

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти

**Професія «музикант» у часопросторі:
історико-культурні метаморфози**

Збірник наукових статей
Випуск 35



Харків
2012

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 8 від 29 березня 2012 р.)*

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА 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

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 35. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Х. : Вид-во «С. А. М.», 2012. — 512 с.
ISBN 978-966-8591-88-4

Зміст пов'язаної зі сферою звукових образів професійної діяльності розкривається у збірнику через дослідження різних її аспектів, що узагальнені поняттям «музикант». Проблеми першостворення звукової матерії *музикантом-композитором* в їх філософському, історичному, особистісному, регіональному вимірах, її відтворення, живої актуалізації, інтерпретації *музикантом-виконавцем*, осмислення її буття в соціумі та мистецькому часопросторі *музикантом-науковцем* – ці та інші проблеми, що їх вирішення неможливе без ретельної, деталізованої, та, перш за все, творчої праці *музиканта-педагога*, постають зі сторінок книги, занурюючи читача у світ музичного професіоналізму. Подовження ліній професійної перспективи виводить і на «суміжні території» – театральні підмостки та галузі новітніх технологій.

Видання може бути цікаве й корисне як фахівцям, так і широкому колу читачив.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-966-8591-88-4

© Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2012.

ЗМІСТ

<i>Зміст</i>	3
--------------------	---

Розділ 1 *МАЙСТЕР-КЛАС:* *Тетяна Вєркіна*

<i>Вєркіна Т.</i> КРЕАТИВНИЙ СЛУХ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА.....	7
<i>Зуєв С.</i> ПОЛІФУНКЦІОНАЛІЗМ МУЗИКАНТА У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ.....	19
<i>Підпорінова К.</i> ТОНАЛЬНА ПАЛІТРА У ТВОРЧІЙ МАЙСТЕРНІ ТЕТЯНИ ВЄРКІНОЇ.....	29
<i>Ніколаєвська Ю.</i> МУЗИКАНТ: ПРОФЕСІЯ ЧИ ПОКЛИКАННЯ? (Гортаючи сторінки фестивалю «Харківські асамблеї»).....	51

Розділ 2 *Мистецтво ІНТЕРПРЕТАЦІЇ*

<i>Данилов В.</i> «ШОПЕНІВСЬКИЙ МОДУС» ПІАНІЗМУ В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОЇ КОНКУРСНОЇ ПРАКТИКИ.....	66
<i>Інюточкіна Н.</i> СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЇ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....	76
<i>Сидоров М.</i> ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ПЛАНУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ (на матеріалі кантати С. І. Танєєва «Іоанн Дамаскін»).....	86
<i>Шмельова Н.</i> СУЧАСНИЙ СПІВАК У СПІЛКУВАННІ З КЛАСИЧНОЮ МУЗИКОЮ (на прикладі творчості Олександра Вострякова).....	96
<i>Коваленко Ю. І. А. ГРІНШПУН ТА Ю. І. ГРІНШПУН:</i> ДВА ПОКОЛІННЯ РЕЖИСЕРІВ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ.....	108

Розділ 3 *Аспекти ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ*

Кияновська Л. МЕТА, СЕНС І ЗАВДАННЯ МАГІСТЕРСЬКИХ РОБІТ В МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ.....	117
Мартиненко О. ХУДОЖНЄ ВІДКРИТТЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА, ВИКОНАВЦЯ, МУЗИКОЗНАВЦЯ.....	121
Качмарчик В. ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО Й. Й. КВАНЦА І ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ПРОФЕСІОНАЛА В ЕПОХУ БАРОКО.....	131
Портний Ю. ДІЯЛЬНІСТЬ Т. ГАНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОДІЛЛІ (ПОЧАТОК ХХ СТ.).....	142
Царук С. ВАРШАВСЬКИЙ ПЕРІОД ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ.....	149
Дяченко Ю. СУЧАСНА ПРАКТИКА ПІДГОТОВКИ БАЯНІСТІВ (ПОЛЬСЬКИЙ ДОСВІД).....	157
Головін Ю. УЧЕНЬ: ОСОБИСТІСТЬ ЧИ ОБ'ЄКТ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ПЕДАГОГА?.....	166
Горбунов В. ПРОФЕСІЯ «МУЗИКАНТ» НА ТЕРИТОРІЇ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ.....	173

Розділ 4 *МУЗИКАНТ і його час*

Очеретовська Н. ВІДЕНСЬКІ КЛАСИКИ ЯК ТВОРЦІ МУЗИЧНО-КОМІЧНОГО.....	181
Петренко І. ПРИНЦ-МУЗИКАНТ – ЗАБУТИЙ ГЕРОЙ БЕТХОВЕНСЬКОГО ПРИСВЯЧЕННЯ.....	189
Бабій О. ВАГНЕР – РЕДАКТОР ТА ВИКОНАВЕЦЬ: У ПОШУКАХ ПЕРВИННОГО ЗМІСТУ УВЕРТЮРИ ГЛЮКА ДО «ІФІГЕНІЇ В АВЛІДІ».....	200

Червинська Н. КЛАСИЦИСТИЧСЬКА СТИЛЕМАТИКА В ПОЛІФОНІЇ Й. БРАМСА.....	211
Сушанова В. МІФ ПРО МУЗИКАНТА НА СТОРІНКАХ ПРОЗИ М. ПРУСТА.....	221
Калениченко О. ОБРАЗ МУЗИКАНТА В ЛІТЕРАТУРІ СРІБНОЇ ДОБИ.....	229
Чепалов О. МУЗИКОЗНАВЕЦЬ Б. АСАФ'ЄВ ЯК ЗАРУЧНИК СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ.....	236
Польська І. МУЗИКАНТ ТА ЙОГО ЧАС (з неопублікованих листів С. С. Богатирьова до Л. Й. Фаненштиля).....	246

Розділ 5

Світ КОМПОЗИТОРА

Жаркова В. МОРИС РАВЕЛЬ – «КОМПОЗИТОР-ДЕНДІ» (про правомірність постановки питання).....	259
Фоміна Н. ПАРАДОКСИ ПРИСВЯТИ ПЕРШОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА.....	270
Сердюк О. МУЗИЧНИЙ ТЕАТР К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО: МАНДРИ ЛАБІРИНТОМ ЧАСУ.....	282
Ефім'єнко А. ФІГУРА ЦЕРКОВНОГО КОМПОЗИТОРА У ПРАКТИЦІ КАТОЛИЦЬКОЇ ЛІТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....	301
Сахно І. ІДЕЯ ПРОТОПСАЛТА В ПРАВОСЛАВНІЙ СПІВАЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ.....	313
Рябчун І. РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ НОВОГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА Н. СКАЛКОТАСА.....	321
Козак О. ФЕНОМЕН ХАРКІВСЬКОГО КОМПОЗИТОРА: І. С. ПОЛЬСЬКИЙ.....	335
Бевз М. ТВОРЧА ТА МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. Ф. БОГДАНОВА У СПОМИНАХ В. Т. БОРИСОВА. ПОРТРЕТ В ПОРТРЕТІ.....	345
Рудницький О. ТИП ОСОБИСТОСТІ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ФАКТОР У ВИБОРІ ПРОФЕСІЇ КОМПОЗИТОРА: М. КОЛЕССА.....	359

Сулім Р. КОМПОЗИТОР У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ (на матеріалі творчої діяльності Жанни Колодуб)...	365
--	-----

Розділ 6

МУЗИКАНТИ в комунікативному просторі

Драч І. ПОСТАТЬ ДИРИГЕНТА В ОПЕРНОМУ ІСТЕБЛІШМЕНТІ (за версією Т. Бернхарда).....	382
Панасюк В. ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТА В СУЧАСНІЙ ПОСТАНОВЧІЙ ПРАКТИЦІ	393
Сухленко І. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ: В ДІАЛОЗІ З ТРАДИЦІЄЮ	404
Гуріна А. БОРИС РОМАНОВИЧ ГМІРЯ І СЛУХАЧІ: ІСТОРИКО-КОМУНІКАТИВНІ МЕТАМОРФОЗИ	413
Сердюк Я. ВІРТУАЛЬНЕ В ХУДОЖНІЙ КОМУНІКАЦІЇ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ	425
Приходько І. МУЗИКОЗНАВЕЦЬ ТА ЙОГО СПІВРОЗМОВНИКИ	437
Андрєєв Є. СУЧАСНИЙ МУЗИКОЗНАВЕЦЬ У СВІТІ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ	448
Воронцов С. ФОРМАТ VINYL RIP – НОВЕ ЖИТТЯ ВІНІЛОВОЇ ПЛАТІВКИ	458
 Анотації	474
Аннотации	483
Annotations	492
Відомості про авторів	500
Содержание	504
Table of contents	508

Розділ 1



*МАЙСТЕР-КЛАС:
Тетяна Веркіна*

УДК [78.071.2 : 786.2] : 159.932

Татьяна Веркина

**ТВОРЯЩИЙ СЛУХ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА**

В отличие от творческих исканий композитора, могущего позволить себе «писать в стол» – ведь плоды его вдохновения сохраняются для будущего в нотной записи – деятельность исполнителя немислима без сиюминутного признания современников, активного завоевания их симпатий, оправдания надежд и ожиданий. Сегодня публика ждёт от исполнителя, пожалуй, того же, что и всегда: потрясения от встречи с искусством. Вызвать это потрясение непросто. Чтобы достичь желаемого эффекта, исполнителю приходится выяснять для себя два принципиальных вопроса: *чем*, собственно, заинтересовать / затронуть слушателей и *как* это сделать. Нынешнее поколение музыкантов часто одержимо решением второго вопроса (видимо, полагая, что заботиться о содержании музыкального произведения после композитора излишне). Сказанное в полной мере относится к фортепианному исполнительству. Берутся усложнённые редакции, к ним добавляются дополнительные головоломные трюки, и успех обеспечен. На таком концерте следишь за посадкой пианиста, положением его рук, обращаешь внимание на то, какая используется аппликатура, как рассчитываются скачки. Но совершенно выпускаешь из виду, что звучала, скажем, *соната Шуберта*! Усложнение, варьирование повторов,

безусловно, разнообразило шубертовские «божественные длинноты». Быть может, слушатель и не скучал. Однако в нём так и не проснулось чисто шубертовское ощущение быстротечности жизни, красоты её мгновений. Ведь жизнь композитора была такой короткой, он так стремился к счастью. На миг казалось: вот оно, близко, свет блеснул – и вновь – обречённость. Но это чувство так и не кольнуло иглой в самое сердце.

Отсутствие кровной заинтересованности в том, *что* звучит, постепенно приводит к инфляции художественных ценностей в академическом исполнительстве, следствием чего становится поверхностность музыкального опыта. Это заметно проявляется на конкурсах, где акт исполнения превращен в спорт. В таких конкурсных испытаниях музыкант проходит, прежде всего, проверку на выдержку и выносливость. Исполнение программы становится похожим на спортивный бег: чем быстрее, тем лучше. Дистанцию определяет протяжённость произведения. Однако научиться играть быстрее, виртуознее – не самое главное в музыкальном искусстве. Ведь исполнение музыки – это опыт *исполнительского интонирования* как «процесса осмысленно-выразительной, в его направленности на слушательское восприятие, звуковой реализации музыкального произведения» [4, с. 36].

«Исполнительское интонирование» обычно связывается с качеством «исполнительских оттенков», их согласованностью, уместностью в каждом конкретном случае. А. Малинковская, автор ряда исследований, посвящённых искусству фортепианного интонирования, предлагает называть такое взаимодействие художественных средств исполнения «интонационно-пианистическим комплексом» [4; 5], выделяя в его структуре три уровня:

- двигательно-пианистическую сферу (организация игрового аппарата, туше, аппликатура);
- звуковую сторону организации интонационного процесса (педаль, тембро-динамика, динамика, артикуляция);
- временную сторону организации интонационного процесса (агогика, метроритм, темп) [4, с. 109].

Между тем, в представленной модели «интонационно-пианистического комплекса» исключается базовый для любого музыканта-практика уровень – *слуховой*. **Цель данной статьи** состоит в том,

чтобы раскрыть значение активной работы слуха для профессионального пианиста.

«Основа музыки: быть в тоне, в данной системе сопряжения звуков. Иначе нет смысла в исполнении», — замечает Б. Асафьев [1, с. 217]. Однако «быть в тоне» — «интонировать» — невозможно при отсутствии музыкального слуха. В «Словаре русского языка» С. Ожегова понятие «музыкальный слух» рассматривается как «способность *правильно*¹ воспринимать и воспроизводить музыкальные звуки» [9, с. 674]. Точность интонирования в музыкально-исполнительской практике определяется наличием хорошо развитого звуковысотного слуха. Эта точность важна не только для скрипача или вокалиста, но и для пианиста.

Н. Переверзев различает два вида музыкального интонирования: «1) при игре на фортепиано, органе, арфе, аккордеоне, гитаре и т. д. исполнители пользуются уже ранее настроенными по высоте звуками; 2) вокалисты, скрипачи, виолончелисты и другие самостоятельно творчески воспроизводят нужную им высоту звуков. Только в этом последнем случае можно говорить о плохой или хорошей, чистой или фальшивой, художественной или маловыразительной интонации» [4, с. 44].

Действительно, на первый взгляд, конструктивные особенности рояля, его механико-акустическая основа освобождают пианиста от необходимости слухового контроля звуковысотной стороны исполнения и, соответственно, от необходимости активно добиваться чистоты интонирования. Однако, как справедливо утверждал Б. Асафьев, «не интонирующих инструментов нет», «интонационность свойственна всем инструментам, но в каждом выступает качественно особо. “Тоновость”, т. е. напряженность звукоизвлечения и выражения (“произнесения”), ведёт к различной степени “весомости” интервалов. Дыхание и ритм управляют звуконепрерывностью и образуют “мелодийность”. Тембр определяет эмоциональный тонус, выражение» [1, с. 362].

Практика творческой деятельности исполнителя-пианиста как «правильного воспроизведения», «интонирования» обнаруживает

¹ Курсив наш. — Т. В.

необходимость в максимальном развитии музыкального слуха. «Музыканты-практики, в отличие от слушателя, должны постоянно поддерживать более активное состояние своего слуха в любом его проявлении. Это означает, что слух, как внешний анализатор, входит во взаимодействие с памятью, включается в системы музыкального опыта, ассоциативных связей. Он связан с музыкальным мышлением, с аналитической, логическими функциями, оценочной деятельностью мозга, эмоциональной настройкой и так далее. Весь этот сложнейший “аппарат” нацелен на созидание: у композитора – это произведение в его нотном выражении, у исполнителя – созидание высокохудожественного звучания» – отмечает Ю. Рагс [12, с. 77]. Исследователь ставит задачу развития *системных* представлений о музыкальном слухе, что предполагает выход за пределы звуковысотности [11].

Одним из первых границы понимания музыкального слуха раздвинул Н. Гарбузов, выдвинувший теорию его зонной природы. Отталкиваясь от законов акустики, он проанализировал особенности восприятия громкости, длительности, тембра, а не только высоты звука [7]. Временные отношения (темп, ритм, агогика) с музыкально-слуховых позиций впервые представил Е. Назайкинский. По мнению исследователя, слух – это «многообразно проявляющаяся человеческая способность, направленная на звуковые процессы действительности, притом в наибольшей мере на особенности музыки как звукового искусства»² [8, с. 172].

А. Леонтьев выявляет важнейшие звенья в любой слуховой системе: «приемник – “рецепторный” механизм, звено, относящееся к центральной нервной системе; двигательное, моделирующее звено, в частности, голосовые связки, реальная или скрытая активность которых сопровождает восприятие высоты тона – “эффекторный” механизм» [3, с. 152–183]. «...Именно включение связок при воспроиз-

² Как пишет Е. В. Назайкинский, «слух в целом можно рассматривать как органическую совокупность связанных друг с другом, но в то же время достаточно автономно функционирующих систем, каждая из которых, пользуясь общим входным механизмом слуха, выбирает из всей сенсорной материи лишь свой специфический материал и, обрабатывая его, анализируя, превращает в соответствующие тому или иному типу деятельности образы восприятия, представления, в мыслительные единицы, всякий раз особого содержания» [8, с. 172].

ведении звука определенной высоты оказывается эффективнейшим средством формирования звуковысотных представлений и тонового звуковысотного слуха, контролирующего интонационную сторону не только пения, но также ... исполнение на музыкальных инструментах» – подчеркивает Б. Асафьев [1, с. 173]. Слуховая активность исполнителя, по Асафьеву, состоит в том, чтобы «научиться слышать... музыку в одновременном охватывании всех ее компонентов, раскрывающихся слуху, но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознавать в его связи с предыдущим и последующим» [1, с. 180]. Учёный постоянно говорит о необходимости трудиться над тем, чтобы «чередование звуков в музыке оценивалось слухом с позиции голосового движения, то есть как их интонационное сопряжение» [1, с. 184].

Слух как активный контрольный орган постоянно фигурирует в методической фортепианной литературе. Ф. Blumenфельд полагал, что «высший» музыкальный слух должен включать как тонкую дифференциацию элементов музыкальной ткани в их одновременности (по вертикали) и в их последовательном течении (по горизонтали), так и способность представлять музыку и оперировать своими представлениями (внутренний слух) [2, с. 78]. Об активности внутренних слуховых представлений говорил и К. Мартинсен, подчеркивавший, что в сознании исполнителя находятся только желаемый слухом звук и соответствующая этому желанию, заранее слышимая как звучащая, «точка атаки» на клавиатуре [6].

Степень активности слуха зафиксирована в русском языке, как подмечает Е. Назайкинский, в существовании двух глаголов – «*слышать*» и «*слушать*» [8, с. 185]. В словаре С. Ожегова читаем: «*Слышать*»³. 1. Различать, воспринимать что-либо на слух 2. Обладать слухом. 3. Получать какие-нибудь сведения. Узнавать. 4. Замечать, чувствовать.

Слушать. 1. Направлять слух на что-то. <...> 3. Изучать, посещая лекции. 4. Исследовать на слух (как врач больного) ...» [9, с. 674].

По справедливому утверждению Е. Назайкинского, «слышание стало пассивным, слушание – активным. Пассивное слышание оказалось опаснейшей привычкой, и вот результат: даже старательное слушание

³ Курсив наш. – Т. В.

не всегда приводит к слышанию – подводят саботирующие, залившиеся, редуцированные механизмы восприятия» [8, с. 185]. Свою мысль исследователь поясняет так: «Музыкальное звучание при попутном рассеянном слушании уподобляется сигарете, курение которой заполняет время, создает видимость деятельной активности. И привычку к подобного рода слушанию, по-видимому, столь же трудно искоренить, как и бросить курение» [8, с. 195]. Далее подводятся итоги: «Интонационный слух, опирающийся на активность связей, на певческие ассоциации, является основным при слушании музыки» [8, с. 202]. Добавим: не только при слушании, но и при *исполнении* музыки.

Понять природу «слышания» и «слушания» как основы музыкальной деятельности помогает установленное в психологии и философии принципиальное различие между перцептивным и когнитивным восприятием. Последнее включает также интерпретацию объекта: «видение как...». По аналогии можно предположить, что слуховое восприятие, включающее понимание (интерпретацию) полученного сигнала, можно рассматривать как *слушание*. Развитие идеи «видения как...» позволяет представить восприятие звука как «простое» (то есть «слышание») и «понимающее» (то есть «слушание»). В зависимости от этого глаголы «слышать» и «слушать» получают разный смысл.

Действительность обладает множеством *скрытых* значений. Познавая мир, человек получает неизмеримо больше информации, чем способны напрямую доставить ему органы чувств. Мы в состоянии воспринимать не только внешний, «данный в ощущениях», аспект мира, но и абстрактные объекты: зло и ложь, суть вещей и суть дела. Образуемый нашим опытом, знанием механизмов жизни, интуицией, представлениями контекст позволяет осуществить сдвиг в сторону *понимания* смыслов воспринимаемых нами звуковых данных. *Слушать* можно не только звуки, но и *тишину*.

Слушание, как и молчание, принадлежит к сфере языка. Язык вообще, и музыкальный язык в частности, не был бы реализован в диалоге, если бы «говорению» изначально не предшествовало бы слушание, разумеемое как «вняtie», понимание Другого. Молчанию также можно внимать. Ведь мы говорим о «красноречивом» молчании. Примером подобного «красноречивого молчания» может служить известный опус Дж. Кейджа, требующий от исполнителя особого «виртуоз-

ного» интонирования гипертрофированной паузы, заполнившей всё пространство музыкального произведения. Такое интонирование сумел блестяще продемонстрировать в концертном исполнении пьесы А. Любимов. Публика напряженно вслушивалась в тишину говорящего молчания пианиста, воспринимавшегося, как реплика в диалоге. Это молчание не было немотой, поскольку немой зовётся тот, кто лишён возможности говорить, кто, хотя и присутствует при разговоре, сам, однако, не принимает участия в нём. Молчание позволяло понять нечто, возможно, отчётливее, чем если бы артист говорил, озвучивая свои мысли. Молчание обнаружило диалогические свойства, ибо тот, кто в нужный момент молчит, говорит о многом.

Слышание может «наполняться» только синхронным с ним восприятием мира, входящим в круг реального звучания. Оно объемлет только конкретную единичную данность, взятую в одном из своих аспектов: в аспекте слышимого. *Слышание* пассивно, его объект задан ситуацией в мире. Он осознаётся, но не выбирается.

Слушание не зависит от актуального состояния мира. В нём задействована воля, производящая выбор между альтернативными суждениями. Звучащее должно быть идентифицировано, то есть опознано как нечто известное индивиду, отнесено к классу, если это объект, интерпретировано, если это ситуация или событие. Идентификация составляет необходимый компонент процесса *слушания*. Значение глагола «*слышать*» определяется как «воспринимать слухом». Концепт «*слушать*» включает в процесс восприятия также идентификацию объекта. Для музыкальной практики значительно важнее второе.

Применение глагольной пары «*слушать*» и «*слышать*» обусловлено контролируемостью ситуации (действия) со стороны воспринимающего. Характерно, что в императивной форме используются только «контролируемые» глаголы, то есть глаголы, обозначающие контролируемые действия: «*слушай!*». Понятие контролируемости становится ключевым при употреблении глаголов, выражающих волеизъявление, относящихся к области воли. «Контролируемые» глаголы выражают нашу волю, наш выбор. Воля же принадлежит сфере мышления, сознания. «Воля всегда есть в том месте, — отмечает С. Уэйтман, — где есть мышление, ожидая момента, когда ее делом станет держать мышление, продолжать мышление, прекращать мышление, направлять

мышление и, главное, изменять направление мышления. Говорить о воле вне ее отношения к мышлению бессмысленно, она есть только в мире сознания» [10, с. 32]. Итак, контролируемое действие всегда совершается нарочно, умышленно, намеренно. «Слушать» – глагол воли (интенции). Воля всегда сознательна (ментальна). Желание – иррационально. Выбор требует мотивировки, и как раз желание служит важнейшим мотивом выбора. «Слушать» – это акт воли, действенный выбор, который немыслим без сознательной контролируемости принятия решения.

В фортепианном исполнительстве, по К. Мартинсену, «воля слуховой сферы направлена на звучащую клавишу, как на цель» [6, с. 23]. В понимании К. Мартинсена «звукотворческая воля» – многоуровневое явление, где нижний уровень – звуковысотный, затем – звукотембровый. Третий же – «линиеволья» – позволяет извлекать звуки не как некие точки, а «объединить эти звуковые точки в мелодическую линию» [6, с. 32]. В этом процессе проявляется тенденция устремления одного звука к другому. «Из всех музыкантов, – пишет К. Мартинсен, – пианист должен обладать наиболее интенсивной линиевольей, так как рояль очень мало отвечает её требованиям» [6, с. 33]. Напротив, «ритмоволья» – «родная стихия» рояля. Четвертый необходимый компонент «звукотворческой воли» – «воля к форме». Она «живет в душе композитора при творческом акте как своего рода общий обзор творимого произведения, будь то обзор ясно осознанный, как у Моцарта (а наверняка также у Баха и Генделя), или скорее сперва туманное, неосознанное стремление, как у Бетховена. Такой общий обзор подчиняет себе все детали» [6, с. 34]. Во время музыкального исполнения, как полагает К. Мартинсен, «из надличной воли к форме, воплощенной в произведении, и чисто личной формирующей воли исполнителя образовалось нечто единое» [6, с. 35].

На что направлена воля музыканта-исполнителя? Что, собственно, должен контролировать слухом пианист? А. Шнабель даёт простой и конкретный ответ: интервалы. Именно музыкальный интервал является «носителем интонационного напряжения» [1, с. 261]. Б. Асафьев полагал, что «с интонационной точки зрения каждый интервал достигается (осознается) слухом» [1, с. 219]. Это контролирование интервалов происходит как по горизонтали в линейном развертыва-

нии звучания, так и по вертикали в их гармоническом согласовании. По справедливому утверждению Б. Асафьева, «воздействие и роль интервалов как показателей интонационного напряжения» [1, с. 241], то есть «весомость» интервалов в произношении и восприятии, качественно различны.

Музыкальный слух пианиста должен обладать многими свойствами, которые культивируются при пении, дирижировании или игре на других инструментах. Как и певцу, пианисту необходим особый тембровый слух, позволяющий ему отыскать «свой звук». Хороший вокальный педагог угадывает в голосе своего ученика возможность существования такого звука, обладающего неповторимым своеобразием. Путём подбора определённого репертуара он развивает присущие только этому студенту тембровые особенности голоса. Как из руды выплавляется чистый без примесей металл, так из имеющихся вокальных ресурсов выделяется одно качество, именуемое в старинных вокальных трактатах «*metallo*». Это – своеобразие человеческого голоса, передающее «тот род чувствительности, который ему свойственен от природы» [14, с. 252]. Каждому пианисту (а не только его инструменту) также присущ свой особый инструментальный «тембр». Невозможно спутать исполнительский «тембр» В. Софроничского и С. Рахманинова, В. Горовица и Г. Гульда. Нельзя научиться качественно играть на рояле, играть удобно и пластично, без умения слышать «свой» звук. Тембровый слух участвует в создании на фортепиано полифонической ткани. Именно благодаря слуховой активности становится возможным «вытянуть» из многоголосной фактуры свойственный только этому полифоническому голосу тембр, только ему присущую окраску.

Как и вокалисту, пианисту необходимо следить за дыханием, уметь на дыхании пропеть фразу, знать её логический предел, владеть техникой «цепного дыхания», преодолевая огромные лиги в «сложносочинённых» музыкальных предложениях, грамотно расставляя знаки препинания.

Как и хормейстеру, пианисту необходимо «настраиваться в тональности», погружаясь в неё, ясно осознавать, с какой ступени – тоники, доминанты или субдоминанты – начинается музыкальное высказывание, как «выстраиваются» в единое целое разнотембровые звучания,

обеспечивая определённый «тонус» музыкальному произведению. Каждый конкретный звук необходимо слышать не «вообще», а в тех тональных условиях, которые предполагал композитор. Пианист имеет возможность настраиваться в тональности, играя гаммы, арпеджио. Смысл этих упражнений и состоит не только в развитии беглости пальцев, но и в воспитании слуха, в быстрой и эффективной тональной настройке исполнителя. Известный американский педагог Й. Левин рекомендует перед началом произведения поиграть короткие арпеджио в нужной тональности. Тогда исполнитель получает возможность слышать тональное пространство во всех регистрах.

Пианист, подобно органисту, нуждается в тонко развитом регистровом слухе, который позволяет достигать красочного разнообразия в единстве звукового целого.

Как и дирижер симфонического оркестра, пианист должен уметь «объять» слухом «партитуру» фортепианного произведения, проследить полифоническую и гармоническую логику развития отдельных фактурных компонентов, добиться оптимального динамического баланса. Пианист – своего рода «человек-оркестр» – как и дирижер, несёт ответственность за каждый звук, он должен знать, «куда идти», «что происходит», как строятся отношения между участниками музыкального действия.

Иначе говоря, универсальная природа инструмента предполагает и универсальность музыкального слуха исполнителя. Но развитие такого слуха требует особых целенаправленных усилий. Иллюзия того, что фортепианная интонация – дело настройщика, создаёт немалые трудности для пианиста.

Пунктир, прерывистость фортепианной звуколинии нуждается в управлении вокальной напряжённостью интервала, активном *слушании* интервала как перехода в другое состояние при сохранении веса и интенсивности звучания. Не следует буквально понимать «напряжённость» соотношений звуков как ладовые тяготения. Атональная музыка требует воспроизведения такой же вокальной напряжённости интервала, энергии перехода, весомости. Звуковая гроздь кластера не может повиснуть просто так, она всегда, так или иначе, сопрягается с другим звуковым комплексом. В атональной музыке, где нет ладовых тяготений, между звучащими элементами (звуками,

созвучиями) всё же существуют своего рода притяжение и отталкивание. Каждый отдельный звук «через тишину» соприкасается с другим. Звуковая энергия таких притяжений и отталкиваний собирает музыкальную форму в определённые границы – от начала до конца.

Пианист должен знать свой инструмент лучше настройщика, понимать природу звукообразования на рояле. Звук рояля, угасая, «проживает» отведённое ему время, протяжённость которого зависит и от энергии колебания, и от толщины струны, и от многих других факторов. Поэтому при игре на фортепиано необходимо, учитывая законы акустики, улавливать обертоны, «приливы» и «отливы» звуковой волны, уметь понять, на «каком витке» звуковых колебаний перевести звук в следующий, сделав это не поздно и не рано. Именно на знании законов акустики базируется искусство педализации на фортепиано. Так, если аккорд после *attacca* «подхватить» педалью на «второй волне», благодаря резонансу возникнет колоссальный наплыв призвуков-обертонов, которые создадут эффект, казалось бы, невозможного для фортепианной игры на одном взятом звуке / созвучии *crescendo*.

Выводы. Эффективная профессиональная деятельность пианиста основана на активной работе творящего слуха, создающего предпосылки для глубокой душевной самоотдачи в момент исполнения музыкального произведения. Звукотворчество в исполнительском искусстве проявляется, прежде всего, в обнаружении вокальной напряжённости перехода от звука к звуку. Их сопряжение в последовательности или одновременности – мелодические или гармонические интервалы между звуками – «заполняется» внутренней интенциональностью (от «*intention*» – «намерение»). В идеале исполняющий произведения артист осуществляет всё то, что он хочет осуществить. Конечно, его намерения определяются только тем, насколько он в данное время понимает, чего требует от него музыка. Это понимание обусловлено богатством его внутреннего мира, силой желания и таланта.

Многолетний опыт показывает, что различить и услышать сопряжение интервалов как «вокальную напряженность» может практически каждый ученик. Для этого нужны целенаправленная слуховая работа, постоянный контроль за звучанием: сначала формируется слуховое представление, затем воспроизводится реальный звук, который контролируется, и, наконец, оценивается «точность попадания», его

соответствие «намерению». Нередко в фортепианном исполнительстве слуховая сфера оказывается «выключенной», звучание практически не контролируется, игра происходит автоматически, внимание рассеивается. Стоит ли удивляться тому, что игра молодых пианистов зачастую отличается усреднённостью звучания. Музыкант за роялем не ощущает модуляцию, не чувствует тональных различий как, быть может, важнейших моментов создания художественного образа.

В процессе тренировки слуха в поле нашего внимания может оказаться любой компонент звучания, в том числе и тишина между звуками. Пауза – это особый «интервал времени», который, как и любой интервал, нуждается в «заполнении» внутренней интенциональностью. Пауза не останавливает движение, но подчёркивает непрерывность развития. Исполнитель продолжает «плыть» к берегу – к «точке» в заключительной каденции.

При наличии активного творящего слуха у исполнителя рояль способен дать колоссальный толчок воображению и фантазии музыканта, раскрыться как благороднейший музыкальный инструмент, живой интонирующий организм.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика и исполнительство [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Музыка, 1974. — 336 с.
3. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики [Текст] / А. Н. Леонтьев. — М. : Изд-во МГУ, 1972. — 286 с.
4. Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования [Текст] : учебн. пособ. / А. В. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 381 с.
5. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков [Текст] : [очерки] / А. В. Малинковская. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.
6. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Текст] / К. А. Мартинсен ; пер. с нем. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

7. Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог [Текст] : сб. ст. / Сост. О. Е. Сахалтуева, О. И. Соколова ; общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагс. — М. : Музыка, 1980. — 303 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — 846 с.
10. Пятигорский А. Непрерываемый разговор [Текст] : статьи / А. Пятигорский. — СПб : Азбука, 2004. — 432 с.
11. Рагс Ю. Н. Музыкальный слух [Текст] / Ю. Н. Рагс // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 102—106.
12. Рагс Ю. Н. Музыкальный слух: информационный подход к анализу понятия [Текст] / Ю. Н. Рагс // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 65—78.
13. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения [Текст] / Б. Н. Рагс. — М. : Научный мир, 1999. — 248 с.
14. Стендаль. Жизнь Россини [Текст] / Стендаль ; пер. с фр. — К. : Музична Україна, 1985. — 348 с.

УДК 78.03 : [78.071.2+78.071.4](477.54)“20”

Сергей Зуев

ПОЛИФУНКЦИОНАЛИЗМ МУЗЫКАНТА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В истории музыкальной культуры сложилось традиционное представление о специфике деятельности музыканта – композитора, исполнителя, педагога, – которая как бы складывается из двух составляющих. Первая связана с ежедневной многочасовой работой и уединением, «погружением в себя», формированием и герметизацией творческого микрокосмоса. Её абсолютизация приводит к эффекту «отшельничества» или «укрытия в башне из слоновой кости». Вторая составляющая направлена вовне, на установление художественной коммуникации в конкретных пространственно-временных условиях.

При этом диапазон деятельности может быть самым разнообразным: от узкой специализации до профессионального универсализма и, шире, культурного полифункционализма, когда музыкант перестает быть только музыкантом.

Обозначив линию исторической преемственности, настоящая статья имеет **целью** выявление структуры полифункционализма музыканта на примере деятельности нашей современницы – народной артистки Украины, ректора Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, кандидата искусствоведения, профессора Татьяны Борисовны Веркиной.

В зависимости от личностных и творческих предпочтений музыкант моделирует свою собственную структуру профессиональной деятельности, отсекая всё то, что мешает его самореализации. Так, многие исполнители и композиторы отказываются от педагогической деятельности (С. Рихтер, В. Горовиц, В. Губаренко). Некоторым удаётся совмещать сразу несколько «областей» (С. Рахманинов, С. Прокофьев, Ю. Башмет).

Особый случай освоения пространства культуры связан с выходом за пределы профессиональной деятельности. Ярким примером такого «превышения профессиональных полномочий», положившим начало целой традиции, является деятельность Р. Вагнера по созданию новой оперы, в ходе которой композитор выполнял функции либреттиста, философа и теоретика Gesamtkunstwerk. В посвящении, посвящающем его «Произведение искусства будущего», читаем: «Друзья поощряли меня письменно изложить свои взгляды на искусство и на то, к чему я стремлюсь в искусстве, я же предпочитал выражать это своим творчеством. Убедившись, что сделать это в полной мере мне не удастся, я понял, что не отдельному человеку, а лишь сообществу суждены подлинные, бесспорные свершения в области искусства. Понять это и не потерять при этом надежду – значит всем своим существом восстать против нынешнего положения в жизни и в искусстве. Решившись на восстание, я стал писателем, к чему меня вынудила уже некогда нужда» [1, с. 142–143]. Стремясь в пределах глобального произведения искусства к синтезу музыки, литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, сценической пластики, Р. Вагнер в то же время в своей деятельности реанимирует древнюю практику син-

кретичности творчества Художника, олицетворяемую и концепцией «универсального человека» Возрождения с его «личностями-титанами». Уже в XX в. нечто подобное происходит в других сферах искусства: В. Кандинский, К. Малевич, К. Станиславский – не только художники-новаторы, но также и теоретики искусства.

Воплощение в жизнь идеи строительства собственного театра для проведения фестивалей подразумевает реализацию Р. Вагнером авторской стратегии успеха, которая, по мнению исследовательницы Т. Букиной, «выражается в присвоении автором специфических ресурсов художественного и нехудожественного полей» [2, с. 12–13]. Результатом такой стратегии становится приобретение различных видов символического капитала: культурного (художественные достижения, «запатентованные» артистом открытия); политического (право определять национальные, идеологические и культурные ценности социума, а также инвестировать легитимность и ценность в те или иные практики); экономического (коммерческая успешность автора) [2, с. 12–13].

Вслед за Р. Вагнером идею культурного полифункционализма воплощают Ф. Лист, братья Рубинштейн, реализуя свой сценарий артистического успеха с позиций культуртрегерства. Преемственность этой традиции наблюдается и сегодня в украинской культуре. Аналогия тем более заметна, что в нескольких крупных культурных центрах практически одновременно (в начале 1990-х гг.) организовываются фестивали академической музыки. При этом общей чертой Байрёйтского и современных фестивалей является наличие надхудожественной задачи. У вагнеровского фестиваля – это трансляция идеи тотального театра, панискусства (по выражению Н. Бердяева), у фестивалей XX в. – функция психологического симулякра: «Образы танца, карнавала, фестиваля, лиминальности и распада границ, связанные с постмодернистской игрой ... подытоживают метафизическую мечту о трансцендентности – мечту о свободе от всех ограничений – и фактически устраниают человеческое тело с его реальным страданием и угнетённостью» [3, с. 87].

Идейными вдохновителями и художественными руководителями украинских фестивалей становятся музыканты, имена которых широко известны. Среди них – композитор И. Карабиц (фестиваль

«Киев Музик Фест»), дирижер В. Сивохип («Контрасты»), пианистка Т. Веркина («Харьковские ассамблеи»). Сценарии успеха мэтров украинской музыкальной культуры связаны с активной общественной работой. Так, определяя деятельность И. Карабица как большую историческую миссию «открытия миру Украины музыкальной, творческой, Украины как государства с огромными культурными традициями и творческим потенциалом» [4], Е. Береговая наряду с педагогической деятельностью выделяет главные творческие проекты композитора: Международный музыкальный фестиваль «Киев Мюзик Фест», Международный благотворительный фонд памяти В. Горовица и Международный конкурс молодых пианистов памяти В. Горовица¹. Подытоживая, Е. Береговая пишет: «Талант Ивана Карабица на ниве творческого менеджмента был действительно выдающимся. Он умел не только продуцировать и генерировать идеи, необходимые для нашего культурного продвижения, но и блестяще воплощать их в реальном историческом времени» [4].

Деятельность организатора «Харьковских ассамблей» – народной артистки Украины Татьяны Веркиной – также представляет огромный интерес для исследователя как опыт полифункционализма, соединения в одном лице амплу музыканта-исполнителя, педагога, ученого, руководителя высшего учебного заведения, успешного менеджера музыкальных и общественных проектов. Такое исследование уже начато в статье Л. Шубиной «Татьяна Веркина: духовный камертон личности» [5] – творческом портрете харьковской пианистки, где автор раскрывает магистральные направления её музыкально-общественной деятельности, уделяя особое внимание её исполнительской индивидуальности и педагогической работе². Мы же попытаемся наметить

¹ Примечательно, что в 1995 г. в Харькове доцентом кафедры специального фортепиано Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского, президентом ассоциации пианистов Украины Н. Казимировой также был проведен международный конкурс пианистов в честь В. Горовица, впоследствии не получивший своего продолжения.

² Можно также упомянуть доклад Е. Рощенко: «“Три цветка от Бардан”» или уроки игры на фортепиано и не только» на конференции «Профессия “музыкант” в пространстве времени: историко-культурные метаморфозы» в рамках фестиваля «Харьковские ассамблеи» (Харьков, 2011).

пути дальнейшего изучения многогранной творческой активности Т. Веркиной, с одной стороны, в контексте теории артистического успеха, с другой – используя, вслед за И. Драч, музыковедческий термин «модус» в значении «носитель» авторской индивидуальности и стиля [6, с. 15].

Воплощением стратегии успеха стало приобретение Т. Веркиной значительного символического капитала. Её достижения в области культуры связаны, прежде всего, с исполнительством и педагогической работой. Т. Веркина активно гастролирует в городах Украины, России, Беларуси, Грузии, Германии, Франции, Швейцарии, США. Талантливая пианистка была одной из первых исполнительниц фортепианного концерта А. Шнитке, а многие харьковские композиторы видели в ней лучшего интерпретатора своих произведений [5, с. 385]. Как постоянная участница созданного ею фестиваля «Харьковские ассамблеи» Т. Веркина выступает с сольными концертами, с оркестром, а также в составе ансамблей. Свидетельством высокого признания исполнительского искусства Т. Веркиной является её выступление в 2010 г. на вечере памяти выдающегося пианиста, профессора Московской консерватории Е. Малинина, проходившем в Рахманиновском зале, где харьковская артистка представляла его школу. Бесспорный авторитет исполнителя позволяет Т. Веркиной быть главой и участницей жюри международных и региональных конкурсов в Украине, Германии, Швеции.

Педагогический талант Т. Веркиной – важнейшая грань её творческой личности. Она воспитала более 60-ти высокопрофессиональных пианистов, среди которых – лауреаты международных и региональных конкурсов В. Хмелевской, Р. Одинцов, Д. Назаренко, И. Ирха, И. Денисенко, А. Першина, А. Сагалова. В рамках юбилейного «Киев Мюзик Фест'а» (2009) студент 3-го курса Харьковского государственного университета искусств О. Копелюк успешно исполнил Концерт № 2 для фортепиано с оркестром И. Карабидзе и был назван в прессе «одним из немногих популяризаторов творчества» выдающегося украинского композитора [7].

Солидным вкладом Т. Веркиной в современное отечественное искусствоведение стало исследование «Исполнительский анализ сонаты Л. ван Бетховена op. 27 № 1» и диссертация «Актуальное

интонирование как исполнительская проблема», бесспорная ценность которых связана с обобщением значительного практического опыта автора.

Но, возможно, главным творческим «детищем» Т. Веркиной является фестиваль «Харьковские ассамблеи», который втягивает в свою орбиту проекты-спутники. Это основание профессором Г. Абаджяном Молодёжного симфонического оркестра; камерного оркестра «Струнная капелла» под управлением А. Корнева; организация фестивалей «Музыка – наш общий дом», конкурсов юных пианистов имени В. Крайнева, детских конкурсов пианистов имени П. Луценко, предоставляющих талантливой молодёжи возможность раскрыть свои дарования. В 1993 г. в Харькове появилось Шубертовское общество (руководитель – Г. Ганзбург), получившее широкую известность благодаря своим творческим акциям.

Символическим политическим капиталом Т. Веркиной можно считать её избрание в 2003 г. на пост ректора Харьковского института искусств имени И. П. Котляревского. Преобразованный под её руководством в университет, в 2011 г. вуз получил статус национального. О широком общественном признании свидетельствуют и многочисленные награды. Т. Веркина отмечена почетным знаком «Слобожанская слава», премией «Народное признание», званиями «Человек года», «Настоящий харьковчанин», благодарностями посольства Украины в Швейцарии, ректора Нюрнбергской консерватории. Народная артистка Украины Т. Веркина является членом Всеукраинского общества музыкантов, правления Харьковского областного фонда поддержки молодых дарований, экспертной комиссии по вопросам культуры и искусства Всеукраинского фонда «Возрождение». Будучи главой постоянной комиссии городского совета по гуманитарным вопросам, Т. Веркина имеет возможность влиять на решения властей в области культуры. Показательно, что в её компетенцию входят проблемы, связанные с охраной памятников архитектуры, состоянием городских парков и садов, развитием музеев, школ эстетического воспитания [8].

