитор стремится передать жизнеутверждающие настроения, прославляя отвагу воюющих китайских женщин, сосредотачивая внимание на патриотических чувствах героинь. Для всех пьес сюиты характерны опора на популярный в китайской народной музыке принцип варьирования тематизма, обогащенный выразительными средствами европейского романтического пианизма XIX–XX вв. с использованием принципов классических вариаций и сквозного развития. Кульминацию сочинения автор выстраивает в виде развернутой виртуозной импровизации, демонстрирующей богатство приемов фортепианного письма.

Любовь к Родине и своему народу в значительной степени определила направленность деятельности композитора **Лу Хуабайя** (1914–1994). Всю свою жизнь он исследовал и пропагандировал национальный фольклор. Интересуясь песнями многих народов, населяющих Китай, он глубоко изучал и творчески разрабатывал китайскую народную музыку, и, в особенности – песни героико-патриотического содержания.

Сборник обработок для фортепиано китайских народных песен патриотического содержания (издан в 1953 г.) стал весомым вкладом в творческое освоение фольклорных традиций, обогатившим выразительный потенциал фортепиано, его фактурную и звуковую палитры. В сборник Лу Хуабайя вошли песни различных провинций многонационального Китая. В процессе работы над музыкальным фольклором композитор пришел к выводу, что именно в песнях героико-патриотической тематики наиболее полно переданы национальные черты характера китайского народа: беспредельная преданность отчизне, отвагу, стойкость и, вместе с тем, мягкость и способность к лирическим переживаниям. Чувствуя все нюансы песни, Лу Хуабай сознательно акцентировал мужественные, героические черты художественной образности, подчиняя этой цели все ладовые, ритмические и гармонические приемы музыкальной выразительности.

Новый поворот героико-патриотическая тема обрела в творчестве китайских композиторов более позднего поколения. На смену напряженности военно-героических порывов приходит ощущение радости, прославление величия современного человека. В таких сочинениях наблюдается отход от драматических коллизий, преобладают патриотические и лирические образы.

Особый вклад в национальное фортепианное искусство внес композитор **Люй Чи Мин**. Его симфонические произведения оказали влияние на фортепианное творчество благодаря обогащению образного

строя, расширению выразительных, фактурных, сонористических возможностей инструмента, обновлению ладовой и метrorитмической сфер. Сочинение *«Песня о флаге»* (2004) является переложением для двух фортепиано его одноименной симфонической поэмы. С первых тактов ощущаются мужественный характер, присущий ему патриотический порыв, большое эмоциональное наполнение. Процесс развития музыкального образа проходит на основе постижения интонационно-ритмической выразительности песенного фольклора и мелодического строя исторических дум, маршевых, лирических песен, которые преломляются в произведении.

Для творчества *Лонг Ксиана* характерен постоянный поиск новых форм и приемов для передачи в музыке глубокого и серьезного содержания. Его *фортепианный цикл «Родина»* (2005) утверждает идеи патриотизма, нравственности, демонстрирует углубленное внимание к человеку. Ораторский пафос и пылкость высказывания являются подтверждением активной творческой установки композитора. Цикл состоит из 5-ти пьес: «Родина – наш дом», «Я люблю свою Родину», «Прекрасный край Яннань», «Новая эпоха», «Дорогое Отечество». Идеино-тематическая общность и драматургическая цельность замысла позволяют рассматривать эти сочинения их как части единого сочинения.

Образное развитие музыки движется по восходящей эмоциональной шкале: от праздничного пафоса первых двух пьес через утверждение героического начала в «Новой эпохе» к энергии, могучему оптимизму в «Дорогом Отечестве». Близость к народно-поэтическим истокам прослеживается не только в мелодическом, ритмическом, но также в ладовом и жанрово-структурном аспектах: композитор подчеркивает ладовое своеобразие, структурно-ритмические особенности, характерные для народной музыки, в частности, переменность размеров, подчиняя все средства выразительности идейно-образному содержанию цикла.

ВЫВОДЫ. Обращение китайских композиторов к героическо-патриотической теме даёт повод для теоретических рассуждений о природе героического и его воплощении в национальной фортепианной музыке. Героическо-патриотическая идея в фортепианных сочинениях военной и послевоенной тематики представлена китайскими композиторами как составляющая эстетической категории прекрасного. Сила эмоционального переживания, творческая активность художников, обращавшихся к данной теме, обусловили появление истинно талантливых, новаторских произведений, в которых завоевывалась философская

и психологическая глубина идейных концепций, формировались типические музыкальные образы, их интонационная определенность, драматургические принципы, зарождались новые жанровые разновидности.

Анализ представленных в статье сочинений показывает, что предметом героико-патриотического воспевания стали сцены героических битв, образы защитников Китая, родной земли, национальная символика. Важнейшую смысловую и эмоциональную доминанту музыкального языка этих произведений составляет образная система жанров песенно-инструментального фольклора и традиционной китайской музыки. Их основным жанровым истоком является богатейший пласт северной фольклорной традиции, для которой характерна героическая тематика, музыкальный язык, основанный на пентатонике и семиступенных ладах. Широко используются разновидности народных песенных сказов *дагу* (под барабан и струнные), *циньшу* (в сопровождении цитры), мелодические типы сказов *куайбань* (быстрые) и *маньбань* (медленные), инструментальных традиций исполнения на *пипе*, *цинь*, *баньху*, *барабанах* и других народных инструментах. Большое значение для воплощения героико-патриотических образов имеет также преломление традиций китайской военной музыки – военных *маршей* и *хорового пения*, основу которой составляют *массовые революционные* и *патриотические песни*.

Характерной чертой фортепианного творчества китайских композиторов стало внимательное усвоение европейских форм, специфических особенностей западного фортепианного письма. При этом элементы национальной музыки внедряются в европейские жанры, трансформируя их, придавая им новый звуковой облик. Интерес китайских композиторов вызывают жанры *марша*, *хорала*, *баллады*, *поэмы*, *программной миниатюры*, *развернутой концертной пьесы* и *цикла*. Так, фортепианная сюита представлена как *героико-драматический циклизированный сюжет* («Сюита о Китае» Люй Сюаня; концерт «Желтая река», «Красный женский батальон» Ду Минсина), *циклизованный сюжет, связанный с образом родной земли* («Родина» Лонг Ксиана), *альбом китайских народных песен и танцев* («Сборник обработок для фортепиано китайских народных песен» Лу Хаубайя).

Для создания ярких и убедительных героико-патриотических образов часто используется принцип *гиперболизации*. Особую значимость в этом случае приобретает образ народа, совершающего подвиг. Именно народ является главным участником событий –

олицетворением всей силы нации. Понятие подвига, совершаемого народом, связано с проявлением необыкновенной силы, возникающей благодаря его единству с природой. Будучи знаковой для китайского народа философской и мировоззренческой константой, эта идея составляет часть национального самосознания, пронизывая и фортепианное творчество китайских композиторов.

Музыкальная трактовка образа народного подвига в рассмотренных фортепианных сочинениях восходит к былинным традициям народных сказителей – *шошудов*. Обращение к стилю *маньбань* предопределило большую роль *эмоционального начала*, связанного с насыщением мелодики внутрислоговыми распевами. Одновременно фольклорное слово становится и основой создания национальной интонационности. Свойственная стилю импровизационность обусловила свободу интонационного и ритмического изложения. Основу мелодики составляют звукоряды, образованные сочетанием пентатоники с семиступенными диатоническими ладами. Принцип развития музыкального тематизма – чаще вариантно-попевочный. Для воплощения образа народа нередко используется насыщенная многоголосная фактура, позволяющая передать на фортепиано массовые сцены и развернутые хоровые эпизоды.