Несомненным достижением Т. Веркиной является коммерческий успех её гуманитарных проектов. Несмотря на невысокую цену билетов на концерты «Харьковских ассамблей» (в 2011 г. самый доро-

гой из них стоил 50 грн.), фестиваль собирает обширную аудиторию в лучших концертных залах города. Менеджерский талант Т. Веркиной позволяет практически в любых условиях найти ключи к решению комплекса организационных проблем. Так, благодаря эффективной спонсорской поддержке в «нестабильные» 1990-е в рамках «Ассамблей» прошли международные конкурсы молодых пианистов и вокалистов с призовым фондом в 5000 долларов. Экономический символический капитал связан также с эффективной хозяйственной деятельностью на посту ректора. Это не только проведение долгожданных ремонтных работ в здании университета, но и другая его насущная проблема – обновление музыкального инструментария.

Раскрывая творческую индивидуальность и стиль Т. Веркиной, можно выделить три основных «модуса» – эстетических, художественных, поведенческих принципа, которые сформировались как личностные установки и пронизывают её творческую и музыкально-общественную деятельность – создание моды на классику, широкий европейский контекст, свободный от политической предвзятости, и активная позиция культуртрегера.

Создание моды на классику ставит задачу «апеллировать к молодежи, задавая нужный тон региональной “индустрии развлечений”, воспитывая хороший вкус, расширяя представления об искусстве, углубляя мировоззрение слушателей» [9, с. 13]. Ещё в 1997 г. Т. Веркина говорила: «Я хотела бы любым способом, в том числе и при помощи средств массовой информации, создавать “моду” на классическое образование и классическую музыку, постепенно вытесняя ту псевдокультуру, которая с детства портит вкус» [цит. по: 10, с. 1]. Создание моды на классику осуществляется путём реализации гуманитарных проектов, в которых активно задействована молодежь. Это конкурсы юных исполнителей и композиторов, студенческие концерты в рамках «Ассамблей», международные студенческие научные конференции, мастер-классы. Целью новогодних классик-шоу «Татьяна Веркина приглашает» является расширение аудитории любителей классической музыки, в том числе, при помощи сферы юмора, что обеспечивает увеличение этой референтной группы.

Показательно, что студенческая молодежь Харькова выступает сегодня со встречающими инициативами. Так, в 2010 г. прошел

I Молодёжный фестиваль композиторов и исполнителей «Музыка без границ. Украина – Россия», собравший более 80 участников из 7 творческих высших учебных заведений. В его программу были включены презентации произведений молодых композиторов в аудио- и видео-записях, «круглый стол», где обсуждались исполняемые сочинения и дальнейшие перспективы развития проекта [11].

Создание моды на классику сегодня проходит в условиях жёсткой конкурентной борьбы с сектором массовой культуры, которая функционирует по законам арт-рынка с соответствующими институтами менеджерства и продюсерства. В этом отношении интересен опыт проведения в рамках «Ассамблей» акций под названием «променад-марафон». Это своего рода презентация региональных педагогических школ, которая даёт возможность педагогам и их ученикам апробировать свои творческие достижения на большой сцене. Многочасовой «променад-марафон» предполагает нарушение правил этикета филармонического концерта, а именно, ротацию слушателей в течение мероприятия. Так, во время марафона 2001 г. на улицах Харькова действовала «рекламная бригада» из студентов театрального факультета института искусств, которая предлагала посетить концерты прохожим, вручая им рекламные буклеты собственного производства.

Модус свободного от политики европейского контекста берёт начало в исполнительском универсализме Т. Веркиной. Так, Л. Шубина отмечает соседство классического и современного материала в репертуаре пианистки, где рядом с Бахом, Бетховеном, Брамсом и школой немецких романтиков вообще – музыка классиков XX в., особенно С. Прокофьева [5, с. 384–385]. Как нельзя лучше широту европейского контекста демонстрируют афиши «Харьковских Ассамблей»: сложно назвать имя композитора, входящего в пантеон классиков, который бы не прозвучал на фестивале. География участников этого музыкального форума необычайно широка и охватывает практически все континенты. При этом зачастую всемирно известные исполнители проводят также и мастер-классы. Наглядной иллюстрацией реализации модуса «европейский контекст» может служить пример «от обратного». Известно, что репертуарная политика «Ассамблей» вызвала в местном депутатском корпусе неоднозначную реакцию, повлёкшую требование расследовать «антиукраинскую деятельность» организа-

торов фестиваля, которая проявлялась в «протаскивании немецкой культуры на украинскую землю» [9, с. 9]³.

Модус деятельной позиции культуртрегера наглядно проявляется в активной трансляции Т. Веркиной музыкально-просветительских идей в медиа-пространстве. Она – частый гость теле- и радиопрограмм. Репортажи, в которых Т. Веркина выступает с пропагандой классического искусства, передают как местные, так и национальные телерадиокомпании. Показательна позиция Т. Веркиной в отношении необходимости существования постоянного телевизионного канала, обслуживающего сферу культуры: «Самое главное для меня, человека, имеющего отношение к искусству, – создание того, без чего мы просто гибнем. Это – телевизионный канал культуры. Нет его в стране – значит, нужно сделать его в Харькове» [цит. по: 8]. Постоянная Интернет-поддержка творческих проектов Т. Веркиной и её личное виртуальное присутствие в сети обеспечивают высокую скорость осуществления потенциальной коммуникации, особенно с молодёжной аудиторией.

Вывод. Характеризуя артистическую деятельность, П. Флоренский пишет: «...художник насыщает некоторым содержанием известную область, силою нагнетает туда содержание, заставляя пространство поддаться и уместить больше, чем оно обычно вмещает без этого усилия» [12, с. 115]. Речь идет, конечно же, о пространстве искусств – музыки, живописи, поэзии. Однако можно предположить, что этот духовный закон сохраняет свою силу и за рамками искусства, когда творческая энергия художника способна изменить пространства города и социума. При этом вся его многосложная деятельность выстраивается в структуру, подобную некоему «глобальному произведению искусства».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вагнер Р. *Избранные работы [Текст] / Рихард Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вст. ст. А. Ф. Лосева ; пер. с нем. — М. : Искусство, 1978. — 695 с.*

³ С точки зрения теории артистической успешности этот инцидент может считаться скандалом, который является репрезентативной формой успеха [2, с. 13].

2. Букина Т. В. *Артистический успех как социокультурный феномен (На материале вагнерианства в России рубежа XIX–XX веков)* [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 24.00.01 / Татьяна Вадимовна Букина. — СПб., 2005. — 25 с.
3. Пол Н. *Географія* [Текст] / Н. Пол // *Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко.* — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 86—87.
4. Береговая Е. *Завещание Ивана Карабица* [Электронный ресурс] / Е. Береговая // *День.* — 2008. — № 52. — Режим доступа : <http://www.day.kiev.ua/198601>.
5. Шубіна Л. Тетяна Веркіна: духовний камертон особистості [Текст] / Лідія Іванівна Шубіна // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2008 : Альманах : наук.-теор. пр. та публіцист. / ІПСМ АМУ ; головн. наук. ред. І. Д. Безгін.* — К., 2008. — Вип. 1(10). — С. 383—388.
6. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / Ірина Степанівна Драч. — Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
7. Жарик А. *Вчера, сегодня и завтра «Киев Мюзик Феста»* [Электронный ресурс] / Алёна Жарик // *День.* — 2009. — № 181. — Режим доступа : <http://www.day.kiev.ua/281403/>.
8. Ефанова М. *Что имеем – не храним?* [Электронный ресурс] / Марина Ефанова // *Вечерний Харьков.* — 2006. — № 130. — Режим доступа : <http://www.vecherniy.kharkov.ua/news/7521/>.
9. Веркина Т. *Фестиваль «Харьковские ассамблеи» как актуальный художественный проект* [Текст] / Татьяна Борисовна Веркина // *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. — Вип. 24. — С. 5—13.
10. Алешин П. *У новой ассамблеи – прекрасные идеи* [Текст] / П. Алешин // *Время.* — 1997. — 23 сент. — С. 1.
11. Лисовенко Е. *Границы возможного и невозможного* [Текст] / Елена Лисовенко // *Dominanta.* — 2010. — № 6. — С. 3—4.
12. Флоренский П. А. *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии* [Текст] / П. А. Флоренский, священник ; сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева) ; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). — М. : Мысль, 2000. — 446 с.

Екатерина Подпоринова

ТОНАЛЬНАЯ ПАЛИТРА В ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ ТАТЬЯНЫ ВЕРКИНОЙ

**Ох, нелёгкая это работа –
Из болота тащить бегемота!**
К. Чуковский

Говорить о «творческой мастерской» возможно лишь в том случае, если в ней творит истинный Мастер своего дела, профессионал, наставник, стремящийся передать свой опыт молодому поколению, Учитель с большой буквы. Для меня таким Учителем, Мастером и наставницей стала Татьяна Борисовна Веркина¹ – мой педагог по классу специального фортепиано в консерватории (ныне университет искусств). Нельзя не согласиться с доктором искусствоведения, профессором Е. Г. Рощенко, назвавшей Татьяну Борисовну «чародейкой». Действительно, это человек-полюс, человек-магнит, который притягивает к себе людей, заражает их собственным отношением к искусству, ВЕРОЙ в него, превращая в единомышленников.

Хотелось бы не только поделиться воспоминаниями об уроках в классе Татьяны Веркиной, но и затронуть вопрос о гармоничном развитии ученика: ведь один из краеугольных камней современной педагогики – создание таких условий для развития, воспитания и обучения личности, которые бы способствовали наиболее полному раскрытию её потенциала.

Определение «тональная палитра», заявленное в названии, конечно же, не стоит понимать буквально, поскольку сказать, что у Татьяны Борисовны есть излюбленные тональности, я не могу (если они и есть, то она это тщательно скрывает[©]). Скорее, речь пойдет о *некоторых мажоро-минорных ситуациях*, возникавших на уроках (как же без них-то!), а также всевозможных отклонениях, модуляциях,

¹ Веркина Татьяна Борисовна – народная артистка Украины, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой специального фортепиано, а с 2003 г. – ректор Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

задержаниях и прочем, иными словами, о вечном движении по кругу... – кварто-квинтовому.

Итак, начнём, как водится, с тональностей *C-dur* и *a-moll*.

«В жизни каждого человека есть исключительные встречи. Они бывают мимолётными, краткосрочными, оставляя определённый след в душе <...>. Однако бывают встречи, оставляющие в душе постоянный и незатухающий до конца твоей жизни свет, несмотря на редкость подобных встреч. Такой стала работа в классе профессора Татьяны Борисовны Веркиной...», – вспоминает заслуженный артист Российской Федерации Виктор Хмелевской², подчёркивая основополагающую роль своего педагога в формировании собственной музыкально-профессиональной позиции³.

Иначе, но с тем же тёплым чувством, описывает ощущения от первого знакомства со своим Учителем воспитанница Татьяны Веркиной Наталья Зимогляд⁴: «Я вошла в класс. Несмотря на сентябрь, ярко светило солнце, около рояля стояла молодая, очень красивая женщина; она улыбнулась, пригласила меня пройти, представилась и попросила меня рассказать о себе. Это была Татьяна Борисовна. Первые впечатления у меня были удивительные. Пропали тревога, волнение, ... захотелось учиться, познавать, играть. Я поняла, что этот человек станет мне не только педагогом на долгие годы, но другом и близким человеком на всю жизнь»⁵.

Моя же первая встреча с Татьяной Борисовной состоялась ещё в годы учёбы в музыкальном училище. Это было прослушивание перед внутренним конкурсом студентов-пианистов. Мой училищный педагог Николай Павлович Дубиненко привёл меня на консультацию к профессору консерватории. Помню Малый зал, ветхий и обшарпанный, и пронизательные пристально-внимательные глаза Татьяны Борисовны. После моей игры она сделала ряд указаний, затем подошла к роя-

² Выпускник Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано Татьяны Веркиной, солист Курской областной филармонии.

³ Полный текст воспоминаний см. в «Приложении» к настоящей статье.

⁴ Наталья Зимогляд – выпускница Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано Татьяны Веркиной, кандидат искусствоведения, доцент Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

⁵ См. «Приложение».

лю и... начался урок. Из памяти стёрлись произносимые замечания, но осталось ощущение радости от понимания того, ЧТО мне объясняется, и какой-то «тяжеловесной» содержательности, новизны информации, целиком заполонившей мою голову, давая пищу к размышлению и поиску, тому самому творческому поиску, без которого, как я впоследствии убедилась, не обходится ни один урок в «веркинском» классе.

Одно из самых ярких начальных воспоминаний о студенчестве – стресс, полученный на первом после летних каникул уроке ученицы Татьяны Борисовны из специальной музыкальной школы-десятилетки. Всё тот же Малый зал. Ученицей исполнялась одна из сонат Й. Гайдна – от начала до конца наизусть без остановок и аварий, корректно и грамотно. «Ух, ты! Вот здорово играет! – думала я. – Ничего себе первый урок, а что дальше-то делать?». По окончании игры Татьяна Борисовна повернулась ко мне и спросила: «Что ты скажешь?». Я, глядя раскрытыми от потрясения глазами, смогла выдать из себя только одну фразу: «У нас бы на академконцерте за такое исполнение поставили “пять”». Мне казалось, что всё замечательно, и я, здраво оценивая собственную готовность к уроку, вжала голову в плечи, крепче притиснула к себе ноты, абсолютно точно понимая, что необходимо срочно бежать и учить, учить, учить... Но меня ожидало ещё большее удивление: Татьяна Борисовна, вместо того, чтобы похвалить такое, на мой взгляд, хорошее исполнение, стала указывать ученице на множество неточностей, недочётов, исполнительских просчётов, нюансов, и последняя сразу реагировала – у них начался творческий диалог. Казалось, что они общаются на каком-то своём, ещё не вполне понятном мне языке. Так я вошла в творческую мастерскую Татьяны Веркиной.

G-dur – e-moll. В классе Татьяны Борисовны всегда толпилось и толпится много народу. Урок никогда не лимитировался чётким академическим часом. Будучи натурой увлекающейся, наш профессор могла часами работать над несколькими тактами, добиваясь необходимого результата. Только спустя годы начинаешь понимать, оказавшись по другую от студентов сторону баррикад – в педагогическом лагере, – сколько терпения, упорства, настойчивости и сил необходимо иметь, чтобы так стойко, вопреки сопротивлению характеров, умений, желаний, хотений и прочих «-ний» учащихся, то бишь нас, пытаться нас учить.

h-moll – D-dur. Вначале я долго не могла привыкнуть к тому, что на моём уроке всё время кто-то сидел, вернее, даже не просто сидел, а непосредственно участвовал в процессе. Затем я поняла, что не только мне «умные» ученики могут указать на ошибки, но и я могу вставить свои «пять копеек» во время их урока. Однако, как оказалось, для того, чтобы высказать своё мнение, необходимо было многое уметь и слышать. Татьяна Борисовна таким образом воспитывала в своих питомцах умение слушать, слышать и анализировать услышанное. Конечно, на первых порах бывает иногда обидно, когда тебе указывают на ошибки твои же однокурсники или одноклассники. Но потом понимаешь, что нужно снимать эмоциональный фон и оставлять лишь конструктивное восприятие информации. На сегодняшний день собственную готовность к выступлению я проверяю, «обыгрываясь» перед одноклассниками, которые в своей критике не будут деликатничать, а честно выскажут всё, что они слышат, и самое главное – всегда подскажут, как исправить ошибки в кратчайшие сроки, как поучить...

A-dur – fis-moll. Очень запомнились уроки, на которых мы слушали музыку, выступления известных пианистов, обсуждали различные варианты исполнения одного и того же произведения, а позднее стали просматривать видеозаписи и анализировать исполнительскую технику: как играют, за чем следят, каковы особенности звукоизвлечения, как движутся руки, работают пальцы. «Смотрите и анализируйте», – говорила Татьяна Борисовна, обращая наше внимание на отточенность пианистических движений и те принципы, которые лежат в их основе. Например, поиск правильного положения рук: следует всегда проверять и выверять положение первых (больших) пальцев; на белых клавишах они находятся визави, а если одна рука играет на белых, а другая на чёрных клавишах – строго диагонально, координируя движения рук.

Подчеркну, что Татьяна Борисовна никогда не навязывала своего видения произведения. Она направляла художественную мысль исполнителя, подталкивала, стимулировала, пробуждая образные, литературные, музыкальные и иные ассоциации, но не диктовала свою волю. Самой непростительной ошибкой был приход на урок без каких-либо собственных мыслей, идей, задумок в надежде на получение

готового рецепта. Это каралось жёстко и беспощадно, так, чтобы запомнилось надолго. В таких случаях мы периодически «откачивали» пострадавшего от праведного преподавательского гнева, успокаивая его с дружеским участием☺.

E-dur – cis-moll. Яркий след в памяти оставил первый визит в квартиру Татьяны Борисовны на улицу Чайковского. Помню, как дверь открыла одна из учениц и проводила меня в комнату, где полным ходом шёл урок. Но я ничего не слышала – я была поглощена разглядыванием той музыкальной гостиной, в которую попала. Первое, за что «цеплялся» глаз, – это рояль, настоящий, большой, стоящий у стены и буквально утопающий в огромном количестве нот, музыкальных дисков, видеокассет, книг, сувениров и прочей чрезвычайно ему (роялю) идущей атрибутики. Второе – картины, их было несколько, и у каждой – своя история. Особенно запомнились два портрета – Татьяны Борисовны (выдержанный в коричнево-красных тонах, если мне не изменяет память) и её мужа Петра Отаровича. Под впечатлением от концертного рояля, двух портретов и удивительной, ни с чем не сравнимой ауры «веркинской» музыкальной гостиной, у меня более десятилетия назад, в уже далёком 2000-м (и в этой временной быстротечности кроется минорная нота!) родились стихи...

*Смотрю на Ваш портрет и поражаюсь, Да! Это Вы, но в миг неуловимый.
Я видела Вас именно такой... Он пролетел... и образ Ваш другой,
Художником безмолвно восхищаюсь, Изменчивый и мной не постижимый,
Он образ воплотил своей рукой. Таятся в нём и буря, и покой.*

К слову сказать, Татьяна Борисовна довольно часто подчёркивала в беседах с нами роль времени: «Жизнь слишком коротка, а вы тратите её на глупости, бездарно, я же не могу позволить себе подобную роскошь!».

H-dur – gis-moll. В своём классе Татьяна Борисовна воспитывала не просто пианиста-исполнителя, профессионала, будущего педагога, а настоящего музыканта и человека, обладающего чувством собственного достоинства. Для неё важно не количество конкурсов и лауреатских званий, а умение исполнителя говорить посредством своего инструмента, высказываться содержательно и искренне.

За нежелание думать, леность мысли учащиеся нередко подвергались «моральной порке». Задеть за живое профессор могла очень сильно. Не получается – значит, не думаешь, не успеваешь думать или думаешь не о том, о чём необходимо. В классе Татьяны Веркиной нет слова «не могу». По её собственному признанию, в её фортепианном классе очень трудно удержаться, потому что та планка, которая ставится перед студентами, очень высока. Впрочем, по отношению к самой себе она настолько же критична...

Fis-dur – dis-moll = Ges-dur – es-moll. Вспоминается сольный концерт Татьяны Веркиной в Харьковской филармонии, в котором исполнялись романсы. Несколько студентов (и я в их числе) присутствовали на репетиции. Татьяна Борисовна сразу же поставила перед нами задачу: не просто слушать из зала, а указывать на все погрешности – какие слова нечётко слышны, где пропадают звуки. И это было удивительно: увидеть, насколько наш педагог в собственной творческой работе настойчив, самокритичен и придирчив. Мы с Учителем словно поменялись местами, увидев, КАК надо работать – реагировать на замечания, исправлять и совершенствоваться...

Исподволь, поражая своей начитанностью, широкими познаниями в различных сферах, безбрежностью интересов, Татьяна Борисовна «заражала» нас не только музыкой, но литературой, живописью, философией и даже физикой и математикой. Влияние её личности на наш духовный мир было очень значительным. Вспоминается случайная встреча в книжном магазине и совет приобрести книгу братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу»... Как не вспомнить, что один из любимых писателей Татьяны Борисовны – Роберт Люис Стивенсон. Его стихотворение «Вересковый мёд», услышанное от Петра Отаровича, читавшего его наизусть, стало негласным «хитом» нашего класса. Своеобразным же гимном класса можно назвать песню Булата Окуджавы «Давайте восклицать!».

Des-dur – b-moll. Студенческие годы вспоминает Н. Зимогляд: «Татьяна Борисовна много рассказывала о композиторе, создавшем исполняемое произведение, его стиле, играла произведение сама, проводила параллели с художниками, писателями и поэтами того времени. На уроках была эмоциональна, и поэтому занятия проходили

ярко, замечания запоминались. Много времени на уроках уделялось звукоизвлечению, штрихам, “пению” на рояле»⁶.

Действительно, на первых же уроках Татьяна Борисовна давала установку на активность самого кончика пальца, его чуткость, которая должна контролироваться ухом. Урок мог быть посвящен поиску звукового баланса, дослушиванию звучания, вслушиванию в один звук. Мы учились слышать звук после его взятия, переводить один звук в другой, сознательно управлять звуковедением. Упражнения придумывались на столе, как на немой клавиатуре, и за роялем. Чтобы почувствовать вес руки и особенности его переноса, мы, например, переставляли чашку, стараясь поставить её так, чтобы дно мягко, без удара и стука всей поверхностью одновременно коснулось стола.

Отдельно изучались интонирование и фразировка – особенно глубокий след в душе и мыслях оставила работа над полифонией. Именно Татьяне Борисовне я обязана умением петь двухголосие, чисто интонируя. Из всех моих учителей она первая и единственная указала мне на то, что нужно слушать вертикаль и слышать те интервалы, которые в ней образуются. Я же ещё со школьной скамьи привыкла, что в двухголосии максимально громко поётся один голос и максимально тихо играет другой (чтобы не мешал⁷). Подобное разъяснение, которое может показаться таким понятным, на тот момент для меня было откровением.

В работе над полифонией профессор была непреклонна, и все попытки каким-то образом «увильнуть» от знания каждого голоса успехом не увенчивались. Но самое интересное – когда за рояль садилась (и садится) Татьяна Борисовна, любое упражнение становилось увлекательным творческим процессом. Например, все фуги, которые разучивались, проигрывались в ансамбле, при этом задействовались все присутствующие. Фуги пелись, игрались все пары голосов, обнаруживая неожиданные интонации, пряные сочетания, интересные диссонансы и их разрешения. Иными словами, разучивание полифонии выстраивалось в детективный сюжет⁷. В процессе

⁶ См. «Приложение».

⁷ См. расшифровку урока, посвященного работе над полифонией И. С. Баха в «Приложении».

игры мы показывали рукой направление интервала, его ширину, пытаясь почувствовать на уровне мышц то напряжение, которое свойственно именно этому интервалу. Вспоминаются высказывания Татьяны Борисовны: «Ты должна знать “мордочку” каждого интервала» или «Ты должна знать линию каждого голоса; быть в курсе, в каких “интимных отношениях” находятся голоса друг с другом в любой точке произведения»...

As-dur – f-moll. Были уроки, посвящённые «поиску» ритма. Ведь, как оказалось, с ритмом у большинства из нас, учеников, были большие проблемы. Мы играли так, как (цитирую педагога) «было угодно левой задней пятке». К каждому своему ученику Татьяна Борисовна искала ключик. Кто-то вышагивал по кабинету километры в ритме похоронного шествия 3-ей части Двенадцатой сонаты Бетховена. Кто-то дирижировал одной рукой, играя партию другой, или стучал по крышке; отбивал ритм ногами в синкопу, одной рукой тактируя сильные доли, а другой – выбивая на крышке рояля изощрённый ритмический рисунок мелодии. И так – до обретения полной свободы и относительной независимости всех частей тела в условиях сложной координации движений. И все, конечно же, старались воплотить (то есть наделить собственной поющей, стучащей и т. п. – см. выше – «плотью») незримую метрическую пульсацию, заботливо укрытую композитором в так называемой «линии баса». О последней необходимо сказать отдельно...

Линия баса – это то, о чём мы упорно забывали, несмотря на все усилия нашего педагога. Мы упрямо двигались за мелодией, теряя гармоническую основу. Открывая ноты ранее иггранных сочинений, я наталкиваюсь на ремарки Татьяны Борисовны, сделанные карандашом: «не слышишь линию баса», «куда идёшь?», «зачем идёшь?», «почему дырка?» и прочее. Линию баса мы обязаны были знать как «Отче наш», петь её с партией правой руки и без, разобраться, что куда тяготее, и, что самое главное, – почему. На уроках игры на фортепиано осваивались одновременно курсы и гармонии, и полифонии, и сольфеджио, и анализа музыкальных форм.

Но самое «страшное», что у Татьяны Борисовны есть привычка, рассказывая о музыке, затрагивать широчайший круг различных знаний. Она спрашивала, что мы читаем, рекомендовала хоро-

ших писателей, заставляла «прошерстить» массу литературы, связанной с творчеством композиторов, чьи произведения исполнялись, проводила неожиданные параллели и находила интересные ассоциации. До сих пор после каждого урока Татьяны Борисовны, на которые попадаешь сейчас уже не в качестве студента, уходишь с ощущением того, что ты получил дополнительную пищу к размышлениям...

Es-dur – c-moll.

Из студенческого...

<i>Пред мастером почтительно склоняюсь,</i>	<i>Ведь я учусь, грызу гранит науки,</i>
<i>Но педагога всё-таки боюсь,</i>	<i>Вхожу в рояль, вернее, вход ишу.</i>
<i>А женщиной безумно восхищаюсь,</i>	<i>Когда ж порой не слушаются руки,</i>
<i>И этого нисколько не стыжусь.</i>	<i>Я вслух им илю приказ, а не ропщу!</i>

Однако не всегда уроки проходили в сверкающей мажорной краске, бывали и минорные эпизоды. Например, «кровавые» ночные репетиции, которые пришлось как раз на те годы, когда в нашей стране происходило веерное отключение электричества. В кромешной темноте большого зала громогласно звучал голос педагога, вызывающий из последнего ряда к исполнительским сознанию, чести и совести: «Ну не писал такого композитор, он не бился в истерике», «ты играешь себя, а не Моцарта, Бетховена, Шумана»...

Хочется привести слова сегодняшнего воспитанника Татьяны Борисовны, студента 5-го курса Олега Копелюка: «... не все наши уроки проходят гладко. Бывает всякое <...>. И в то время, когда урок приобретает драматический характер..., я вспоминаю слова Татьяны Борисовны: **если даже наш педагог недоволен нами, и кажется, что больше не в состоянии терпеть нас, не верьте этому, ибо настоящий учитель хочет, чтобы ученики превзошли своего учителя, именно в этом мудрость учителя, именно так проявляется его любовь**»⁸.

Но всегда, красной нитью через все уроки, проходила фраза: «Слушай рояль!». Для Татьяны Борисовны рояль – живой инструмент, надёжный друг, интересный собеседник, которого нужно понимать, слушать и вести с ним разговор... разговор по душам!

⁸ См. «Приложение».

Когда-то перед одним из экзаменационных выступлений Татьяна Борисовна сказала фразу, которая для меня оказалась переломной в понимании профессии музыканта: «Если я узнаю, что Вы играете ради оценки, Вы станете мне неинтересны». Разочаровать своего педагога было невозможно.

B-dur – g-moll. Возвращаясь к И. С. Баху⁹... В классе Татьяны Борисовны все приучены играть ХТК по уртексту. Исполнитель сам должен разобраться в строении и интонационном рельефе каждого голоса, грамотно расставить цезуры и интонационные акценты, аргументировать их, подобрать аппликатуру, исходя из фразировки, найти формообразующие компоненты и выстроить музыкальное здание произведения так, чтобы оно убедительно воспринималось слушателем. Нередко вместе с пианистом, сидящим за роялем, первую тему «рожали» все присутствующие. Кого-то Татьяна Борисовна убеждала почитать псалмы, чтобы проникнуться соответствующим состоянием (чтение происходило тут же, вслух и с выражением), кто-то убеждал педагога в собственном «философском наполнении» темы, ссылаясь на исторические трактаты, иными словами, происходил творческий диалог...

Среди особых методических приёмов, развивавших в учениках творческую самостоятельность, назову поиск интонационных точек, осуществлявшийся следующим образом. Выбиралась какая-либо нота (на усмотрение исполнителя), которая держалась «на дыхании», пока не возникала необходимость её подхватить или перевести. Найденная комбинация закреплялась, но весь секрет заключался в том, что искомых комбинаций могло быть множество – всё зависело от тех задач, которые в данный момент ставил перед собой исполнитель.

Огромный трудоёмкий пласт работы состоял в умении сыграть произведение в различных темпах с закрытыми глазами и «прокрутить» его от начала до конца без инструмента в уме.

Татьяна Борисовна словно указывала путь, по которому следует идти, ставила задачи, выборочно проверяла правильность их понимания и выполнения, а далее следовала кропотливая самостоятельная работа – так развивалось мышление ученика.

⁹ См. «Приложение».

d-moll – F-dur. Конечно же, не всё было гладко, были слёзы и поражения, досадные ошибки и непонимание... Было много разного, но память сохраняет лишь хорошее. Не могу не вспомнить слова моей мамы, сказанные после одного из концертов класса, проходившего в филармонии. Увидев Татьяну Борисовну в зале и наблюдая за ней, мама сказала: «Если бы вы только знали, как ваш педагог переживает за вас, проживая с вами каждую ноту, каждую интонацию, болея за вас всем сердцем!». О том же чутком отношении к ученикам вспоминает Н. Зимогляд: «Татьяна Борисовна всегда очень переживала за нас, и мы это чувствовали. Старались её не расстраивать, хотя это не всегда получалось <...>. Она всегда радовалась нашим успехам и переживала вместе с нами, если у нас в жизни случались неприятности»¹⁰.

В порыве признательности и благодарности Учителю класс Татьяны Борисовны объединялся не только на концертах. В посвящаемых ей «капустниках» чего только не было: песни, юмор, видеофильмы, аудиозаписи, а'capell'ные и шумовые ансамбли, театральные миниатюры, стихи:

Учителю от класса в Татьянин день

<i>Татьянин день – день Веркиной Татьяны.</i>	<i>Позвольте с именинами поздравить</i>
<i>Аврал экзаменов прошёл уже почти,</i>	<i>От всех сердец, что бьются в унисон,</i>
<i>Но хочется, чтоб наши все изъяны</i>	<i>Здоровье пожелать скорей поправить,</i>
<i>Январский ветер смёл у Вас с пути.</i>	<i>Дабы слились в единстве ночь и сон.</i>
	<i>Рефреном будет пожеланье счастья,</i>
<i>Вполне возможно мы – не совершенства,</i>	<i>А также денег, крупных, всех мастей;</i>
<i>(Есть грех такой, чего уж там скрывать),</i>	<i>Всегда проходят мимо пусть ненастья,</i>
<i>Романтиков мы слушаем с блаженством,</i>	<i>Лишь только радость ждёт Вас у дверей.</i>
<i>Классических творцов хотим понять:</i>	<i>Январский праздник дарит свет и счастье,</i>
<i>И хоть порой в нас мало вдохновенья,</i>	<i>Ещё подарки близких и друзей,</i>
<i>(Но, ежели по чести, то терпенья),</i>	<i>Мечты и воплощенье всех идей!</i>
<i>А всё-таки мы рождены играть!</i>	

¹⁰ См. «Приложение».

a-moll – C-dur.

К проблеме раскрытия потенциала ученика: отмечу, что многогранность личности педагога – педагога ищущего, не останавливающегося, позволяет воспитывать личным примером. Хочется быть похожим, чего-то достигать и трудиться, трудиться, трудиться... ибо совершенству нет предела.

Увы, не всегда и не во всём мы следуем заветам наших педагогов. К сожалению, уроки Татьяны Борисовны не конспектировались... – а эти конспекты были бы весьма кстати начинающему собственную педагогическую деятельность музыканту. Но, возможно, как мозаика, сложатся в целостную картину отдельные воспоминания о ней, записи её уроков и высказываний, что, в конечном итоге, позволит проанализировать обширный педагогический опыт и ценнейшие методические наработки удивительного талантливого педагога – Татьяны Борисовны Веркиной.

Вот и замкнулся круг... А, точнее, просто устремился в бесконечность, продолжив вечное движение в лабиринтах времени, звуков, тональностей и человеческих сердец...

* * *

ПРИЛОЖЕНИЕ

Эпизод I

Внимание, идёт урок!

[Расшифровка фортепианного урока в классе Татьяны Веркиной / Подпоринова Е. В. – Запись 2011 г. : И. С. Бах. Прелюдия и fuga соль-минор из I тома «ХТК».

Исполняет О. М., студентка I курса.]

[После прослушивания произведения в исполнении студентки].

Т. Б.: Могу заметить, что со вчерашнего дня, несмотря на твою неуверенность, проявленную в отношении к самой себе, в своих силах, тебе удалось сделать достаточно много. Осмысленная работа была, безусловно, уже проделана, но мне всё время не хватало одной очень важной вещи и в прелюдии, и в фуге. Мне не хватало звука, твоего отношения к звуку. Ты вся немножко поджалась, и звук был, как говорят вокалисты, «неопёртый», очень неопределённый и бездыханный. Более того, я не очень ощущала тональ-

ность. Для начала я бы всё-таки хотела, чтобы мы с тобой определились, в какой тональности сейчас играем.

О. М.: Соль-минор.

Т. Б.: Итак, начнём, как всегда, с нашего слухового тренажа: поиграем арпеджио в соль-миноре, потом в фа-миноре, ми-миноре, ля-миноре, где сама хочешь. Затем возвращаемся в исходный соль-минор.

[Рекомендации в процессе игры]. Арпеджио всегда играем очень легатно, красивым певучим звуком, и всегда сохраняем мелодическую основу этих арпеджио. Не просто пальцами перебираем по клавиатуре, а слушаем «соль-си-ре-соль», это красивая мелодическая линия.

[Играются арпеджио в разных тональностях (соль-миноре, ля-миноре, фа-миноре и снова соль-миноре)].

Т. Б.: Скажи, пожалуйста, было ли что-то в твоей душе, что сказало тебе: «Вот есть определённая разница между соль-минором и ля-минором или соль-минором и фа-минором»?

О. М.: Было между соль-минором и ля-минором.

Т. Б.: Теперь ещё раз начни ля-минор и сразу перейди на соль-минор...

[После игры].

Т. Б.: Я, честно говоря, не очень слышу разницу, а мы практически должны почувствовать различие. Сейчас же я просто ощущаю весьма активную позицию и в соль-миноре, и в ля-миноре, и в фа-миноре. А я точно знаю, что она должна быть разной. Три тональности – это три разных мира.

Если начинаешь играть с акцента, то первый же звук сразу «убивает» тональность. Ведь любая тональность начинается с произнесения гармонии. Я должна погрузиться во второй звук, услышать первый интервал, понять, в каком ладу я нахожусь. Если же акцент на первой ноте, а дальше пустота, то я не понимаю, где нахожусь. Главное, не надо никуда спешить – слушай!

[Ошибка].

Т. Б.: Ты начинаешь играть, не слыша того, что собираешься играть. Ты привыкла играть пальцами, а мне важно, чтобы ты умела перестраиваться внутренне, чтобы ты почувствовала, в какую тональность ты переходишь. Ты спускаешься относительно соль-минора на большую секунду вниз, в фа-минор. Это очень большой рывок. Не просто хлопай по клавише «фа», а успевай пережить какое-то потрясение, ведь ты переходишь из

одной тональности в совершенно другую. Это два мира – АБСОЛЮТНО РАЗНЫХ!

Теперь давай попробуем сыграть тему фуги в соль-миноре, фа-миноре и ля-миноре, и попытаемся понять, почему именно в соль-миноре Бах выбрал эту тему. Ведь композитор писал во всех тональностях. Что же заставило его услышать эту фразу, этот начальный мотив именно в соль-миноре? И почему именно в соль-миноре он предложил такой вариант прелюдии – с трелями в самом начале?

[Тема фуги играет в разных тональностях].

О. М.: Хм... интересно. В ля-миноре светлее как-то звучит... Но я не совсем понимаю.

Т. Б.: А тебе сейчас и не надо понимать, тебе надо просто УСЛЫШАТЬ, что эти две темы (в соль-миноре и ля-миноре) звучат чуть-чуть по-другому. Ведь мы ищем тот звук, который присущ только соль-минору.

Кстати, для меня и темп, в котором ты играешь фугу, несколько поспешный. Ты торопишься и не успеваешь прочувствовать те интервалы, которые приковывают наше внимание. Вдумайся, малая секунда вверх, потом скачок, малая секунда вниз, затем опять вверх... Композитор заостряет наше внимание на этих интервалах, заставляя прочувствовать их. Ты же просто пробегаешь эти интервалы, ничем их не наполняя. Какой интервал второй?

О. М.: Секста.

Т. Б.: Ты представляешь, насколько секста шире малой секунды, сколько в ней полутонов? Их же все надо пропустить через себя, прослушать. Чтобы почувствовать расстояние и напряженность этого интервала, их надо проиграть, заполнить полутонами. А ты боишься настоящего звука рояля. Мне бы хотелось, чтобы мы ощущали колебания струны, ощущали звуковую волну... В противном случае ты просто нажимаешь клавишу, и звук тут же гаснет, не тянется, не вибрирует. Ещё раз, пожалуйста, возьми левой рукой «соль си-ре-соль» так, чтобы рояль зазвучал...

[Идёт работа над звуком в теме].

Т. Б.: Когда вступает второй голос, за чем мы должны следить? Мы следим за интервалами, которые образуются по вертикали. Кстати, ты «скушала» паузу в теме между мотивами, что было очень обидно. Ведь пауза – это воздух, люфт, – они так важны! – это наше дыхание, живое человеческое дыхание, которое должно обязательно иметь место в музыке.

Теперь вопрос к слушателям¹¹: была ли линия верхнего голоса, и был ли в каждую долю времени слышен интервал по вертикали между сопрано и басом?

Сейчас мы поступим следующим образом: сядем вчетвером, поскольку здесь четыре голоса, и будем играть фугу.

[Каждому, включая Татьяну Борисовну, достаётся по голосу].

Т. Б.: Начиная со слабой доли, мы должны выразительно сказать «раз», чтобы дать импульс к началу игры...

Будьте гуманистами, вы должны СЛЫШАТЬ созвучия, образующиеся по вертикали! И то, как они переходят друг в друга...

... А вы слышали меня? Мой голос был в серёдке? *(Обращаясь к О. М.):* Вот ты, например, меня перекрыла, а должна была быть более деликатной...

[Продолжают играть с того места, где остановились. Ребята не могут взять одновременно терцию].

Т. Б.: Не тычьте пальцами в клавиши! Смотрите, вы же стоите на клавиатуре рядышком. Приготовьте руки, ВДОХНИТЕ вместе и одновременно возьмите звук. Чтобы играть вместе, необходимо совместно дышать, чувствовать, контактировать на уровне ощущений.

Играя по голосам, мы должны слышать все интервалы, которые образуются по вертикали, слушать и слышать длинные ноты, их протяжённое звучание, а также отслеживать направленность движения голосов (где они движутся параллельно, где навстречу друг другу и прочее). При этом длинные ноты следует брать с большей опорой, глубиной погружения в клавишу.

[Играя со студентами, Татьяна Борисовна постоянно обращает их внимание на то, ЧТО звучит в настоящий момент, заставляя вслушиваться во все звуковые перипетии. Например...]

Т. Б.: Люди, кто из вас услышал секунду, которая образовалась между басом и тенором? Никто... Давайте ещё раз, и в этом месте все остановимся, замрём и послушаем...

[Отдельно обстоятельно прорабатываются места с перечнем голосов].

¹¹ Слушателями на уроках Татьяны Борисовны являются её же студенты, ученики её класса, которые активно анализируют и комментируют исполнения своего коллеги, делятся своими мыслями и размышлениями, проверяя собственные ощущения, знания и умения.

Т. Б.: Играют только пересекающиеся голоса. Это очень неприятный и трудный эпизод, его нужно поиграть отдельно и знать досконально – какой голос куда идёт, и где находятся точки пересечения...

[Совместная игра фуги продолжается...]

Т. Б.: А теперь я вас ещё больше озадачу и напугаю... Теперь вы эту фугу должны спеть (по голосам). Только пойте так, чтобы слышать звучание интервалов по вертикали. Когда поёте, обязательно слушайте, что в результате получается, что звучит.

Музыка не терпит формального к себе отношения ни в коем случае!

* * *

Эпизод II. Воспоминания о Татьяне Веркиной¹²

Виктор Хмелевской¹³

Моему учителю

В жизни каждого человека есть исключительные встречи. Они бывают мимолётными, краткосрочными, оставляя определённый след в душе. Так было, к примеру, в детстве, когда моими первыми сочинениями заинтересовался Д. Б. Кабалевский, переписка с которым длилась несколько лет (1965–1974). 21 декабря 1971 г. он мне писал: «Музыка по характеру своему обязательно должна меняться, в зависимости от того, что ты хочешь ею выразить, точно так же, как в зависимости от происходящих событий меняется наше настроение, наши мысли и чувства».

Прошли годы, и композиция перестала увлекать меня так, как фортепианное исполнительство. Быть пианистом – такая цель сформировалась у меня в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории (1972–1976), и это желание ещё более укрепилось в годы учёбы в Курском музыкальном училище (ныне – колледж им. Г. В. Свиридова) в классе всемирно известного пианиста-джазиста Леонида Владиславовича Винцкевича (1976–1979).

¹² Воспоминания В. Хмелевского, О. Копелюка, О. Пупиной, А. Ярецкого написаны по инициативе Е. В. Подпориновой. Рукописи находятся в её личном архиве. – [Прим. ред.].

¹³ Виктор Хмелевской – выпускник Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано Татьяны Веркиной, солист Курской областной филармонии, Заслуженный артист Российской Федерации. – [Е. П.].

Однако бывают встречи, оставляющие в душе постоянный и незатухающий до конца твоей жизни свет, несмотря на редкость подобных встреч. Таковой стала работа в классе профессора Татьяны Борисовны Веркиной в Харьковском институте искусств им. И. П. Котляревского¹⁴.

Т. Б. Веркина как человек и педагог сыграла основополагающую роль в становлении меня как музыканта-профессионала. То, о чём писал ещё в моём детстве Д. Б. Кабалевский, было осознано уже в плане исполнительства именно под её чутким и внимательным руководством. Формирование музыканта-профессионала – процесс очень длительный и сложный. От встречи с тонким, эмоциональным человеком, способным понять психологию и возможности студентов, зависит будущее исполнителя. Именно таким человеком для меня и стала Татьяна Борисовна. За её самоотверженный труд, стойкую жизненную позицию, душевные качества и, конечно же, талант пианистки и педагога я бесконечно благодарен. А все её заветы и наставления стараюсь исполнять в собственной творческой деятельности. Мои успехи – это и заслуга Татьяны Борисовны.

О моём отношении к любимому Учителю говорит ещё один факт моей биографии – единственную любимую дочь, недавно закончившую факультет искусств Курского государственного университета и ныне работающую в музыкальной школе № 4 г. Курска, мы называли... *Татьяной*. В честь моего Учителя: мне очень хотелось бы, чтобы она стала таким же красивым и талантливым человеком и музыкантом. Кстати, она даже внешне немного похожа на моего консерваторского руководителя...

Неизгладимый след, оставленный в моей жизни Татьяной Борисовной, накладывает на меня особую ответственность перед моей работой и заставляет меня вновь и вновь повторять: «Я Вас помню, очень уважаю и люблю!...»

* * *

¹⁴ Ныне Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – [Е. П.].

Эпизод III. Воспоминания о Татьяне Веркиной

Наталья Зимогляд¹⁵

Она сумела нас научить...