Несмотря на масштабность воплощения героико-патриотической темы в китайском фортепианном искусстве, существенен «образ героя» – отдельного человека, находящийся на периферии, но представляющий лирическую сферу музыки. Внутренний мир личности раскрывается через патриотические чувства: любовь к родной земле, готовность защитить Родину от врага, сражаясь за её свободу. Так, «Воспоминание о доме» («Сюита о Китае»), «Ода в честь Хуан-хэ» (концерт «Желтая река»), «Веселая и радостная женщина-боец» (сюит «Красный женский батальон») выполняют функцию лирического центра крупномасштабного цикла, органично сочетающего эпическую, героическую, философскую и лирическую сферы.

Величественные героико-патриотические образы, запечатленные в фольклоре и произведениях профессионального искусства, имеют не только познавательное значение, но играют также действенную роль в формировании сознания людей, их художественно-эстетических идеалов. Основанное на принципах народности, проникнутое высоким гражданским пафосом фортепианное творчество китайских композиторов оказывает большое влияние на развитие национального музыкального искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Муз. искусство / Ван Ин. – Санкт-Петербург, 2009. – 24 с.
2. Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 415 с.
3. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке : исследование / Пэн Чэн. – М. : МПГУ, 2006. – 104 с.
4. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. – М : Госмузиздат, 1952. – 248 [3] с.
5. Бай Чжанцунь. Патриотическое чувство у Конфуция и его влияние на философскую мысль / Бай Чжанцунь // Хубэй : Журнал. Общественные науки. – 1994. – С. 34–38. – [На китайском языке].
6. Бянг Менг. Формирование и развитие фортепианной культуры в Китае / Бянг Менг. – Пекин : Хуа Юе. – 1996. – 399 с. – [На китайском языке].
7. Лю Сюлун. Традиционная культура и патриотизм в настоящее время / Лю Сюлун // Чунцин. – 1999. – № 1. – С. 80–84. – [На китайском языке].
8. Цао Мэйюнь. История китайской музыки и анализ наиболее известных произведений / Цао Мэйюнь. – [М]. : Хан Чжоу : Чжэцзянский ун-т, 2001. – 217 с. – [На китайском языке].
9. Чжан Цзюнь Нян. Тема патриотизма в традиции китайской культуры / Чжан Цзюнь Нян // Шу Чхоу. – 1999. – Ч. 1. – № 1. – С. 64–67. – [На китайском языке].
10. Чжоу Чжан. Современные китайские композиторы и их музыкальные произведения / Чжоу Чжан. – Пекин : Нац. музыка, 2003. – 160 с. – [На китайском языке].
11. Чжэн Ли. Наследование и распространение воспитания патриотизма в древности / Чжэн Ли // Образование сегодня. – 2009. – № 10. – С. 34–35. – [На китайском языке].

ЦИНЬ ТЯНЬ. ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМА В ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ. В статті розглядається творча спадщина китайських композиторів в галузі фортепіанної музики, в якій знайшли своє художнє втілення героїко-патріотичні образи, виявляється специфіка їх втілення в даних творах.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика, героїко-патріотичні образи, національні музичні жанри, пентатоніка.

ЦИНЬ ТЯНЬ. ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ. В ста-

ть рассматривается творческое наследие китайских композиторов в области фортепианной музыки, в котором нашли свое художественное воплощение героико-патриотические образы, выявляется специфика их преломления в данных сочинениях.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, героико-патриотические образы, национальные музыкальные жанры, пентатоника.

QIN TIAN. HEROIC AND PATRIOTIC THEME IN PIANO COMPOSITIONS OF CHINESE COMPOSERS. In the article a creative heritage of Chinese composers in the field of piano music is considered. The artistic realization of heroic and patriotic images, specificity of their reflection in the given compositions comes to the light.

Key words: Chinese piano music, heroic and patriotic images, national musical genres, pentatonic scale.