Я поступила в Харьковский институт искусств в 1977 году. Счастье переполняло меня, душа ликовала. Наконец сбылась моя мечта, я стала студенткой вуза, о котором мечтала. Меня распределили в класс к Татьяне Борисовне Веркиной.

В начале сентября я стояла у двери 13 класса и очень волновалась. Каждый музыкант понимает, какое важное место в его жизни занимает педагог по специальности. Я вошла в класс. Несмотря на сентябрь, ярко светило солнце, около рояля стояла молодая, очень красивая женщина; она улыбнулась, пригласила меня пройти, представилась и попросила меня рассказать о себе. Это была Татьяна Борисовна. Первые впечатления у меня были удивительные. Пропали тревога, волнение, захотелось учиться, познавать, играть. Я поняла, что этот человек станет мне не только педагогом на долгие годы, но другом и близким человеком на всю жизнь.

Татьяна Борисовна – удивительный педагог, энтузиаст своего дела. Она отдавала нам очень много своего времени и сил. Всегда ответственно подходила к любому делу и этому учила нас. Очень интересно у нас проходили уроки по специальности. Татьяна Борисовна много рассказывала о композиторе, создавшем исполняемое произведение, его стиле, играла произведение сама, проводила параллели с художниками, писателями и поэтами того времени. На уроках была эмоциональна, и поэтому занятия проходили ярко, замечания запоминались. Много времени на уроках уделялось звукоизвлечению, штрихам, «пению» на рояле. Что очень нам всем пригодилось в дальнейшей практической работе. На младших курсах многие из нас боялись сцены. Она сумела нас научить не только не бояться концертной эстрады, но и играть на концертах с удовольствием. В последующие годы, работая в оперной студии, оперном театре, играя ансамблевые концерты в филармонии, я часто вспоминала, как Татьяна Борисовна вселяла в нас уверенность,

¹⁵ Наталья Зимогляд – выпускница Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано Т. Б. Веркиной, кандидат искусствоведения, доцент Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. – [Е. П.].

учила думать о стиле, образном содержании сочинения, получать удовольствие от звучания инструмента, доносить до слушателя замысел автора.

Татьяна Борисовна всегда очень переживала за нас, и мы это чувствовали. Старались её не расстраивать, хотя это не всегда получалось. Она часто нас собирала у себя дома, где всегда было тепло, уютно, и где нам всегда были рады. Праздники, дни рождения, важные события в нашей жизни – она была всегда рядом. Мы читали стихи, музицировали, обсуждали интересные книги. Часто играли свои программы, и после этого Татьяна Борисовна просила каждого высказаться по поводу услышанного. Она всегда радовалась нашим успехам и переживала вместе с нами, если у нас в жизни случались неприятности. Татьяна Борисовна учила нас не только играть на рояле, она старалась вырастить нас грамотными, коммуникабельными, тактичными и воспитанными людьми.

По прошествии десятилетий, когда я выхожу на сцену и в зале вижу Татьяну Борисовну, куда-то уходит волнение, и я знаю, что в это выступление я смогу вложить все свои силы, умение и профессионализм – всё то, чему, меня научила она. И знаю, что от неё всегда будут исходить доброта, тепло и любовь. За что ей великое спасибо!

* * *

ЭПИЗОД IV. Студенты рассказывают... О работе в классе Татьяны Веркиной

Олег Копелюк¹⁶

Задолго до нашего с Татьяной Борисовной знакомства у меня была возможность узнать её как человека, музыканта, педагога. В 2002 г. на концерте в Харьковской филармонии играли её ученики: Анна Сагалова, Мария Бондаренко, Кира Тищенко, Александра Першина и другие. Я слышал и понимал, быть может, в силу возраста, и не так, как сейчас, сколько труда, сил, времени вложено в этих замечательных музыкантов. Понимал, к чему стремиться, какую ответственность культивировать в себе, как усердно заниматься, чтобы расти до той высокой планки, которая мне, тогда небольшому мальчику, казалась недостижимой.

¹⁶ Олег Копелюк – студент 5 курса Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, класс фортепиано Т. Б. Веркиной, постоянный участник различных фестивалей и конкурсов. – [Е. П.].

В 2004 г. я имел счастье присутствовать на концерте в филармонии, где Татьяна Борисовна пела романсы, а концертмейстером был Николай Павлович Дубиненко, которого я уже тогда, будучи студентом Харьковского музыкального училища, знал как прекрасного музыканта, заведующего отделом специального фортепиано. В тот вечер две души дарили слушателям вдохновение, искренность и трепет. Я тогда впервые услышал голос Татьяны Борисовны. Удивляюсь, насколько многогранна её личность. Недавно узнал её как педагога, а теперь вижу в другом амплу! Поистине верна мысль, что талантливый человек талантлив во всём.

Близилось время выпуска из училища и поступления в консерваторию. Мне всегда везло на хороших учителей. В училище я занимался у Тамары Васильевны Новичковой, ставшей для меня человеком, благодаря которому я понял, что музыка будет сопровождать меня всю жизнь. В консерваторию всегда мечтал попасть только к Татьяне Борисовне Веркиной, ориентируясь и на свои прошлые впечатления о ней, и на восторженные отзывы Тамары Васильевны и других музыкантов.

И вот мы с Тамарой Васильевной пришли к ней 7 марта 2007 г. Я запомнил этот день! Признаюсь, мне было очень страшно играть перед таким требовательным и искушённым музыкантом, слышавшим тысячи хороших исполнений. После моей игры Татьяна Борисовна произнесла несколько одобрительных замечаний в мой адрес и начала со мной работать. Она много сама показывала на инструменте. С каждым таким показом, с каждой фразой я понимал, сколько часов я должен заниматься, сколько знаний должен впитывать, как много времени должен думать над замыслом композитора, над формой, звуком и многими другими вещами...

Наконец, пришло 7 июля 2007 г. – вступительный экзамен по специальности. Можно верить в нумерологию, в судьбу, удачу, но цифра «7» преследует меня. После сдачи самого главного испытания при поступлении я узнаю, что Татьяна Борисовна взяла меня в свой класс. Я даже не мог этого предположить. О таком подарке страшно было подумать. Я был невероятно счастлив! Но отчётливо понимал – всё, что произойдёт дальше, будет зависеть только от меня: не подвести своего педагога, не дать повода разочароваться во мне, стараться соответствовать тому высочайшему уровню, которого она захочет добиться от меня...

Мы уже четыре года вместе. За все эти годы ни один урок не был проведён скучно, неинтересно, как «обязаловка». Каждый урок всегда несёт му-

длость, осознание того, что нужно становиться ещё лучше. Каждый урок не похож на предыдущий – всегда непосредственный и живой. Мы слушаем музыку, смотрим фильмы о великих музыкантах, обсуждаем, анализируем различные исполнения, слушаем друг друга, играем сами – всё это даёт колоссальный слуховой опыт, развивает ум, устремляет к настоящему искусству, помогает классу стать более сплочённым.

Не буду лукавить, не все наши уроки проходят гладко. Бывает всякое: не сошлись во мнениях, студенты не дозанимались, как следует не включились в процесс. И в то время, когда урок приобретает драматический характер, когда эмоции невозможно сдержать, я вспоминаю слова Татьяны Борисовны: если даже наш педагог недоволен нами, и кажется, что больше не в состоянии терпеть нас, не верьте этому, ибо настоящий учитель хочет, чтобы ученики превзошли своего учителя, именно в этом мудрость учителя, именно так проявляется его любовь.

И, несмотря на то, что превзойти нашего любимого Учителя – это утопия, мы обязаны воплотить все Её надежды ради самого ценного – высокого и непреходящего Искусства...

Олеся Пупина¹⁷

Дату моего знакомства с Татьяной Борисовной Веркиной я помню точно – 3 мая 2003 г. Моя первая встреча с Татьяной Борисовной состоялась в её рабочем кабинете во время вручения дипломов лауреатов национального смотр-конкурса пианистов – выпускников средних специальных учебных заведений. (Как выяснилось позже, инициатором этого ежегодного конкурса была именно Татьяна Борисовна. Целью же конкурса стало выявление музыкально одарённой молодежи. В тот год конкурс проводился во 2-й раз). Эта встреча оказалась для меня очень значительной, изменившей мои творческие планы. До этого момента я хотела продолжить обучение либо в Донецке (на моей родине), либо в Киеве. О проведении конкурса в Харькове я знала, но участвовать в нём не собиралась. Но внезапно поменяла решение, приехала в Харьков с опозданием – на второй день конкурса, выступила последней и стала лауреатом. Но не это событие стало определяющим – оно было лишь звеном в цепочке других. Мои планы круто изменил мастер-класс, проведенный со мной Татьяной Борисовной. Решающим стало увлекательное, полезное занятие,

¹⁷ Олеся Пупина – выпускница Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано Т. Б. Веркиной, ныне ассистент-стажер в её классе, постоянная участница различных фестивалей. – [Е. П.].

личное общение с умным, тонким музыкантом, опытным преподавателем, интересной личностью. В итоге в июле я сдала вступительные экзамены в ХГУИ и была зачислена в класс Татьяны Борисовны. Я очень рада, что всё так произошло. Случайная встреча стала решающей в моей судьбе.

Запомнились установки Татьяны Борисовны: «Никогда ничего не бойся», «Нужно всегда быть готовым ко всему», а также выражения: «маленький», «во первых строках своего письма...», «... сказала она». Запомнились многочисленные интересные уроки, где собирался весь класс Татьяны Борисовны, и поочерёдно играли все студенты с последующим обсуждением – обязательными комментариями к игре всех присутствующих. Увлекательными были и совместные прослушивания записей выдающихся исполнителей. В силу огромной занятости Татьяны Борисовны мои уроки иногда переносились на поздний вечер, случалось, что мои занятия завершали её напряжённый рабочий день уже ночью...

В Татьяне Борисовне я ценю высокий профессионализм, интеллект, бескорыстие, заинтересованность, увлечённость, желание помочь, коммуникативность, мужество и женственность, качества лидера.

Татьяна Борисовна ценит в учениках и коллегах талант, работоспособность, ответственность, организованность, начитанность, волевые качества, выносливость, оперативность в решении проблем, преданность делу, стремление к самосовершенствованию.

Александр Ярецкий¹⁸

[О первой встрече с педагогом]: Это случилось, когда Татьяна Борисовна с классом приехала в Хмельницкий. Я попал на её мастер-класс. Впечатления от момента знакомства и первого занятия: почему человек, который видит тебя впервые, так заинтересован в тебе? И в процессе первого занятия ты понимаешь, сколько ты ещё не понимаешь и сколько есть вещей, о существовании которых ты даже не подозревал?. Понимаешь, что все сложно, но очень интересно!

[О качествах личности]: Во-первых, это преданность, с которой Татьяна Борисовна относится ко всему, что делает, это профессионализм, умение зажечь нас – когда ты выходишь с урока и у тебя ощущения, что теперь ты наконец всё понял! И как раньше можно было этого не замечать? ☺ И так каждый урок ☺!

* * *

¹⁸ Александр Ярецкий – студент 3 курса Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, класс фортепиано Т. Б. Веркиной. – [Е. П.].

Юлия Николаевская

**МУЗЫКАНТ: ПРОФЕССИЯ ИЛИ ПРИЗВАНИЕ?
(Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи»)**

Артист – не только пророк,
но и педагог своего слушателя.

И. Ильин

В системе современной музыкальной коммуникации фестивальное движение приобрело грандиозные масштабы, охватив практически все сферы интересов разных слоёв общества. В этой связи *основной целью* данной статьи стало рассмотрение фестиваля классической музыки «Харьковские Ассамблеи» не столько как концепта (в единстве его исторических и современных, художественных и коммуникативных проекций), но с точки зрения *динамики обновления статуса музыканта* как основного звена любой коммуникативной цепочки (композитор-исполнитель, исполнитель-слушатель). Идея такого анализа родилась в процессе подготовки буклета к юбилею фестиваля «Харьковские ассамблеи». Поэтому вынесенное в заглавие выражение «листая страницы» – вовсе не метафорическое, а отражающее реальность действий по сбору фактического материала, так или иначе связанного с ним. Но речь пойдет не столько о событиях, наполнявших годы существования этого форума¹. Процесс сбора материалов позволил сделать определённые обобщения в контексте размышлений о *статусе музыканта в современной культуре*. Чем (или кем?) музыкант становится для слушателя? В чём прагматика существования этой профессии и изменилась ли она со временем? Примечательно, что даже беглое рассмотрение событийного ряда международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи» в культурном ландшафте города может дать ответы на эти вопросы.

¹ Фактические материалы, относящиеся к фестивалю, анализируются в статьях и диссертационных исследованиях С. Зуева, Т. Веркиной ([4]; [2]), а также в достаточно обширной периодике, библиографический перечень которой приводится в юбилейном буклете [6, с. 48–52].

В 2011 г. фестивалю исполнилось 20 лет. Можно с уверенностью утверждать, что все эти годы его деятельность была для Харькова настоящими «музыкальными университетами», знакомящими с творчеством композиторов-классиков и наследием выдающихся деятелей искусства – Моцарта, Пёрселла, Листа, Лысенко, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Глинки, Чайковского, Слатина, Гайдна, братьев Рубинштейн и других. Интуитивный замысел организаторов с самого начала был именно таков: воссоздать на музыкально-театральной сцене тепло человеческого общения, ощутив его как чудо, как место встречи гения с «обычными» людьми конца XX – начала XXI ст., как пресловутые «перекрёстки культур», совпадения во времени разнообразия эпохальных, национальных, исторических стилей.

Один из главных инициаторов проведения фестиваля и его бесменный художественный руководитель – народная артистка Украины, профессор, кандидат искусствоведения Татьяна Веркина – неоднократно рассказывала о моменте возникновения самой идеи «Ассамблей» в период распада СССР (1991), период, когда «Харьков с его славными художественными, интеллектуальными традициями переживал заметный “сдвиг в провинциальность”, уехала плеяда прекрасных музыкантов и классическая музыкальная традиция оказалась под угрозой исчезновения. Разочарование и обречённость господствовали в сознании многих харьковских музыкантов, композиторов, художников, для которых возможность творческой жизни открывалась только за рубежом. Культурное пространство катастрофически опустошалось» [6, с. 3]. То есть фестиваль появился *вопреки* сложившейся ситуации, и в этом коренится прямое разрешение оппозиции «профессия-призвание», обозначенной в названии данной статьи².

² Уточним. Оппозиция «профессия-призвание» в определённый исторический момент стала весьма характерной для западной цивилизации. Хотя изначально «верность призванию» была не только верностью перед лицом выбора, но подразумевала принципиальную невозможность выбора. Если человек ощущает своё призвание, верит в него, – исключается любая возможность «переквалификации». Вопрос: «Чем призвание отличается от профессии?» коренится в противостоянии Востока и Запада, противостоянии избрания и выбора. В контексте современной культуры считается, что выбор профессии есть вопрос свободы и ответственности самого человека. Я. Кротов в исследованиях по истории церкви пишет: «В эпоху великого

Интересно, что идея «призвания» в основе своей противоположна идее «воспитания» и «просвещения», так как изначально призвание – явление *несомненное*. Однако в современном русском языке это слово скорее обозначает склонность, влечение или предрасположение к какому-нибудь делу, став отчасти синонимичным слову «профессия». Филологическая коллизия (снятие изначальной оппозиционности) вполне адекватно отражает современную ситуацию реализации профессии «музыкант», ситуацию, которая часто базируется на ощущении призвания как побуждения действовать ради «просвещения».

В исторических условиях 1991 г., помимо основного «формата» фестиваля – музыкантов разных стран объединяет одна тема, в рамках которой они воплощают свои творческие достижения – сложился определённый круг задач просвещенческого характера. Музыкант должен (1) представлять лучшие образцы мировой музыкальной культуры, как бы (2) ограждая её от «засорения», тем самым (3) не просто даря положительные эмоции, но (4) формируя «вкус» к музыке, обучая собственной игрой. Татьяна Веркина не раз подчеркивала, что одной из идей фестиваля является знакомство публики не просто с музыкантами, способными с виртуозным блеском исполнить то или иное произведение, но с теми исполнителями, для которых важен путь понимания произведения, его текст, интонация, наконец, с теми, кто способен открыть новые горизонты творческого мира композитора, ставшего центральной фигурой фестиваля³.

Соответствующие установки из года в год реализовывались в том, что каждый фестиваль не просто собирал музыкантов, а формировал круг друзей: приглашались известные исполнители из разных стран⁴,

религиозного поворота от рода к личности и от Бога племенного к Богу личному происходит и поворот от наследственного труда к труду избираемому. Но здесь же начинается и парадокс, связанный с тем, что личность не есть нечто данное заранее, а нечто становящееся, вырабатываемое по мере труда и по мере избрания. “Профессия” – вот слово, которое вытеснило слово “призвание”. Призвание овладевает человеком, профессией овладевают» [5].

³ Подобную мысль Т. Веркина неоднократно высказывала публично, в том числе и в нескольких беседах с автором статьи.

⁴ Автор позволит себе ограничиться перечислением тех, кто в разные годы посещал фестиваль, формируя его непередаваемую интонационную атмосферу. Это исполнители с мировыми именами – народные артисты России Наум Штаркман,

организовывались мастер-классы для студенчества. Кстати, большинству студентов систематическое посещение концертов не только давало ощущение причастности к историческому времени, преподнося сюрпризы и настоящие открытия, не только учило принимать дары Её Величества музыки, входя в её круг в качестве слушателя, но и позволяло оттачивать умение критически анализировать сказанное «внутренним голосом» относительно прозвучавшей исполнительской интерпретации.

Концепты профессионализма и просветительства⁵, безусловно заложенные в формате «Харьковских ассамблей» (ориентирование на определённые интонационные идеалы), дополнил аспект *воспитания* чувств и мыслей, актуальный в период постсекулярной культуры, что, в свою очередь, обусловило полифункциональность фестиваля. Выполняя просветительские функции, фестиваль одновременно стал «стартовой площадкой» для многих исполнителей (и не только студентов и преподавателей Харьковского национального университета искусств). Вспоминая первый год организации фестиваля,

Михаил Плетнев, Татьяна Гринденко и «Ансамбль старинной музыки» (Москва), Виктор Пикайзен, Игорь Гаврыш, Лев Шугом, Павел Егоров, Игорь Котляревский (Россия), ансамбль «Red Priest», Якоб Харингам, Карен Радклифф, Майкл Белл (Великобритания), Петер Ланг, Манфред Майерхофер (Австрия), Шарлотта Хоффманн, Беата Вестеркамп, Хайнрих Вальтер, Норберт Орт, Борис Блох, Герлинде Отто, Андреас Штайер (Германия), Мартин Борнус-Щетиньски (Польша), Франсуа Шаплен, Пьер-Стефан Меже, Эммануэль Штроссер, Рафаэль Олег (Франция), Джованни Бател (Венеция), Балаж Соколой (Венгрия), Ратимир Мартинович (Сербия), Клауди Ариани (Испания). Харьковские оркестры смогли работать с такими дирижерами, как Сергей Скрипка (Россия), Буркхард Ремпе (Германия), Дэвид Ллойд-Джоунс, Кристофер Гейфорд, Тимоти Рейниш (Великобритания), Урс Шнайдер (Швейцария), Лоран Кампеллон (Франция), Юрий Насушкин (Испания), Антонио Лизаррага (Мексика–Австрия) и многие другие.

⁵ Рамки статьи не позволяют в полной мере раскрыть увеличивавшийся год от года просветительский масштаб фестиваля. Например, в фестивале 2005 г., посвящённом И. Гёте, впервые за всю историю Харькова в его концертных залах прозвучало огромное количество музыки, объединённой гением великого немецкого романтика. В 1994 г. были исполнены все симфонии Ф. Мендельсона, звучали новые и новейшие произведения, состоялось множество премьер. В контексте современной культуры важно, что эта «антология» складывалась из практики живого звучания и музицирования.

Татьяна Веркина пишет: «Ужаснее всего было то, что печать обречённости легла и на будущее молодых талантливых музыкантов, которые не видели никаких перспектив и, в конце концов, готовились расстаться со своей “малоодоходной” профессией. Нужно было вернуть им веру в себя, вырвать город из забвения, пробудить желание новой жизни» [6, с. 3].

Вышесказанное склоняет чашу весов, колеблющихся между «профессией» и «призванием», в сторону *воспитания* профессионала. По сути, задача подготовки нынешних специалистов должна быть сформулирована так: не просто обучить специалиста, дав ему высшее образование, но воспитать личность с высокой общей и профессиональной культурой, способную противостоять вызовам XXI века, готовую не только к трансмиссии знаний и умений, но к их творческому переосмыслению. Выскажем следующую мысль: в «недрах» фестиваля «Харьковские ассамблеи» вызревала *эволюционная* модель (новый формат) коммуникации, жизнеспособная в изменчивом современном мире. Модель, в высокой степени реализуемая самим его художественным руководителем – Татьяной Веркиной – со времени избрания её в 2004 г. на пост ректора ХГИИ имени И. П. Котляревского, ныне – Харьковского национального университета искусств. Действительно, динамическая внешняя среда не позволяет останавливаться на однажды сделанном, и основное направление коммуникативных трансформаций состоит в создании так называемой *адаптивной системы* управления. Новые условия заставляют вузы работать, руководствуясь в определённом смысле уникальной для каждого отдельного учебного заведения концепцией, отвечающей реалиям ситуации в регионе и учитывающей перспективу динамического развития внешних условий. Так, «внутри» «Харьковских ассамблей» можно год за годом наблюдать движение от осознания *миссии* к разработке *стратегического плана* развития вуза⁶.

⁶ Так, в интервью журналу «Губерния» (2011) Т. Веркина вновь перечисляет те культурные реалии, которые вызвала к жизни работа «Харьковских ассамблей». «Непостижимым образом организация фестиваля дала толчок многим культурным начинаниям в Харькове: был создан Молодежный симфонический оркестр (1992 год), и теперь с ним с удовольствием работают дирижеры с мировыми именами; в 1993 году впервые в Харькове появилось Шубертовское общество

Итак, фестиваль стал своего рода реализацией коммуникативной стратегии. Традиционно его отличает огромное количество концертов – исполняется симфоническая, камерная, вокальная, инструментальная музыка, идут мастер-классы, научная конференция, презентации⁷. Смысл такой плотности событий на единицу времени – в погру-

(руководитель – Григорий Ганзбург); в дальнейшем были основаны фестиваль “Музыка – наш общий дом”, конкурс юных пианистов Владимира Крайнева, стали печататься нотные издания, регулярно собираться международные научные форумы, по программе фестиваля начали проводиться детские конкурсы пианистов им. П. Луценко, которые раскрыли новые возможности перед талантливыми учениками и преподавателями музыкальных школ, вечера поэзии, выставки детского творчества, мастеров живописи, фотоэкспозиции и т. п. Всё это давало уверенность, что наше будущее всё же в наших руках, поэтому и родился уникальный девиз фестиваля: “Противление злу искусством”. <...> И всё же, пожалуй, главным завоеванием “Харьковских ассамблей” можно считать “открытие” для широкой публики музыкантов-харьковчан, которые не только не затерялись в окружении именитых гостей, но и демонстрируют высокий уровень исполнительской культуры, владение разнообразным репертуаром, готовность к творческому диалогу. Сейчас в наши новые залы Харьковского университета искусств ходят слушатели, знают своих любимых артистов, стараются быть в курсе наших мероприятий. 20 лет назад этого не было» [1, с. 38].

⁷ Весьма показательным стал и Фестиваль–2011, посвящённый Моцарту: за 2 недели прошло около 25 концертов симфонической, оперной, камерной музыки, мастер-классы с пианистом Грехемом Скоттом (Великобритания), флейтистом Карстеном Эккертом (Германия), виолончелистом Денисом Севериным (Швейцария), скрипачем Юрием Насушкиным (Испания), теоретическая конференция «Профессия “музыкант” в пространстве времени: историко-культурные метаморфозы», творческая встреча с народным артистом России Валерием Алиевым и презентацией его книги, концерты классов Татьяны Веркиной, Людмилы Цуркан, Дианы Гендельман, Елены Щелкановцевой, традиционный концерт, связывающий Харьковскую специализированную музыкальную школу и Университет. В «Ассамблеях» участвовали музыканты из Великобритании, Испании, Италии, Германии, Швейцарии, России. Прошли харьковские премьеры монооперы Буцко «Записки сумасшедшего» (по Гоголю) и произведений греческих композиторов Каломириса, Алфераки, Теодоракиса. Большинство зарубежных музыкантов имеют огромный опыт в руководстве различными коллективами. Так, Дмитрий Лисс, главный дирижер Уральского симфонического оркестра, работает с оркестрами в разных уголках мира. Тимоти Рейниш – первый валторнист Национальной оперы Лондона и профессор дирижирования Королевской музыкальной школы Манчестера. Карстен Эккерт – профессор, ректор Высшей школы искусств Берна, лауреат конкурса “Grammy awards”. Грехем Скотт возглавляет фортепианное отделение Королевского северного музыкального колледжа, Юрий Насушкин – не только профессор Высшей консерватории Астурийского княжества, но

жении слушателя (и участника) в определённый контекст творчества, эпохи, стиля.

Если представить фестиваль как Целое, то камерные программы (а их всегда немало) обеспечивают интерес к каждому музыканту-исполнителю (будь то студент или выдающийся мастер)⁸. Но фундаментом великолепной архитектоники фестиваля, носителями его «драматургической функции» чаще являются, конечно, концерты оркестровые. В рамках обсуждаемой темы о соотношении «призвания» и «профессии» отметим, что оркестровые концерты склоняют чашу весов к последней. Так, многие дирижеры подчеркивают «образовательную» роль их совместного с харьковскими коллективами (в том числе – Молодежным симфоническим оркестром «Слобожанский») творчества⁹. А то, что харьковские оркестры смогли работать с такими выдающимися, известными в мире дирижёрами, как Сергей Скрипка (Россия), Буркхард Ремпе (Германия), Дэвид Ллойд-Джоунс, Кристофер Гейфорд, Тимоти Рейниш (Великобритания), Манфред Майерхофер (Австрия), Урс Шнайдер (Швейцария), Лоран Кампеллон (Франция), не только доставляло наслаждение слушателям, но и развивало самих оркестрантов, заставляя их повышать свой профессиональный уровень.

Если коснуться камерной «ветви» фестиваля «Харьковские ассамблеи», то, на наш взгляд, она не столько совершенствовалась профессионализм исполнителей (он не обсуждается), сколько давала им возможность проявить своё «призвание» – в выборе программ, их «выстроенности», умении создать особенную атмосферу камерного

и творческий директор Международной музыкальной школы принца Астурийского. Рейчел Янг, выступавший в роли дирижера, имеет огромный опыт оркестрового и сольного виолончельного исполнительства.

⁸ Так, доктор искусствоведения Л. Шаповалова отмечала в связи с камерными концертами фестиваля 2009 г.: «Виявом духовного єднання були ... численні концерти камерно-інструментальної музики, що, мов “імунна система”, відповідають за стан професійного здоров’я виконавського мистецтва (регіону чи навчального закладу). Рівень виконання камерної музики не завжди був рівним, вимальовуючи рельєфи – візерунки музичного ландшафту, але в цілому позначений високим академізмом та тембрально-технічними пошуками звукового ідеалу (у молодих) і більш високим ансамблевим відчуттям та стильністю виконання – у метрів концертної естради» [9, с. 19].

⁹ См. отзывы в «Приложении» к настоящей статье.

«общения», глубоко воздействующую на слушателя, способности донести ценность исполняемого, в реализации собственно «актуального интонирования»¹⁰ (Т. Веркина).

Резюмируем наблюдения над динамикой развития «Харьковских ассамблей» в контексте размышлений о фигуре музыканта-исполнителя в современной культуре и соотношении «профессия-призвание» в связи с ней. Ранее нами высказывалась мысль о том, что в общепринятом понимании коммуникативные процессы в сфере музыкального искусства представляют собой целенаправленное движение знаний и опыта в социокультурном времени и пространстве [7]. Культура как информационно-коммуникационная система реализуется только в том случае, если она общезначима, не остаётся зафиксированной в единичном сознании, а воспринимается всеми, кто её понимает. Чтобы коммуникативный процесс был эффективен, его субъекты непременно должны демонстрировать определённые волевые качества. Именно коммуникация (в данном случае – музыкальная) мотивирует процессы, происходящие в современной культуре, а именно: а) интеграцию социальных групп и их внутреннюю дифференциацию; б) взаимодействие в социокультурных процессах (межличностных, групповых) на основе общих ценностей культуры. В этом ракурсе стоит учитывать ментальную направленность любого мероприятия в сфере культуры, в том числе – фестивалей. «Харьковские ассамблеи» являются в этом смысле достаточно показательными. Так, при тематической направленности всех ежегодных форумов каждому из них были свойственны широта охвата культурного пространства и понимание как его многочисленных тонких связей, так и непреходящей сущности традиции академического искусства, кроющиеся за названиями «Барокко – XX век», «Шуберт

¹⁰ Концепция «актуального интонирования» изложена в кандидатской диссертации Т. Веркиной, где исполнительство трактується як актуалізація письмових носіїв композиторського досвіду. «Грамотне, навіть виразне і художнє прочитання нотного тексту, без урахування специфіки його сприйняття, без звернення до слухачів із залученням наявного суспільного досвіду залишить публіку байдужою. Адже, не перетворившись на своєрідного співрозмовника виконавця, слухач не стане учасником діалогічного спілкування. Способом встановлення такого діалогу і є актуальне інтонування, яке можна охарактеризувати як творчу діяльність виконавця в її зверненні до конкретної слухачької аудиторії» [2, с. 1].

и украинский романтизм», «Глинка – Мендельсон: резонанс культур», «Гайдн – Котляревский: искусство оптимизма» и др. Образовательная миссия фестиваля реализовывалась в проектах, представляющих музыкальные «путешествия» и посвящённых творчеству Мендельсона-Бартольди, Берлиоза, Чайковского, Шумана, Листа, Пёрселла, Глинки, братьев Рубинштейн, Моцарта. Но яркие названия никогда не заслоняли действительной цели «Харьковских ассамблей» – просветительства в самом высоком смысле слова, привлечения молодёжной аудитории, интеграции украинского искусства в европейское пространство, сохранения высоких традиций харьковских (и не только) композиторской и исполнительской школ.¹¹

Просветительская идея, на протяжении многих лет одушевляющая фестиваль, позволяет представить его как *открытую систему*: ведь произведения искусства лишь «прочитываются» в процессе коммуникации (в музыке – во время исполнения), но актуализируются в процессе познания, не ограниченном рамками концерта. Задачей одного из непосредственных участников коммуникации – современного исполнителя, ориентированного на подготовленную публику, становится создание (или воспроизведение) ожидаемого «стереотипа» (канона, эталона), который может сформироваться при многократном прослушивании музыкального произведения, одновременно с привнесением того нового, что не повторяет прежние варианты интерпретаций. Фестиваль, благодаря каждый раз заново избираемой тематике, позволяет максимально объёмно реализовать эту идею, подтверждая свою специфику «уникального коммуникативного канала» (П. Пави [8]). Единство исторических и современных, художественных и коммуникативных проекций фестиваля создаётся благодаря тому, что он является системой *динамической*, многообразие концертных форм которой даёт возможность погружения в контекст (тематику, эпоху) при множественности текстов (произведений, исполняемых в концертах), вызывая широкий слушательский резонанс.

Всё это позволяет снять оппозицию «музыкант: профессия или призвание» и отнести фестиваль «Харьковские ассамблеи»

¹¹ Для большей полноты картины в «Приложении» приведены отдельные отзывы участников фестиваля за 1991–2011 гг.

к категории «событийной культуры» (по Х. У. Гумбрехту), что означает «готовность к тому, чтобы с нами случались удивительные вещи, чтобы нас посещали внезапные интуиции и прозрения» [3, с. 53].

Таким образом, сегодня «Харьковские ассамблеи» являются концептуальным воплощением общего состояния сферы национальной профессиональной академической музыки, своеобразным зеркалом, отражающим её взлёты, проблемы и пути их преодоления. За 20 лет существования этого форума профессионализм музыкантов вырос (особенно это касается молодых исполнителей), но призвание осталось прежним. Задача музыканта в рамках фестиваля – создавать особую атмосферу, в которой чувства, воплощённые композитором в произведении, совпадают с настроением тех, кто его исполняет и слушает. Этот удивительный дух был присущ так называемым «шубертиадам», вечерам совместного творчества музыкантов-дилетантов и профессионалов. Благодаря «Харьковским ассамблеям» о них знает и харьковский слушатель, и многочисленные гости фестиваля, которые, приехав на него хотя бы один раз, становятся его друзьями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Веркина Т. Б. *Окно в музыкальную Европу [Текст] / Т. Б. Веркина // Губерния. — 2011. — Октябрь. — С. 38.*
2. Веркіна Т. Б. *Актуальне інтонування як виконавська проблема [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. / Т. Б. Веркіна. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — 18 с.*
3. Гумбрехт Х. У. *Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманитаристике [Текст] / Х. У. Гумбрехт // Койнонія : вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — Харків-Київ : Дух і Літера, 2011. — Спецвипуск № 2 : Філософія Іншого та богослов'я спілкування. — С. 51—61. — (Теорія і історія культури).*
4. Зуєв С. П. *Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01. / С. П. Зуєв ; Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. — Суми, 2006. — 16 с.*
5. Кротов Я. *История труда: от призвания к профессии. Заметки к истории Церкви [Электронный ресурс] / Я. Кротов. — Режим доступа : http://krotov.info/yakov/history/00_moi/prizvan1.html.*

6. Николаевская Ю. В. *Моцарт снова и навсегда: к 20-летию международного музыкального фестиваля [Текст] : [буклет] / Ю. В. Николаевская [автор-составитель].* — Х. : Цифра-принт. — 64 с.

7. Николаевская Ю. В. «Харьковские ассамблеи» в системе современной музыкальной коммуникации [Текст] / Ю. В. Николаевская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського ; [ред.-упорядн. Л. Русакова]. — Вип. 30. Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. — Харків : ТОВ «С. А. М.», 2010. — С. 394—413.

8. Пави П. *Словарь театра [Текст] / П. Пави ; спец. ред. Г. Беляева ; пер. с фр. Л. Баженова и др.* — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

9. Шаповалова Л. В. *Музичні ландшафти Слобожанщини [Текст] / Л. В. Шаповалова // День.* — 2009. — № 186 (16 октября). — С. 19.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Отзывы участников фестивалей 1991–2011 годов (по материалам прессы и интервью)

Фестиваль Моцарта – прекрасное начинание, которое может иметь далёкие и добрые последствия. Мне приходилось слышать, что многие зрители на такие концерты ходят из соображений престижа. Ну так что же? Пусть ходят. Мы, увы, не организуем музыкальный ликбез. И даже если пять слушателей из ста в следующий раз не захотят попасть на «престижный» концерт, а просто [придут] послушать музыку, уже хорошо. Во всем мире понятия престижности никто не стыдится.

Владимир Крайнев, 1991.

За 18 лет моей дирижёрской деятельности я впервые работаю с оркестром, которому ещё только предстоит выйти к слушателю, чем моё обычное профессиональное волнение несколько усиливается. Но должен сказать, что техника исполнительства у этих музыкантов очень высока, несмотря на то, что большинство из них молоды. Сейчас важно, чтобы они приобрели практику слушать и слышать друг друга. А потенциально это, безусловно, очень мощный коллектив.

*Дэвид Драммонд (дирижер, Швейцария), 1992,
интервью после первого выступления Молодежного симфонического оркестра.*

Татьяна Веркина задумывала фестиваль как ежегодный съезд бывших харьковчан, для которых Харьков стал своеобразным «Вокзалом мечты», откуда они отправились в разные части света, в ближнее и дальнее зарубежье. Она истово верит в то, что в этом городе много замечательных исполнителей, которые заслуживают известности. И для того, чтобы мы потом не испытывали сожаления, что очередной талант благополучно процветает за границей, Татьяна Борисовна, собственно, и ратует за проведение подобных ассамблей. Она в этой работе настоящий подвижник. Во многом благодаря ей и не пустует «Вокзал мечты», куда прибывают участники «Харьковских ассамблей».

*Александр Чепалов, пресс-атташе фестиваля,
(Международный журнал-каталог «Панна»), 1995.*

Фестиваль действительно тяжёлая ноша, но благодаря ему харьковчане узнали «своих героев», заметили, что рядом живут, трудятся творцы, таланты, подвижники. Заметили и по достоинству оценили. Фестиваль заставил зашевелиться чиновников от культуры, тех, кому должна принадлежать пальма первенства в инициировании настоящих музыкальных праздников, и наши власти, которые не могли не поддержать идею возвращения Харькову статуса центра культуры и классического искусства. Организатор фестиваля Татьяна Веркина весьма категорична: классическое искусство, его пропаганда должны стать государственной политикой.

«Слобода», Харьков, 1999, № 76.

Ни масштаб города, ни его административный статус для меня значения не имеют. С удовольствием приезжаю в Харьков, где был членом жюри конкурса юных пианистов, принимал участие в «Харьковских ассамблеях», посвящённых Листу. Прекрасный город, чуткая публика, очень талантливые музыканты и хорошие педагоги. Организовывать такие фестивали и конкурсы в наше время – просто подвиг.

*Наум Штаркман, народный артист России, фортепиано, Москва,
(интервью газете «Время», октябрь 2001).*

Организаторы фестиваля не раз упоминали об открытости границ в мире музыки. Принимая у себя гостей из других стран, мы можем ещё и ещё раз заявить о высоком уровне нашей харьковской музыкальной культуры, боль-

шом творческом потенциале и уникальности существующих музыкальных традиций в нашем городе.

Из газеты «Вечерний Харьков», 2002, 15 октября.

Иностранцы больше всего удивляются, что на наших концертах увеличивается количество молодежи. В первую очередь, конечно, в зале, хотя и на сцене молодых исполнителей становится больше. Ведь для них выступать с уже состоявшимися музыкантами – возможность увидеть тот пик, к которому надо стремиться. И для нас, взрослых музыкантов, очень важны встречи с гениальными людьми. Тогда ты понимаешь, что тебе делать с самим собой, к чему стремиться, от чего отказаться, на чём сконцентрироваться. Всегда нужно очень высоко держать планку. Вот почему я отрицательно отношусь к преувеличенному ажиотажу вокруг детского творчества. Это ещё не творчество, это учёба. <...> Искусством занимаются всю жизнь и всю жизнь пытаются познать истину. И удаётся это только единицам. Это – гении, а дело талантливых людей – пытаться подняться на следующую ступеньку.

Татьяна Веркина, интервью газете «Слобода», 24.09.2004.

Когда мы приглашали Михаила Плетнева, он ответил: «К вам я приеду. Такой подготовленной публики я не встречал ни в одном городе». Его слова дали нам уверенность, что все наши предыдущие фестивали не прошли даром для нашего города. Ведь подготовленные люди слушают иначе.

Из интервью Татьяны Веркиной газете «Вечерний Харьков», 2007, № 107.

Нынешний музыкальный праздник был удачен в том плане, что стали очевиднее возможности и перспективы Университета искусств. В потоке поздравлений – такие выпускники, как ректор Национальной консерватории Украины В. Рожок, бывший министр культуры Д. Остапенко, ныне директор Национальной филармонии и её художественный руководитель В. Лукашев. Хороший знак – для студентов нынешних.

Александр Чепалов, газета «День», № 41 (670), 3–10 ноября 2007.

Музыканты «Молодежного симфонического оркестра» настолько открыты, что моментально реагируют на замечания и воплощают мои идеи.

Из интервью дирижера Антонио Лизарраги, Мексика–Австрия, 2009.

На «Ассамблеях» в первый раз было так здорово! Потом во второй, третий... Теперь же получается так: для того, чтобы проводить эти фестивали, необходимо невероятное мужество. Потому что первый задор («А давайте-ка сделаем!») прошёл, а поддерживать эту традицию сложно... То, что у вас происходит, может чудом держать на себе и тащить Татьяна Веркина – это достойно больше чем похвалы. В умах людей должна присутствовать такая «зацепка» в культурной жизни, этим создаётся особая мерность, которая так нужна. Сейчас наблюдается упрощение жизни, за которое человек дорого заплатит. Когда-то очень давно было время личных подвигов, когда было много блаженных, святых, каждый личный подвиг создавал и духовную историю, и история культуры питалась этим. Сейчас настало время «тайных подвигов». И Татьяна Борисовна ни за что не сознается, но держать на себе такой фестиваль в течение долгих лет – действительно «тайный подвиг».

*Из эксклюзивного интервью
народной артистки России Татьяны Гринденко
газете «Харьковские известия».*

Фестиваль невероятен по количеству идей и исполняемой музыки, невероятен и дух самой консерватории.

Тимоти Рейниш (дирижер, Великобритания), 2010.

У меня прекрасные ощущения от концерта. Очень понравилось, что слушатели были очень сосредоточены, в зале стояла удивительная тишина. Может быть потому, что звучащая музыка была очень эмоциональна, а эмоции способствуют объединению. Да, люди слушали, но, что для меня более важно – меня понимали. Хотя этим взаимопониманием я не удивлён, это вообще в традициях Восточной Европы.

Грехэм Скотт (фортепиано, Великобритания), 2011.

*Дмитрий Лисс, дирижёр, Россия
(ответ на вопрос о роли «Харьковских ассамблей» в жизни города):*

Сейчас очень многие начали понимать, насколько важно искусство, и у нас это поняли. Я приведу пример. Скажем, Пермь делает ставку на искусство как на то, что «вытащит» город, привлечёт иностранных партнёров. На искусство в бюджете области идет 6 % – это беспрецедентная цифра в России. И, путешествуя за рубежом, мы убеждаемся, что подобная «ставка

на искусство» работает. Примером тому – фестиваль «Сумасшедшая неделя», который из локального, проводившегося в городе Нант (Франция), стал «выездным» и собирает в Токио миллион посетителей. Для чего нужны фестивали? Если мы хотим, чтобы к нам шли инвестиции, чтобы к нам относились не свысока, а с уважением, как к равноправным партнерам, то фестивали – это мощное средство создания имиджа территории.

Из эксклюзивного интервью, 2011.

Фестиваль и вообще все изменения, которые произошли в университете с тех пор, как Татьяна Борисовна Веркина стала ректором, и подвигают меня на то, чтобы, оказавшись в Харькове, предоставить как можно больше помощи этому учебному заведению, студентам, ученикам школы-десятилетки.

*Денис Северин (виолончель, Швейцария),
из эксклюзивного интервью, 2011.*

Идея Ассамблей сама по себе невероятная, её нельзя не приветствовать. Я, кстати, знаю, что были Ассамблеи, посвящённые Менделесону, Шуберту. Мне очень нравится подбор тематики. Очень радует, что участвует много молодежи, студентов. Для них это прекрасный стимул. Именно в дни фестиваля они демонстрируют наиболее интенсивный рост.

*Карстен Эккерт (блок-флейта, Швейцария),
из эксклюзивного интервью, 2011.*

*Тимоти Рейниш (дирижёр, Великобритания,
ответ на вопрос о мастер-классах с Молодежным академическим
симфоническим оркестром «Слобожанский»):*

Прежде всего на репетициях я хотел бы научить оркестр работе с формами, тому, как строится фраза. Композитор пишет *f* для всех, но не все инструменты должны его одинаково играть. Мы много работаем над пониманием разного вида *f*, *p*. В целом хочу отметить рост оркестра, с которым работаю уже не в первый раз. Сейчас наша работа идёт значительно быстрее, и взаимопонимание достигается легче.

Из эксклюзивного интервью, 2011.

Розділ 2



Мистецтво ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 78.071.2 : 786.2

Виталий Данилов

«ШОПЕНОВСКИЙ МОДУС» ПИАНИЗМА В РЕАЛИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КОНКУРСНОЙ ПРАКТИКИ

В фортепианной педагогике уже давно сложился тот репертуар, на котором воспитываются и обучаются музыке юные дарования. Он базируется на трёх основных составляющих: «полифонии», квинтэссенцией которой для нас является музыка Баха; «классической сонате», с особым блеском воплощённой Гайдном, Моцартом, Бетховеном; и «пьесе», представляющей, как правило, романтическое направление¹. На примере множества учебных программ (в частности, конкурсных), можно легко убедиться в том, что основанная на этих «трёх китах» практика освоения музыкального наследия прошлого выдержала проверку временем и стала для пианистов многих поколений аксиомой. Подобная избирательность в отношении педагогического репертуара вполне целесообразна, поскольку отражает основные параметры той мощной исполнительской традиции, которая до настоящего времени функционирует в культуре как магистральная. Приобщаясь к классико-романтическому наследию, ученик не только получает необходимое для «заучивания» количество опусов, но и ус-

¹ Кроме того, существует отдельная область так называемой технически ориентированной литературы и упражнений, которая не входит в данную классификацию, так как является инструктивной.

ваивает существующую в фортепианном искусстве неписаную иерархию «брендов».

Среди авторов «фортепианных пьес» одно из самых почётных мест занимает Шопен. На это указывают несколько факторов. Во-первых, рекордная популярность музыки великого польского композитора по сравнению с фортепианными сочинениями других авторов. (Правда, в данном случае речь идёт не об учебном репертуаре, а о популярности вообще). То есть Шопена *хотят* слушать. Во-вторых, его произведения *хотят* играть, и всегда охотно играют, когда это получается. Многие педагоги были бы рады включить музыку Шопена в программы своих учеников при достаточной подготовленности с их стороны. И, в-третьих, несмотря на то, что сочинения Шопена *хотят* слушать и *хотят* играть, очень часто его произведения ещё и *побаиваются* брать в программу (или давать ученикам), поскольку иметь дело с этим автором – вопрос большой деликатности.

Благодаря своей популярности музыка Шопена накладывает на юного интерпретатора (и его педагога) особую ответственность, сопряжённую с личным риском. В наибольшей степени этот риск обнаруживается в тот период профессионального становления ученика, когда он лишь пробует свои силы в освоении шопеновского наследия. Включение в программу какого-либо сочинения великого Шопена – это точный индикатор данных ученика и его творческого потенциала, тот рубеж, который отделяет «уже можно» от «ещё нельзя» (или даже «вообще нельзя»). Спросите любого преподавателя-пианиста, можно ли научить ученика *хорошо* играть сонату Гайдна или фугу Баха, «Песню без слов» Мендельсона или миниатюру Шумана. Скорее всего, вы услышите положительный ответ. Даже если полученный результат не вполне оправдывает надежды, всё же с оговорками он будет принят.

Совершенно иная ситуация складывается вокруг исполнения произведений Шопена. Любая погрешность воспринимается здесь не просто как не получившийся в этот раз элемент программы, который при надлежащем упорстве может быть проработан и отшлифован, а как личная неудача, связанная, прежде всего, с некоторой *невозможностью музыкального свойства* выразить то, что ожидает слушатель (комиссия) от исполнителя произведений Шопена. В этой связи показательным мнение Артура Рубинштейна, который писал:

«Во время моих поездок по миру я встречался со многими талантливыми пианистами. Как правило, их игра соответствовала требованиям исполнения фуг Баха, удовлетворяла в сонатах Скарлатти, Моцарт и Бетховен звучали в хорошем стиле, но стоило им подойти к Шопену, как я бывал обычно разочарован. Мои юные друзья осваивали техническую сторону, но у них не было ключа к магии Шопена» [7, с. 145]. Почему? Размышляя над этой загадкой, соотечественник великого композитора приходит к выводу: создавая музыку, «Шопен был заинтересован только в музыкальной идее, а трудности исполнения его произведений логически присущи его мысли» [7, с. 145]. Поэтому проблемы технического характера и даже простые случайные помарки при исполнении произведений Шопена «ранят» ухо слушателя гораздо сильнее, нежели в другом репертуаре.

Понимание и восприятие музыки великого художника очень субъективно. Это можно проследить на разных уровнях – начиная с академического концерта в ДМШ и заканчивая международным конкурсом или концертом известного пианиста. Часть слушателей скажет: «Это было восхитительно!», а кто-то обобщит – это был «не Шопен»... Однако, вместе с тем, в фортепианном исполнительстве существуют достаточно чёткие и объективные критерии, благодаря которым становится возможным выявлять победителей международных конкурсов пианистов. Именно эти критерии позволяют определить «шопеновский модус» в истории исполнительской практики. **Цель данной статьи** – осмыслить свойства пианизма, опознаваемые сегодняшними слушателями, в том числе и конкурсными жюри, как «шопеновские», наметив принципиально важные аспекты исследования в этом направлении.

1. СТИЛЬ ШОПЕНА. Характеризуя стиль Шопена, можно приводить множество цитат, раскрывающих многообразие представлений о музыкальном высказывании композитора. Но в большинстве из них легко найти общие черты. «Сочетание беспредельного совершенства конструктивной формы с поразительной свободой речи. Незыблемые классические основы и свежесть, самобытность мелодического и гармонического языка. Поэтический лаконизм или, точнее, “ёмкость” его миниатюр ... и при этом – энциклопедический охват всего многообразия человеческих переживаний» отмечает Я. И. Зак [1]. А вот ха-

рактеристика К. Н. Игумнова: «Произведения Шопена необычайно ясны по форме, музыкальный язык их предельно чётко и лаконичен, в них нет ничего лишнего, ничего неопределённого. Шопен умел воплощать в немногом многое» [3, с. 159]. Игумнов выделяет «два типа исполнения, особенно нежелательных при интерпретации произведений Шопена». Первый – это Шопен «молодых девиц», в котором присутствуют преувеличенная чувствительность, салонная женственность. Второй тип – Шопен «виртуозов», где скудость замысла прикрывается бравурностью и блеском, что вносит в исполнение подчёркнуто эмоциональный характер с большой дозой ложного пафоса и болезненного надрыва. По его словам, «всем пианистам этого (второго) типа, несмотря на их, иногда полную, противоположность друг другу, присуще одно общее: непонимание творческих замыслов Шопена. А все произведения Шопена отличаются ясностью плана, определённой целого» [3, с. 160].

В большинстве высказываний о композиторском стиле Шопена речь идёт о совершенстве формы, её продуманности и лаконичности, ёмкости и содержательной насыщенности. Это качество шопеновских произведений особенно важно учитывать, интерпретируя музыку композитора.

Существует заблуждение, которое часто можно встретить в музыкальных кругах, о том, что Шопен, будучи гением, будто бы в едином порыве вдохновения, непосредственно и сразу создавал свои произведения. Многие настаивают на том, что художник такого уровня по-другому и не может – на то он и гений – он просто слышит музыку и пишет. Бесспорно, момент импровизации был свойственен Шопену, но отсюда отнюдь не следует, что произведения писались им с первой попытки и начисто, будто бы «под диктовку свыше». Это поверхностный и очень упрощённый взгляд на творчество вообще. Как тогда появился бы шопеновский почерк, только ему присущий? Шопен тщательно работал над каждой деталью и, как истинный художник, переделывал отдельные места много раз – до тех пор, пока из импровизационного наброска не выкристаллизовывалась ясная и определённая форма.

Один из главных атрибутов шопеновского стиля, о который так часто «спотыкаются» начинающие интерпретаторы – *rubato*. В данном

случае вопрос заключается не в том, *должно ли быть rubato* у исполнителя, а в том, *каким* оно должно быть. Rubato, воплощающее живое импровизационное начало в музыке, по своей природе всегда является гибким и неуловимым. А шопеновский стиль, так тесно связанный с этим качеством, имеет и противоположное требование – полное подчинение формообразующему началу. Сложность заключается в том, что rubato не только должно быть созвучно ситуативному ощущению пианиста в контексте исполнения «здесь и сейчас», но и не должно выходить за «рамки дозволенного», нарушать «классическое» ощущение *целостности* фразы, предложения, формы произведения.

2. «ИДЕАЛЬНЫЙ ОБРАЗ» ШОПЕНА. Имя великого «поэта фортепиано», как его называли современники, равнодушным не оставляет никого. Именно в силу этого неравнодушия у каждого, кто хоть раз прикоснулся к творчеству композитора, формируется некий «идеальный образ Шопена», комплекс субъективных представлений, который и является часто самым главным критерием успеха при исполнении его произведений. Эти представления в процессе формирования и развития каждого музыканта постоянно обогащаются, всё больше и больше уточняются и усложняются, образуя некий индивидуальный «слуховой тезаурус». В итоге в каждом человеке живёт несколько иное представление о звучащем Шопене, нежели у слушателя, сидящего рядом, а сегодня – немного иное, чем было у самого себя же вчера. В этом и заключается субъективность подхода ко всему, что связано с музыкой Шопена. Сиюминутность восприятия разнится не только от человека к человеку, но и от момента к моменту у одного человека в разное время. Совокупность субъективных представлений отдельного слушателя определённо, властно, хотя и неосознанно, накладывает отпечаток на каждый новый акт прослушивания тех же самых произведений. Причинами капризной субъективности в оценках и представлениях о том, как же следует «*правильно*» играть произведения Шопена, является пристрастное отношение, связанное с необыкновенной популярностью его музыки и относительно небольшой удалённостью времени жизни композитора от нашей современности.

Таким образом, исполнитель произведений Шопена находится между двумя противоположностями: играть нужно свободно, широко используя rubato – и, в то же время, без преувеличений. Искренне

и содержательно – однако не уходя от чёткого представления о форме, структуре, выстраивая повествование в высшей степени логично. Из-за этих «неудобств» нет единого, раз и навсегда данного способа исполнения музыки Шопена. История её интерпретации – это постоянный *поиск идеала* с непрестанно отклоняющимся вектором, что вполне соответствует истинно романтическим устремлениям. Ведь романтизм – не что иное, как «страстный уход в бесконечность, которой никогда нельзя достигнуть и которая в конце концов остаётся достоянием всё того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [2, с. 5]. У каждого времени – свой Шопен.

3. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС им. Ф. ШОПЕНА. Проследить исторические метаморфозы воплощения «шопеновского модуса» в музыкальной культуре позволяет, в частности, конкурсная практика. Музыка Шопена составляет её неотъемлемую часть, хотя и не всегда является обязательной в конкурсных программах. Среди многочисленных музыкальных состязаний есть особое, на котором звучат сочинения исключительно одного автора. Это Международный конкурс имени Шопена в Варшаве, основанный в 1927 г. Первые три раза (1927, 1932, 1937) его выигрывали советские пианисты. Они же – чаще представителей других стран, включая саму Польшу – получали главные призы на протяжении всего его существования. III-й и IV-й (1949) конкурсы разделяет пауза в 12 лет, вслед за V-м (1955) установился стабильный 5-летний цикл проведения этого уникального музыкального соревнования.

Каждое проведение конкурса для страны, а тем более – для города, где он проходит, является своеобразным национальным праздником. Это не узкоспециализированное культурное мероприятие, интересное только музыкальной элите. Конкурс – подлинная гордость Польши, он объединяет всех любителей музыки. Прямая трансляция состязания ведётся по каналам телевидения, радио, а сегодня – и по Интернету. Несмотря на позднее, зачастую, ночное, окончание прослушиваний и объявление результатов, люди не расходятся. Это грандиозное событие вызывает не меньший резонанс, чем футбольный чемпионат или олимпиада, являясь своего рода зеркалом существующих в сегодняшней культуре представлений о композиторе, концентрирующим и транслирующим их в общество.

В задачи данной статьи не входят анализ и подробное описание истории конкурса, так как вся информация на эту тему является весьма доступной². Нам важно лишь отметить, что это один из немногих в мире конкурсов, дающих его победителям (не обязательно получившим I премию) дорогу на большую сцену. Достаточно бегло взглянуть на список его лауреатов, и мы увидим, что «шопеновский модус» в их игре в разные периоды существования конкурса раскрывался с разных сторон. Он оставался «шопеновским» в широком смысле слова, но, в то же время, нёс на себе отпечаток индивидуальности каждого пианиста. Игру всех этих исполнителей объединяла способность ответить наиболее общим представлениям о музыке польского гения – её образно-эмоциональном строе, стиле, языке – о том, что стоит за именем Шопена для большинства слушателей. Но прочтения его музыки были иногда до того различны, что вызывали горячие споры среди членов жюри, несколько раз даже заканчивавшиеся конфликтами [5].

Не обошлось без бурных обсуждений и на последнем, XVI-м, конкурсе (2010). I премию получила представительница России Юлианна Авдеева. Выступление этой пианистки и присуждение ей главной премии вызвало восхищение одной части публики и недоумение другой. Высказывались весьма противоречивые мнения, как членами жюри и независимыми музыкальными критиками, так и слушателями. Например, «польская пианистка Лидия Козубек заявила: “Решение жюри привело меня в ужас”. По её мнению, Авдеева вообще не должна была пройти в десятку финалистов. <...> Другой авторитетный представитель Польши, музыковед и экс-ректор Музыкальной академии во Вроцлаве Марек Дижевский, отметил, что Авдеевой не удалось своим исполнением показать всю красоту музыки Шопена. Его поддержал редактор журнала “Рух Музични” Кацпер Миклашевский, который заявил, что у Авдеевой есть все данные для того, чтобы стать звездой мира классической музыки, но Шопена она играет не лучшим образом», – комментирует события конкурса один из журналистов [4].

² Например, об этом можно прочитать в Интернете на страницах Википедии [5]. Там же мы можем найти ссылку на официальный сайт конкурса, на котором в разделе «видеозаписи» можно даже послушать всех конкурсантов [8].

Чем же убедила Авдеева слушателей и членов жюри? И чем вызвала нарекания в свой адрес со стороны другой части публики? Слушая исполнение Авдеевой, нельзя не заметить её отношения к тексту произведения. Её Шопен максимально приближен к «уртексту» – по духу, а не «по редакции». Авдеева своей игрой как будто демонстрирует, что и без её личностного прочтения музыка Шопена – самодостаточный, цельный, гармоничный мир, который не нуждается в дополнительном индивидуалистическом «подсвечивании». Её игра отличается большой точностью и мастерством, продуманностью исполнительских намерений и волевым темпераментом. *В ней есть* блеск и уверенность, граничащая с напором, *в ней нет* жеманства и «женского мышления». Её исполнение музыки Шопена созвучно сегодняшнему дню – эпохе информации – часто без глубокого эмоционального наполнения. Такие качества, как естественность и теплота, импровизационность и живое дыхание длинной фразы нельзя назвать главными в её игре. Её чувство, словно отлитое в подготовленную, хотя и совершенную, форму, как будто зажато в тиски железной исполнительской воли.

Обобщая основные тенденции игры Ю. Авдеевой, мы можем сказать, что они лежат между двумя полюсами. На одном – воля, чувство формы, звуковое мастерство и другие названные выше лучшие конкурсные качества, проявившиеся, например, в Фантазии фа-минор, где особенно важно точно следовать авторскому тексту, выстраивать музыкальную конструкцию, предельно ясно показывая лаконичные и чётко очерченные Шопеном музыкальные построения. На другом полюсе – некоторая искусственность исполнительских намерений. Так, при достаточно убедительной подаче, исполнение пианисткой Баллады №4 фа-минор всё же неоднозначно. При красивом звуке, мастерстве, виртуозности, точности и волевом напоре естественное и непрерывное течение музыкальной фразы, тем не менее, часто нарушается нелогичными маленькими остановками, преувеличениями нюансировки, возникающими, по-видимому, из желания сыграть выразительно, но желания преднамеренного, рационального.

То обстоятельство, что программа конкурса посвящена одному композитору, имеет как положительные моменты, так и неудобства. С одной стороны, исполнителю легче двигаться на длинной конкурсной дистанции в одном направлении (содержательном,

стилистическом, да и просто фактурно-техническом). С другой стороны, нужно выдержать такую «концентрацию» произведений одного автора, удерживая внимание зала, при которой «спрятаться» за разнообразием программы не получится. Именно с этой задачей Авдеевой удалось справиться блестяще.

Балансируя на грани мастерства и непосредственности, стабильности и импровизационности, уверенности и одухотворённости, все исполнители проходят главный тест на принадлежность к «шопенистам». Именно в этом балансировании заключается основное противоречие «шопеновского модуса» пианизма, особенно в реалиях конкурсной практики. Безусловно, в финал любого конкурса проходят сильнейшие исполнители, отличающиеся стабильностью игры. И хотя это далеко не единственное условие для конкурсанта, как видим, даже в хрупком и тонком художественном мире музыки Шопена это качество способно побеждать, что и доказал XVI Международный конкурс имени Шопена.

Но был ли сам Шопен стабильным, уверенным и масштабным исполнителем-победителем? Нет, не был. Он был скорее исполнителем, который *восхищает*, нежели *поражает*. «Автоматизму в игре Шопен предпочитал импровизационное начало, хотя и не исключавшее продуманности исполнительского замысла. Поэтому его манера игры испытывала влияние настроения, взлёта фантазии артиста и носила переменчивый характер, как и мир его музыки, не терпящий застывших форм её передачи» [6, с. 32].

Выводы. 1. Можно много говорить и спорить о том, каким должно быть исполнение произведений Шопена. Но готовых и однозначных рецептов мы не найдем. Шопен оставляет в своих произведениях большой простор для поисков исполнителя. Соприкосновение музыканта-пианиста с его творчеством, особенно в юном возрасте, в период формирования мастерства, ставит перед ним куда более «высокую планку», нежели другие, «не-шопеновские» задачи, поднимая исполнителя до уровня решения высокохудожественных проблем, активизируя его творческую волю, заставляя пианистический «организм» трудиться продуктивно и напряжённо. При этом не теряется из виду техническое развитие пианиста, органично связанное с воплощением художественного замысла композитора. «Шопеновский модус» в ис-

полнительской практике осуществляется через ту колоссальную отдачу духовно-эмоционального опыта, который накоплен исполнителем. Это открывает неисчерпаемый ресурс энергии для преодоления трудностей любого порядка и превращает процесс работы над музыкой в интереснейшую задачу, наполненную живым личностным смыслом.

2. Сам по себе «шопеновский модус» пианизма не является чем-то раз и навсегда установленным. Каждое поколение музыкантов, открывая художественный мир Шопена, выявляет его новые грани. Но, в то же время, он всегда остаётся узнаваемым. Сравнивая конкурс с зеркалом, отражающим «шопеновский модус» пианизма в его конкретно-исторических проявлениях, отметим, что полную картину такого отражения составляет цепочка конкурсов за всё время его существования, где каждое звено – это единый блок *всех* финалистов. Поскольку наиболее ценные качества шопеновской музыки далеко не всегда реализуются одним исполнителем, получившим I премию.

3. В геополитическом аспекте история конкурса развивается в сторону увеличения количества участников из стран Азии, всё более активно завоёвывающих «место под солнцем» в мировом академическом музыкальном пространстве. Тем не менее, на Конкурсе имени Ф. Шопена они сегодня практически не выходят в финал. Сходная ситуация складывается и с конкурсантами из США. Учитывая, что это закономерная тенденция, можно говорить о том, что Конкурс имени Ф. Шопена воплощает, прежде всего, европейские ценности, не только не утратившие своего значения в наш век глобализации, но и обретающие новые импульсы к развитию, обогащаясь в мировом культурном контексте.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зак Я. И. О Шопене [Электронный ресурс] / Я. И. Зак // Режим доступа : <http://musicsschool2.ru/shopen/zak-shopen/89-ya-zak-o-shopene.html>.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. — М. : МГК, 1997. — 415 с.
3. Игумнов К. О Шопене [Текст] / К. Игумнов // Как исполнять Шопена. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 159—162.
4. Каданер А. Музыка для ума: Россиянка завоевала первую премию конкурса Шопена [Электронный ресурс] / Алексей Каданер // [Lenta.ru](http://lenta.ru) :

Первые труды, в которых была обозначена значимость и множественность функций клавириста как участника ансамбля, появились в середине XVIII ст. Достаточно вспомнить знаменитые трактаты «Совершенный капельмейстер» И. Маттезона (1739) и «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» К. Ф. Э. Баха (1753–1762). Приведем некоторые выдержки из второй части последнего, посвященной аккомпанементу. «Чем меньше исполнителей, тем тоньше должен быть аккомпанемент. Поэтому соло или сольная ария лучше всего дают возможность судить о достоинствах аккомпаниатора. Наибольшее внимание в них следует обратить на то, чтобы совместными усилиями выявить намерения исполнителя ведущей партии. Трудно сказать, чья роль при этом важнее – аккомпаниатора или солиста» [2, с. 53]. «Обычно, когда хотят похвалить хорошего аккомпаниатора, говорят, что он аккомпанирует с тактом ... Под этим подразумевают очень многое, а именно: аккомпаниатор умеет хорошо разобраться в содержании произведения, слышит его общее звучание, своих товарищей по исполнению, особенно исполнителя главного голоса ... С величайшей скромностью он стремится помочь тем, кому аккомпанирует, добиться желанного успеха, несмотря на то, что сам иногда сильнее их» [2, с. 54]. «При хорошем сопровождении произведение оживает, при бедном – даже наилучший исполнитель теряет очень много; оно губит всю красоту исполнения ... Словом, чтобы аккомпанировать с тактом, нужна настоящая музыкальная душа, хорошая голова и доброжелательность» [2, с. 55].

Как видим, ещё на заре формирования профессии были выработаны представления о специфике деятельности клавириста-аккомпаниатора, иногда более весомой, чем роль солиста-инструменталиста. Тем не менее, «культ» певца, который формировался оперой с XVII в., а в XVIII – начале XIX ст. стал культурной парадигмой, определявшей приоритеты как композиторов, так и слушательской аудитории, не позволял в полной мере оценить мастерство исполнителя клавирной партии. Не последнюю роль в недооценке искусства аккомпаниатора играло несовершенство самого аккомпанирующего инструмента и ограниченность его выразительного потенциала. В фортепианном и песенном творчестве венских классиков Й. Гайдна и В. А. Моцарта ещё прослеживается клавесинное влияние, обусловленное

особенностями механики фортепиано того времени (лёгкой клавиатурой, недостаточной певучестью звучания).

Появившийся в XIX ст. как результат многолетних поисков мастеров – изготовителей клавиров – принципиально новый инструмент получил название «фортепиано» и широчайшие технические, динамические и тембровые возможности. Уже Л. Бетховен играл на роялях фирм Бродвуда (Англия) и Штрейхера (Австрия). Объём их клавиатуры был различен, но со временем он расширялся, и Л. Бетховен, учитывая это обстоятельство, вносил в свои сочинения соответствующие изменения.

Изобретение репетиционной механики, двух педалей – правой демпферной и левой (*una, due, tre corde*) в 80-х гг. XVIII в., и (главное!) их широкое использование Л. Бетховеном и композиторами-романтиками вызвали революционные преобразования в фортепианных динамике, тембре, фактуре. Это впоследствии позволило партии фортепиано обрести самостоятельную смысловесущую роль в образном ряде произведения, определило её активное участие в создании интерпретаторской концепции. «Возможность выдерживания звуков после того, как палец снимается с клавиши, создала предпосылки для одновременного звучания всех регистров, невиданного до той поры насыщения фона фигурациями, аккордами и другими видами фактуры, способствовала полифонизации ткани. Расширение объёма звукового поля, удаления баса от мелодии обогатили её обертонами, что придало ей большую певучесть и одушевленность», – замечает А. Алексеев [3, с. 114]. Преимущества педального фортепиано высоко оценил Р. Шуман: «Прежде всего, оно даёт композитору возможность увеличить силу и полноту звучания, создать множество новых эффектов. <...> Наконец, оно ведёт нас к Баху, к изучению его органных сочинений; ведь не все мы обладаем собственным органом» [9, с. 124]¹.

Наряду с сольным исполнительством в эпоху романтизма получают распространение и разнообразные формы камерно-ансамблевого музицирования. Новый тип фортепиано в сочетании с чрезвычайно возросшим техническим уровнем исполнителей-пианистов породил качественно новое отношение к камерным инструментальным жанрам,

¹ Письмо Г. А. Кеферштайну от 26 октября 1845 г. (№ 696).

а в них, прежде всего, к фортепианной партии. Эстетика романтизма, культивировавшая непреодолимый конфликт индивида с окружающим миром, тенденцию к психологизации образов, монологический тип высказывания, инспирировала формирование нового качества собственно музыкального текста. И, как следствие, позволила осмыслить возросшую значимость функции аккомпаниатора, создать предпосылки для становления современной концепции пианиста-концертмейстера как самостоятельного феномена музыкального исполнительства.

Поиск средств музыкально-интонационной индивидуализации и возможности представить субъективный взгляд индивида на мир обусловили жанровые доминанты раннего романтизма: песню и песенный цикл. В свою очередь, огромное воздействие на развитие камерно-вокального жанра оказали открытия К. В. Глюка в области оперы, связанные с особенностями музыкального языка, соотношением вокальной и инструментальной сфер, трактовкой оркестровой партии – приданием ей смысловой роли, использованием её в качестве психологического подтекста. Новации К. В. Глюка в области взаимодействия вокального и инструментального начал трансформировали и сферу камерно-вокального музицирования. Эволюция представлений о роли пианиста в создании художественной целостности прослеживается уже в глюковских «Песнях и одах на стихи Ф. Г. Клопштока» (1773), где композитор, периодически отступая от типичного для того времени инструментального дублирования вокальной мелодии, идёт по пути индивидуализации фактурных формул, привнесения в партию фортепиано элементов изобразительности, введения небольших фортепианных эпизодов.

Решительный шаг в понимании выразительных и драматургических возможностей фортепианной партии в камерно-инструментальном ансамбле сделал Л. Бетховен, чей новаторский подход к её трактовке проявился в переосмыслении функций инструментального сопровождения как неотъемлемого компонента звукообраза, в обогащении фортепианной фактуры, разнообразии динамических решений, гибкой смене интонационно-ритмических формул, завоевании всего звукового регистра инструмента и др.

Качественный скачок в интерпретации вокально-фортепианного ансамбля как дуэта равноправных участников демонстрирует

творчество Ф. Шуберта. Лаконичную простоту песенной формы Ф. Шуберт обогатил многоплановостью поэтических образов. Главное же – аккомпанирующая роль фортепиано была дополнена принципиально новыми функциями: созданием «второго плана» драматургического действия, раскрытием психологического подтекста, детализацией единого по настроению высказывания. Вокальные циклы австрийского романтика как хрестоматийные образцы жанра стали «отправной точкой» для последующих поколений композиторов.

Становление профессии пианиста-концертмейстера осуществлялось в русле эволюции ансамблевого искусства, формировавшегося в многочисленных любительских собраниях: салонах аристократов, кружках, домашних вечерах, особенно типичных для музыкальной жизни Австрии и Германии. Так, музыка Ф. Шуберта рождалась не на концертной эстраде, а в уютном домашнем кругу, где царила атмосфера сердечности, дружеского единения. Шубертовский кружок стал творческим продолжением бытовавшей в Вене традиции вечеринок, пикников, праздников в парках, непринуждённого уличного музицирования, и именно Ф. Шуберт привнёс в эту аматорскую сферу музыкальной деятельности подлинный профессионализм и высокое качество [8]. Благодаря сотворчеству композитора с певцом М. Фоглем камерное пение оформляется в самостоятельный жанр – впервые возникает и амплуа камерного певца.

На основе домашнего музицирования постепенно складывается традиция публичных камерных концертов, и, как следствие – возрастает роль пианиста в вокально-инструментальном ансамбле. К середине XIX ст. публичные концерты стали важнейшей составной частью европейской музыкальной жизни. По сведениям П. Вульфуса, «концерты организовывались первоначально Обществом друзей музыки, несколько позднее – новым объединением музыкантов-любителей “Concerts spirituals” под управлением Франца Ксавера Гебауэра, регента церкви св. Августина. К 20-м годам XIX века венский музыкальный сезон насчитывал уже до 100 мероприятий. Сюда входили: вечера местных и приезжих солистов, регулярные концерты квартета Йозефа Бёма в Пратере и скрипача Игнаца Шуппанцига в Аугартене, благотворительные “академии” в Бургтеатре и в театре “An der Wein”» [5, с. 41–42].

На втором этапе развития романтизма в Германии (30–40-е гг.), отмеченном утверждением имен Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Вагнера, в музыкальной жизни крупнейших городов страны – Лейпцига, Дрездена, Мюнхена, Берлина – концертная жизнь достигает небывалого размаха. Под руководством Ф. Мендельсона разворачивается деятельность оркестра Гевандхауза (Лейпциг), появляется целая плеяда крупных исполнителей – дирижёров, инструменталистов, певцов. В 1843 г. открывается Лейпцигская консерватория, среди профессоров которой – Ф. Мендельсон и Р. Шуман. В числе преподаваемых дисциплин наряду с композицией, историей музыки, игрой на скрипке, фортепиано и органе, предполагались и «упражнения в совместной игре» [7, с. 42].

Концертмейстерская деятельность, утверждавшаяся через разрастание камерного репертуара, существовала в рамках двух практик.

Традиционное исполнение композиторами собственных сочинений получило логическое продолжение в исполнительской практике композиторов-романтиков, нередко выступавших в качестве концертмейстеров при публичном показе созданных ими опусов. В частности, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс были хорошими ансамблистами и сами исполняли свои произведения. В истории музыкальной культуры таких примеров немало. Назовем некоторые из известных дуэтов: Ф. Шуберт – М. Фогль, И. Брамс – Ю. Штокхаузен, С. Рахманинов – Ф. Шаляпин, М. Мусоргский – Д. Леонова, Н. Метнер – Э. Шварцкопф. Супружеский союз Роберта и Клары Шуман явил собою интересный пример артистического содружества композитора и прекрасной пианистки – первой исполнительницы его произведений, в том числе и в качестве концертмейстера. Так, Р. Шуман пишет Г. Хертелю: «Мы хотим в одну из последних недель марта дать (в Лейпциге) большой концерт с оркестром. В нём я хотел бы помимо всего прочего исполнить заключительную сцену из “Фауста”, <...> а, может быть, и сцену из “Теновевы”. Будет, естественно, играть моя жена и петь м-м Шредер-Девриент, если только у неё не будет собственного концерта...» [9, с. 206]². В то же время, долгая спаянность

² Письмо Г. Хертелю в Лейпциг. Дрезден, 27 февраля 1849 г. (№ 807).

в одном лице композитора и исполнителя тормозила процесс формирования профессии концертмейстера, функция которого пока совмещалась с иными формами деятельности – сольными выступлениями или сочинением музыки. Ведь любое исполнительство предполагает контакт с чужим сознанием: играющий интерпретирует исполняемую музыку как нечто новое, существующее вовне. Будучи же одновременно автором и исполнителем, музыкант исходит из внутреннего слышания собственного сочинения.

Другой постепенно складывавшейся и к началу XX ст. окончательно устоявшейся практикой явилось участие солистов-инструменталистов в камерных ансамблях различного состава. Примеры такого рода даёт исполнительская деятельность многих выдающихся артистов – А. Корто, А. Шнабеля, Д. Энеску, Б. Вальтера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, С. Рихтера, П. Серебрякова, М. Ростроповича.

В 20–30-е гг. XX в. появляются и профессиональные концертмейстеры, сознательно направившие все свои творческие устремления в область ансамблевой игры, предполагающую наличие одного или нескольких партнёров. Интересен тот факт, что выпускники российских дореволюционных (до 1917 г.) консерваторий – Москвы и Санкт-Петербурга – уже получали диплом «свободного художника», который предполагал владение всеми видами исполнительской деятельности (сольное и ансамблевое исполнение, чтение с листа хоровых и оркестровых партитур, транспонирование). Массовое открытие в 30-х гг. XX ст. концертмейстерских классов в музыкальных училищах и консерваториях и введение квалификации «концертмейстер» окончательно оформило автономию профессии. XX ст. выдвинуло блестящую плеяду профессиональных пианистов-концертмейстеров, среди которых – Дж. Мур, А. Ньютон, М. Бихтер, Е. Шендерович, К. Виноградов, В. Чачава.

Учитывая кардинальные изменения, происшедшие в ходе музыкальной практики в понимании роли пианиста в ансамбле, выразительных ресурсов фортепиано и его функций при создании и реализации исполнительского замысла, необходимо разграничить наиболее устоявшиеся наименования этого рода деятельности: «аккомпаниатор» и «концертмейстер». В научной литературе встречаются и другие определения – «партия сопровождения», «партия фортепиано» и т. п.

Суммируя разъяснения в энциклопедических изданиях [1, 6], отметим, что понятие «*аккомпаниатор*» предполагает такое качество самого музыкального текста, когда функция пианиста сведена к сопровождению, то есть ограничено акцентированием этого объективного фактора. Определение «*концертмейстер*» – полифункционально, вскрывает разновекторность деятельности музыканта в ансамбле, также обусловленной качеством музыкального текста, но в нём акцент переносится на участника ансамбля и определяется следующими основными параметрами:

- родом специализации исполнителя (пианист или струнный);
- спецификой его деятельности (концертная, учебно-концертная);
- качественным составом ансамбля, в котором он работает (пианист-концертмейстер вокально-фортепианного ансамбля, пианист-концертмейстер инструментального ансамбля, концертмейстер хора и т. д.);
- количественным составом ансамбля (дуэт, трио и т. д.);
- функциями партии фортепиано (аккомпанирующая, ансамблевая).

В отличие от западноевропейской традиции, где термин «концертмейстер» не используется по отношению к аккомпаниатору, а подразумевает первого скрипача в симфоническом оркестре либо руководителя группы струнных инструментов, в русской и украинской исполнительской и исследовательской литературе между этими понятиями чёткого водораздела нет. Показательно, что в опубликованных на русском языке письмах Р. Шумана слово «концертмейстер» употребляется для обозначения исполнителя фортепианной партии в вокально-фортепианном дуэте: «Тщетно я искал в своей памяти концертмейстера» [9, с. 232]³. В то время как в немецком музыкальном словаре для обозначения функции аккомпаниатора используются слова: *korrepetitor* (пианист в оперном театре, концертмейстер-репетитор), *solorepetitor* (концертмейстер в оперном театре, работающий с певцами), *begleiter* (буквально – «проводжаемый, спутник», в музыке – аккомпаниатор) [4, сс. 132, 202, 50].

³ Письмо к Ф. Бренделю в Лейпциг от 16 октября 1849 г. (№ 843).

Среди многих определений деятельности пианиста в камерно-инструментальном ансамбле его суть наиболее полно отражает понятие «концертмейстер», предполагающее высший уровень владения конкретным видом исполнительского профессионализма в сочетании с мастерством руководства коллективной интерпретацией. Показателен семантический ряд французской версии словосочетания «исполнять фортепианную партию» – *tenir le piano*. Глагол *tenir* – «держатель» – связан и с утвердившимся ещё со времен Средневековья в западноевропейском музыкальном словаре термином, обозначающем приоритетный смыслонесущий голос (тенор) полифонического музыкального произведения. Можно предположить, что использование этого термина с устоявшейся смысловой нагрузкой в отношении исполнителя фортепианной партии проецирует на него весь этот понятийный, а, следовательно, и функциональный комплекс, определяя доминирующую функцию пианиста в ансамбле. Концертмейстером стали называть пианиста, который, заменив за роялем автора-композитора, был призван обеспечить идейно-образную целостность интерпретации произведения, и, следовательно, руководство в период его разучивания. Именно педагогический аспект является принципиальным для применения названия «концертмейстер» к обозначению профессии, в то время как термин «аккомпаниатор» определяет более узкую сферу деятельности. Таким образом, в слове «концертмейстер» высвечивается *синтетическая природа* функций пианиста в ансамблевом искусстве: с одной стороны, лидера, мастера, с другой – сопровождающего, настраивающего, поддерживающего.

Лидирующая, *педагогическая* роль концертмейстера наиболее ярко проявляется в процессе профессиональной подготовки студентов, формирования их ансамблевых качеств. В данном случае налицо преимущество концертмейстера, обладающего известным запасом знаний, опытом, которого у начинающего ансамблиста ещё нет. Следовательно, влияние в таком союзе в большинстве своём односторонне – студент подчиняется воле более профессионального концертмейстера. Совсем другое дело, когда и солист, и концертмейстер обладают равноценным профессиональным опытом и находятся на высшем уровне ансамблевого мастерства. Тогда становится возможным их

творческое взаимодействие, иными словами, *сотворчество*, обеспечивающее высокий художественный результат.

Выводы. Пересечение в XIX ст. двух векторов музыкальной культуры – фортепианного исполнительства, революционные процессы в котором были связаны с появлением и совершенствованием универсального солирующего клавишного инструмента, открывшего многообразные возможности развития клавирного искусства, и формирование практики концертного камерно-ансамблевого исполнительства со временем превратило деятельность пианиста-концертмейстера в самостоятельную профессию. В сфере исполнительской пианистической деятельности сформировался феномен пианиста-концертмейстера камерно-инструментального ансамбля с определённым комплексом профессиональных функций и навыков, активно востребованный современной музыкальной культурой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аккомпанемент [Текст] // Музыкальный словарь Гроува ; пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — С. 24.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики [Текст] : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — К. : Музична Україна, 1974. — С. 53—55.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства [Текст] : учеб. для студ. муз. вузов. Ч. 1 и 2 / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
4. Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий [Текст] / Г. Балтер. — М. : Сов. композитор, 1976. — 485 с.
5. Вульфius П. А. Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт [Текст] / П. А. Вульфius // Музыка Австрии и Германии. — Кн. 1 ; под общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1975. — Кн. 1. — С. 36—333.
6. Корыхалова Н. П. Аккомпанемент [Текст] / Н. П. Корыхалова // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] ; гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 80—81.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века [Текст] : учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. ист. зарубежной музыки ; под ред. Т. Э. Цытович. — Кн. 2. — М. : Музыка, 1990. — 527 с. — (История зарубежной музыки).

8. Польская И. И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : монография / И. И. Польская. — Харьков : Харьк. гос. акад. культуры, 2001. — 396 с.*

9. Шуман Р. *Письма [Текст] : [в 2 т.] / Роберт Шуман ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. — Т. 2. (1840–1856). — М. : Музыка, 1977. — 455 с.*

УДК 784.5

Максим Сидоров

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПЛАНА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на материале кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»)

Исполнительский анализ музыкального произведения – задача непростая и одновременно увлекательная. Однако при её решении нередко возникает опасность отрыва от нужд исполнительской практики. Так, с оформлением результатов анализа связана одна из весьма существенных для дирижера-хормейстера проблем, которая, на первый взгляд, относится исключительно к методике преподавания хорового дирижирования, то есть к учебной деятельности. Студент-хормейстер должен предварить исполнение произведений на академических концертах аннотацией, написанной по определённом плану. Составление аннотаций подробно рассматривается как в учебно-методической, так и в научной литературе – например, в «Методике преподавания хорового дирижирования» Л. М. Андреевой [1, с. 7–10] и «Теоретических основах дирижёрской техники» К. А. Ольхова [3, с. 144–156].

При анализе названных источников и целого ряда других, где с незначительными изменениями и дополнениями воспроизводятся рекомендации авторитетных специалистов, обнаруживается, что план составления аннотации может быть воспринят как своего рода модель музыкально-исполнительской деятельности. Это происходит, если последовательность изложения материала в аннотации считать тождественной последовательности этапов подготовки дирижера-хормейстера к исполнению произведения.

Цель настоящей статьи – охарактеризовать различия между аннотацией как формой учебной работы и исполнительским планом как обязательной составляющей практической деятельности, представив материалы исполнительского анализа вокально-симфонического произведения в качестве смысловых блоков, входящих в динамическую структуру исполнительского плана.

Обращение к кантате С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» позволяет выявить весь комплекс проблем, возникающих в практической и научной деятельности дирижера-хормейстера, что обусловлено особенностями музыкального языка Танеева, его композиторской техники, широко использующей сложные полифонические приёмы изложения и развития музыкального материала.

Аннотация – одна из основных форм музыкально-теоретической деятельности студента-хормейстера – как правило, реализует устоявшийся план изложения материала с определённой последовательностью пунктов: (1) историко-стилистические сведения, (2) результаты музыкально-теоретического анализа структуры произведения, (3) результаты исполнительского анализа вокально-хоровых трудностей. В качестве вывода, обобщающего изложенный материал, учащемуся предлагается сформулировать своё видение исполнительского плана.

В действительности последовательно и подробно изложить то, что дирижер намерен делать в процессе исполнения, очень трудно даже тогда, когда речь идет о небольших произведениях – хоровых миниатюрах. В случае же развёрнутого вокально-симфонического произведения, каким является кантата С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин», сформулировать и изложить такой подробный план не представляется возможным. Во-первых, неясно, насколько детально должны быть зафиксированы намерения исполнителя. Учебно-методическая литература этот вопрос не освещает, но совершенно очевидно, что невозможно описать действия, которые дирижер собирается предпринять при переходе к каждой следующей доле или каждому следующему такту. Во-вторых, очевидно, что исполнительский план должен отдавать предпочтение линейному, временному аспекту музыкальной формы перед структурным, пространственным, поскольку исполнение будет разворачиваться во времени. Вместе с тем, именно представления о пространственной – «кристаллической», по

Б. В. Асафьеву, – структуре целого организуют выбор и изменение выразительных средств в каждый момент исполнения. В-третьих, исполнительский план, излагаемый в аннотации, отражает виртуальный образ произведения, который складывается в сознании хормейстера. Работа с реальным коллективом не может не вносить коррективы, иногда довольно существенные, в первоначальный план.

Хотя процесс подготовки дирижера к исполнению музыкального произведения представляет собой цепь неразрывно связанных эмоциональных, интеллектуальных и физических усилий, он, как и всякий процесс, происходящий во времени, имеет темпоральную структуру, то есть состоит из начала, середины и окончания. Если спроецировать на эту структуру общепринятый план составления аннотации, то три этапа работы над произведением можно представить себе следующим образом: (1) знакомство с музыкальным материалом, включая историко-стилистические и биографические сведения (а также, возможно, ознакомление с доступными в звукозаписях интерпретациями); (2) освоение музыкального материала как единого целого, то есть углубление в аналитическую работу с партитурой; (3) заключительная стадия, на которой должна происходить шлифовка отдельных деталей.

Умение упорядочить и письменно оформить результаты аналитической работы над партитурой при составлении аннотаций к исполняемым произведениям свидетельствует о достижении определенного уровня зрелости мышления. Отрицать важность такой работы было бы неправильно, но также неправильно было бы утверждать, что она отражает специфику исполнительской деятельности. Собственно говоря, ощущение дискомфорта и нередко даже бесполезности письменного оформления аналитических материалов и возникает из-за того, что исполнителю не всегда удаётся увидеть связь между этими двумя видами деятельности – научной (а составление аннотаций приобщает начинающего специалиста именно к мышлению в категориях музыкальной науки) и практической. Между тем, такая связь существует, и её необходимо осветить более подробно, чем это делается в учебно-методической литературе.

Рассмотрим вначале материал, который содержится в каждом из разделов аннотации, с точки зрения его использования в процессе работы над музыкальным произведением.