Сведения об авторах

- Андрєєв Євген Валерійович** – аспірант кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бабій Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, зав. лабораторією історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бєвз Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано.
- Бичков Данило Володимирович** – аспірант кафедри методики викладання музики та образотворчого мистецтва Курського державного університету.
- Ганзбург Григорій Ізраїлевич** – кандидат мистецтвознавства, викладач Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.
- Говорухіна Наталя Олегівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Горбунов Володимир Михайлович** – заслужений артист України, доцент кафедри майстерності актора і режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Григор'єва Ольга Борисівна** – старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Грицун Юлія** – аспірант кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Данилова Оксана Василівна** – концертмейстер кафедри оперної підготовки ХНУМ ім. І. П. Котляревського, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики.
- Дедюля Юлія** – здобувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Дерський Юрій Якович** – заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри музичного мистецтва естради Луганського державного інституту культури і мистецтв.
- Дзюбак Дмитро Радиславович** – концертмейстер кафедри сольного співу, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Жаркова Валерія Борисівна** – доктор мистецтвознавства, в. о. професора кафедри зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

- Єфремова Ірина Володимирівна** – викладач кафедри теорії та історії музики Луганського державного інституту культури і мистецтв.
- Іванова Маргарита Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, викладач Сумського училища мистецтв та культури ім. Д. С. Бортнянського.
- Іванова Юлія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Калениченко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Конакова Олена Іванівна** – канд. філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Левченко Анатолій Андрійович** – викладач-методист Харківського державного педагогічного університету.
- Леонтєва Наталя** – аспірантка кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Лю Лянь** – викладач Qingdao University, Китай, аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – Н. Л. Очеретовська, доктор мистецтвознавства, професор).
- Нікітіна Алла Анатоліївна** – викладач вищої категорії ДМШ № 14 (м. Харків).
- Метлушко Владимир Олександрович** – асистент-стажист кафедри оркестрових духових інструментів та симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Міхєєва Надія Борисівна** – старший викладач кафедри камерного ансамблю ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Ню Нін** – аспірант Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.
- Олендарьов Антон Вадимович** – асистент-стажист Національної музичної академії України (кафедра скрипки).
- Пономарьова Марина Олександрівна** – старший викладач кафедри іноземних мов ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Приходько Ігор Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
- Пташенко Сергій Вікторович** – здобувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сухленко Ірина Юріївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сушанова Вікторія Володимирівна – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Устименко Юрій Сергійович – старший викладач Дніпропетровської консерваторії ім. М. І. Глінки.

Федорков Олег Вікторич – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових інструментів та симфонічного диригування.

Цинь Тянь – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – Чернявська Мар'яна Станіславівна).

Чайка Олена Владиславівна – кандидат мистецтвознавства, проректор з навчальної роботи, зав. кафедрою інструментального мистецтва Кримського університету культури, мистецтв та туризму.

Чжу Юаньюань – аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – Садовнікова О. С., кандидат мистецтвознавства).

Чиженко Марина Владиславівна – заслужена артистка України, старший викладач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Юхнов Борис Юрійович – кандидат економічних наук, доцент кафедри менеджменту Української інженерно-педагогічної академії.

Яшинов Олексій Леонідович – кандидат економічних наук, доцент, завідувач кафедри суспільних наук ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

ЗМІСТ

Розділ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА ХІХ–ХХ СТ.: ЗАХІДНА ЄВРОПА – УКРАЇНА – РОСІЯ

<i>Валерія Жаркова.</i> О РОЛИ КОНТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (на примере творчества М. Равеля).....	3
<i>Наталья Леонтьева.</i> АНТОЛОГИЯ И СТИЛЕВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.....	12
<i>Ирина Ефремова.</i> «КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ.....	26
<i>Григорий Ганзбург.</i> ДРАМАТИЗАЦИЯ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЛИДЕРШПИЛЯХ Р. ШУМАНА....	41
<i>Наталья Говорухина.</i> Р. ШУМАН «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ»: ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА.....	52
<i>Марина Бевз.</i> ВАЛЕНТИН БОРИСОВ ЯК СВІДОК ЧАСУ.....	66
<i>Надежда Михеева.</i> «БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ» К.-М. ВЕБЕРА – ПЕРВАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО.....	72
<i>Ольга Григорьева.</i> О ПРИНЦИПАХ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. Л. КЛЕБАНОВА (на примере цикла «Басни И. А. Крылова»).....	81
<i>Юлия Грицун.</i> ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА «СЕВЕРНАЯ СКАЗКА» И. КОВАЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ..	90
<i>Оксана Данилова.</i> ВАЛЕНТИН БИБИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО.....	100
<i>Антон Олендарьов.</i> УКРАЇНСЬКА СЮІТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ XX СТ.....	110