Собирая и осмысливая сведения о личности композитора, об эпохе, в которую он жил, и о том, что могло побудить его сочинить данное произведение, исполнитель, как принято считать, стремимся понять то, что «хотел выразить автор». На пути к такому пониманию может возникнуть ряд непреодолимых трудностей, особенно, если речь идёт о музыке Средневековья и Возрождения. Наши знания о композиторе могут ограничиваться только его именем (даже оно не всегда известно точно) и приблизительным временем жизни. О композиторах, живших в XVIII–XX вв., известно намного больше. Но и эта информация никогда не бывает настолько полной, чтобы можно было уверенно утверждать, будто наши представления об авторском замысле полностью или частично совпадают с тем, что на самом деле предполагал «выразить» композитор, если только он действительно ставил перед собой задачу с помощью музыки «выразить» что-то такое, о чём можно сказать словами.

В случае с кантатой «Иоанн Дамаскин» знакомство с перепиской С. И. Танеева показывает, что первоначальный замысел кантаты заметно отличался от окончательного – зафиксированного в партитуре – результата даже по количеству частей. Следы первоначального замысла можно видеть в партитуре «Дамаскина», но едва ли мы можем до конца понять, как и почему он менялся.

Кроме того, при реконструкции намерений композитора возникает ещё одна сложнейшая проблема, над которой бьются современные философы и психологи. Это проблема отношений с Другим (с большой буквы). Вопрос о границах понимания одним человеком другого человека является едва ли не самым сложным в современном гуманитарном знании. Ответов на него на сегодняшний день имеется великое множество. Неспециалист не может участвовать в обсуждении, а может лишь выбрать тот вариант ответа, который кажется ему наиболее убедительным.

Мы будем исходить из того, что никто другой никогда не сможет почувствовать то же самое, что чувствовал Танеев в процессе работы над кантатой «Иоанн Дамаскин», никто и никогда не сможет полностью проникнуть во внутренний мир композитора. Но в распоряжении дирижера, кроме партитуры кантаты «Иоанн Дамаскин», находятся дневники и письма Танеева, воспоминания современников и даже

фотографии. Все эти вспомогательные материалы позволяют дирижеру создать в своём сознании образ композитора и, что самое главное, сформировать определённое эмоциональное отношение к этому образу. Из дневников, писем и воспоминаний известно, что Танеев был человеком скромным и даже застенчивым, что он стремился умерять силу своих переживаний и осмысливать их, что он был очень привязан к Н. Г. Рубинштейну и тяжело переживал смерть своего учителя. Известно также, что Танеев очень любил музыку Моцарта. На первый взгляд, эти сведения не имеют никакого отношения к работе исполнителя над кантатой «Иоанн Дамаскин». Действительно, очень сложно связать эмоциональные миры музыки Танеева и Моцарта. И всё же, нельзя забывать о том, что Танеев был исследователем контрапункта и в этом качестве постоянно обращался к партитуре «Реквиема». Следовательно, возможны эмоциональные параллели, поскольку «Иоанн Дамаскин», будучи произведением, освящённым памятью Н. Г. Рубинштейна, может рассматриваться как ориентированное на заупокойную мессу. Однако Е. В. Вязкова [2] обнаруживает и непосредственное влияние двухчастной структуры *Recordare* из «Реквиема» Моцарта на строение первой части кантаты Танеева, что помогает увидеть в основном разделе этой части «Иоанна Дамаскина» отчётливые черты старинной двухчастной формы.

Таким образом, биографические сведения позволяют сформировать определённый эмоциональный фон при работе над произведением, а также тем или иным образом сориентировать аналитические исследования партитуры. Ещё одним ярким примером связи между изучением биографических материалов и аналитической работой с музыкальным текстом является обращение к сведениям о первоначальном замысле композитора. В данном случае – о том, что Танеев намеревался сочинить многочастную кантату по образцу протестантской. Внимательно изучая партитуру «Дамаскина», мы обнаруживаем внутри каждой части следы этого первоначального замысла. Первую часть можно представить как составную форму, складывающуюся из инструментального вступления, подобного таковому в первых частях многих кантат Баха, и большого раздела, форма которого, как указывает Е. В. Вязкова [2, с. 99–100], аналогична старинной двухчастной. Во второй части кантаты четырехголосный хорал соединяется

с аккомпанированным хоровым речитативом. В третьей части между фугой и кодой кантаты помещается ещё один хоровой речитатив, построенный на материале предыдущего.

Понятно, тем не менее, что анализ структуры произведения не вытекает только из изучения биографических материалов. Последние могут служить лишь своего рода подсказками, позволяющими адекватно оценивать отдельные элементы сочинения, но не его структуру в целом. Основная функция этих материалов заключается всё же в формировании эмоционального отношения исполнителя к партитуре, присутствующего в его работе постоянно – её трудно представить себе без непосредственного чувственного переживания музыки.

Размышления о том, как складываются представления о произведении в целом, высвечивают ещё одну важную проблему – соотношение целого и его частей, деталей. Это не только исполнительская или музыковедческая, но и философская проблема. В философии её называют «герменевтическим кругом»: с одной стороны, целое складывается из отдельных частей, а с другой стороны, каждая деталь находит своё место в уже имеющемся целом. Любому исполнителю известно, как неожиданно найденная яркая деталь заставляет по-новому взглянуть на всё произведение. Бывает и наоборот: необходимость удерживать единую линию развития заставляет жертвовать яркостью деталей. Решая эту проблему, исполнитель опирается скорее на интуицию и опыт, чем на точное научное знание. Специфика деятельности музыканта-исполнителя такова, что даже самое тщательное и научно обоснованное планирование репетиционного процесса не гарантирует определённого результата.

Как и в предыдущем случае, теоретические – или, скорее, историко-теоретические – знания могут быть полезными: в разные исторические эпохи композиторы пользовались разными способами формообразования и разными типовыми композиционными схемами. Например, формообразование у композиторов-классиков и романтиков в целом более динамично, чем у представителей эпохи барокко. Помогают и биографические сведения: композитора можно отнести, например, к новаторам или консерваторам. Танеев был скорее консервативен и стремился воплотить динамический принцип формообразования в том виде, в котором он проявился

в произведениях Моцарта и Бетховена. В зрелый период творчества в его музыке ощущается сильное влияние Вагнера, особенно заметное в кантате «По прочтении псалма», но в ранний период, к которому относится кантата «Иоанн Дамаскин», влияния классического и даже барочного стилей преобладают. Поэтому можно, анализируя кантату в целом, выделять в ней крупные разделы формы, каждый из которых, подобно отдельной части в кантате Баха или Генделя, выдержан в одном настроении и относительно независим. Связи между разделами, образующие динамичное целое, обеспечиваются тематическим единством произведения. В этом можно увидеть уже и некоторое влияние Вагнера, но скорее – симфоний и балетов Чайковского, учителя и друга Танеева.

Наиболее сложный и ответственный этап анализа наступает, когда дирижер переходит к детальному изучению мелодических и гармонических структур. Если границы крупных разделов помогала установить преимущественно визуальная информация, содержащаяся в партитуре (изменение фактурного рисунка, ключевых знаков, двойные тактовые черты и т. п.), то на этом этапе с необходимостью в работу включается внутренний слух. При этом формируются представления о тех усилиях, которые потребуются от исполнителей в процессе озвучивания ими своих партий, и о том, каким образом дирижеру нужно будет сбалансировать их звучание. Танеев снабдил партитуру «Иоанна Дамаскина» достаточно подробными темповыми и агогическими указаниями, однако сами по себе они могут служить только общими ориентирами. Дирижер обязан учитывать в первую очередь возможности тех конкретных исполнителей, с которыми он работает на репетициях. Исполнительские возможности хора и оркестра всегда вынуждают дирижера идти на компромисс между реальностью и тем идеальным образом звучания, который возникает в его сознании в процессе самостоятельных занятий.

Можно утверждать, что темпоральная структура процесса работы музыканта над произведением существенно отличается от последовательности изложения материала в исполнительской аннотации к нему. Исполнительская работа над партитурой, как и предполагается в аннотации, тоже складывается из трёх этапов, однако эти этапы наполнены существенно иным смыслом. Это (1) самостоятельная ра-

бота дирижера с партитурой, когда формируется виртуальный образ произведения; (2) репетиционная работа с хором, в процессе которой виртуальный образ не только реализуется, но и уточняется, иногда весьма существенно; (3) подготовка к выступлению, завершающий этап формирования реального звучания. Репетиционная работа начинается обычно с деталей. Иногда, особенно, если произведение мало-знакомое (например, современное, для которого ещё не сложились традиции исполнения), в начале репетиций целесообразно познакомить коллектив с тем, как, с точки зрения дирижёра, должно выглядеть целое, однако возможность сразу прочесть с листа незнакомую партитуру зависит от уровня подготовки хора. Поэтому, как правило, процесс репетиционной работы всё-таки организуется как движение от деталей к целому, а не наоборот. Целое, представляемое дирижером как виртуальный образ ещё до начала репетиций, обязательно корректируется в ходе репетиционных занятий.

Важным источником формирования виртуального образа, которым дирижер-хормейстер делится с коллективом, являются аудиозаписи произведения, если они имеются. В современных условиях знакомство со звукозаписями исполняемого произведения является привычной и почти неотъемлемой составляющей работы любого музыканта-исполнителя, а сами звукозаписи зачастую оказываются не менее важным фактором музыкальной коммуникации, чем концертное исполнение. Например, исполнить вторую кантату Танеева – чрезвычайно трудоёмкое дело. Долгое время она оставалась практически неизвестной не только слушателям, но и профессиональным музыкантам. Несмотря на высочайшие оценки, которые давались этому произведению в музыковедческой литературе, знакомство с самой музыкой ограничивалось только примерами двойной фуги и четверного контрапункта, которые присутствовали в большинстве учебников музыкальной литературы и полифонии. Только с появлением записей этого произведения, выполненных под управлением Е. Светланова и М. Плетнёва, ситуация начала меняться.

Кантата «Иоанн Дамаскин» существует во множестве записей. Среди них наиболее известны записи под управлением Н. Голованова, В. Федосеева, Е. Колобова, А. Чистякова, М. Плетнева. Имеются также достаточно любопытные любительские записи в Интернете.

Обилие аудиоматериалов даёт возможность расширить представления о произведении. В то же время, чересчур пристальное внимание к этим материалам таит в себе опасность, о которой выдающиеся музыканты-педагоги предупреждали ещё во второй половине прошлого века, когда аудиозаписи только начинали входить в широкое употребление. В процессе слухового освоения чужих интерпретаций исполнитель может утратить – и часто действительно утрачивает – собственное отношение к произведению. Подготовка к исполнению может превратиться в более или менее сознательное копирование уже имеющихся образцов. Нельзя не признать, что записи музыкальных произведений, выполненные выдающимися музыкантами, часто являются источниками глубоких идей и оригинальных решений, но всё же их специальное изучение – область сугубо теоретической работы. На выполнение таковой нацелен курс интерпретологии, её результаты могут учитываться при формировании исполнительского плана произведения, но, подобно биографическим сведениям, служат лишь подсказками, а не основными ориентирами.

Выводы. Итак, исполнительский план произведения складывается во взаимодействии трёх основных составляющих: историко-стилистических сведений, представлений о структуре целого и о развёртывании этой структуры во времени. Ещё раз подчеркнём, что восстановить ход мысли композитора в процессе работы над произведением принципиально невозможно, но это не делает словосочетание «авторский замысел» бессмысленным. Интересы исполнительской деятельности требуют лишь изменить отношение к этому понятию. Изучая в процессе работы над партитурой сведения об исторической эпохе и биографию композитора, мы не проникаем в сознание другого человека, но организуем собственный внутренний мир таким образом, чтобы в нём возникли эмоциональный отклик на произведение, определённая эмоциональная настройка, передаваемая от дирижера к исполнителю. Кроме того, детали биографии композитора могут содержать подсказки или даже прямые указания на то, как следует рассматривать структуру произведения в целом.

При анализе партитуры важно учитывать два аспекта. Нет необходимости ещё раз подробно говорить о выдвинутой Асафьевым концепции «формы-кристалла» и «формы-процесса», но следует вся-

чески подчеркнуть, что последняя неотделима от исполнительских усилий, эмоциональных и физических. Если композиционная схема целого существует в воображаемом пространстве, то элементы, из которых она складывается, разворачиваются в реальном времени. Поэтому детальный анализ того, как развёртываются мелодические линии и фактурные пласты, требует и чёткого осознания степени и качества исполнительских усилий, благодаря которым это развёртывание осуществляется в процессе звучания.

Записи произведения помогают представить, какого рода исполнительские ресурсы могут потребоваться в принципе, и какие варианты решения исполнительских проблем существовали ранее. Анализ звукозаписей необходимо соотносить с собственными представлениями о структуре и эмоциональных характеристиках произведения. Если такие представления ещё не сложились, то углубление в чужие интерпретации оказывает не стимулирующее, а разрушающее воздействие.

Материалы теоретического анализа, сгруппированные в исполнительской аннотации как последовательность трёх смысловых блоков, на практике становятся неотъемлемой частью исполнительского плана произведения, в динамической системе которого постоянно взаимодействуют три компонента:

- (1) эмоциональный фон (формируется в процессе изучения исторических и биографических материалов);
- (2) пространственно ориентированная структура целого (корректируется историко-стилистическими сведениями);
- (3) исполнительское развертывание структуры во времени (поддерживается синтаксическим анализом частей целого).

И этот смысловой момент является наиболее существенным для понимания того, как формируется исполнительский план произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Л. М. *Методика преподавания хорового дирижирования [Текст] / Л. М. Андреева. — М. : Музыка, 1969. — 120 с.*
2. Вязкова Е. В. *О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) [Текст] / Е. В. Вязкова // Процессы музыкального*

творчества : сб. тр. — М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. — Вып. 130. — С. 90—111.

3. *Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники [Текст] / К. А. Ольхов. — Л. : Музыка, 1984. — 160 с.*

УДК 784 : 78.071 (477)

Наталья Шмелева

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕВЕЦ В ОБЩЕНИИ С КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ

(на примере творчества Александра Вострякова)

Общепризнанная величина в мире европейского вокального искусства, Александр Востряков, певец с огромным опытом работы на театральной сцене и большим педагогическим стажем, своим творчеством полноправно демонстрирует авторский подход к музыкальному исполнительству. Востряков – яркий интерпретатор классического оперного наследия, обладающий самобытным художественным видением и тонким музыкальным вкусом. Владение полным арсеналом технических приемов, острота слышания композиторского стиля и уникальный актёрский почерк составляют контур творческого портрета певца.

Исполнительская ипостась Вострякова – явление целостное и одновременно динамичное. С одной стороны, вне зависимости от сценического амплуа, певец всегда узнаваем в спектаклях. Все его театральные работы отмечены единством исполнительского стиля, обнаруживающим художественную индивидуальность солиста. С другой – Востряков – мыслитель, певец-интеллектуал, для которого содержательный потенциал исполняемой роли априори бесконечен. От спектакля к спектаклю он сознательно ищет пути обновления образа. Поэтому каждое выступление артиста уникально и заключает в себе смысловую перспективу. Певцу крайне важно охватить роль в её максимальном объёме, понять глубинную мотивацию своего персонажа, более того, если это необходимо, оправдать героя настолько, чтобы стать им на какое-то время. Это требует огромной душевной

работы, в которой не может быть остановок и лени. Так каждый раз рождается новое осознание знакомой оперной партии, а роль превращается в своеобразный проводник в мир духовности.

Востряков, несомненно, отдает предпочтение романтической музыке – ему родственны её страстность, экспрессия и тот особенный пафос, который присущ героям произведений Чайковского, Бизе, Верди, Вагнера, Гуно. Большинство критиков и партнёров по оперной сцене наиболее значимыми ролями певца признаёт партии Хозе («Кармен» Бизе), Радамеса («Аида» Верди) и Германа («Пиковая дама» Чайковского), в которых певец органичен и убедителен. Вместе с тем, новаторскими являются и работы солиста в камерно-вокальном жанре – исполнительские версии романсов Чайковского, Рахманинова, Свиридова и ряда украинских композиторов, в том числе – Виталия Губаренко, неоднократно отмечавшиеся аудиторией как наиболее самобытные¹. Малые формы обретают в трактовке Вострякова масштаб и специфический смысловой ракурс. «Перевоплощение» происходит особенным образом, без разрушения жанровых границ романса. Оперная интонация, как бы укрупняя смысл вокально-поэтического текста миниатюры, сообщает произведению новую содержательную направленность. Интересен и обратный процесс – обогащение оперных монологов и сцен средствами камерно-вокальной стилистики. Речь идёт не о приспособлении природной исполнительской манеры певца к условиям жанра или её нарочитом искажении, а скорее, о *механизмах реализации единых исполнительских принципов вокалиста в полярных по драматургическим задачам сочинениях*. Данное явление – малоизученная часть творческого процесса Вострякова, заслуживающая внимания. Этим обусловлена **актуальность** предлагаемой в статье проблематики. **Цель** исследования – изучить на примере избранных романсов Чайковского и партии Хозе в интерпретации Александра Вострякова особенности восприятия и общий алгоритм прочтения современным исполнителем авторского замысла классического произведения, а также выявить различия в репетиционном процессе при подготовке оперной партии и камерно-вокального сочинения.

¹ Именно для А. Вострякова В. Губаренко написал вокальный цикл «Простягни долоні» (1977) и монооперу для тенора с оркестром «Самотність» (1993).

С именем Вострякова связаны не только знаковые для Национальной оперы Украины постановки, обретшие благодаря его творческой инициативе неповторимый нынешний облик, но и целый этап в развитии украинской вокальной педагогики: жизненный путь певца определяет чёткая линия преемственности от выдающихся преподавателей Харьковской вокальной школы. Наставником и главным авторитетом в профессиональной сфере стала для него профессор Т. Я. Веске². Счастливая встреча учителя и ученика, давшая богатые плоды, произошла в 1968 г., когда Востряков учился на 4-м курсе дирижерско-хорового отделения Харьковского института искусств, куда поступил по окончании Курского музыкального училища. Иначе как хормейстером юноша в то время не представлял себя в профессиональном будущем. Получив блистательные характеристики училищных педагогов, Востряков с присущей ему целеустремлённостью окунулся в мир хоровой литературы: много слушал, читал, исполнял, открывая для себя имена выдающихся мастеров хорового искусства.

Училищный период его жизни (1961–1965) практически не освещён в музыковедческих источниках, хотя именно в это время были заложены базовые представления певца о музыке и вокальном профессионализме в целом. Сохранился красноречивый отзыв директора Курского музыкального училища Б. Б. Поджука на талантливого выпускника: «Вдумчивый и дисциплинированный учащийся, Востряков от природы наделён ярким темпераментом, волей, сильным голосом и хорошим дирижерским аппаратом. Очень любит петь»³. Доброе и внимательное отношение в училище Востряков заслужил, прежде всего, своими человеческими качествами и искренним желанием научиться петь, на котором фокусировались его жизненные интересы. Все 4 года учения Востряков много выступал в шефских концертах, руководил хоровым кружком в общеобразовательной школе, активно участвовал в художественной самодеятельности Курского Дворца культуры железнодорожников, где его знали и любили ещё со школь-

² Тамара Яковлевна Веске – заслуженный деятель искусств, многолетний проректор по учебной и научной работе, заведующая кафедрой сольного пения Харьковского института искусств имени И. П. Котляревского.

³ Архив Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского.

ных лет. Как всякий студент, он жил весёлой и наполненной жизнью, со всей душевной щедростью отдаваясь любому делу, будь то общение с друзьями, издание стенной газеты или спортивные состязания (из которых неоднократно выходил победителем).

Период консерваторского студенчества молодого музыканта (1965–1973) был насыщенным и плодотворным, хотя и не простым. В 1968 г. Востряков принимает ключевое для себя решение всерьёз заняться пением, и эта цель полностью покрывает все его предыдущие начинания. Юноша был принят на 3 курс вокального факультета (1971). В классе Т. Я. Веске царила свободная и доброжелательная атмосфера, поощрявшая к творческому общению. К 1970-м гг. Т. Я. Веске была уже признанным и глубоко знающим вокальным педагогом с собственным пониманием профессии. Наследуя богатые традиции основателей харьковской вокальной школы – профессоров Ф. Бугамелли, П. Голубева, М. Михайлова – она выработала уникальную и результативную методику преподавания вокала, что выдвинуло её в ряд ведущих педагогов страны⁴.

На занятиях с А. Востряковым, как и с его сокурсниками, Т. Веске исходила из индивидуальных особенностей личности и певческих

⁴ Более чем за полувековую педагогическую деятельность Т. Я. Веске подготовила больше 120 выпускников, в числе которых Н. Ткаченко, В. Третьяк, Г. Ципола, Г. Горюшко, В. Тришин, Л. Сергиенко, В. Верестников, Ю. Главацкий, А. Гроза, А. Резилова, В. Подсадный, А. Шуляк, Л. Серова.

Путь певицы не был простым. Трагические годы Великой Отечественной войны, проведённые ею сначала на фронте вместе с 3-летней дочерью (впоследствии оперным режиссёром Ириной Рывиной), затем – в эвакуации в Астрахани, сменились сложным периодом восстановления нормальной жизни, в частности, музыкальной. После окончания консерватории и увольнения из армии (где с ноября 1943 г. по май 1948 г. как выпускница Харьковского фармацевтического института она была старшим лейтенантом медицинской службы, заведующей химической лабораторией) Тамара Яковлевна по распределению назначается на должность директора Харьковского музыкального училища. Н. Говорухина, создавшая выразительный творческий портрет певицы [2], подробно описывает все сложности, связанные с новым для Т. Веске видом деятельности, диапазон которых простирался от решения хозяйственных проблем, реконструкции здания до формирования педагогического штата. Однако именно в это время, замечает исследовательница, и зарождается вокальная школа профессора Веске «во всей её уникальности, неповторимости и многогранности теоретических основ и практического их осуществления» [2, с. 8].

данных студента, развивая неповторимый тембр и природные качества его голоса. В живой практике исполнения происходило глубокое осмысление будущим солистом мирового вокального наследия. Благодарным учебным материалом для Вострякова стали арии из опер «Кармен» Бизе (Хозе), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (Богун), «Манон Леско» Пуччини (де Грие), «Князь Игорь» Бородина (Владимир Игоревич), спетые на разных курсах, многочисленные романсы украинских и зарубежных композиторов. Значительный объём музыкальной литературы, освоенной Востряковым в 1960–1970-е гг., составил фундамент вокальной эрудиции певца. Любопытный штрих к портрету Вострякова-студента добавляет его «Лист успеваемости»⁵. По специальным предметам певец был отличником, отметки же по «марксистско-ленинской философии», «основам научного атеизма», «научному коммунизму» («3» в дипломе) были более чем разнообразны, хотя молодого Вострякова эта «печальная картина», по-видимому, вовсе не удручала.

Огромную роль в становлении Вострякова-исполнителя сыграла сцена Оперной студии Харьковской консерватории. Период 1960–70-х гг. был одним из самых ярких в её истории⁶. Силами талантливых режиссёров (В. Лукашов, М. Авах, И. Рывина), дирижёров (А. Калабухин, И. Штейман) и молодых исполнителей (Н. Суржина, В. Тришин, А. Гроза, В. Дорошенко, Г. Ципола, Г. Каликин, Г. Горюшко, Л. Сергиенко, И. Журина) здесь ставились интересные спектакли, отмечавшиеся на всесоюзном уровне. Среди постановок этих лет особенно выделялись «Проданная невеста» Б. Сметаны, завоевавшая 1 место на смотре Оперных студий музыкальных ВУЗов Украины (1966), «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова (1958, 1964), «Оптимистическая трагедия» А. Холминова (1972), «Дон Жуан» (1969) и «Свадьба Фигаро» (1954, 1979) В. А. Моцарта, «Богема» Дж. Пуччини, «Возрожденный май» В. Губаренко (1975). Ярким явлением стала опера А. Николаева «Ценою жизни» (1967), в которой был задействован тогда ещё совсем молодой Востряков (Чуфаров).

⁵ Сохранившийся в архиве ХИИ им. И. П. Котляревского.

⁶ Подробное исследование, посвященное творческой биографии Оперной студии Харьковской консерватории, принадлежит Л. Кучер [3].

В 1973 г., блистательно спев программу государственного экзамена, А. Востряков получил квалификацию «Оперный и концертный певец, преподаватель» и направление в ассистентуру-стажировку, где занимался до 1976 г. «Обладает отличной сценической внешностью и незаурядными актёрскими данными, хорошим профессиональным голосом и музыкальностью. Очень любит избранную профессию», – значится в характеристике выпускника, подписанной ректором ХИИ Г. Б. Аверьяновым⁷. Сразу же по окончании вуза Вострякова пригласили как солиста в Харьковский театр оперы и балета. Эрудированность, интеллект, развитый музыкальный вкус и чувство меры в сочетании с цельностью натуры и волевым потенциалом сыграли решающую роль в успешном старте карьеры молодого исполнителя.

С позиций нынешнего богатого сценического опыта Востряков сдержанно комментирует свои первые пробы выступлений в оперном жанре. По его признанию⁸, выход на большую сцену в 1974 г. был для него, недавнего 5-курсника, не имеющего удовлетворительного багажа знаний и практики пения в театре, слишком стремительным и сложным. Однако партии, спетые Востряковым в спектаклях Оперной студии ХИИ, были весьма значительны: Алексей («Оптимистическая трагедия» Холминова), Лыков и Бомелий («Царская невеста» Римского-Корсакова), Олег Кошевой («Молодая гвардия» Мейтуса), Альфред («Травиата» Верди), наконец, выпускная роль – Рудольф в «Богеме» Пуччини. Оглядываясь на свои студенческие дебюты, Востряков подчеркивал значимость не самих спектаклей, а, скорее, тех людей – преподавателей и сокурсников, – с которыми работал над оперными образами. В этом смысле особое место в вокально-сценической биографии певца занимает «Кармен» – произведение, ставшее для него переломным.

Спектакль готовился в Оперной студии Харьковского института искусств, однако его премьера⁹ прошла в Днепропетровске (1974) в рамках Всесоюзного слёта оперных театров, к которому

⁷ Архив Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского.

⁸ В беседе с автором статьи.

⁹ Партнёрами по сцене в Днепропетровском театре оперы и балета были Н. Суржина (Кармен) и В. Коваленко (Микаэла); дирижер – П. С. Варивода, режиссер – Ю. В. Чайка.

была приурочена, и где собрались ведущие дирижеры, режиссеры, художники-сценографы. Своей наилучшей школой А. Востряков называет репетиции под руководством дирижера А. Калабухина и режиссера-постановщика В. Лукашева¹⁰. Именно тогда – в новом для себя статусе солиста-вокалиста – Востряков интенсивно осваивал специфику театральной профессии. На начальном этапе работы над партией едва ли не самым важным человеком для молодого певца стала концертмейстер Вера Львовна Гарницкая. Следуя её мудрым советам, Востряков учился замечать тонкости французской мелодики, логику формообразования, скрытые пружины драматургического действия. С нею был произведен детальный анализ музыкального текста партии Хозе, выверены смысловые акценты, штрихи и паузы. Стараясь вжиться в роль, Востряков искал в ней пересечений с собственным характером. Простудировав новеллу П. Мериме и специальные музыковедческие источники, он сложил в сознании свой образ героя драмы – образ, который был, прежде всего, понятен ему и в чём-то психологически с ним схож¹¹.

Несомненно, после 30-летней работы над ролью¹² восприятие певцом образа Хозе существенно изменилось. Зрелость и опыт создали тот образ, который зрителям хорошо известен по сценическим версиям Киевского театра оперы и балета¹³. Вместе с тем, ключевые моменты в трактовке Востряковым своего персонажа – героизация

¹⁰ В Харьковском оперном театре партию Кармен пели И. Яценко и А. Арсенюк, партию Микаэлы – Е. Соболева.

¹¹ Очень важным для себя артист считал знакомство со знаменитой концепцией оперы «Кармен» В. Фельзенштейна, которая открыла ему целый спектр новых смыслов, заложенных в музыке Бизе.

¹² А. Востряков выступил в партии Хозе более 130 раз, том числе на сценах оперных театров Санкт-Петербурга (1978–1979), Перми (1978–1979), Донецка (1980), Харькова (1976–1978), Казани (1996–1997), Киева (1983–2004). География гастрольных поездок с этим спектаклем обширна: Голландия, Дания, Бельгия, Германия, Франция, Испания, Швейцария, Польша, Венгрия.

¹³ В постановке «Кармен» в Национальном театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко партнерами А. Вострякова по сцене были Т. Пименова, заслуженная артистка Украины А. Швачка, народная артистка Украины Т. Анисимова (Кармен); заслуженная артистка Украины О. Нагорная, лауреат международных конкурсов А. Гревцова (Микаэла); народный артист Украины Р. Майборода, народный артист Украины Н. Коваль (Эскамильо).

образа и намеренное исключение всякой сентиментальности – сохранились¹⁴.

В трактовке драматического образа Хозе исполнитель сталкивается с целым рядом художественных задач. Исходной является выяснение *психологического возраста* главного героя оперы. В сложных взаимоотношениях Кармен и Хозе степень внутренней зрелости каждого из персонажей принципиально важна. Традиционно принятая в постановках XX ст. доминирующая позиция Кармен предполагает жёсткий стереотип амплуа её партнера. Хозе трактуется как более слабая, а потому – подчинённая фигура. Мир ценностей простого крестьянского парня, попавшего на военную службу, хрупок, а будущие цели – туманны. Жизненные приоритеты героя не проверены реальным опытом и опровергаются при первом же испытании. В итоге, самозабвенно предаваясь зову любви, понимаемой почти по-детски, Хозе утрачивает в финале какую-либо возможность удержать Кармен, душа которой так и остаётся для него непостижимой. Колоссальный разрыв в мировосприятии между Хозе и Кармен обрекает романтические мечты каждого из героев на гибель. По мере разворачивания оперного действия индивидуальные черты личности Хозе растворяются во власти женской стихии. Образ Хозе справедливо понимается как часть некоего всеохватного и мистического феномена Кармен. Сложность альтернативной интерпретации образа Хозе и состоит в том, что разъять женское и мужское начала в опере Бизе невозможно. Однако драматургический конфликт сочинения приобретает совершенно иное истолкование, если его участники обладают не полярными, а родственными представлениями о любви. В этом случае перед зрителем предстаёт драма трагического непонимания двух равных по духовной силе людей, каждый из которых терпит крах, наталкиваясь на непреодолимые стены в собственном внутреннем мире.

В интерпретации Вострякова Хозе – зрелый мужчина, состоявшийся в своих жизненных целях и приоритетах. Творческая мысль

¹⁴ В данной статье мы опираемся на сценическую версию оперы «Кармен», приуроченную к празднованию 30-летия творческой деятельности А. Вострякова (Национальный академический театр оперы и балета Украины им Т. Г. Шевченко, 2004, 136-й сезон). Роли исполняли: Кармен – Т. Анисимова, Эскамильо – М. Коваль, Микаэла – И. Семененко, дирижер – А. Кульбаба, режиссер – Н. Кузнецов (Россия).

исполнителя направлена, в первую очередь, на выявление тех сторон его образа, которые бы подчеркивали цельность мироощущения духовно сформированного человека. Артист уходит от сложившегося стереотипа и преподносит зрителю ярко индивидуальное понимание образа персонажа. «В Хозе скрыт очень сильный характер, неистовство и безудержность, доходящие порою до бешенства, – прокомментировал свою роль певец. – Страсть настолько захватывает его, подавляя здравый смысл, что не оставляет выбора в конце – Кармен погибает, фактически, от руки *безумного* Хозе. Поразительно, что уже в сцене первой встречи Хозе и Кармен в образе героя угадывается стальной внутренний стержень и незыблемость воинских устоев» [5]. В трактовке Вострякова Хозе не выглядит малодушным отступником, безвольно отдавшим свою судьбу на откуп страсти. Он сопротивляется любой попытке вторжения в его устоявшийся мир со стороны Кармен. В сцене ареста героини, а затем на протяжении всей «Сегидильи» Хозе словно защищается, а не наказывает преступницу. Но его самозащита выглядит как нападение. Он перевозбужден, срывается на крик, в резких и порывистых интонациях сквозит неприкрытая агрессия.словно снежный ком, нарастает спутанное чувство растерянности и злости. При этом общий быстрый темп музыки и сценического действия сообщает происходящему некую необратимость. Однако страха перед Кармен Хозе не испытывает. Обладая равным с ней волевым потенциалом, герой ни на миг не уступает ей в силе. В результате в этом сложном поединке, по сути, отсутствует развитие – всё разворачивается невероятно стремительно, словно по некоему заготовленному сценарию. Отсюда – подспудное ощущение грядущей трагической развязки.

В любовной сцене 2-го акта («В таверне») воинские принципы Хозе проступают ещё более отчетливо. Начиная с песни Хозе «*Hal-tela! Qui va la? Dragon d'Alcala!*», в диалоге с Кармен доминирует героико-маршевая интонация. Даже в лирической арии с цветком проскальзывает властный и сильный тон Хозе. В «*La fleur que tu m'avais jetee*» слышится скорее не мольба, а горечь непонимания: расписывая преимущества вольной жизни перед офицерской службой, Кармен доказывает то, что, по его мнению, не требует никаких доказательств и понятно само по себе. В стремительном темпе и на повышенной ди-

намике Хозе пытается уверить Кармен в своей любви. Но аргументы героя, связанного узами воинской чести, наталкиваются на странную обиду и ревность Кармен. Особенно явно волевой напор Хозе ощущается на кульминации сцены – в момент принятия им решения. Очень выразительно звучат в исполнении Вострякова верхние ноты, выдавая внутренний надрыв и страдание героя. Поединок с вошедшим Цунигой вообще похож на аффектированное поведение: не изменяя интонации, находясь ещё на одной с Кармен волне ссоры, будто ослеплённый, Хозе оскорбляет капитана. Неподчинение, драка, пленение – всё начинается происходить как бы помимо его воли, и в этом – основной драматизм сцены: утрата воинской чести превращается в потерю смысла жизни для Хозе.

По мнению Вострякова, самая сложная сцена в опере, как в драматургическом, так и в вокальном отношении, – «В горах» (3-й акт). Она требует от исполнителя большой мощи звучания. Вокальная партия Хозе характеризуется исключительным разнообразием: здесь и рваная мелодика, и октавные скачки, и динамические контрасты – при сохранении высокой тесситуры. Хозе в этой сцене озлоблен и раздражен, но он не умоляет отвергнувшую его Кармен вернуться. Бросая ей открытые обвинения, герой будто дистанцируется от своего нынешнего окружения. Он не сливается с толпой контрабандистов, так как всегда был вне её. Помня о своем статусе, пусть и бывшем, Хозе более не переступает черты. Отсюда – выпуклость, экспрессия и трагическая изолированность образа главного героя оперы – когда-то офицера и честного воина. Показательно, что даже в момент убийства (финальная сцена 4-го акта) Хозе ведет себя с Кармен как будто с противником – его попытки вернуть возлюбленную оборачиваются неконтролируемой яростью, приводящей к гибели. Хозе в трактовке Вострякова не раздавлен и не уничтожен отказом Кармен, он просто безумно одинок – но одинок он был и в 1-м акте.

Роль Хозе – одна из самых любимых для А. Вострякова. Посвятив её изучению много лет, исполнитель выработал собственный *алгоритм* работы над оперной партией. Певец рассказал о том, как складывается творческий процесс интерпретации музыкального образа¹⁵.

¹⁵ В моменты непосредственного общения с автором статьи.

Главная цель на начальной стадии работы – освоить нотный материал настолько, чтобы добиться красивого и свободного пения, выработать звук, соответствующий своей силой и тембровой окраской эмоциональному наполнению музыки. «Пока я не овладею музыкальным текстом партии и не выполню всю черновую работу, никаких масштабных представлений об образе у меня нет и быть не может, – подчеркивает Востряков. – При этом невозможно сразу пропеть всю партию, когда в первый раз видишь ноты. Учишь по актам, по сценам. Я никогда не вырываю какие-то куски (например, сначала выучить центральные выходы, а потом всё остальное) – я иду последовательно: овладели первым актом, переходим ко второму. В ходе изучения постепенно охватываешь весь смысловой объём образа, понимаешь узловые моменты в раскрытии данного характера, кульминационные проявления героя, а из этого уже складывается целостность музыкального персонажа» [5].

В работе над романсовым жанром последовательность иная: первостепенное значение приобретает этап личностного проживания поэтического текста. Погружаясь в образный мир стиха, Востряков как бы созидает музыку сам. Каждая фраза облекается музыкальной интонацией. Рождаемое в результате эмоциональное состояние сверяется с композиторским замыслом. Отсюда – специфические свойства исполнительства Вострякова: зрелость художественного проживания произведения и самостоятельность прочтения авторского текста.

Ярким образцом самобытного камерно-вокального стиля А. Вострякова стали романсы П. Чайковского, прозвучавшие в концерте Харьковской филармонии (сентябрь 2004 г., концертмейстер Е. Никитская). Романсы «Мы сидели с тобой», «То было раннею весной», «Зачем», «Ночи безумные» и ряд других объединяют общие исполнительские особенности: подчеркнутые образные контрасты, резкие смены динамических оттенков, обособленность разделов формы, весомость каждого слова поэтической фразы, свободное обращение с темпом. Все произведения характеризуются плотностью вокального звучания и фресковой подачей текста. Романс мыслится как драматическая сцена, в которой присутствуют своё художественное время и своя событийность.

Итак, за длительную сценическую практику Востряков достиг высокого уровня мастерства художественного прочтения музыкального текста произведения. Его исполнительский стиль легко узнаваем благодаря своему комплексному воздействию. С одной стороны, певца характеризуют полное владение собой на сцене, абсолютный контроль над мыслями и чувствами, влекущие за собой даже некоторую внешнюю холодность, с другой – каждая его роль пронизана безоруживающей искренностью. Анализируя свою работу, Востряков неоднократно подчеркивал, что главное для него – предельная близость к авторскому замыслу, а значит, его исполнительская инициатива должна быть сведена к минимуму – к реализации уже заданного. Однако практика показывает, насколько важным в искусстве вокальной интерпретации оказывается личность самого певца – музыканта, чья профессиональная и духовная зрелость составляют краеугольные камни исполнительского мастерства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Востряков А. *Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин» [Текст] : учебное пособие / А. Востряков.* — К. : Автограф, 2007. — 186 с.
2. Говорухина Н. О. *Тамара Яковлевна Веске [Текст] / Н. О. Говорухина.* — Харьков : Кортес-2001, 2007. — 40 с.
3. Кучер Л. І. *Оперна студія Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського: До 70-річчя від дня заснування [Текст] / Л. І. Кучер ; ред. Г. Ганзбург.* — Харків, 2009. — 68 с.
4. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992 [Текст] / Ред. П. П. Калашиник, Е. А. Бортник.* — Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. — 443 с.
5. Шмелева Н. А. *Интервью с А. Востряковым [Текст] / Н. А. Шмелева.* — 2010. — Личный архив автора.

І. А. ГРІНШПУН ТА Ю. І. ГРІНШПУН: ДВА ПОКОЛІННЯ РЕЖИСЕРІВ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Метою статті є з'ясування особливостей режисури музичного театру двох представників відомої театральної династії: Ізакіна Абрамовича Гріншпуна та його сина Юлія. Ступінь дослідженості обраної теми характеризується відсутністю комплексно узагальнюючих практику обох режисерів театрознавчих робіт. Єдиним повноцінним виданням, що висвітлює творчий шлях І. Гріншпуна, є його власна книга спогадів, видана ще у 1986 р. [1]. З приводу режисури Ю. Гріншпуна такої монографії не існує, проте є значна кількість публікацій (рецензій на вистави у різних театрах Росії та України) у періодичних фахових і нефахових виданнях. В статті вперше робиться спроба прослідкувати спільні та відмінні риси в режисурі двох видатних митців.

Найбільший злет діяльності обох був пов'язаний з театром музичної комедії. Однаково обдаровані режисерським хистом, вони, втім, бачили розвиток театру зазначеного типу по-своєму. Родоначалник династії – І. Гріншпун – один з перших українських радянських режисерів, чиє акторське становлення відбувалося у Харківському Муздраміні в 20-х рр. XX ст. (акторський клас корифея українського театру І. Мар'яненка). Професійну освіту режисера музичного театру він здобув вже у ЛДІТМіКу. У 1930-і рр. І. Гріншпун був режисером Харківського російського драматичного театру ім. О. Пушкіна. Певний час, у 1938 р., коли потрапив під молох репресій головний режисер Показового Всеукраїнського театру ляльок Іван Шаховець, Гріншпун очолював цей славетний колектив. Втім, у післявоєнний час Ізакін Гріншпун змінив Харків на Львів, з його специфічно опозиційним до соцреалізму середовищем, де став першим головним режисером тільки-но створеного театру музичної комедії. Останні десятиріччя життя режисер займався педагогічною роботою на кафедрі акторів музичного театру в Ленінграді, плідно виховуючи кадри, в тому числі, яскравих представників українського театру (Г. Жадушкіна, В. Барда-Скляренко – актори-прем'єри Одеського театру музичної комедії).

Однією з характерних особливостей режисури І. Гріншпуна у 1940–50-і рр. була відмінна від лекал соцреалізму робота з художником. Естетика театрів оперети України у цей період директивно наслідувала прочитанням головних театрів Радянського Союзу. І. Гріншпун і сценограф Ф. Нірод, якому не був близьким ілюстративізм у живописі, знайшли свій підхід до постановок оперет (дуже часто це були радянські оперети, з певним схематизмом лібрето, слабкими характеристиками героїв, втім, цікавою музичною драматургією): «Неспокійне щастя» Ю. Мілютіна, «Мрійники» К. Лістова і «Перевернена чаша» Г. Корчмарьова та класична кальманівська «Фіалка Монмартра». Про передостанню виставу, дія якої розгорталася у середньовічному Китаї, режисер згадував: «Ф. Нірод відмовився від опереткової екзотики, ілюстрації місця дії. Лаконічними живописними засобами художник відтворив сад, про який більш можна було здогадуватися, ми його майже не бачили. Проте докладно було розроблено світлову партитуру, що дозволяло бачити деталі фарбованими то «денним світлом», то «нічним». Це було середньовіччя, проте своїм вирішенням Ф. Ф. Нірод не віддаляв нас від того, що відбувалося, а навпаки, наближував. Велику увагу він приділяв костюмам. Співвідношення чорно-білих та жовтогарячих костюмів ченців утворювало колоритне кольорове рішення» [1, с. 136–137]. Притаманна їх баченню музично-живописна образність вирувала і у постановці «Фіалка Монмартра», де історію з життя паризької богеми відтіняло мерехтливе бузкове тло, що змушувало згадати полотна імпресіоністів. Про методику Ф. Нірода І. Гріншпун писав як про школу Львівського (з 1954 р. – Одеського) театру музичної комедії: «Він своїм мистецтвом не ілюструє музику, а висловлює її емоційний зміст. Художнику недостатньо прочитати п'єсу (лібрето), необхідно “прочитати” клавір. <...> Аналіз музичної драматургії, її стильовий, мелодійний, ритмічний характер підкаже художнику образний принцип сценографії музичної вистави» [1, с. 136].

Вже будучи лєнінградцем за пропискою, режисер часто ставив в українських театрах. Найстаріший серед класики української оперети твір – «Сорочинський ярмарок» О. Рябова зазнав у київській постановці І. Гріншпуна (1970) помітної жанрово-стильової трансформації. Визначальними для неї були синтез побутового етнографізму,

яскравого національного колориту і відтворення типових образів гоголівського світу за допомогою засобів театральної умовності. Особливо відрізнялися в цьому напрямі актори Т. Тимошко (Хівря) та Р. Похвалла (Афанасій Іванович). Працювала на розкриття нових жанрових граней і сценографія О. Бобровникова: «Зміна картин створювалася рухом двох аплікаційних куліс (від одного порталу до іншого), – зазначав режисер. – За ними рухалася піч, колодязь, стіл, віз і таке інше. Лаштунки “уходили”, а речі залишалися на сцені, усі вони грали, діяли» [1, с. 141].