Юлія Дедюля. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	123
Сергій Пташенко. ЧАРДАШ У БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ.....	132
Маргарита Иванова. ПАРАДОКСИ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА.....	143
Викторія Сушанова. БОРИС ИОФФЕ: «ШЕСТЬ НАБРОСКОВ К СОНАТЕ ВЕНТЕЙЛЯ»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА.....	152
Олег Федорков. СТАНОВЛЕНИЕ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ В XVI в.....	160

Розділ 2

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ КОГНАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Игорь Приходько. ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ В ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ.....	170
Оксана Бабий. ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ВАГНЕРА.....	179
Юлія Иванова. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА.....	194
Ирина Сухленко. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА...	203
Евгений Андреев. ПОДГОТОВКА ЗВУКОЗАПИСИ РОК-КОМПОЗИЦИИ К РАСШИФРОВКЕ.....	213
Владимир Горбунов. РАЗВИТИЕ ФАНТАЗИИ КАК КОМПОНЕНТ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА ТЕАТРА АНИМАЦИИ.....	222
Алла Никитина. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА ВОСПРИЯТИЯ.....	237
Юрій Устименко. ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ.....	246
Ню Нин. ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ С. ПРОКОФЬЕВА.....	258

Лю Лянь. ВЛИЯНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ БЫВШИХ СТРАН СССР НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КИТАЯ...	266
Борис Юхнов, Олексій Яшинов. РИНОК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ПРОБЛЕМИ ЕФЕКТИВНОСТІ.....	274
Юрій Дерський. ПОСТАНОВКА ВОКАЛЬНОГО АПАРАТА ЕСТРАДНОГО СПІВАКА ТА ЇЇ РОЛЬ У ВИХОВАННІ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАНЕРИ.....	281
Елена Конакова. АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА КАТЕГОРИИ ЖЕЛАНИЯ: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД.....	289

Розділ 3

ІСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО І ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Марина Пономарёва. ИСТОКИ МЕТОДА РОМАНТИЗМА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ ЭВОЛЮЦИЯ.....	297
Ольга Калениченко. К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ «В БОЛОТЕ» И «ИСТОРИИ О БРИТАНСКОМ КОРОЛЕ ЛИРЕ...» Ю. Н. ГОВОРУХО-ОТРОКА.....	308
Анатолій Левченко. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ П. В. ГОЛУБЄВА ЯК ФУНДАТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....	313
Дмитрий Дзюбак. ПЯТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ К. АРРАУ И В. ГОРОВИЦА.....	320
Чжу Юаньюань. ОБРАЗ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В КОНЦЕРТНОМ АЛЛЕГРО С ИНТРОДУКЦИЕЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ, op. 134, d-moll P. ШУМАНА.....	332
Владимир Метлушко. ТВОРЧЕСТВО Р. МЮЛЬФЕЛЬДА И СТИЛЬ КЛАРНЕТОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. БРАМСА....	340

Елена Чайка. НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ РОКОКО» П. ЧАЙКОВСКОГО И РЕДАКЦИИ В. ФИТЦЕНГАГЕНА.....	348
Данил Бычков. ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АНСАМБЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ «РУССКАЯ МОЗАИКА».....	356
Марина Чиженко. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОНСТАНТИНА ШАША.....	364
Цинь Тянь. ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.....	372
Сведения об авторах.....	383

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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
спеціальністю «мистецтвознавство».
Бюлетень ВАК України. – 2010. – № 11 (133).*

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Збірник наукових статей
Випуск 33

Відповідальний за випуск І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник Л. В. Шаповалова

Комп'ютерна верстка
Дизайн обкладинки

Мальцев О.
Растриполко К.

Підписано до друку 21.10.2011 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 13,0 Обл. вид. 14,8
Зам. № 86. Наклад 100 прим.

ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Свідоцтво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б