Однією з найзначніших робіт останнього періоду життя І. Гріншпуна на сцені рідного для нього Харківського українського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка стала вистава «Тригрошова опера» (1975). З усім досвідом режисера музичного театру І. Гріншпун прийшов у драматичний колектив з визначними традиціями і оновив його сценічну лексику за допомогою матеріалу Б. Брехта та К. Вайля. В ролі Меккі Ножа чергувалися у двох складах В. Маляр і Ю. Головін. У постановці було зайнято як провідних артистів, так і молодь. Прочитана за допомогою естрадно-публіцистичних прийомів брехтівського політичного кабаре вистава стала справжньою подією на українській сцені.

Син Ізакіна Гріншпуна – Юлій, на противагу батькові з його класичною школою, можна сказати, народився концептуалістом та постмодерністом. Прийшовши до режисури на початку 1980-х, він не ужився в просторі столичних театрів музичної комедії, на 7 років обравши шлях опозиціонера в уральсько-сибірській зоні, знай своїми тогочасними зухвалими експериментами в галузі формотворчості та езопової мови. Кращі вистави Ю. Гріншпуна в Магадані, Свердловську та Хабаровську (у театрах музичної комедії) – це «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, «Герцогиня Герольштінська» Ж. Оффенбаха, «Женихи» І. Дунаєвського. У 1988 р. розпочалася нова, одеська, сторінка біографії відомого режисера. Історія династії зробила доленосний оберт, і син прийшов реформувати, підіймати з руїн театр, колись створений батьком. Запрошення Ю. Гріншпуна було останнім кадровим рішенням видатного актора Одеського театру музичної комедії і тогочасного директора театру народного артиста СРСР М. Водяного, який пішов з життя у 1987 р. Відомий власними

концептуальними експериментами з класичною оперетою, відразою до виконавської та постановочної рутини, молодий режисер – дотепний інтелектуал – привабив уславленого майстра потенціальною можливістю вивести театр М. Водяного з кризи.

Ю. Гріншпун привіз до Одеси з Півночі свого провідного актора С. Крапмана, залучив до співпраці в Одесі своїх постійних сценографів-співавторів І. Ніжного та Т. Тулубеєву. Він почав роботу з концептуальної перебудови репертуарного обличчя театру. На хвилі перебудови в країні режисер звернувся до спадщини малознаного драматурга Олександра Копкова, репресованого в сталінську добу. Наступною постановкою Ю. Гріншпуна стала вистава «Граємо Зощенку». Отже, обидві перші постановки режисера вкладаються в програму реабілітації і повернення з забуття імен авторів, які були невгодні радянському режиму. Домінуючою стихією фолк-шоу «Слон» за мотивами п'єси О. Копкова стала режисерська іронія. Проблема вистави мала не ретроспективний характер, знаходячись у прямому зв'язку з програмою суспільної перебудови. За твердженням рецензента, «з найбільшим прицілом у наші сьогоденні проблеми» було зображено «актив», ті сили, котрі протистояли мрійнику Гур'яну (абсолютно не в оперетковій манері зіграному С. Крапманом) [5]. Ю. Гріншпун привніс у виставу театру музичної комедії той постійно відчутний другий план, що був притаманний кращим дисидентським постановкам драматичного театру 1960–80-х рр. Текст його вистави поставав проти натужного замилювання селом а ла «Кубанські казаки», яке культивувалося в радянському мистецтві. Селянські типи, виведені на кін у цій постановці, мали спільне духовне коріння з героями А. Платонова, отже, потребували винайдення акторами, які їх грали, адекватної інтерпретації. Автор рецензії зазначав, що актори втілили незвичну для них стильову доктрину – «в рамках гротеску, шаржу, навіть лубка, змогли запропонувати образи, що підкорюють духовною правдою» [5].

Головний художник одеського театру музичної комедії М. Івницький створив сценографічний образ: мікрокосм простої оселі селянина Гур'яна в оточенні колгоспного офіціозу, а за ними – макрокосм пшениці, поля в мільйон колосків – як символ народу. В фіналі ці колоски спалахували метафізичним вогнем, мов заупокійні свічки

у храмі. Водночас з цим, вони відбивалися у свідомості глядачів як аналогія з кострищами сталінської «інквізиції», на яких корчилося радянське село 1930-х рр. «З тієї самої сцени, – писав рецензент, – де Гур'ян Гур'янович за допомогою усіх своїх домочадців споряджає дирижабль, щоб піднятися на ньому до блакитної мрії, вистава набуває найдорогоцінніших нот, підіймається до щемливого трагічного фарсу, якщо хочете – до високої комедії» [5]. Режисерське рішення фіналу вистави затребувало оволодіння новими площинами сценічного простору з єдиною метою – наочно передати крах утопії головного героя, її болючі наслідки. Гур'ян проголошував з інтонацією блаженного: «Потягнула мене земля радянська назад. Звик. Лечу та посміхаюся. Так мені стало радісно...». Власним присудом Ю. Гріншпун змінив позитивний фінал комедії О. Копкова на фінал трагічний – з усім історичним знанням про часи, коли п'єса була написана: «радянська земля» зустрічала свого сина в особі мовчазних постатей у формі. Вистава вимагала від акторів існування у подвійній сценічній реальності: відтворення то похмурих селянських буднів, то реальності блакитних мрій копковського «Малахія». Таку концепцію режисера виявила і «подвійність» образу сценографії М. Івницького.

Створюючи програмні вистави на сцені одеського театру, Ю. Гріншпун об'єднав вистави «Слон» та «Граємо Зощенка» спільним знаковим атрибутом. Золотий слон на етажерці зощенківського Горбушкіна був одночасно і побутово впізнаваною деталлю типово міщанського інтер'єру, і створював символічний зв'язок з попередньою програмною виставою. «Тільки режисер з абсолютним чуттям смаку та концепцією творчості, – писав рецензент, – міг дозволити собі таку блискучу та вишукано-тендітну інсенауцію. Вистави для нього були двома половинками монети – про трагедію села і про “комедію” міста у 30-ті рр.» [4]. Під прицілом режисерської сатири знаходилися не стільки зощенківські невігласи-міщани, скільки репресивний апарат, який перетворює життя на панічний страх. Саме цей емоційний аспект дозволив режисерові, знов-таки, звернутися до подвійної реальності – побутової та фантазмагорійної. Сценографія Т. Сельвінської відтворила куточок всесдержавної утопії 30-х – розташувався на сцені оркестр, майоріли травневі стяги вуличних демонстрацій, проносилися сценою дівчата-комсомолки, майнув міліціонер-посто-

вий, а поруч з ними причаїлися персоніфіковані острахи, що ввижаються простій радянській людині, яка відчуває себе «під прицілом». Ю. Гріншпун поставив виставу в дусі експериментів Ю. Любімова, розширюючи твір до авторського (зоценківського) контексту в цілому. Ставлячи твори М. Зоценка, Ю. Гріншпун виводив у герої самого автора, а тема його трагічної долі у державі відтворювала додатковий план дії. Разом з тим, і в акторському ансамблі вистава нараховувала численні удачі – віхою стала роль Сусіда для В. Барди-Скляренка, вписались у концепцію постановки індивідуальності Г. Жадушкіної, Б. Боровського, С. Крапмана. Режисеру вдалося зруйнувати стереотип буцімто непохитної «бенефісності» зоценківського репертуару.

Здійснивши злободенну постановку «Мафіозі» за мотивами чехословацького мюзиклу М. Новака з музичними цитатами з опери «Кармен» Ж. Бізе, Ю. Гріншпун зазначав в інтерв'ю: «Я намагаюся проводити жорстку лінію на ускладнення репертуару в інтелектуальному, естетичному та етичному аспектах. <...> Все, що відбувається на сцені – це про мене та моїх артистів. Розігрується ситуація, коли театру пропонується поставити серйозну річ, театру, який багато років ставив, здебільшого, розважальні вистави. Адже в «Мафіозі» йдеться про дуже важливі речі як для театрального колективу, так і для людей взагалі – про необхідність вирватися з жорстких шор жанру...» [2].

Своєрідним феноменом початку доби Незалежності стала спроба повернути на сцену кращі зразки радянської модифікації оперети і музичної комедії. І в Росії, і в Україні Ю. Гріншпун був одним з керманівців цієї концептуальної актуалізації. В Одесі режисер здійснив своє друге прочитання оперети «Женихи», яка відбила істотні принципи його режисури.

Можна побачити, як еволюціонував метод режисера, якщо порівняти свердловську та одеську версії «Женихів». Рецензент зазначав стосовно свердловської вистави режисера: «під фонограму пісні “Молодіжна” режисер вибудовує пролог <...>. Під її звуки, прямодушні та відкриті, “синьоблузники” вивозять на тачках героїв простенького фарсу та валять їх у одну величезну купу старого сміття. З цієї “купи” режисер витягує їх неквапливо». Принципово новим для театру музичної комедії радянського періоду був і метод роботи режисера – від етюдів до готової вистави. «У “Женихах” Ю. Гріншпун

по-особливому вигадував форму ансамблю – як-то квартет женихів, що переходив у танок маленьких лебедів (етюд з лавою) або трюкова сцена-квінтет навколо шлюбного ліжка користолобної нареченої» [3, с. 57]. Приступивши до постановки в Одесі, Ю. Гріншпун звернувся до своїх постійних співпостановників: художників І. Ніжного і Т. Тулубєєвої та балетмейстера Ю. Смелянова. Вже прочитання партитури диригентом-постановником К. Глушенком було принципово новаторським для української сцени. Клавір І. Дунаєвського у виставі було доповнено цитатами з «Летючої миші» І. Штрауса, «Баядери» та «Княгині чардашу». І. Кальмана. Змушений, як головний режисер, поставити і класичну оперету – «Баядеру» І. Кальмана (компромісна вистава не стала подією), Ю. Гріншпун висловив своє справжнє ставлення до оперети в паралельній роботі над постановкою «Женихів». Концептуально узгоджена зі сценографічним ходом музична «смугастість» відповідала іронічному погляду режисера на конфлікт в опереті. Точився він навколо зазіхань міщан найрізноманітнішого гатунку на багату «веселу вдову». Сценографія симультанно відбивала два світи: знизу – пошарпану, з перекошеними парканами та дверцятами сараїв слобідку, а угорі, над всім цим замоскворецьким побутом – немов величезну міщанську ілюзію, рай та дозвілля – фривольний кафешантан. Своєрідна модель вертепу на новий лад дозволяла вивільняти сучасну режисерську іронію, що коментувала стару історію, оповідану І. Дунаєвським. Наприклад, вихід героїні супроводжувався арією Ганни Главарі з оперети «Весела вдова» Ф. Легара, доповненою кордебалетом; вокальна ж цитата з «Летючої миші» («За что, за что, о Боже мой!») коментувала ситуацію суцільного розпачу вдови, яка помилково одружилася одразу з двома претендентами.

Повноцінне перевтілення, розчинення у постмодерній концепції режисера, без натяку на збереження бодай якогось рудименту опереткової «пози» продемонстрували в постановці актори різних поколінь: Л. Сатосова, Е. Сілін, С. Крапман, В. Валовой, В. Фролов, П. Коломійчук. Вдова М. Водяного М. Дьоміна в епізодичній ролі «жінки з минулих часів» тонко, з притаманною актрисі напрочуд сучасною органікою, наголосила на гуманістичній ноті образу (на відміну від комедійно-викривальної манери подачі цієї ролі за ранньої радянської доби). В її інтерпретації без натиску, зворушливо-кумедно лу-

нала навіть така гостра ще донедавна фраза: «Я очень люблю Париж, и не люблю Карла Маркса». До безсумнівних успіхів вистави належав образ підкорююче чарівливого, наскрізь порочного Гробаря у досконалому пластично-інтонаційному малюнку В. Фролова. Постмодерна іронія виявилася тут у поєднанні в образі кричущо не-поєднуваного. Гробар грайливо танцював канкан у потертому фракку і у валянках, а волоока пика провінційного спокусника синіла неголеними щоками любителя горілки.

Лінію політично викривального, актуального і злободенного театру музичної комедії, започатковану Ю. Гріншпуном у постановках «Слон», «Граємо Зощенка» і «Женихи», було доведено ним до кульмінації у постановці оперети «Мікадо» У. Джільберта та А. Саллівана. Нове лібрето оперети, створене ленінградським музикознавцем А. Ореловичем на замовлення Ю. Гріншпуна в Одесі, за комедійно-казковим сюжетом приховує сатиричну критику тоталітарних державних структур з їх вольовими законодавчими методами, хабарництвом та кар'єристським пристосовництвом на різних ступенях суспільної ієрархії (у Великій Британії другої половини ХІХ ст.). Лібрето «Мікадо» на злеті 1980-х рр. стало найбільшим проявом концептуалізму драматургії в опереті.

Злет театру музичної комедії в Одесі «разбився о быт». Не витримавши звинувачень у нелюбові до опереткової класики, Ю. Гріншпун зі своїми провідними акторами створив в Одесі муніципальний театр «Ришельє», театральні програми якого також змогли оцінити закордонні глядачі.

Театральна династія Гріншпунів продовжується і в новому тисячолітті. Син Юлія Гріншпуна Нікіта Гріншпун, нині молодий режисер, гучно заявив про себе постановкою вистави «Шведський сірник» у Московському Театрі Націй під керівництвом Євгенія Миронова. Виставу було номіновано на престижну премію «Золота маска», а режисеру запропоновано здійснити в Театрі Націй наступну постановку – «Ромео і Джульєтта». Втім, продовжувати свою кар'єру Н. Гріншпун вирішив на посаді художнього керівника театального центру імені А. П. Чехова в місті Південно-Сахалінську. Отже, історія повторюється. Його дід і батько, відповідно у 1940–50-х та у 1980–90-х трималися осторонь від столичної бомондної тусовки і своїм мистецтвом

стверджували театральну «столичність» у провінції. Несучи величезну відповідальність за продовження родинних традицій, Н. Гріншпун закладає підвалини власної режисерської біографії у ХХІ ст.

Висновки. Історія режисерської династії Гріншпунів, мов дзеркало, відбила зміни прогресивних напрямків в режисурі ХХ ст. Постановки Ізакіна Гріншпуна (в діапазоні від національної оперети за українською класикою до творів сучасних авторів і навіть драматургії Б. Брехта) були зорієнтовані на розширення рамок реалістично-психологічного театру за рахунок жанрово-стильової та художньої своєрідності його режисерських рішень. Його син Юлій Гріншпун – зухвалий експериментатор, концептуаліст і постмодерніст, методу якого було притаманне широке асоціативне мислення в рамках комбінації усталених жанрів – оперети, мюзиклу, шоу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гриншпун И. О друзьях моих и учителях [Текст] / И. А. Гриншпун. — К. : Мистецтво, 1986. — 168 с.
2. Гриншпун Ю. Дороги, которые мы выбираем [Текст] / Ю. Гриншпун, Ю. Женеvская // Вечерняя Одесса. — 1989. — 27 берез. — С. 3.
3. Коробков С. Развитие традиции [Текст] / С. Коробков // Советская музыка. — 1988. — № 1. — С. 57.
4. Кохрихт Ф. Играем Зоценко [Текст] / Ф. Кохрихт // Знамя коммунизма. — 1988. — 21 травня. — С. 3.
5. Щербаков А. Ку-ка-реку и немножко грустно [Текст] / А. Щербаков // Знамя коммунизма. — 1988. — 2 травня. — С. 3.

Розділ 3



Аспекти ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ

УДК 78 : 373.67

Любов Кияновська

МЕТА, СЕНС І ЗАВДАННЯ МАГІСТЕРСЬКИХ РОБІТ В МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Тема метаморфоз професії музиканта в історичній перспективі видається вельми цікавою і доцільною не лише тому, що не всі ми усвідомлюємо, наскільки радикально змінювались підходи до завдань музичного мистецтва, й відповідно, до тих, хто його представляє, протягом століть. Актуальність цієї проблематики полягає ще й у тому, що на сучасному етапі ми знову виявились у доволі неоднозначній ситуації, оскільки позиція академічної музики захиталась під натиском шоу-бізнесу, а система музичної освіти у всіх ланках поки що не дуже гнучко пристосовується до викликів, які ставить нам суспільство. Отже, в рамках стислої статті заакцентую лише одну проблему, начебто часткову, проте таку, з якою в процесі підготовки фахівців вищої кваліфікації в музичних академіях нам несподівано довелося зіткнутись, і поки що важко вирішити, яким чином можна подолати її небажані наслідки. Йдеться про так звані «виконавські» магістерські письмові праці, що в останні роки є обов'язковими для всіх спеціальностей.

Приєднання України до Болонської конвенції поставило перед національними музичними вищими учбовими закладами багато непростих питань, на які до сьогодні вони ще не можуть знайти

остаточної переконливої відповіді. Чи корисним є поділ на бакалаврів і магістрів в нашій спеціальній музичній системі освіти? Якщо він все ж доцільний, то скільки має тривати навчання в магістратурі? Як оптимально скласти програми предметів за вибором? Яку функцію виконують магістерські письмові роботи на виконавських факультетах і чим вони, врешті, відрізняються від колишньої форми дипломних робіт теоретиків?

Власне, останнє з поставлених питань викликає у педагогів-теоретиків і взагалі наукових керівників цих праць найбільшу тривогу. Адже випускники-виконавці, котрі протягом попередніх років навчання отримують мінімальні навички писання не лише наукових праць, але й будь-яких професійних текстів, дуже часто йдуть по лінії найменшого опору: переписують фрагменти кількох книжок – в кращому випадку, стягають інформацію з Інтернету, іноді цілком некомпетентну, при тому навіть не завдаючи собі труда уважно перечитати повний текст, який вони скопіювали, – в гіршому. Не дивно, що рівень багатьох сучасних магістерських робіт в музичних академіях України не витримує ніякої критики. З великою тривогою можна очікувати, коли в Україні реально – а не тільки на папері – вступить в дію закон про плагіат, який, як відомо, не має в світі строку давності. Приклад дуже популярного і шанованого в Німеччині міністра Цу Гутенберга, якого через знайдений в доктораті (відповідник нашої кандидатської дисертації) плагіат не лише позбавили наукового ступеню, але й змусили піти у відставку, має бути достатньо переконливим. Поставлю в зв'язку з цим цілком закономірне питання: скільки титулів «магістра» залишилось би у випускників українських музичних академій (підозрюю, що й інших вищих навчальних закладів), якщо б їх роботи перевірили на плагіат?

Доводиться визнати, що формулювання тем виконавських магістерських робіт вже само собою «провокує» подібні, далеко не наукові, а радше, антинаукові підходи до їх написання. Варто усвідомити, що 21-й – або 51-й раз писати, чи, скоріше, переписувати щось про «Скрипкові концерти Б. Бартока», «Фортепіанні мініатюри М. Равеля» чи «Камерно-вокальну спадщину М. Лисенка» не тільки не має ніякого сенсу, не тільки передбачає велику загрозу плагіату, але й формує зневажливо-зверхнє відношення випускників виконавських факультетів до своїх робіт.

тетів до самого процесу написання музикознавчого тексту. Грати, готувати концертні програми, на належному рівні здати магістерський іспит з фаху – це святе! Натомість «писанину» трактують як другорядне набридливе, невідомо навіщо накинута їм завдання, яке вони намагаються якомога швидше і поверховіше скинути. Відповідно, вважається, що праця теоретика – це щось необов'язкове, оскільки «писання наукових текстів» ряд виконавців цілком поважно плутають з «переписуванням чужих думок». Отже, на тому рівні усвідомлення, який поки що існує в нашому професійному середовищі щодо сенсу письмової магістерської роботи, їх позицію можна зрозуміти. Але зрозуміти – не значить підтримати чи виправдати. Тим більше, що не лише у самих студентів, але й у професорсько-викладацькому колі неодноразово виникали й виникають серйозні сумніви щодо доцільності написання подібних магістерських виконавських праць.

Але так само неслухним було би зовсім відміняти письмові магістерські роботи для виконавців. Адже їх головна мета – підготувати майбутніх викладачів вищих навчальних закладів, оскільки за Болонською конвенцією тільки магістрам дозволено претендувати на роботу в вищій школі. І така письмова форма репрезентації своєї готовості до того, щоби передавати свої думки, знання і навички іншим, насправді показує здатність магістранта мислити, структурувати інформацію, ясно і чітко висловлюватись. А в ході захисту – вміти аргументовано відстоювати свою позицію. Відмовившись від цього, ми ризикуємо виховати генерацію музикантів, у яких швидко і справно бігають пальці, щось підказують їм інтуїція і емоції, але не розвинута здатність мислити. А бездумний музикант – це не митець, і тим більше – не педагог, а посередній ремісник.

Важко собі уявити, якої непоправної шкоди завдає така позиція юних магістрів – майбутньої еліти музичного виконавсько-педагогічного середовища. Адже визнання вторинності інтелектуального компоненту в інтерпретаційно-дидактичній діяльності істотно гальмує досягнення ними належного артистичного та методичного рівня.

Якщо чітко сформулювати найважливіші завдання, які слід вирішити в процесі написання магістерської виконавської роботи, то виявиться значна практична користь останньої для її автора. Ці завдання проєкуються на певні тематичні сфери, подані тут з думкою, перш за

все, про їх застосування в практичній професійній діяльності виконавців, активізацію їх самостійного мислення, розвиток в них аналітичних і синтетичних навичок, свідомого вдумливого трактування музики, яку вони репрезентують.

1. Аналіз множинності інтерпретаційних концепцій тих творів, які входять в концертні програми, на основі яких виразніше формується власне бачення творів минулого і сучасності.

2. Висвітлення методичних засад видатних педагогів минулого і сучасності, що можуть мати в майбутньому плідне продовження у власній педагогічній діяльності.

3. Опрацювання, власна виконавська редакція (у співпраці з науковим керівником або викладачем зі спеціальності) недавно написаних або нововіднайдених творів з місцевих архівів і бібліотек, завдяки чому не тільки будуть заповнюватись численні «білі плями» регіональної історії музики, але й магістранти набудуть досвіду роботи з новими нотними текстами.

4. Проведення соціологічних опитувань, опрацювання емпіричного матеріалу з метою представлення сучасного суспільного резонансу того чи іншого аспекту академічної музики.

5. Опрацювання архівних джерел (в тому числі і давніх звукозаписів, матеріалів преси, приватних архівів тощо).

6. Переклад, написання вступної статті, коментарі важливих іноземних музикознавчих праць, безпосередньо пов'язаних зі спеціальністю магістранта.

7. Аналіз психологічних проблем, пов'язаних з професійною діяльністю, пошук шляхів їх вирішення – із залученням детальнішого самоаналізу.

Звісно, список цих тематичних сфер і, відповідно, професійних завдань, що повинні вирішуватись в магістерській роботі, можна продовжити в кілька разів. Але йшлося насамперед про головний принцип: роботу з будь-яких представлених тем не можна списати бездумно, вона вимагатиме певного розумового напруження та інтелектуальної концентрації. Спрямована таким чином робота магістрантів-виконавців має шанс перестати бути для них пустим і непотрібним заняттям. Вона отримає конкретне професійне наповнення, а в окремих випадках навіть може стати переломним пунктом їх подальшої діяльності.

Тому вельми доцільним видається створення своєрідного «банку тем магістерських робіт», в який би увійшли напрямки наукового дослідження, спроектовані на конкретні професійні інтереси магістрантів, що вимагали б від них самостійності у процесі написання і допомогли б *уникнути найбільшої ганьби* будь-якого цивілізованого освітнього чи наукового осередку: *плагіату*.

УДК 78.072.3 : 781.6

Елена Мартыненко

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА, ИСПОЛНИТЕЛЯ, МУЗЫКОВЕДА

Современное музыкознание, стремясь исследовать актуальные процессы и явления музыкально-культурного пространства, сталкивается с извечной научной проблемой – расширения, обновления, совершенствования понятийной системы, которой оно оперирует. При этом специфика музыкального искусства с его интонационной природой и характерной образностью восприятия обуславливает особый статус терминологии музыковедения. С одной стороны, по отношению к понятийной системе музыкознания часто выдвигаются не менее жёсткие требования, чем к точным наукам, и в этом смысле теория музыки неоднократно получала достаточно категоричные оценки не-совершенства своего профессионального языка. С другой стороны, современные исследователи сходятся во мнении, что подлинный научный язык должен, прежде всего, отражать особые свойства описываемого объекта, имманентные самой его сущности. Таким образом, в терминологическую систему музыкознания неизбежно будут внедряться метафорические, «интуитивно содержательные» (И. Балашова [2]) понятия, уточнение которых, а также возможный переход в ранг терминов, происходит постепенно. «Формируясь на основе особых, художественных, представлений, являющихся первичным интуитивным обобщением многочисленных актов восприятия и взятых в контексте всех важнейших сторон этого акта, такое

понятие предстаёт как мысль эстетически переживаемая, образная, сотканная нитями многочисленных ассоциативных связей» [2, с. 11].

В русле актуализации оценочного аспекта музыкального анализа как одной из современных тенденций теоретической науки о музыке многими исследователями затрагивалось понятие *художественного открытия*, предложенное Л. Мазелем (1966). Согласно его теории, «художественное открытие – это воплощённое в произведении какое-то новое видение, познание тех или иных сторон действительности либо выразительных возможностей художественных средств» [7, с. 134], как правило, выражающееся в совмещении важных, но трудносовместимых свойств музыкального материала, что в итоге сообщает тексту особую силу художественного воздействия и культурно-историческую ценность [7]. Несмотря на наличие авторского определения, данное понятие употреблялось музыковедами в качестве некоей «интуитивно найденной» поэтической метафоры, которая постепенно внедрялась в обиход, но научного обоснования долгое время не имела. Эта проблема была впервые поднята автором предлагаемой публикации в исследовании, посвящённом выявлению метафорического, смыслового и содержательного потенциала анализируемого понятия и моделированию его определения [8]. В ходе работы были изучены различные аспекты научного бытия термина «художественное открытие» и очерчены перспективы его дальнейшего использования в музыкознании. В этом контексте особенно *актуальным* представляется вопрос о расширении практического масштаба функционирования изучаемого понятия в сферах различных музыкальных профессий. Именно поэтому *цель* настоящей статьи заключается в исследовании возможностей художественного открытия в профессиональной деятельности композитора, исполнителя, музыковеда.

Проблема функционирования понятия «художественное открытие» в музыкальной науке находится на пересечении ведущих тенденций музыкознания рубежа XX–XXI вв. С одной стороны, обозначенное Л. Мазелем направление теоретической мысли оказывается актуальным для многих современных музыковедов, предлагающих альтернативные определения для обозначения сходных явлений. Например, В. Холопова вводит понятие эвристики как исторически обоснованного «нового качества, возникающего при уникальном синтезе

явлений, ранее существовавших порознь» [11, с. 19]. Е. Зинькевич, стремясь к надёжности и объективности критериев оценки новых музыкальных сочинений, разрабатывает «генетико-типологический» способ изучения произведения, под которым понимает «качественный анализ проросших в нём традиций и их творческой переработки» [6, с. 42]. В отдельных аспектах с позицией Л. Мазеля смыкаются теория «авторского анализа» А. Соколова [10], метод исследования «глубинной структуры музыкального текста» Л. Акопяна [1], некоторые понятия, используемые В. Москаленко [9] в сфере музыкальной интерпретации, работы Н. Щербаковой, которая адаптирует идеи Л. Мазеля к контексту исследования «художественной информации»¹. С другой стороны, среди множества сходных исследовательских концепций и предлагаемой музыковедами близкой по смыслу терминологии понятие художественного открытия оказалось самым жизнеспособным, демонстрируя тем самым высокий научный потенциал.

Согласно концепции Л. Мазеля, любое высокохудожественное произведение искусства содержит «в своей теме или в её трактовке и воплощении – если и не обязательно какое-то откровение, то, по крайней мере, некоторую творческую находку, изобретение, новую конструкцию, несущую соответствующий образно-выразительный смысл» [7, с. 134], обогащая собой художественную культуру. Открытие относится к сфере содержания² и проявляется в музыке через неожиданное совмещение каких-либо важных свойств музыкального материала, впервые воплощённое композитором в конкретном сочинении. Чем более трудносовместимыми оказываются свойства, которые сближает автор, тем сильнее художественное воздействие открытия.

Стремясь уточнить дефиницию Л. Мазеля, мы предложили *собственное определение*³, согласно которому «художественное

¹ По мнению Н. Щербаковой, такая информация «только тогда может считаться состоятельной, когда она содержит в себе художественное открытие» [12, с. 48].

² В данном случае мы опираемся на определение В. Холоповой: «Музыкальное содержание – это выразительно-смысловая сущность музыки» [11, с. 6].

³ Сформулировать новое определение нам позволила методика моделирования понятий, предложенная Е. Деревянченко [5], которая позволяет определить понятие через ближайшие к нему род и вид, а также смоделировать определение, максимально отвечающее требованиям, выдвигаемым к научным понятиям.

открытие в музыке – это один из аспектов содержания музыкального текста, характеризующийся наличием в его структуре такого технологического или идейного решения, найденного автором, которое обуславливает индивидуальность и значимость данного явления в качестве исторически-продуктивной, художественно-новой ценности» [8, с. 92]. Такое определение позволяет в качестве автора представить не только композитора, но и исполнителя, интерпретатора (в этом случае под «музыкальным текстом» подразумевается его конкретное музыкальное воплощение, исполнительская трактовка, интерпретационная версия), что значительно расширяет сферу практического применения данного понятия.

Изначально понятие художественного открытия было введено Л. Мазелем для анализа собственно *композиторского* произведения. При этом он выделял два типа открытий. Первый определяется наличием такого композиторского замысла, основой которого служат явления действительности, заимствованные из самой жизни или других видов искусств, а суть открытия может быть описана без специальных терминов и, чаще всего, касается идеи, концепции произведения. Данный тип открытия характеризуется уникальным *идейным* решением – в отличие от оригинального *технологического*, присущего открытию второго типа, зиждущемуся на стремлении композитора выявить новые возможности выразительных средств. Суть открытий второго типа невозможно отразить без привлечения специальных понятий и музыкальных терминов [7].

Безусловно, эти явления имеют место в музыкальном творчестве, с чем соглашаются и сами композиторы, подтверждая относительно открытий первого типа, что в каждом произведении они стремятся либо выразить собственную идею, существующую в виде некоего предкомпозиционного замысла, либо воплотить уже выраженный вербально (или средствами другого искусства) замысел каким-то оригинальным, новым способом. Мнение композиторов о существовании художественных открытий второго типа не столь однозначно: некоторые утверждают, что рассуждать о новациях в области выразительных средств вообще бессмысленно, ибо эта задача обязательно решается в любом сочинении (иначе оно превращается в банальную «задачку по гармонии»); другие же считают системы совмещения музыкаль-

но-выразительных средств, формирующиеся в том или ином произведении, предельно сложными явлениями, рационально рассчитать которые практически невозможно, потому что они относятся к психологии творчества, сфере интуиции, вдохновения, озарения.

Нам представляется, что иерархия взаимоотношений различных типов открытий, имеющих место в процессе композиторского творчества, значительно сложнее, что позволяет существенно расширить их классификацию. Так, для открытий первого типа основой может послужить либо оригинальная авторская идея (например, сочетание «вышей грандиозности» и «вышей утонченности» в творчестве А. Скрябина), либо позаимствованная из других видов искусства (литературные первоисточники в романсах, операх; полотна В. Гартмана в «Картинках с выставки» М. Мусоргского). Открытия этого типа могут быть связаны с различными составляющими художественной концепции: темой, идеей, сюжетом, драматургией. Открытия второго типа зиждутся на оригинальном совмещении музыкально-выразительных средств, следовательно, можно предположить их возможную реализацию на самых различных уровнях музыкальной организации: интонационном, гармоническом, метроритмическом, ладотональном, фактурном, жанровом. В сфере музыкальной формы открытие происходит более опосредованно: форма-принцип традиционно понимается как некий композиционный канон, и любое её новое «прочтение» может трактоваться как «форма-данность» до тех пор, пока степень композиционного обновления не «переступит» рамки этого канона, тем самым порождая новую, иную форму. В большей мере появление новейших форм относится к периоду XX–XXI вв., однако открытия в сфере музыкальной структуры могут осуществляться и на уровне новаторской композиционной идеи, обновления внутренней драматургии формы, в новом раскрытии её жанрового потенциала.

Классификация художественных открытий может быть связана и с типом мышления автора. Подлинный творец видит мир иначе, чем обычные люди и другие художники, и эта субъективная реальность различными способами находит отражение в его творениях – сознательно или практически неосознанно для самого автора. В музыкальном мышлении каждого композитора неповторимым образом переплетаются художественная интуиция и ratio. Психологами давно

доказано, что у людей творческих профессий более активна нервная деятельность правого полушария головного мозга – значит, логико-аналитические аспекты творческого процесса для композитора зачастую второстепенны, а художественные открытия могут происходить неосознанно, интуитивно. Истории известны лишь несколько имён музыкальных гениев, мышление которых сочетало в равновесии выдающиеся способности художественного и рационально-аналитического плана. Такой уникальной личностью был А. Шнитке, которому принадлежат не только величайшие музыкальные открытия XX в., поражающие глубиной идейно-художественных концепций и сложностью современного музыкального языка, но и глобальная научная парадигма полистилистики.

Кроме того, следует принять во внимание тот факт, что масштаб художественных открытий, реализующихся в композиторской деятельности, может быть различным. В одних произведениях это оригинальная интонационная палитра или определённая композиционная находка, которая оставит свой след только в данном музыкальном тексте. В других – один из вариантов характерного для художника видения, «частный случай» текста в широком контексте авторской индивидуально-стилевой системы. В отдельных же случаях масштаб открытия может быть столь значительным, что оно становится глобальным явлением культурно-исторического процесса (как, например, стилевая система «нововенской» школы). Открытия подобного рода нередко наследуются, переходят от идейного вдохновителя к его последователям и ученикам, оправдывая свою историческую продуктивность, а порой и порождая «направления» или «школы».

Дифференцируя уровни художественных открытий, мы пришли к выводу, что в композиторской практике они нередко сближаются. Однозначно провести границы между ними не представляется возможным, однако в качестве теоретических обобщений можно привести следующие закономерности. Так, идейно-концептуальные открытия чаще обнаруживают потенциал к значительным масштабам дальнейшей их реализации. К сфере интуитивных чаще относятся художественные открытия второго типа, то есть неосознанные совмещения различных свойств музыкального материала. И, наоборот, открытия первого типа – идеи и темы – зачастую деталь-

но продуманы, выражены в предварительном авторском замысле, вербализированы.

В целом же, если попытаться смоделировать процесс зарождения и воплощения композиторского замысла, можно выйти на уровень извечной философской проблемы – что первично: дух или материя? Многие композиторы (в частности, П. Хиндемит, Н. Метнер) для описания творческого процесса использовали понятие «einfall». Это некая протоинтонация, неопределённая звуковая кривая, возникающая в сознании автора и подвергающаяся дальнейшей обработке, осмыслению, музыкальному оформлению. Но можно ли утверждать, что авторский замысел зарождается в виде исключительно музыкальных, пусть и интуитивно ощущаемых, улавливаемых композитором интонаций, тем, ритмов? Или, наоборот, что соответствующие музыкальные характеристики тщательно подбираются автором для наиболее точного воплощения предварительно сформулированной идеи? Пожалуй, однозначного ответа быть просто не может: эти процессы неотделимы друг от друга, тесно переплетены. Тем более что нельзя не принимать во внимание суть дарования самого композитора: ведь существуют творцы-музыканты, которые мыслят звуками – и есть творцы-философы, которые оперируют идеями, символами, категориями.

Если спроецировать понятие художественного открытия в сферу профессиональной деятельности *музыканта-исполнителя*, то оно предстанет в несколько ином свете. В представлении исполнителя произведение не ограничивается неизменным, стабильным музыкальным текстом. Оно является мобильной системой, которая нуждается не только в звуковой реализации, но и в определенной степени «домысливания», в сотворчестве. Работа музыканта-исполнителя, как правило, включает максимально точное раскрытие авторского замысла, а также интерпретацию произведения, формирование собственного его понимания, момент сотворчества – обогащение первоначального текста оригинальным творческим видением, погружение его в контекст собственного слушательского и исполнительского опыта, нахождение в нём новых смысловых граней. Так, согласно концепции В. Москаленко, интерпретация произведения включает реконструкцию композиторского замысла и музыкальной идеи [9]. Замысел, как

правило, может быть выражен вербально, что сближает его с художественным открытием первого типа, а музыкальная идея воплощается в обобщённых музыкальных интонациях, композиционных и семантических особенностях текста, смыкаясь с открытием второго типа.

О художественном открытии в деятельности исполнителя можно вести речь в том случае, когда его исполнительская трактовка содержит принципиально новое видение того или иного произведения. Подлинные шедевры композиторского творчества обладают потенциальной неисчерпаемостью и глубиной музыкального текста, новые смысловые грани которого способен обнаружить и раскрыть талантливый исполнитель. Выработка устойчивых признаков своеобразного видения, обретение своего пути в музыкальном искусстве позволяет говорить об исполнительском стиле как о художественном открытии (пианизм Э. Гилельса, дирижерский стиль Г. Караяна). Ярчайшие открытия в сфере исполнительского искусства, подобно таковым в композиторском творчестве, влекут за собой формирование определённой «исполнительской традиции» («школы»).

Понятие художественного открытия в деятельности *музыканта-исследователя* функционирует особым образом, в определённом смысле включая и вышеперечисленные аспекты, и специфические научно-аналитические характеристики. Л. Мазель наделяет его эвристической ценностью: «уловить открытие и его реализацию – значит найти ключ к наиболее глубокому пониманию произведения» [7, с. 138]. Достоинство такого подхода заключается в возможности решения актуальных проблем современного музыкознания: не только исследовать, но и дать адекватную оценку произведению в его генетико-типологической связи с предшествующими традициями. С одной стороны, поиск открытий в произведении – это путь к его более глубокому постижению в комплексе таких категорий, как авторский замысел, идея, традиция и индивидуальное своеобразие сочинения. С другой стороны, такой подход не исключает и не заменяет других видов анализа, но позволяет по-новому взглянуть на художественный текст как на живой музыкальный организм, существующий в нотной, звуковой, сценической реализации, пересмотреть традиционное понимание музыкального произведения как *res facta* («вещи сделанной»), которое, по сути, уже изжило себя.

Конкретной методики анализа художественных открытий пока не существует, что создаёт перспективы дальнейшего внедрения данного понятия в музыковедческий обиход и требует дополнительных исследований. Тем не менее, уже на этом этапе можно предложить некоторые методические рекомендации относительно такого анализа. Во-первых, работа музыковеда должна быть направлена на максимальное воссоздание движения мысли композитора, а сам анализ по возможности должен указывать на трудности, стоявшие перед ним, и способы, которыми он их преодолел. При этом могут быть использованы предположения, о которых говорилось выше: о сближении открытий первого типа с рациональным началом композиторского замысла и их потенциале к значительным масштабам; открытий второго типа – с интуитивным, возможно, в стилевом контексте. Во-вторых, принципиально важным этапом анализа является поиск в произведении того самого «нового» качества (идеи, трактовки выразительных средств, композиционного решения и т. д.), которое реализовано или воплощено композитором впервые именно в таком виде. Нужно учитывать, что художественное открытие, в отличие от новаторства, подразумевающего некое абсолютное новшество, которое не может быть повторным, имеет масштаб более частный, относительный – оно может быть новым только по отношению к данному историческому периоду или стилевой системе⁴. В-третьих, анализ должен быть направлен на выявление в тексте не только новаторских особенностей, но и «проросших в нём традиций» (Е. Зинькевич [6]), а точнее – качества их усвоения, отношения к ним автора (ведь даже отрицание традиций – тоже один из типов такого отношения). И, наконец, важный критерий художественного открытия – его историческая продуктивность, способность к формированию традиции (к «прорастанию» в других музыкальных текстах, стилях, поколениях). К сожалению, в случае хронологической близости аналитического процесса и самого музыкального явления этот критерий не всегда может быть объективным.

⁴ Г. Белая [3] трактует художественное открытие как «межчеловечное» понятие, обладающее особым «внутренним» значением, и отличает его от собственно новаторства с его «внешним» общезначимым масштабом. Суть новаторства определяется как преодоление, выход (за рамки). Основной же смысл художественного открытия – установление, расширение, совмещение качеств.

Подытоживая рассуждения о функционировании понятия художественного открытия в профессиональной деятельности музыковеда, отметим, что его собственная аналитическая работа и оригинальные теоретические концепции также могут являть собою открытия, но уже не художественного, а научного порядка. Именно перед музыковедами разворачиваются широчайшие перспективы дальнейшего исследования открытий в музыке – не только с точки зрения практической необходимости выработки методики, позволяющей выявлять их в музыкальных текстах, но и с целью расширения границ использования самого понятия. Эта проблематика была затронута в работах В. Брайнина, наделяющего художественное открытие статусом ведущего критерия «активного вероятностно-прогнозирующего восприятия» (то есть, по сути – слушания), на воспитание которого направлена вся его музыкально-педагогическая система [4]. Работа в этом направлении может быть особенно актуальной – ведь современное искусство предполагает *активного слушателя*, в деятельности которого (пусть и не всегда профессиональной) тоже может наличествовать художественное открытие.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст] / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
2. Балашова И. И. Восхождение к метафоре (о понятийном статусе жанровых «имен» и проблеме интуитивных понятий в современном музыкознании) [Текст] / И. И. Балашова // Вопросы музыкального искусства : сб. ст. — Донецк : ДГК им. С. С. Прокофьева. — Вып. 1. — С. 9—13.
3. Белая Г. А. Историческая продуктивность художественного открытия и стиль [Текст] / Г. А. Белая // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения : сб. ст. / [Под. ред. Н. Гей, А. Мясникова]. — М. : Наука, 1982. — С. 377—401.
4. Брайнин В. Б. Тени на стене, или Заметки о возможном подходе к развитию музыкального мышления у детей [Текст] / В. Б. Брайнин // Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. Теория музыкального образования. — М. : Академия, 2004. — С. 212—231.
5. Дерев'яненко О. О. Логіко-філософські основи моделювання музикознавчих понять (на прикладі неофольклоризму) [Текст] / О. О. Дерев'яненко.

ченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2008. — Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. — С. 121—127.

6. Зинькевич Е. С. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки [Текст] / Е. С. Зинькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избр. ст. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 41—49.

7. Мазель Л. А. О художественном открытии [Текст] / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М. : Сов. композитор, 1978. — С. 133—157.

8. Мартыненко Е. П. К вопросу о понятийном статусе «художественного открытия» [Текст] / Е. П. Мартыненко // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. — Вип. 10. — С. 82—95.

9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [Текст] / В. Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.

10. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 288 с.

11. Теория музыкального содержания [Текст] : программа-конспект для историко-теоретико-композиторских ф-в муз. вузов / [Сост. В. Н. Холопова]. — М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. — 24 с.

12. Щербакова Н. Ю. О понятии «художественная информация» [Текст] / Н. Ю. Щербакова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 44—50.

УДК 78.03 : 78.071.2“17”

Владимир Качмарчик

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И. И. КВАНЦА И ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-ПРОФЕССИОНАЛА В ЭПОХУ БАРОККО

В истории профессионального флейтового искусства XVIII в. Иоганн Иоахим Кванц занимает особое место. Среди подлинно великих европейских флейтистов сложно отыскать фигуру, которая бы выделялась таким величием таланта и подобной весомостью

достижений. Уже на начальной стадии формирования немецкой флейтовой школы ему удалось заложить прочный фундамент для её последующего развития. Сформированные им основополагающие принципы исполнительской эстетики и флейтовой педагогики впоследствии были развиты И. Г. Тромлицем, А. Б. Фюрстенау, Т. Бёмом и М. Шведлером, обогатившими его идеи и наполнившими их новым содержанием.

В отечественном музыковедении вклад И. И. Кванца в развитие профессионального флейтового исполнительства и педагогики стал предметом рассмотрения в сравнительно небольшом количестве работ [4; 5]. Значительно больше места в своих исследованиях отводят немецкому флейтисту зарубежные ученые. Среди наиболее известных трудов укажем докторскую диссертацию М. А. Олескиевич (M. A. Oleskiewicz) [12], которая достаточно детально исследует дрезденский период творчества флейтиста. Отдельную главу в своей монографии посвящает И. И. Кванцу А. Павелл (A. Powell) [13], сжато освещая основные этапы деятельности музыканта. Необходимо выделить монографию Х.-П. Шмитца (H.-P. Schmitz) [16], в которой анализируются наиболее существенные элементы технологии флейтовой игры И. И. Кванца и предпринимается попытка их проекции на плоскость современного аутентичного исполнительства. Отдельные эпизоды творческой биографии Кванца рассматривают У. Лидке (U. Liedtke) [10; 11], Г. Буш-Салмен, (G. Busch-Salmen) [8], Р. Браун (R. Brown) [6; 7].

Анализ перечисленных источников показывает, что далеко не в полной мере исследованы стороны творческой личности Кванца, определившие на разных этапах специфику его формирования как музыканта-профессионала. Однако для того чтобы понять исполнительскую эстетику Кванца-флейтиста, важно изучить среду, в которой развивался талант мастера, и традиции, на которых он воспитывался как исполнитель-солист и педагог. Указанные аспекты, представляющие сегодня безусловную актуальность, и определили **цель** нашей статьи – проследить основные этапы творческого становления И. И. Кванца в свете особенностей подготовки профессиональных немецких исполнителей-инструменталистов в эпоху барокко.

Процесс творческого формирования Кванца-исполнителя, композитора, педагога и исследователя-теоретика обусловлен исторической

спецификой музыкальной жизни Германии, исключительным достоянием которой являлся высокий уровень инструментальной культуры. Атмосфера, где совместное музицирование часто было неотъемлемой частью семейного общения, не только прививала особое отношение к ансамблевой игре, но со временем превращала её в насущную потребность. В такой среде Кванц воспитывался уже с раннего детства, часто играя с братом на басовой скрипке (Bassgeige)¹. Эти первоначальные опыты стали решающими в его намерениях «избрать музыку своей профессией», несмотря на отцовские возражения [15, с. 198].

Рассматривая этапы творческого становления И. И. Кванца, укажем, что его путь в музыку был трудной школой ученика и подмастерья немецких городских музыкантов (Stadtпfeifer)² и формировался изначально на мультиинструментальных³ традициях. Многопрофильность исполнительской практики, включавшей игру на большинстве оркестровых инструментов и владение искусством свободной импровизации, являлась неотъемлемой частью профессии штатпфейферов. Сложные требования, предъявлявшиеся к музыканту-цеховику⁴, заставили И. И. Кванца уже на начальном этапе обучения овладеть практически всем инструментарием оркестра. Скрипка, гобой, труба, тромбон, корнет, басовая виола, виола да гамба, валторна, продольная

¹ Смычковый инструмент, занимавший промежуточное положение между виолончелью и контрабасом. Благодаря мощи своего звучания и удобству транспортировки получил широкое распространение в народно-бытовой музыке в среде странствующих музыкантов [1, с. 283].

² Штатпфейфер (штатпфайфер) – член цеха городских музыкантов (XVI–XVIII ст.). Обычно он, как и мастера-ремесленники других профессий, которые объединялись в отдельные цеха, имел право на подмастерье и учеников.

³ Термин «мультиинструменталист» здесь употребляется для характеристики исполнителей, владевших навыками игры на нескольких музыкальных инструментах.

⁴ И. С. Бах, принимавший в Лейпциге в 1747 г. участие в работе комиссии по конкурсному отбору городских музыкантов, в одном из заключений писал: «По распоряжению досточтимого <...> магистрата, штатпфейферский подмастерье Карл Фридрих Пфаффе – в присутствии других городских музыкантов – держал положенное испытание, где и обнаружилось, что он, снискав одобрение всех присутствовавших, очень хорошо показал себя [в игре] на всех инструментах, принятых в штатпфейферском деле, как то скрипка, гобой, поперечная флейта, труба, валторна и прочие басовые инструменты, и признан был всецело пригодным к замещению соискомой адъюнктуры [штатпфейфера]» [2, с. 137].

флейта, фагот – это, по его собственному утверждению, не исчерпывающий перечень освоенных инструментов. Кванц дополняет указанный список клавесином, уроки игры на котором «для удовольствия», «время от времени» берет у своего родственника [15, с. 200]. Стремление к освоению клавесина, не входившего в число обязательных для городского музыканта инструментов, было вызвано желанием Кванца освоить жанры, выходящие из круга народно-бытовых. Танцевальная музыка, составлявшая основу репертуара штаттпфейфера, заметно ограничивала возможности для профессионального роста исполнителя. Занятия на клавире, при внимательном изучении и исполнении лучших произведений современников – Г. Ф. Телемана, М. Гофмана, И.-Д. Хейнихена, помогают начинающему музыканту значительно углубить теоретические знания основ гармонии, прививают интерес и пробуждают «желание к постижению композиции» [15, с. 200–201].

Разумеется, достичь высокого уровня владения всеми инструментами, использовавшимися городскими музыкантами, было невозможно, и Кванц сосредоточил своё внимание на скрипке. Мастерство игры на других инструментах не было столь совершенным, однако позволяло ему, при необходимости, умело справляться с обязанностями оркестрового музыканта (рипиениста) на любом из них. Важным достижением на начальном этапе обучения стало овладение навыками свободной импровизации, считавшейся неотъемлемой частью штаттпфейферского искусства. Определённый опыт игры «по слуху» Кванц приобрел ещё в начале своих детских увлечений басовой скрипкой, даже ранее, чем ему удалось постичь нотную грамоту. В обществе городских музыкантов необходимо было развивать эти способности на многочисленных инструментах не только басовой группы, но и солирующих – скрипке, гобое и продольной флейте.

Характеризуя особенности подготовки штаттпфейфера, отметим, что данная система обучения городского музыканта в Германии XVIII ст., наряду с музыкальными школами иезуитских коллегий⁵, была наиболее развитой и доступной для малоимущих сло-

⁵ Такие школы, по словам Ч. Бёрни, имелись в каждом городе, где главенствовала римско-католическая церковь. В них обучались игре на музыкальных инструментах и пению [1, с. 67].

ев населения⁶. Для Кванца, рано потерявшего родителей⁷, это был единственный путь к получению музыкального образования. После 5 лет прилежных занятий он мог стать квалифицированным оркестрантом широкого профиля, способным самостоятельно зарабатывать на жизнь⁸.

Стремление молодого и талантливого юноши к постоянному самосовершенствованию побуждает его искать перспективные и престижные коллективы. Штадтпфейферские ансамбли в этом отношении значительно уступали придворным инструментальным капеллам и оркестрам по количественному и качественному составу. Желанием каждого штадтпфейфера было попасть в постоянный штат высокооплачиваемого оркестра герцога, курфюрста или короля [2, с. 130]. Однако высокий исполнительский уровень придворных оркестров⁹, большая конкуренция среди инструменталистов требовали не только «умения сыграть ноты, которые написал композитор» [15, с. 206]. Необходимы были более глубокие знания стиля исполнения итальянской и французской музыки, популярной при дворах немецких аристократов, а также совершенное владение всей палитрой выразительных средств инструмента [1, с. 200]. Поэтому музыканту-цеховику с его многопрофильной инструментальной практикой и сниженными критериями к выразительности музыкального исполнения¹⁰ требовалось существенное улучшение

⁶ Несмотря на относительную доступность штадтпфейферской профессии, существовали определённые требования к претендентам, стремившимся занять должность городского музыканта. Каждый из них должен был быть законнорожденным, не еврейского происхождения и без уголовного прошлого [13, с. 90].

⁷ Мать умерла, когда И. И. Кванцу было 5 лет, а в 10 лет он остался круглым сиротой [11, с. 327].

⁸ Список служебных обязанностей штадтпфейфера являлся весьма обширным, в него входило участие в различных официальных парадах, фестивалях, карнавалах, королевских визитах, церковных и школьных празднествах, а также обслуживание свадеб, крещений и других семейных торжеств. Социальное и финансовое положение городского музыканта оценивалось ниже, чем церковного кантора и органиста [17], и часто эта должность для целеустремленной творческой личности являлась первой важной ступенью профессионально роста.

⁹ Среди лучших оркестров Германии Ч. Бёрни называет дрезденский придворный оркестр Августа II, берлинский Фридриха II и мангеймский оркестры.

¹⁰ И. С. Бах достаточно критически оценивал профессиональное мастерство

своего мастерства, что становилось возможным только при условии узкой специализации [2, с. 130].

Выбирая скрипку, Кванц видел в ней свое будущее не только оркестранта, но и солиста. Он стремится попасть в саксонскую придворную капеллу. В Дрездене у него окончательно созревает идеальный образ музыканта-творца, который заставляет его более требовательно отнестись к уровню собственного профессионализма. «Я был в таком восторге от этих знаменитостей, что удвоил свои усилия в дальнейших занятиях музыкой, чтобы занять определённое место среди них и войти в это прекрасное общество» [15, с. 207].

Мог ли подмастерье штатдпфейфера, а собственно, такую должность занимал Кванц в то время (1716 г.) в Дрездене, составить достойную конкуренцию скрипачам высочайшего ранга в придворном оркестре курфюрста Саксонии? Безусловно, нет. Даже при утроенных усилиях ему едва ли удалось бы наверстать пробелы, обусловленные поверхностной подготовкой исполнителя-мультиинструменталиста, и достичь уровня профессионального мастерства, отвечавшего требованиям придворного оркестра. В Дрезденской придворной капелле всё увереннее утверждалась практика узкой специализации не только среди скрипачей, но и среди духовиков¹¹. После многочисленных и безуспешных попыток попасть в лучший оркестр Германии Кванц, реально оценив свои возможности скрипача, решает освоить другие инструменты, в исполнительстве на которых не наблюдалось такой острой конкуренции. Сначала он переквалифицируется на гобой, по-

городских музыкантов. «Высказаться [здесь] сколько-нибудь правдиво об их качествах и музыкальных познаниях мне не позволяет скромность. Однако же следует принять в соображение, что некоторые из них отслужили своё, а иные не обладают такой подготовкой, каковую им следовало иметь» [2, с. 127]. Всё это он объясняет низким заработком штатдпфейферов, которые должны заботиться ещё о подработках. Поэтому «<...> пребывая в заботах о пропитании, иной и думать не может о том, что совершенствоваться, не говоря уже о каких-то особых достижениях» [2, с. 130].

¹¹ Узкая специализация в придворном оркестре Дрездена затронула не только оркестровых музыкантов, она распространялась и на служебные обязанности переписчиков нот. До 1700 г. эти функции обычно совмещались членами оркестра, однако в течение 1-го десятилетия XVIII в. должность профессионального переписчика получает официальное признание и впоследствии включается в штат придворной капеллы [9, с. 20].

зволнивший ему после нескольких испытаний впервые официально получить место в королевском оркестре и перейти из малоперспективной категории штатдтпфейфера в более престижную – исполнителя придворного оркестра¹². Затем молодой музыкант избирает флейту, которая становится основным его инструментом до конца жизни. Изменение профессионального статуса Кванца стало для него «новой важной вехой в жизни» [15, с. 208]. В последней фразе бывшего музыканта-цеховика речь идет отнюдь не о материальных преимуществах, которые он, безусловно, приобрел, заняв место академического исполнителя. Гораздо важнее на этот раз было достижение заветной, ещё недавно казавшейся далекой и недостижимой цели – играть хорошую музыку с хорошими музыкантами.

Несмотря на наличие определённых навыков игры на поперечной флейте, которые он получил ещё при освоении необходимого набора штатдтпфейферских инструментов, его исполнительские возможности представлялись ограниченными. Занятия И. И. Кванца у лучшего флейтиста Дрездена П.-Г. Бюффардена, как ни удивительно, продолжались недолго. Всего 4 месяца он брал уроки у французского виртуоза¹³, «играя преимущественно быстрые части, где особенно была ощутима сила маэстро» [15, с. 209]. Приступая к занятиям на флейте, Кванц убеждается, что ему не удастся достичь большого совершенства, «если он вместе с флейтой не освоит композицию или, по крайней мере, учение о генерал-басе» [14, с. 96]. Умелое использование теоретических знаний необходимо было при игре *Adagio* и *Allegro* в инструментальных сонатах и концертах 1-й половины XVIII в., что являлось наиболее сложным в искусстве солиста. Трудность заключалась в разукрашивании мелодии форшлагами, трелями и «малыми манерами» (мелизмами), которые исполнитель должен был «осваивать до того времени, пока не будет в состоянии играть их <...> без излишеств, свободно и аккуратно» [14, с. 96]. Осваивая поперечную флейту, Кванц старается максимально использовать собственный опыт скрипичной игры. Тяга к сольному исполнительству, пришедшая

¹² В своей «Автобиографии» он указывает, что в состав небольшой польской инструментальной капеллы входили 12 музыкантов, и отсутствие гобоиста стало основной причиной, побудившей его осваивать новый инструмент [15, с. 208].

¹³ С марта по июнь 1719 г. [13, с. 91].

вместе с занятиями скрипичной игрой, по-прежнему остаётся определяющей для молодого музыканта, и он стремится превратить флейту из оркестрового инструмента в сольный.

Важнейшее значение для совершенствования профессионального мастерства и постижения сложившихся музыкальных стилей имели годы, проведенные немецким музыкантом в Италии, Франции, Англии и Голландии, позволившие ему выделить приоритеты и наметить пути дальнейшего творческого развития. По приезде на родину он достаточно быстро продвигается по служебной лестнице и вскоре становится наиболее авторитетным и высокооплачиваемым музыкантом придворных капелл Дрездена и Берлина, пользуясь особым статусом и привилегиями двора.

Поступление Кванца на службу при прусском дворе в должности камер-композитора и камер-музыканта следует рассматривать как высшее профессиональное достижение музыканта. Его деятельность не ограничивалась исключительно рамками камерного оркестра короля. В прямые обязанности Кванца входило художественное руководство оркестром, проведение репетиций и концертных выступлений, сочинение флейтовых произведений для Фридриха II и проведение индивидуальных занятий с ним. Кроме того, он осуществлял конкурсный отбор певцов и исполнителей-инструменталистов, вёл учёт финансовых выплат из личных средств короля, предназначавшихся для поощрения «экстраординарных музыкантов» [10, с. 67].

Пройдя сложный путь от подмастерья городского музыканта до привилегированного королевского флейтиста, Кванц накопил огромный исполнительский и педагогический опыт, который систематизированно изложен в его масштабном обобщающем теоретическом труде «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*), 1752. Создавая «Опыт...», Кванц формирует новые эстетические принципы теории и практики флейтового искусства. Главная идея – выстраивание целостной системы подготовки разносторонне образованного флейтиста-солиста, творца, глубоко постигшего стилевое разнообразие и особенности интерпретации, твёрдо усвоившего гармонию и основы композиции, свободно владеющего навыками импровизации и способного своим исполнением принести эстетическое наслаждение слушателю. Объём-

ность и широта взглядов Кванца на целенаправленное формирование мировоззрения музыканта-профессионала в значительной мере выходила за рамки стереотипов, сложившихся в теории и практике флейтового исполнительства, когда функции инструмента ограничивались лишь его оркестровым использованием. Обучение и воспитание профессионального музыканта – главная цель, которую преследует автор «Опыта...». Создавая его, Кванц формирует ведущие принципы подготовки исполнителя, основываясь на собственном видении, как и чему необходимо учиться флейтисту, чтобы стать «хорошим музыкантом <...> и полезным членом общества...» [3, с. 10]. Он проводит чёткую дифференциацию исполнителей на тех, «кто избрал музыку своей основной специальностью и хочет с течением времени достичь совершенства <...>, и тех, которые занимаются <...> музыкой для собственного удовольствия, не делая её профессией...» [3, с. 10].

И. И. Кванц видит современного ему молодого флейтиста разносторонне образованным художником-интеллектуалом, владеющим несколькими иностранными языками, знающим философию, риторику, поэзию, математику и превыше всего заботящимся о развитии собственного профессионального мастерства. В таком подходе прослеживается некоторое влияние «Совершенного капельмейстера» и других работ И. Маттезона, вышедших до публикации «Опыта...»¹⁴. Пытаясь передать будущим поколениям весь накопленный опыт исполнителя-оркестранта, солиста, педагога, композитора и руководителя оркестра, Кванц создаёт новый тип флейтового учебника, значительно расширяя его содержание. Он не только дополняет круг технологических вопросов флейтового исполнительства, рассматривая их в тесной взаимосвязи с вокальным и скрипичным искусством, но и включает в свой труд отдельные главы, освещающие формирование художественного вкуса, исполнительской этики, эстетики, интерпретации, развитие навыков свободного варьирования и композиции. Это даёт ему возможность глубоко раскрыть фундаментальные основы теории

¹⁴ Среди них можно назвать: «Das neu-eröffnete Orchestre», Hamburg, 1713; «Das beschützte Orchestre», Hamburg, 1717; «De eruditione musica», Hamburg, 1732. И. Маттезон, как и потом И. И. Кванц, часто выходит за рамки заявленных названий и рассматривает значительно более широкий круг вопросов.

и практики флейтового исполнительства. Разнообразие тем, затрагиваемых в трактате, никак нельзя рассматривать как отступление от главной цели – создания стройной концепции обучения и воспитания флейтиста-профессионала. В понимании Кванца таковым является не просто искусно владеющий своим инструментом солист-концертант, но художник, способный к созданию собственного творческого направления в исполнительском искусстве и индивидуального стиля в композиции.

Новаторство исполнительской эстетики Кванца состоит, прежде всего, в дифференциации технологических и художественно-творческих задач флейтового искусства. Определяя различия в уровне мастерства оркестрового музыканта и солиста, он формирует новый тип исполнителя-концертанта, выделяющийся хорошо развитым эстетическим вкусом, глубоким знанием немецкого, французского и итальянского стилей, способностью к эмоциональному выражению музыкальной мысли, творческому поиску и вдохновенной импровизации.

В заключение отметим, что сложный путь профессионального восхождения, охватывающий все этапы творческого развития – от простого штатпфейфера до придворного камер-музыканта – пройдя который, И. И. Кванц смог занять привилегированное место среди музыкальной элиты прусского двора, является показательным примером настойчивости и целеустремлённости. Он наглядно демонстрирует, что при всех трудностях, подстерегавших исполнителя в его эпоху, стремление к постоянному совершенствованию давало возможность профессионального и служебного роста, обеспечивавшего достаточно высокое положение в обществе. Размах и новизна взглядов И. И. Кванца, смелость его творческих устремлений не только существенно отличали немецкого музыканта от многих его предшественников, но и позволили ему значительно опередить своих современников.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии [Текст] / Чарльз Бёрни ; пер. с англ., вст. ст., ред. и прим. С. Л. Гинзбурга. — Л. : Музыка, 1967. — 290 с.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / Сост. Х.-И. Шульке. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.

3. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте [Текст] / Иоганн Иахим Кванц ; пер. с нем. И. Шрайбера, Н. Кравец // Дирижерское исполнительство. — М. : Музыка, 1975. — С. 10—63.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры [Текст] / С. Левин. — Л. : Музыка, 1973. — 263 с.
5. Симонова Э. Иоганн Иахим Кванц — музыкант эпохи барокко [Текст] / Э. Симонова // Музыкальная академия. — 1999. — № 3. — С. 157—159.
6. Brown R. Quantz – An Appreciation [Text] : Part 1 / R. Brown // Pan. — 1996. — Dec. — Vol. 14. — No. 4. — P. 8—15.
7. Brown R. Quantz – An Appreciation [Text] : Part 2 / R. Brown // Pan. — 1997. — Mar. — Vol. 15. — No. 1. — P. 26—32.
8. Busch-Salmen G. «Auf Herrn Quantzens Geburtstag» – Hintergründe zu einem Huldigungs-Epigramm von Carl Wilhelm Ramler [Text] / G. Busch-Salmen // Tibia. — 1997. — No. 1. — S. 322—325.
9. Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach [Text] / O. Landmann // Early Music. — 1989. — Feb. — Vol. 17. — № 1. — P. 17—30.
10. Liedtke U. Johann Joachim Quantz und Friedrich II [Text] : Eine musikalische Verbindung / U. Liedtke // Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. — Rheinsberg, 1995. — S. 51—86.
11. Liedtke U. Johann Joachim Quantz. Vom Stadtpfeifer zum königlichen Cammercompositeur [Text] / U. Liedtke // Tibia. — 1997. — № 1. — S. 326—332.
12. Oleskiewicz M. A. Quantz and the flute at Dresden his instruments, his repertory and their significance for the Versuch and Bach circle [Text] / M. A. Oleskiewicz. — Dissert. Graduate School of Duke University, UMI. — 1999. — 727 p.
13. Powell A. The Flute [Text] / A. Powell. — Yale : Yale University Press, 2003. — 347 p.
14. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen [Text] / J. J. Quantz / Reprint der Ausgabe Berlin, 1752 ; Vorwort von H.-P. Schmitz ; Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsburg. — 4 Auflage. — Kassel : Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. — 424 S.
15. Quantz, J. J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen [Text] / J. J. Quantz // Marpurg F. W. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. — Band I. — Berlin, 1755. — S. 197—250.

16. Schmitz H.-P. *Quantz heute: Der "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren [Text] / H.-P. Schmitz. — Kassel : Bärenreiter-Verlag, GmbH & Co. KG, 1987. — 83 S.*

17. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс] : In 29 vol. (361 Mb). — London, 2000. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); цв. ; 12 см. — Систем. треб.: Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word.*

УДК 78.03 : 373.67(477.43./44+477.82)

Юрій Портний

ДІЯЛЬНІСТЬ Т. ГАНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОДІЛЛІ (ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Актуальність теми. Одним із завдань сучасної професійної фортепіанної освіти є вивчення історії формування цієї галузі музичної педагогіки. Незважаючи на те, що історії музичної освіти Західної України та діяльності відомих музикантів Поділля за останні роки присвятили свою увагу М. Печенюк, М. Кульбовський, В. Іванов, Р. Римар та деякі інші вчені, сьогодні діяльність багатьох вітчизняних історичних постатей, які сприяли професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти України, досліджена недостатньо. Відсутня й можливість скласти повноцінне уявлення про розвиток фортепіанного мистецтва та педагогіки у регіоні Поділля. З опублікованих праць вищезгаданих українських музикознавців можна зібрати лише деякі розрізнені факти. Так, наприклад, у довіднику М. Печенюк¹ [5] зібрано коротку інформацію щодо життя та творчості іменитих музикантів кам'янецького краю від середини ХІХ ст. до сьогодні. За біографічним принципом подаються відомості про знаних митців Поділля і в книзі М. Кульбовського² [3]. Початок становлення музичної освіти

¹ Професора музично-педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка.

² Викладача Хмельницького музичного училища імені В. Заремби.

на Поділлі досліджує в першій частині своєї дисертації Р. Римар³ [6], не вирізняючи проблему професіоналізації фортепіанного мистецтва. Монографія В. Іванова⁴ [2] – поки що єдина вітчизняна праця такого масштабу – на багатому документальному матеріалі вчений висвітлює постать Тадеуша Ганицького – видатного музичного діяча та педагога того часу, зокрема, період його діяльності у Кам'янці-Подільському.

Проте досліджень, присвячених професіоналізації фортепіанного виконавства як окремої галузі розвитку музичної культури Поділля, в українській музикознавчій науці не проводилось.

Об'єктом дослідження в даній статті є проблема регіональної специфіки професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти. **Предметом** – вивчення шляхів її становлення у Кам'янці-Подільському як центрі Подільського регіону в другій половині XIX – першій третині XX ст. – на початкових етапах формування системи освіти у галузі фортепіанного виконавства. **Метою** статті є узагальнення мало відомих матеріалів щодо діяльності першопроходців фортепіанної освіти на Поділлі та визначення ролі Т. Ганицького в процесі її професіоналізації.

Наприкінці XIX – початку XX ст. в Україні, яка входила до складу Російської імперії, процес становлення професійної музичної освіти та виконавства розвивався головним чином завдяки діяльності відділів ІРМТ у багатьох її містах – Києві, Харкові, Одесі, Херсоні, Миколаєві та інших. Але, окрім створення музичних класів при філіалах ІРМО, цей процес відбувався й іншим шляхом. Зокрема, у Кам'янці-Подільському він був пов'язаний з майже легендарним ім'ям Т. Ганицького. Проте, задля кращого розуміння мистецького життя тогочасного Кам'янця-Подільського потрібно, на нашу думку, почати з розгляду діяльності попередників видатного музиканта, відомих подільських піаністів.

Кам'янець-Подільський – центр Подільської губернії – у другій половині XIX – першій половині XX ст. відігравав провідну роль на шляху становлення та професіоналізації фортепіанної освіти

³ Доцента Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

⁴ Професора, доктора мистецтвознавства, академіка Академії педагогічних і соціальних наук України, Міжнародної Академії енергоінформаційних наук, члена СКУ, заслуженого працівника освіти України.

й виконавства на Поділлі. У місті активно діяла низка культурно-просвітницьких та мистецьких спілок: товариство «Просвіта», музичне товариство «Кобзар», гурток «ХЛІАМ» – об'єднання художників, літераторів, артистів і музикантів, Європейська Національна Музична організація «Кадіма» (єврейська), Український Народний Дім та Український Національний Клуб; функціонували театри – Російський театр драми та музичної комедії, Український Народний театр імені Т. Шевченка, – та музичні установи: Народна Консерваторія, Державний зразковий симфонічний оркестр, Українська філармонія.

У Кам'янці-Подільському працювали й відомі подільські піаністи-композитори, які у другій половині XIX ст. в той чи інший спосіб пропагували фортепіанне мистецтво. Засновником фортепіанної освіти на Поділлі дослідники вважають Антона Гіацинтовича Коціпінського (1816–1866), який був композитором, відомим фольклористом⁵ та видавцем. За даними, які наводять названі вище дослідники музичної культури Поділля, А. Коціпінський був родом з-під Кракова; українською народною творчістю захопився під час навчання у Львові. Не уточнюється, де саме А. Коціпінський вчився у Львові, проте відомо, що з 1849 по 1853 рр. він навчався у Відні композиторській та фортепіанній майстерності. У 1853 р. А. Коціпінський відкрив музичну школу у Кам'янці-Подільському, в якій викладав клас фортепіано⁶.

У музичній школі А. Коціпінського деякий час викладав фортепіано Владислав Іванович Заремба (1833–1902), учень А. Коціпінського, який починав своє творче життя у Кам'янці-Подільському [3, с. 51–53]. У фортепіанній спадщині В. Заремби є такі п'єси як «Прощання з Україною», «Думка-шумка», фортепіанна збірка «Маленький Падеревський», до якої увійшли полегшені переклади уривків з опер польських композиторів та творів Ф. Шопена [4, с. 110.], фантазія на тему української народної пісні «В кінці греблі шумлять верби» [3, с. 51–53]. Ім'я цього талановитого музиканта з 2000 р. носить Хмельницьке музичне училище.

⁵ Подільський композитор Віктор Ромуальдович Зентарський (1858–?) зробив перекладання творів із збірки А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» для фортепіано [5].

⁶ Школа проіснувала недовго, оскільки музикант виїхав до Києва, де на Хрещатику відкрив свій музичний магазин.

Відомим подільським піаністом та популярним композитором того часу був Михайло Адамович Завадський (1828–1887), який працював як вчитель фортепіанної гри й співу у Кам'янці-Подільському та Києві. Його фортепіанну спадщину становлять 12 «Думок», 42 «Шумки», 45 «Чабарашок», 4 «Запорізькі марші», 2 «Рапсодії», п'єси «Українська прядка», «Спогад про Київ», «Українські танці ельфів» [5, с. 6–7].

Найважливіше значення у процесі становлення професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі належить здобуткам та мистецькій діяльності Тадеуша (Тадея Денисовича) Ганицького.

Він народився у польській поміщицькій сім'ї 10 (22) липня 1844 р. в селі Чемериси-Волоські Могилівського повіту Подільської губернії (нині – село Журавлівка Барського району Вінницької області). Збереглися відомості, що музикант почав займатись на фортепіано у родинному колі раніше за гру на скрипці. Свою професійну музичну освіту Т. Ганицький отримав за кордоном. Там він вчився як скрипаль спочатку у Віденській консерваторії у Я. Донта, яку закінчив 1872 р., потім – у Берлінській академії музики, яку 1876 р. закінчив по класу скрипки у Й. Йоахіма, а по класу композиції – у Ф. Кілля та Л. Бусслера. Згодом музикант працював у Берлінському філармонічному оркестрі та Берлінській консерваторії, викладаючи клас скрипки; також вів відділ музичної критики в газеті «Berliner Borser Zeitung». У 1894–1898 рр. Т. Ганицький працював у Варшаві, виступав з концертами як соліст-скрипаль і диригент, був кореспондентом газети «Echo Muzyczne, teatralne i artystyczne» [1].

Для узагальнення власного досвіду та випробовування нових методик навчання Т. Ганицький вирішує створити власну музичну школу. У Варшаві цей проект він не зміг здійснити, тому в 1898 р. він виїхав до Лодзі, де 15 вересня 1898 р. разом зі своїм рідним братом Ігнаці (випускником Петербурзької консерваторії по класу віолончелі К. Давидова) відкрив школу. 1901 р. Т. Ганицький від'їжджає до Петербурга, де налагоджує зв'язок з М. Фіндейзеном, головним редактором «Русской музыкальной газеты» [1].

У 1903 р. Т. Ганицький приїхав до Кам'янця-Подільського, де за власні кошти, виручені від продажу родинного маєтку, відкрив музичну школу. Варто зазначити, що Ігнаці Ганицький, за свою частину спадку, відкрив музичну школу у Барі (Вінницька область). У музичній

школі Т. Ганицький започаткував класи фортепіано, скрипки, теорії музики та вокалу. Клас фортепіано, окрім Т. Ганицького, вели А. Лозинський (випускник Варшавської консерваторії), М. Петліна (випускниця Московської консерваторії). Клас скрипки – випускник Празької консерваторії З. Комінек, клас вокалу – випускниця Московської консерваторії С. Булгакова та випускник Міланської консерваторії баритон Пік де Реплонж. У 1904 р. створюється підготовчий клас для бідних дітей, які вчилися у школі безкоштовно, оскільки Т. Ганицький домогся встановлення іменної стипендії Є. Садовської, прихильниці мистецтва з багатого роду, для бідних та обдарованих дітей. Окрім того, школа проводила багато благодійних концертів. За три роки свого існування школа перерахувала 6000 крб. на благодійні цілі. Здебільшого допомога йшла на потреби бідних викладачів та учнів. Така діяльність потребувала великої кількості концертів. Наприклад, лише у 1905–1906 навчальному році відбулося більше 10 концертів учнів та викладачів школи [2, с. 20]. Проведення концертів сприяло залученню багатьох бажаючих вчитися музиці не тільки з Кам'янця-Подільського, але і з інших повітів Волині та Поділля. Школа, таким чином, набула не лише статусу мистецького навчального закладу, але й почала виконувати функції філармонії. Концерти, де звучали твори світової класики, проводились на різних майданчиках. Резонанс від діяльності школи Т. Ганицького був відчутний далеко за межами міста. Підтвердженням цьому є рецензії на концерти школи в газетах «Киевские Ведомости», «Русская музыкальная газета», варшавська «Nowa gazeta», а також регулярні відгуки в місцевій пресі – виданнях того часу «Подолія», «Подольнин» [2, с. 9–10].

Відмітимо, що Т. Ганицький навіть намагався перетворити музичну школу в заклад Імператорського Російського Музичного Товариства. У травні 1905 р. подільський губернатор у секретному листі у МВС за № 312 прохав Великого князя Костянтина Костянтиновича: «Ваша імператорська величносте! Дворянин Тадеуш Дионисович Ганицький, який стоїть на чолі відкритої ним в 1903 р. на власні кошти музичної школи в Кам'янці, звернувся до мене з проханням про допомогу у перетворенні означеної школи в навчальний заклад Імператорського музичного товариства на підставі, вказаній у другій частині статті 39 Статуту цього товариства» [2, с. 24]. Зазначимо, що позитив-

но ця справа не вирішилась і школа продовжувала існувати, як і раніше. Єдиним встановленим фактом щодо співпраці із ІРМТ є наявність декількох листів Т. Ганицького до редактора «Русской музыкальной газеты» М. Фіндейзена та стаття в цій газеті про діяльність школи.

У 1914 р. Т. Ганицький організував симфонічний оркестр, з яким у березні того ж року дав цикл концертів, що відбулися в Пушкінському домі у Кам'янці-Подільському. Збереглися відомості, що в симфонічних концертах приймала участь відома московська піаністка Доленго-Грабовська, яка виконувала твори Ліста, Шопена, Бетховена, Моцарта, Рубінштейна [2, с. 26]. Проте, чи грала вона з оркестром, невідомо.

У період від 1915 по 1925 рр., у зв'язку з революцією та громадянською війною, школа Т. Ганицького занепала. Музикант виступав в художній самодіяльності як піаніст, скрипаль, диригент, створював різні самодіяльні оркестри. У 1922 р. Т. Ганицький бере участь у створенні в Кам'янці-Подільському філії Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича, яке пізніше, у 1928 р., було перейменовано у Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ). Працюючи у товаристві, у 1925 р. Т. Ганицький ініціює створення Музично-драматичної студії імені М. Леонтовича, в якій почали працювати класи фортепіано, скрипки, віолончелі, хору, драми та оркестровий клас, відроджуючи тим самим традиції навчального процесу, що склалися у його музичній школі. У студії Т. Ганицький вів класи фортепіано та оркестру.

Проте головним завданням для нього було створення професійної музичної школи. 19 жовтня 1928 р. ухвалою соціально-культурної секції Кам'янецького ВУТОРМу таку школу було відкрито, а Т. Ганицький був призначений її директором. У положенні про профшколу повідомлялося, що школа має на меті підготовку кваліфікованих робітників у різних галузях музичної культури, зокрема, на фортепіанному відділі – виконавців-піаністів для ансамблів естрадного типу. В музпрофшколі навчалися три роки, а на відкритому при ній підготовчому відділі – один рік. Вступники до класу фортепіано повинні були грати всі гами, арпеджіо, тризвуки, домінантсептакорди та інші септакорди з переміщеннями та розв'язанням; етюди (К. Черні та інших), твори Й. С. Баха, сонати Й. Гайдна, М. Клементі, Л. Бетховена.

Був також іспит з перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму, з теорії музики, сольфеджіо. Ці вимоги були розраховані на 15–18-річний вік [2, с. 82]. Збереглися методичні рекомендації Т. Ганицького для фортепіанного класу профшколи, в яких він писав: «Так як із всіх отриманих мною програм свідчить, що досягнення віртуозності в вищому сенсі слова не є ціллю складових цих програм, то центр ваги музичної педагогіки падає на розвиток музичальності учнів цієї школи..., виховання ритмічності, вірного музичного фразування, музичної динаміки, розуміння змісту музичних творів та намірів композиторів. В зв'язку з цим потрібно вводити читку з листа, ансамблеву гру, акомпанування, транспозицію. Технічний розвиток та володіння інструментом потрібно доводити до рівня вимог бахівських, гайднівських, моцартівських та бетховенських творів» [2, с. 85].

У 1930 р. завдяки зусиллям Т. Ганицького статус школи було підвищено до рівня музичного технікуму, якому було надано ім'я М. Лисенка. Директором технікуму став З. Комінек, а Т. Ганицький зайнявся виключно педагогічною діяльністю у класі фортепіано. Працюючи в технікумі, Т. Ганицький одночасно проводив організаційну роботу по заснуванню в структурі технікуму дитячої музичної школи, яка і була відкрита 3 лютого 1933 р., а сам Т. Ганицький був обраний її завідувачем.

Помер Т. Ганицький 12 лютого 1937 р. До сторіччя від дня його народження рішенням 11 сесії Кам'янець-Подільської міської ради 4-го скликання від 8. 04 2003 р. Дитячій музичній школі присвоєно ім'я Т. Ганицького [5, с. 6–7], яке до того часу у Кам'янці-Подільському було практично забуте. Музичний технікум в післявоєнні роки переріс в Кам'янець-Подільське культпросвітнє училище. Зараз училище готує музичних працівників для будинків культури, керівників самодіяльних музичних колективів.

Висновки. Діяльність подільських піаністів А. Коціпінського, В. Зентарського, В. Заремби, М. Завадського, Т. Ганицького сприяла професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі. Головну роль в цьому процесі відіграла багатогранна музична діяльність Т. Ганицького. Отримавши блискучу європейську освіту та ставши достатньо відомим в європейському музичному світі, він прагнув впровадити європейські традиції виконавства та освіти в Кам'янці-Подільському. До своєї музичної школи він запрошував викладачів,

які отримали освіту в таких містах, як Мілан, Варшава Москва. Концертна діяльність педагогів та учнів школи була настільки інтенсивною, що була відома далеко за межами подільського регіону. Завдяки діяльності Т. Ганицького фортепіанне мистецтво Подільського регіону стало на шлях професійного розвитку на зразок тих регіонів, які були охоплені діяльністю РМТ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ганицький Тадей Денисович [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://pidruchniki.com.ua/kulturologiya/ganitskiy_tadey_denisovich. — Заголовок з екрану.
2. Іванов В. Ф. Тадеуш Ганицький [Текст] / Володимир Федорович Іванов. — Кам'янець на Поділлі-Миколаїв-Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. — 124 с.
3. Кульбовський М. М. З Подільського кореня [Текст] / Микола Михайлович Кульбовський. — Хмельницький : Поділля, 1999. — 186 с.
4. Муха А. І. Композитори України та української діаспори [Текст] : довідник / Антон Іванович Муха. — Київ : Музична Україна, 2004. — 350 с.
5. Печенюк М. А. Музиканти Кам'янецьчини [Текст] : [біографічно-репертуарний довідник] / Майя Антонівна Печенюк. — Хмельницький : Кам'янець-Подільський держ. університет, 2003. — 449 с.
6. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу. Друга половина XIX — початок XXI ст. [Текст] / Росіна Сергіївна Римар : автореф. дис. ... канд. мистецтв. — Львів, 2008. — 20 с.

УДК 78.03 : [78.071.2+78.071.4](477+438)“18/19”

Світлана Царук

ВАРШАВСЬКИЙ ПЕРІОД ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ

Олександр Пилипович Мишуга – видатний український оперний співак та педагог кінця XIX – початку XX ст. – з огляду на історичні обставини не завжди мав можливість працювати на батьківщині. Його виконавську майстерність та педагогічний талант високо цінували

у Польщі. У польських друкованих джерелах досить часто зустрічаються твердження, що Олександр Мишуга – знаменитий польський співак та педагог. До прикладу, Януш Екерт, автор енциклопедії «Ближче до музики», подає відомості про Мишугу як про польського співака українського походження [4, с. 567]. І це не поодинокий випадок. Польські дослідники, зокрема, Тереза і Лешек Мазепа, наголошують на тому, що ця помилка повинна бути виправлена: «Для українців це велика прикрість, з цього приводу вони мають до поляків чималі претензії» [7, с. 114]. Отже, існує необхідність дослідження варшавського періоду діяльності Олександра Мишуги – українського співака, вокального педагога, вихователя цілої плеяди відомих оперних і концертних польських співаків і співачок.

Значна частина архівних документів, пов'язаних з ім'ям О. Мишуги, вважається втраченою під час Великої Вітчизняної війни. Лише завдяки зусиллям Івана Деркача [2] та Михайла Головаценка [3] – дослідників життєвого і творчого шляху багатьох видатних вітчизняних співаків – маємо зібрані та опубліковані спогади сучасників О. Мишуги, його листи, частину архівних документів тощо. Вивчення діяльності українського педагога у Варшаві передбачало ознайомлення з архівними документами Варшавського музичного товариства, фондами бібліотеки та архіву Варшавського музичного університету імені Ф. Шопена, періодичною пресою початку ХХ ст., яка зберігається у музичному відділі Національної бібліотеки Польщі.

Метою статті є спроба довести вагомість внеску О. Мишуги у розвиток оперного мистецтва та вокальної освіти Польщі, розкривши особливості його виконавсько-педагогічної діяльності у Музичній школі Варшавського музичного товариства.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Олександр Філіппі-Мишуга активно виступав на кращих оперних сценах та концертних майданчиках Європи. Перші згадки про його приватні уроки сольного співу відносяться орієнтовно до 1894 р., хоча у деяких джерелах йдеться про більш ранні роки. До прикладу, відома польська оперна співачка Яніна Королевич-Вайдова пише у мемуарах, що 15-річною дівчиною розпочала у Олександра Мишуги навчання співу [1]. Вважаючи достовірною дату її народження, яка вказується у книзі (1876 р.), припускаємо, що описані події відбувались 1891 р. Листи маестро до

Варвари Літинської, друга і помічниці, датовані періодом з 1902 р., свідчать про те, що приватна практика маестро по вишколенню співацьких голосів, незалежно від того, де б він не знаходився, велася безперервно. До прикладу, з Варшави О. Мишуга писав про успіхи одних учнів, цікавлячись станом справ у інших, залишених ним у Львові [3]. У більшості публікацій та енциклопедичних видань подається інформація про те, що початок педагогічної діяльності О. Мишуги приходить на роки 1905–1907 (Музично-драматична школа М. Лисенка у Києві). Проте архівні документи Варшавського музичного товариства [15] дають підстави стверджувати, що педагогом сольного співу О. Мишуга працював з 1904 р. у Музичній школі ВМТ.

Попередником О. Мишуги у Музичній школі був Владислав Міллер. Наведемо для прикладу деякі цифри. У класі професора В. Міллера 1902 р. навчалось 9 учнів у першому півріччі та 8 – у другому. Кількість учнів на початок 1903 р. зменшується до 7, у другій половині навчального року у класі навчається 20 учнів. Проте, 1904 р. кількість бажаючих глибше пізнати науку сольного співу зменшується до 11 учнів. Уроки викладача Піонтковського з дикції та декламації у цьому класі Комітет Музичного Товариства оцінює негативно, називаючи їх «не цікавими» для учнів. У звіті Комітету Музичного Товариства за 1904 р. відзначено, що «популярність імені», «досвід та енергія» О. Мишуги сприяли збільшенню кількості учнів класу, яка у другому півріччі 1904 р., у порівнянні з першим, зросла від 11 до 40 осіб [15]. Окрім класу сольного співу, музична школа на той час мала класи хорового співу, теорії музики, гри на роялі, скрипці, органі, драматичний клас тощо. Але розвиток школи пов'язували саме з популярністю класу сольного співу під новим керівництвом О. Мишуги. Завдяки йому загальна кількість учнів на початок 1905 р. зросла до 155 осіб проти 88 на початок 1904 р. [15].

Про систему навчання співу в класі професора було відомо, що вона базується на понятті про спів як подовжену мову, а вимові слова приділяється особлива увага. Окрім того, Мишуга не дозволяв учням співати вправи, поки емісію голосу не буде доведено до досконалості [13]. Не існувало потреби окремо викладати учням класу теорію постановки голосу, проводити лекції з дикції та декламації, як це практикувалось раніше, враховуючи своєрідний підхід маестро до

навчання співу. Зі слів його учнів відомо, що на уроках широко використовувались різноманітні схеми та малюнки для пояснення процесів звукоутворення і звуковидобування з метою кращого засвоєння знань щодо розвитку голосового матеріалу та набуття практичних навичок володіння голосом [2; 3].

Про рівень теоретичних знань учнів з предмету, глибину розуміння ними основних принципів постановки голосу педагог міг судити не лише з огляду на практичні досягнення майбутніх співаків-виконавців. Існувала практика написання учнями письмових звітів щодо розуміння ними науки співу за методикою професора. Л. Кияновська здійснила розгорнутий аналіз єдиного на сьогодні зразка методичної спадщини О. Мишуги – «Зошита», у якому, окрім його міркувань про тонкощі науки співу та думок філософського плану, представлено звіти учнів класу, в яких вони не лише розкривають суть методики, зупиняючись на основних принципах вокальної педагогіки, але й дають оцінку розвиненості власних вокальних навичок, аналізують недоліки [5]. Ці доповіді зачитувались учнями і складали обов'язкову частину публічних виступів класу професора О. Мишуги як в Музично-драматичній школі М. Лисенка, так і в Музичній школі Варшавського музичного товариства.

Ще однією особливістю навчання у класі професора було залучення до співпраці асистентів, які допомагали навчати співаків-початківців, «щоб учні довше співали під контролем, а не самі» [3, с. 120]. Часто таку роботу О. Мишуга доручав кращим учням свого класу, готуючи їх таким чином до педагогічної діяльності. Так, у Варшаві асистенткою професора була Гелена Бжостовська – польська оперна співачка, прихильниця його творчості, добре обізнана з його вокальною школою. Саме їй та Вітольду Александровичу доручено було проводити роботу з учнями класу, починаючи з другого півріччя 1905 р., в зв'язку з від'їздом маестро до Київської музично-драматичної школи на запрошення М. Лисенка.

Оперного співака Вітольда Александровича (1848–1906) вважають одним із кращих вокальних педагогів – представників Варшавської школи. Багато спільного знаходимо у системі виховання співаків О. Мишуги та В. Александровича. В опублікованій 1863 р. праці В. Александровича «Голос і його виховання в мистецтві співу» автор

акцентує увагу співаків-початківців та драматичних артистів на трьох головних проблемах: «Що таке звук?», «Що таке мелодійний голос?», «Що є емісією голосу?». Так само, як і О. Мишуга, В. Александрович вважає, що за основу навчання співу потрібно покласти роботу над формуванням якісного звуку, оскільки існує велика кількість співаків, котрі досконало володіють фразуванням, мають артистичні здібності, але не є майстрами звуку, який повинен «заповнювати собою найбільший театр, бути мелодійним і піддатливим для експресії» [6, с. 90]. Далі В. Александрович буквально цитує О. Мишугу: «Співати слід так, як говориш» [там само]. Для того, щоби оволодіти мистецтвом співу в повній мірі, необхідні чотири умови: виконувати правила вимови, мати голос, розвивати музикальність та відчувати і декламувати те, що виражають слова і музика [там само]. Серед учнів В. Александровича – велика кількість знаменитих польських співаків: А. Островський, Т. Леліва, І. Дидась, Є. Гарда, М. Карвовська, В. Бжезінський. Останній впродовж трьох років вивчав особливості системи постановки голосу О. Мишуги, у нього навчались також і деякі учні професора.

В архівних документах ВМТ не знаходимо звітів щодо діяльності Музичної школи 1906 р. У звіті за 1907 р. відсутня інформація про клас сольного співу як такий. Наступного, 1908 р., сольному співу у Музичній школі навчалось всього 13 учнів (клас професора Богуцького). О. Мишуга знов обіймає посаду професора сольного співу у другому півріччі навчального 1909 р.; він також приймає запрошення керівництва викладати дикцію та декламацію у драматичному класі [15].

27 березня 1909 р. знаменитий тенор виступив разом зі своєю ученицею Анною Потоцькою у концерті, організованому для членів Варшавського музичного товариства. У одному із авторитетних мистецьких періодичних видань було розміщено рецензію на виступ: «Відзначимо, що наш ліричний співак зберіг свіжість голосу, завдяки майстерному досконалому володінню вокальним мистецтвом; п. Потоцька, володарка ліричного сопрано, може похвалитись добре вишколеним голосом та умілим (чуттєвим) фразуванням пісні...» [9, с. 2]. Впродовж двох місяців наприкінці 1909 р. О. Мишуга виступав у Варшавській опері («Галька» С. Монюшко, «Фауст» Ш. Гуно). Його називали «ідеальним Йонтеком», співаком, що здатний «з життєвою правдою та великим ресурсом вокальних сил

розкривати постать Йонтека» [8, с. 2]. В одному із концертів, що відбувся 18 грудня 1910 р. у залі Філармонії, професор співав разом зі своїми ученицями Е. Фридман та Л. Мрозовською. У звіті Музичної школи ВМТ за 1910 р. імена цих молодих співачок названо серед кращих, найбільш перспективних, поряд з Ц. Ржепецькою, С. Олевською та Н. Графчинською [15].

О. Мишуга був не єдиним професором сольного співу у музичній школі ВМТ. Але тільки показові концерти його учнів в обов'язковому порядку, окрім сольних номерів, включали в себе виступи «хору солісток», демонструючи таким чином «чудові результати» навчання за єдиною системою, автором якої був професор Мишуга [10, с. 2]. Впродовж 1911 р. учениці класу відомого педагога були активними учасницями багатьох концертів та музичних вечорів. У червні, за декілька днів до звітнього концерту школи Музичного товариства, професором було проведено публічну лекцію про сольний спів з метою ознайомлення громадськості з основними принципами постановки голосу та результатами, яких можна добитись за умови їх дотримання. «З кільканадцяти учениць того класу кожна продемонструвала володіння технікою, здобутою завдяки чудовим вказівкам свого наставника» [11, с. 1]. Серед інших, у звітньому концерті 18 червня відзначено Е. Фридман як володарку сильного голосу, яка «захопила слухачів прекрасним виконанням арії з “Гальки”» [11, с. 1]. Зі складною для виконання арією з «Жидівки» Ф. Галеві виступила К. Ржепецька. Критик не шкодує компліментів для неї, підкреслюючи, що вона – випускниця курсу сольного співу Музичної школи ВМТ [11].

Викладацька діяльність, проваджена О. Мишугою одночасно у Києві і Варшаві впродовж 1909–1911 рр., була можливою за допомоги його асистентів. У Варшаві, як згадувалось вище, такими помічниками були Г. Бжостовська та В. Александрович. У Києві серед асистентів професора – Ганна Федак та Фалькевич (на жаль, ім'я встановити не вдалось).

1911 р. є рубіжним роком – клас сольного співу О. Мишуги в Музично-драматичній школі у Києві припинив існування, а український педагог став працювати у Музичній школі Варшавського музичного товариства на посаді професора. Велика кількість учнів О. Мишуги виїхала до Варшави разом з ним для продовження студій. У школі ВМТ

в період 1911–1914 рр. навчались: Михайло Микиша, Марія Тессейр, Олександра Любич-Парахоняк, Софія Мирович, Віра Люце та багато інших, в майбутньому відомих, співаків та вокальних педагогів Радянського Союзу. Кількість учнів класу професора у першому півріччі 1912 р. складала 43 особи, у другому – 40. У підсумковому концерті молоді співачки – учениці професора Мишуги – радували слухачів своїми високими досягненнями [13, с. 7], виконуючи арії з опер та концертні твори. Схвальні відгуки звучали і на адресу «добре зіспіваного хору солісток на чолі з п. Мрозовською» [12, с. 1]. У звіті ВМТ за 1913 р. читаємо: «Деякі з учениць класу сольного співу проф. Мишуги, шанованого усіма педагога, займають уже високі посади у вітчизняній опері та за кордоном. П. Фрідман своїми сценічними виступами викликає захоплення публіки та критиків» [15]. Заняття з початківцями класу професора О. Мишуги доручено було К. Ржепецькій, яку було призначено на посаду вчителя сольного співу Музичної школи. У березні 1914 р. О. Мишуга брав участь в урочистостях, присвячених 100-річчю з Дня народження Т. Шевченка, які відбувались у Львові, Києві та інших містах України. Тоді ж, 29 березня, силами учнів та професорів Музичної школи ВМТ було організовано концерт, в якому співала Марія Анцевич. Про талановиту ученицю українського педагога критики писали, що її «гарне, металічне сопрано, округле звучання, колоратурна техніка та дикція свідчать про високий рівень майстерності» [13, с. 16].

На початку XX ст. у Варшаві, окрім Музичного інституту, існувала велика кількість приватних шкіл та курсів, де здійснювалася підготовка професійних музикантів. Проте, це не стало на заваді розвитку Музичної школи. Навпаки, з кожним роком популярність школи зростала, і вже 1919 р. Музичну школу ВМТ було перейменовано у Вищу музичну школу імені Ф. Шопена. Аліція Рутковська називає першопрчиною такої популярності навчального закладу «добірне гроно педагогів, сповнених ініціативи у розширенні програми та впровадженні нових методик навчання», додаючи, що Музична школа складала гідну конкуренцію Варшавському музичному інституту [14, с. 31].

Одним із таких педагогів був О. Мишуга. Смислом його життя, основним його пріоритетом було пропагування системи навчання співу, над удосконаленням якої він працював впродовж усієї своєї педагогічної кар'єри. Мистецтво співу він любив понад усе. І саме

у Варшаві було створено чи не найсприятливіші умови для плідної праці професора. 1914 роком завершується «варшавський період» педагогічної та сценічної діяльності О. Мишуги. На жаль, після від'їзду за кордон на лікування йому не судилось повернутись ні до Польщі, ні до України.

Значення постаті українського вокального педагога у становленні і розвитку оперного мистецтва та музичної освіти Польщі не підлягає сумніву. Адже велика кількість професійних співаків і співачок, що прикрашали своїм співом оперні театри Польщі та й усього світу на початку та в середині ХХ ст. – Яніна Королевич-Вайдова, Зоф'я Забелло-Мазуркевич, Галина Леска-Арндт, Яніна Тіссерант-Паржинська, Євгенія Штрассерн, Ванда Рашковська, Ірена Строковська-Фариашевська, Едмунд Гейне та багато інших – були учнями Олександра Пилиповича Мишуги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вайда-Королевич Я. *Жизнь и искусство [Текст] : Воспоминания оперной певицы : [пер. с пол.] / Янина Вайда-Королевич. — Л. ; М. : Искусство, 1965. — 344 с. — (Театральные мемуары).*
2. *Видатний співак Олександр Мишуга [Текст] : Спогади / Зібрав І. Деркач. — Львів : Каменяр, 1964. — 119 с.*
3. *Олександр Мишуга — король тенорів [Текст] / Авт.-упоряд. М. І. Головащенко. — К. : Музична Україна, 2004. — 610 с.*
4. *Bliżej muzyki [Text] : Encyklopedia / Janusz Ekiert. — Warszawa : Muza S. A., 2006. — 582 s.*
5. *Kijanovska-Kaminska L. Metoda nauczania śpiewu Aleksandra Myszu-gi [Text] / Luba Kijanovska-Kaminska // Wokalistyka i pedagogika wokalna. — Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2000. — Zeszyt naukowy Nr 77. — S. 87—101.*
6. *Komorowska M. Z dziejow polskiej sztuki wokalne. Szkoła Warszawska przełomu wieków [Text] / Małgorzata Komorowska // Problemy pedagogiki wokalne. — Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 1997. — Zeszyt naukowy Nr 70. — S. 89—92.*
7. *Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejow wokalistyki we Lwowie [Text] / Tereza Mazepa, Leszek Mazepa. — Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2008. — 296 s.*

8. *Nowości muzyczne [Text]*. — Warszawa, 1909. — № 10—11.
9. *Nowości muzyczne [Text]*. — Warszawa, 1909. — № 3.
10. *Nowości muzyczne [Text]*. — Warszawa, 1911. — № 4.
11. *Nowości muzyczne [Text]*. — Warszawa, 1911. — № 6.
12. *Nowości muzyczne [Text]*. — Warszawa, 1912. — № 4.
13. *Przegląd Muzyczny [Text]*. — Warszawa, 1914. — № 7.
14. Rutkowska A. *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861–1918) [Text]* / Alicja Rutkowska. // *Kultura Muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980. — S. 17—33.
15. *Sprawozdania Komitetu Towarzystwa Muzycznego Warszawskiego za 1904–1914 [Text]*. — Warszawa, 1905–1915.

УДК 786.8 : 7.071.4.“312”

Юрій Дяченко

СУЧАСНА ПРАКТИКА ПІДГОТОВКИ БАЯНІСТІВ (ПОЛЬСЬКИЙ ДОСВІД)

Сучасні тенденції розвитку світового баянного мистецтва та процес побутування інструмента на концертній академічній естраді вимагають нових системних підходів до виховання виконавців, поява та успішна апробація яких обумовлюють **актуальність** методологічних питань баянної педагогіки. **Мета** даної статті полягає у систематизації методико-виховних складових польського баянного виконавства на основі власного досвіду, здобутого за час стажування при Варшавському музичному університеті імені Ф. Шопена, виявленні схожих рис та відмінностей у методиці виховання українських та польських баяністів.

Питанням виконавської майстерності приділяється останнім часом надзвичайно велика увага в музичній педагогіці, естетиці виконавського мистецтва. Формування виконавця – складний багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття «майстерність», що складає ядро, систематизуючу основу виконавської діяльності та виступає

вихідною передумовою формування виконавця як художньої індивідуальності. Майстерність уподібнюється до вправності, мистецтва, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивідуума із предметом діяльності; вона характеризується неповторністю, індивідуальністю, унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань. Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності доповнюються волею, наполегливістю, на яких проростає працелюбність як найвище виявлення людського в людині. Виключно на цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця як необхідність і праця як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості. Майстерність набувається виконавцем в процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче перетворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розвитку.

У вітчизняній баянній педагогіці одним з перших виконавську майстерність як теорію формування виокремив і конкретизував М. Давидов. «Виконавська майстерність баяніста – це вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні. Вона включає весь комплекс слухо-моторних і психофізіологічних даних, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі актуалізації творчої інтерпретації музичного твору» [1, с. 265].

Розуміння виконавської майстерності та особливостей її формування в роботі М. Давидова характеризується широтою охоплення досліджуваних питань. Зокрема, це сфера взаємодії «художнього» і «технічного» у виконавському мистецтві, вивчення творчих можливостей ігрового апарату, завдяки яким фізична дія піднімається до рівню активного учасника формування інтонаційно-змістовної верстви музичної інтерпретації; сфера взаємодії музиканта та інструмента, яка породжує виражальні засоби і є однією з дійових «осіб» у формуванні емоційно-змістовної сторони музичного образу. Виявлено закономірності становлення, функціонування і вдосконалення внутріш-

ньої структури музично-ігрових рухів; орієнтацію процесу виховання музиканта на уявлення про культуру мелодичного (музичного) інтонування як систему детермінованих якостей і їх зв'язків; динаміку мікроструктурного інтонування як першооснови виконавської майстерності, ключа до емоційного виховання виконавця; вдосконалення тембрового слуху на основі використання темброво-акустичних особливостей інструмента [1].

Розвиваючи існуючі положення стосовно виконавської майстерності та специфіки її формування в галузі фахової підготовки, вважаємо, що виконавська майстерність – це характеристика високого рівню виконавської діяльності музиканта, яка передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає вміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію¹ музичного твору.

Позначені принципи формування та розвитку виконавської майстерності баяністів є базовими у сучасній вітчизняній баянній педагогіці. Сучасна європейська практика підготовки баяністів виявляє тенденцію до академізації інструмента. Поєднання тембру баяна із звучанням класичних академічних інструментів (роялю, скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, гобоя) надає виконуваним творам свіжості звучання, що, в свою чергу, привертає до баяна увагу сучасних композиторів. Написання нових творів для таких ансамблів та для баяна соло вносить свої корективи в розробку методики виховання музикантів та спонукає виконавців до нових творчих пошуків у цьому напрямку.

¹ В музикознавстві поняття «інтерпретація» у всіх своїх відтінках визначається як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, а, зокрема, як: активний творчий процес, в якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора; виконавська або авторська концепція стосовно таких виражальних засобів як темп, динаміка, артикуляція, фразування, акцентування; процес, що є похідним від двох факторів (виконавець як суб'єкт та об'єктивні умови: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми суспільного музикування) і визначає кінцевий результат – створення виконавського тлумачення, яке втілюється в ряді конкретних одноразових виконань.

Курс стажування при Варшавському музичному університеті імені Ф. Шопена дозволяє зробити комплексні висновки щодо сучасного етапу розвитку польської баянної педагогіки. Слід зазначити, що сучасний розвиток польського баянного виконавства значною мірою враховує наявне у композиторській практиці сьогодення тяжіння до розширення тембрової та фактурної палітри інструмента. Сонорність як один з головних пріоритетів художнього замислу сучасних творів для баяна визначає нові виконавські прийоми, а сучасна конструктивна модель баяна надає можливість виконання багатопарової поліфонічної фактури. Поява багатьох нових творів в сучасному виконавському репертуарі свідчить про інтенсивний розвиток польського баянного мистецтва в цілому. Серед сучасних композиторів, що приділяють значну творчу увагу музиці для баяна, слід відзначити таких як Тадеуш Котук (Tadeusz Kotuk), Мачей Зеліньскі (Maciej Zieliński), Гражина Пацьорек (Grażyna Paciorek), Веслав Ченчала (Wiesław Cienciała), Анджей Туховскі (Andrzej Tuchowski), Артур Жуховскі (Artur Żuchowski). Їх внесок в сучасний виток розвитку баянного мистецтва характеризується розширенням звуковиразної палітри інструмента, появою новітніх прийомів звукоутворення, що виводить сучасний етап розвитку виконавства на баяні на якісно новий рівень. Нетемпероване гліссандо, складні поєднання міхових та пальцевих штрихів привносять велику різноманітність у сучасні засоби музичної виразності в баянному мистецтві. Співпраця композиторів з видатними польськими виконавцями дозволяє максимально повно розкрити художньо-технічні можливості інструмента.

У сучасних умовах творчість композитора і виконавське мистецтво є двома відносно самостійними видами художньої діяльності. Завдання композитора – створити художню цінність, а виконавець – відтворити результати його творчості. Музична думка композитора виражається матеріальними засобами: мовою нот, пауз, динамічних та інших знаків. Користуючись ними, композитор «передає» в творі світ свого уявлення, своїх переживань. Обов'язок виконавця в тому, щоб віднайти в цих матеріальних даних духовну сутність твору і передати її слухачам. Значних змін зазнають принципи формування умінь виконавця створювати художню інтерпретацію, все більш спираючись на цілісне усвідомлення ним змісту і драматургії твору, самостійність

осмислення його музичної концепції. Плідність і перспективність теорії музичного виконавства також забезпечується її послідовною опорою на філософсько-асоціативні принципи інтерпретації музичного твору. Поняття «схоластика» на сучасному етапі змінюється методичними принципами, пов'язаними з розвиненням індивідуальних здібностей учня. Значну увагу в сучасній баянній педагогіці приділено засвоєнню тембрових новацій у галузі суто баянних прийомів звукоутворення.

Названі принципи широко застосовуються в педагогічній діяльності професорів Варшавського музичного університету імені Ф. Шопена Єжи Юрека (Jerzy Jurka) та Клаудіуша Барана (Klaudiusza Barana), учням яких притаманне інтонаційно виразне, асоціативно-зображальне та експресивне виконання музичних творів [2]. Розглядаючи принципи виховання баяністів на кафедрі акордеона університету, слід відзначити їх схожість із пострадянською школою баянного виконавства. Поясненням цього слід вважати те, що професор Єжи Юрек, один з засновників варшавської баянної школи, декан інструментального факультету, в 1972 р. проходив курс стажування при Державному музично-педагогічному інституті імені Гнесіних (Москва) та Консерваторії імені М. Римського-Корсакова (Ленінград). Основні педагогічні принципи кращих радянських баянних шкіл Є. Юрек втілював у власній педагогічній практиці. Серед таких слід виділити увагу до точності музичного інтонування, широти артикуляційної палітри інструмента, формотворчих якостей музичного матеріалу, цілісності музичних творів. Проте основною педагогічною метою є для нього максимальне розкриття та вдосконалення індивідуальних артистичних навичок учнів. Кожне з його занять несе в собі нові художньо-виконавські завдання.

Узагальнюючи досвід лекцій професора Є. Юрека, перш за все звернемо увагу на музичні твори, які включаються у процес навчання. Так, вони повинні відповідати наступним *критеріям*: (1) художня цінність музичного тексту; (2) яскравість та доступність образу; (3) компактність викладу змісту; (4) наявність смислу, який має цінність і актуальність для розвитку особистості студента; (5) адекватність культурних традицій, з якими пов'язаний твір, духовному світові, культурній підготовці студента; (6) співзвучність закарбованого у тексті життєвого матеріалу із потребами студента.

Робота починається із з'ясування таких понять, як «текст», «образ», «граматична інтерпретація», що підготовлює студента до постановки цілі, якої необхідно досягти. Даний етап включає ознайомлення з текстом на основі антиципації, тобто інтуїтивного «схоплення», «передчуття», «початкового розуміння» цілого і винесення судження. Антиципація здійснюється завдяки програванню тексту на інструменті, чи мисленого прочитання та уявлення змісту твору. Слід застерегти, що слухання твору в записі сприяє традиційній трактовці твору, копіюванню, отриманню знань у готовому вигляді.

При ознайомленні студент також повинен звернутися до аналізу структури твору, що допоможе проникнути у його внутрішній зміст, віднайти музично-слухові уявлення (музичний образ). Слід зазначити, що головним структурним елементом музичного твору, що відіграє важливу роль у визначенні його характеру, є мелодія як осередок інтонаційного змісту тексту. До інших основних елементів відносяться ті, які спроможні кардинально змінити мелодію: метроритм, темп, лад. Допоміжні засоби музичної виразності – гармонія, динаміка, склад, фактура та інші – збагачують слухові уявлення. Отже, при створенні музично-художнього образу частин і цілого студенти повинні спиратися на роботу уявлення та абстрактно-логічне мислення.

Цікавим є трактування Є. Юреком баянних перекладень творів, які складають класичний репертуар інших інструментів. Орієнтуючись на оригінальне звучання музичного матеріалу, наставник пропонує оптимальні артикуляційні та звуковиразальні прийоми при виконанні твору на баяні. Використання регістрів багатотембрового готово-виборного інструмента створює імітацію оркестральності та привносить нові барви при виконанні оркестрових творів в перекладенні для баяна.

Засобом вираження художнього образу музичного твору є фразування. Саме воно синтезує виразальні засоби – динаміку, агогіку, тембр, штрихи тощо; включає засоби звукоутворення – туше, міх. Вади природності фразування завдають шкоди змісту твору, спотворюють його. Фразування є завжди індивідуальним, оскільки здійснення прийомів виразності складає індивідуальну манеру виконавця. Досягнення виразності виконання, відтворення художнього змісту музичної композиції є неможливим без опанування специфіки звуко-

утворення на інструменті – саме таких поглядів дотримується професор Є. Юрек.

Пильну увагу в своїй педагогічній діяльності Є. Юрек приділяє лірико-кантиленним творам. Завдяки своїм конструктивним особливостям баян є інструментом, що здатний відтворити широкий спектр артикуляційно-штрихових та динамічних барв. Проте розповсюдженим свідомством недосконалості молодих виконавців є обмеженість у використанні артикуляційно-штрихового багатства інструмента. Розвиток вміння користуватися усім різноманіттям артикуляційної, штрихової палітри, різними видами туше та специфічно баянними прийомами звукоутворення дають можливість виконавцю значною мірою збагатити та розширити художній зміст кантиленних творів. Зокрема, одним з пріоритетних завдань у класі митця є виховання вмінь користуватися акцентуванням – яскравим прийомом художнього відтворення композиторського задуму, образності виконуваного музичного твору.

Робота над мелодією – головний фактор формування художньої техніки баяніста. Поняття інтонування включає вимову окремих звуків, інтонацій, фраз, речень, а також цілісне охоплення музичного твору. Лише в процесі живого, натхненного інтонування мелодії, коли виконавські засоби сфокусовані на розгортанні конкретної музичної думки, формується такий психомоторний комплекс, який ми називаємо художньою технікою в широкому розумінні. Майстерність баяніста визначається рівнем культури інтонування. Вивчаючи ту чи іншу п'єсу, виконавець повинен аналізувати будову мелодії, а також гармонію, фактуру, форму з метою добору й застосування технічних прийомів, які б відповідали внутрішній суті музики. Роботу над виразним відтворенням мелодії слід вважати головним чинником формування мистецької майстерності баяніста. При роботі над музичним твором увага Є. Юрека максимально націлена на природність інтонування, ладотональні і гармонічні засоби виразності.

Важливою ознакою виконавського стилю є те, що в будь-якому трактуванні виконавець завжди передбачає єдність і цілісність. Саме такий погляд в педагогічній діяльності є переважним, оскільки виконання у стилі завжди народжує почуття естетичної гармонії та насолоди. Заснований на досягненні смислу окремого музичного твору в контексті творчості композитора, а також художніх явищ певної

епохи, твір стає важливим засобом, що розвиває особистість студента і підвищує його мистецьку ерудицію. У процесі вивчення контекстуальних зв'язків твору народжується новий феномен – внутрішній образ стилю у свідомості виконавця, який утворює його особистісний погляд на інтерпретацію.

Виконавська орієнтація на стиль композитора як концентроване вираження його художньої індивідуальності дозволяє глибоко проникати в задум твору та знаходити відповідні засоби виразності. Стиль, окреслюючи права й можливості виконавця, виховує почуття відповідальності перед композитором, слухачем, перед своєю професією. Це добре розуміють у класі професора Є. Юрека, як і те, що питання стилю виконання набуває особливої значущості в умовах підготовки фахівців вищого рівню, оскільки їх професійний статус передбачає не тільки власне якісне володіння інструментом, а й здібність формувати відповідні вміння у майбутніх викладачів.

Приділяючи значну увагу концертній емоційно-психологічній стійкості своїх учнів, польський майстер впроваджує практику щотижневого прослуховування концертних програм студентів кафедри акордеона Варшавського музичного університету імені Ф. Шопена. Сутність таких заходів пояснюється настійливою необхідністю отримання систематичної концертної практики молодими виконавцями. Безпосередніми слухачами таких музичних виступів є студенти та професори кафедри акордеона, які обговорюють артистичний, технічний та інші аспекти виконавських інтерпретацій по закінченню кожного з імпровізованих «концертів».

Значного розповсюдження набувають науково-методичні курси та симпозіуми для молодих виконавців та викладачів, що проводяться за ініціативою університету. Подібні заходи щорічно з 1992 р. проходять у польських містах, таких як Варшава, Ментне, Бяlistок, Ольштин. Поруч із молодими виконавцями в них беруть участь відомі митці та викладачі.

Розвинена сучасна конкурсно-фестивальна діяльність значною мірою впливає на розвиток польського баянного виконавства, формуючи міжнародні зв'язки в сфері концертної та наукової практики, які вигідно доповнюють і трансформують його. Молоді баяністи збагачують свій виконавський потенціал вивченням новітніх тенденцій

світового баянного мистецтва. Доказом прогресивності системи виховання молодих польських баяністів, у якій зростаюча увага приділяється самостійному охопленню учнем інтерпретаційних концепцій та втіленню ним власних ідей виконуваних творів, є широке визнання польських виконавців на світовій концертній естраді, їх перемоги на самих складних міжнародних конкурсах.

Висновки. Сучасний етап розвитку баянного мистецтва є унікальним явищем світової музичної культури. Плідна співпраця виконавців та композиторів, поява в творчості останніх нових жанрів та стилів, нові камерно-інструментальні склади ансамблів за участю баяна якісно впливають на стан академічного баянного виконавства, а процес професійного виховання сучасних баяністів значною мірою будується на впровадженні в практику таких новітніх тенденцій у мистецькому русі.

Дослідження М. Давидовим теоретичних основ формування виконавської майстерності баяніста є значним науковим здобутком українського баянного мистецтва та узагальненням основних складових вітчизняної баянної школи. Такими, насамперед, є:

- орієнтація процесу виховання музиканта на уявлення про культуру мелодичного (музичного) інтонування;
- динаміка мікроструктурного інтонування як першооснова виконавської майстерності;
- вдосконалення тембрового слуху на основі використання темброво-акустичних особливостей інструменту;
- глибоке осягнення змісту виконуваного твору;
- виявлення власного ставлення до художніх образів музики.

Сутнісною характеристикою виконавської майстерності польського баянного мистецтва виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей. Деталізуючи, відмітимо, що польська баянна школа спрямована на:

- точність музичного інтонування;
- використання широкої артикуляційної палітри інструмента;
- концертну яскравість музичного виконання;
- оволодіння формотворчими якостями музичного матеріалу;
- цілісність музичної інтерпретації;
- формування психоемоційної стійкості молодих виконавців.

Розвиток особистісних емоційно-виражальних якостей учня, культури музичного інтонування при вихованні молодих баяністів властиві як українській, так і польській баянним школам.

Проте, кожна з них має свої відмінності. Так, українській баянній школі властиві деталізація мікро- та макроструктурної складових інтонування, глибоке осягнення образності музичного матеріалу; польська ж вирізняється широкою різноманітністю артикуляційних сполук, яскравістю викладення музичного матеріалу, значною увагою до сучасного оригінального репертуару.

Таким чином, можемо констатувати значну схожість рис української та польської баянних шкіл, проте, маючи свої відмінності, кожна з них займає гідне місце в світовій музичній культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. А. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) [Текст] : підручн. для вищ. та серед. муз. навч. закл. / М. А. Давидов. — 3-тє вид., доп. — К. : Муз. Україна, 2004. — 290 с.*
2. Puchnowski W. L. *Pięćdziesiąt lat profesjonalnego kształcenia w grze na akordeonie w polskim szkolnictwie muzycznym [Text] : zarys osiągnięć / Włodzimierz Lech Puchnowski. — Warszawa, 2009. — 23 с.*

УДК [373.67 : 792] : 37.015.3

Юрій Головін

УЧЕнь: ОСОБИСТІСТЬ ЧИ ОБ'ЄКТ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ПЕДАГОГА?

Усі педагогічні системи, які намагаються ввести учня, майбутнього актора, в Світ Театру, допомогти початківцю у його прагненні бути досконалим – правдивим, розумним, емоційним, із збалансованими думками, емоціями і тілом – ставлять собі запитання: «як це зробити?». Є. Гротовський вірно зауважив: «нікого не можна навчити таїні творчості, ... немає жодних ідеальних моделей, наслідуючи які, можна було б творити» [3, с. 35]. Однак, коли починається робота з учнем, оце вічне питання «як зробити?» повинно бути осмисле-

ним, його вже ставити запізно, бо думати треба над іншим: «як і чого не слід робити?».

Найважливіше – усвідомлюючи, що учень-актор – це, насамперед, людина, – необхідно обережно формувати його майбутню акторську особистість. Акторський матеріал можна переробляти, орудувати ним, стилізувати, але не можна забувати ні на хвилину, що учень застається людиною. Актор має свій матеріал, наділений власною природою, до того ж – унікальною. Завдання педагога – підійти до виховання акторської особистості індивідуально, вирішуючи в кожному випадку питання підходу – *що й кому* необхідне; спрямувати зусилля не на те, щоб учня чомусь «навчити», а на переборювання тих перешкод у процесі його духовного зростання, які може ставити йому його власний неслухняний організм. Отже, **мета** статті – довести необхідність індивідуального підходу у вихованні учня.

Вважаю, і учнівство, і акторство повинні бути шляхом творчості, а найголовніше, духовної творчості – рухом по вертикалі. А вертикальний злет Митця, зауважував Є. Гротовський [3], подібний до сходження на небо по біблійній драбині, котру бачив уві сні Яків. Але для того, щоб встояла та драбина, кожен щабель слід виконати ретельно, професійно. Більш того, вважаю процес спілкування з учнем, роботу з ним можливістю для виникнення феномену подвійного «народження»: актор народжується не тільки в межах фаху, а – ще раз – і в більшій мірі – як Особистість.

Вже в період вступних іспитів педагог, підбираючи собі учнів, намагається розпізнати серед абітурієнтів цікаву Людину, і цей процес є своєрідним вгляданням, обміном енергією, спробою відчутти потенціал і можливості майбутнього митця. Але головне – він вже є відкриттям – відкриттям яскравої Індивідуальності. В подальшому, пам'ятаючи про цінність і унікальність учня, треба допомогти йому «розшифрувати» власний «генетичний код», знаючи основні педагогічні закони, сформульовані попередниками, розуміючи, що ці закони повинні знаходитись в безперервному русі, розвитку. Тобто педагог не просто знає закони сцени – він робить їх своїми, сьогоднішніми. Бо дуже часто ми проголошуємо – «система Станіславського!». Але скільки б ми не клялись його ім'ям, кожен раз треба робити ту систему живою, новою, якою хотів її бачити сам

Станіславський. Бо не секрет – вже здійснено так багато, аби догматизувати його вчення.

Те, про що в подальшому буде йти мова, звичайно, не вичерпує всієї глибини проблеми навчання як спілкування педагога і учня, але є моїми спостереженнями, які дають можливість акцентувати одну зі складових системи виховання учня, а саме – метод «показу».

В процесі роботи, відчуваючи відповідальність за свого учня, педагог дуже часто, звичайно – із бажання допомогти, вдається до методу «показу». Зовсім не хочу сказати, що цим методом ні за яких обставин не варто користуватись. Користування можливе, але робити це треба дуже вміло і обережно, щоб, за словами Курбаса, «наблизити той час, коли індивідуальність зможе вільно проявити себе, без чужої допомоги, коли зуміє втілити те, що почуває, наскільки можливо без решти, і поспорити з автором і з режисером в ім'я своєї індивідуальності» [5, с. 218].

З огляду на визначення Курбасом актора як людини, яка має здатність до «тривання» в наміченому уявою ритмі – а «під цим триванням маємо на увазі загальноновизнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілення”» [5, с. 56] – метод «показу» може стати серйозною загрозою механічного безвольного підкорення учня педагогу, руйнацією індивідуальних можливостей юного актора, які закладені в ньому від природи. Бо той ритм, про який говорить Курбас, кожним, а значить, і педагогом, і учнем, почувається цілком індивідуально – в залежності від того, яку вдачу має людина. «Коли у неї особливо розвинута “музична здатність”, то вона почуватиме цей ритм часово, інший – просторово» [5, с. 56]. Тобто необережний показ буде провокувати своєрідне копіювання учнем акторської природи педагога, що зовсім не є метою в процесі навчання. Можливо й більш жорстко позначити таку необережну акцію як, ймовірно, неусвідомлений, але, безперечно, згубний процес «клонування» або «натаскування на результат» (рос.). Це означає, що просто перемаже так званий «авторитет педагога»-актора, але на такому згубному шляху учень лишиться безпорадним і самотнім, бо втрачено буде увагу саме до нього. Реалізувати треба учня. Дбати треба про уміння учня «винаходити і демонструвати в матеріалі,

(в собі самому) та в іншому матеріалі театру символу для передачі зображувальної реальності» [5, с. 55] – на кшталт художника, який вміє віднайти два штрихи, що завдяки ним постать оживає і у зовнішньому вигляді, і у внутрішньому звучанні. А значить, багато сил треба докласти, аби розвинути культуру учня, виховати вдумливого «актора-Арлекіна». Необхідно, як зазначав Курбас, «зробити з того, хто має бути актором, людину, для якої світ є певною диференційованою цінністю. Для неї світ є єдністю, в якій вона вміє розбиратись. Актор мусить мати філософію, своє світовідчужання» [5, с. 155]. Станіславський, орієнтуючи своїх учнів на вивчення і осмислення сценічних законів, якими керувались Шекспір, Сервантес, Байрон, Пушкін, Чехов, Мопассан, пропонуючи ним навчитись керуватись тими ж законами у своїй творчості, зазначав: «Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться ... с Шекспиром» [6, с. 25].

Інтелект, пульсуюча думка – відкриття великих попередників – повинні бути ознакою стилю гри сучасного актора, і на сьогоднішньому етапі розвитку театру саме ця риса, на мій погляд, стає особливо важливою. Саме про здатність актора індивідуально мислити говорив Г. Товстоногов, підкреслюючи важливість цього атрибуту сучасного інтелектуального актора, який повинен вести глядача за собою, керуючи його емоціями. «Как только зрителю не о чем думать, игра артиста становится несовременной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев. Нельзя давать зрителю возможность хотя бы на долю секунды угадывать то, что актер совершит в дальнейшем... Если он опережает актера, тот находится в плену архаичной манеры исполнения» [7, с. 38].

Сучасний актор повинен розуміти, *чому* він займається мистецтвом, а саме – аби подолати внутрішні бар'єри, вийти за рамки власних обмежень, заповнити те, що є нашою порожнечою, реалізуватися, або, можна сказати інакше, досягнути мети. Це складний процес просування вперед, але – це й чудова можливість «просвітлення» того, що в нас є «темним». Звідси й роль педагога полягає не в орієнтуванні учня на себе, свою персону, а в спроможності допомогти йому у відкритті шляху пізнання безміру Світу, шляху пошуку себе, а не тільки типів для зовнішньої імітації; пізнання себе і, нарешті, визнання

себе. Під визнанням себе учень повинен розуміти не безмежну любов до себе (бо хто занадто себе любить, той не має до себе довіри), а складний процес подолання роздвоєності. «Не бути роздвоєним – це не лише зерно творчості актора, це також зерно життя, можливої цілісності» [3, с. 84]. Педагог повинен уважно координувати рух молодого актора до вершин майстерності, аби вчасно застерегти учня від створення над його головою так званого творчого «потолка» (рос.), бо тоді мистецький процес перетвориться на підстрибування до того «потолка», а не на вільний політ.

Вважаю, ця складна процедура вимагає від педагога вміння не буквального «показу» (хоча учень й сприймає безпосередньо), а вміння віднайти необхідні слова, щоб саме через словесні пояснення учень знайшов якийсь ключ до власних мускулів – адже учень повинен знати, що може зробити все, що хоче, однак відповідально, – тобто розумно. Виходячи з індивідуальності учня, необхідно викликати у нього певні асоціативні процеси, психічні стани, щоб запрацювала його інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, більш того – аби учень робив усе так, як йому пропонує педагог, але при цьому думав, що це він сам вигадав. Нарешті, необхідно допомогти учню розшифрувати його власне тіло, яке *все* повинно жити, а не одна якась частина його, бо «справжнім, досконалим актором буде тільки той, що грає цілим тілом» [5, с. 225]. Всю увагу треба покласти на розвиток вміння володіти тілом, «примусити тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі... Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки)» [5, с. 227].

Все це вимагає від педагога знання учня, вивчення всіх особливостей його творчої індивідуальності, саме йому притаманних зовнішніх і внутрішніх якостей. За цієї умови навіть можливий і «показ», коли є відчуття, що творчий стан учнем досягнутий, що учень сприйме й використовує «показ» творчо, не буде вдаватись до механічного копіювання. Бо, коли учень «заблокований» (рос. – «закатий»), є велика загроза, користуючись «показом», або ще більше «заблокувати» учня, або спровокувати його до механічного копіювання. Окрім того, педагог повинен, виходячи не зі свого власного акторського матеріалу, а з матеріалу учня, показати не те, як би він сам зіграв, а те, як необ-

хідно зіграти саме цьому учню. Не для себе повинен педагог шукати фарби, а для того учня, з яким працює. Завжди виходити від учня – за такої умови можлива взаємодія між ним і педагогом. Педагог повинен мати гостре око, аби зануритись в акторське єство учня, повинен вміти вгадувати, чим живе останній кожної хвилини, тобто володіти мистецтвом внутрішнього «переселення» в іншого. Тільки за такої умови він зможе підказати учню корисне саме для нього і при цьому не вдатися до нав'язування, аби не виховати в результаті «сосуд традицій», про який говорив Курбас: «для цього мистецтва потрібно трохи підготовки (або й ні), трохи звички до сцени і уміння наслідувати» [5, с. 222]. Тобто обережність з боку педагога – перша умова методу навчання, яка дасть можливість розгледіти те цінне, що поки що існує в недосконалому хаотичному матеріалі акторських фарб учня, те, що треба розвивати і вдосконалювати. Саме розвивати, а не нав'язувати. Необережний «показ» несе в собі багато небезпек. Хрестоматійний приклад: коли Енріко Карузо намагався вчити свого учня через метод «показу», виникли тільки проблеми – учень не витримав навантажень, природних для Майстра, і голос юнака було зірвано.

Але навіть за умови, коли педагог вчасно використовує «показ», одержаний результат можливий виключно як натяк, а не форма закінченого акторського виконання, як натяк, який буде провокацією, що допоможе учню, вкаже напрям, в якому треба шукати. Яскравий приклад сенсу провокації наводить Е. Барба: «У двадцяті роки в Росії М. Чехов вважався одним з найоригінальніших акторів свого покоління... Його інтерпретація Хлестакова в “Ревізорі” Гоголя захопила Мейєрхольда. Це був 1921 рік; через п'ять років Мейєрхольд створив свою версію “Ревізора”, одну з найвидатніших постановок 20 століття. Він визнає, що його ідеї проросли від зерна гри М. Чехова і рекомендуватиме своїм акторам не імітувати його, а змагатися з ним» [1, с. 123]. Б. Захава говорив: «для хорошого режиссера показ не являється головним и, тем более, единственным средством воздействия на актёра... у него всегда найдутся и другие средства привести актёра в творческое состояние и разбудить в нём творческий процесс» [4, с. 163].

Останнє, на чому хочу зупинитись – неможливість застосування методу «показу» в поясненні стану актора в паузі, коли він статичний. Вахтангов називав це – «жити в паузі». Статична і жива присутність

є величезною проблемою актора: поєднання думки і дії. П. Брук говорив: «Потрібна неабияка впевненість, щоби всидіти нерухомо і мовчки... дуже важливо розуміти, що насправді можна бути “там”, але, як на перший погляд, “нічого не робити”» [2, с. 27]. І знову педагог мусить допомогти учню в розпізнанні перешкод, які в такому випадку є законними, допомогти перебороти природний страх, досягнути стан безпечності і готовності розкрити себе перед безмежними можливостями порожнечі. Піна Бауш часто повторювала, наскільки важливо для танцівника танцювати, сидячі на стільці, будучи статичним, танцюючи «в тілі». Часто в своїх виставах вона «унерухомлювала» танці акторів. «Коли візуальне, зовнішнє (тіло) не рухається, тоді повинно рухатися невидиме, внутрішнє (думка). Як лебідь на воді: він пливе спокійно, натомість його лапки, невидимі для ока, завжди працюють. Відсутність руху в русі, нестатична статика» [1, с. 96].

Педагог мусить бути дзеркалом учнів і в той спосіб допомагати і розвиненню самокритики, і пізнанню себе, своїх творчих сил і здібностей, аби в подальшому вони здатні були створювати те, «чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи, а для цього треба розбудити фантазію, виростити її крила і навчити літати» [5, с. 225].

Показовою є історія вченого-філософа П'єта Гейна¹. Прогулюючись берегом моря, він побачив хлопчика, який кидав у море плоскі камінці, намагаючись примусити їх стрибати. Кожний камінець робив не більше одного-двох стрибків. І Гейн показав, як це робиться: як їх тримати, під яким кутом і на якій висоті над поверхнею води кидати. Усі камінці робили багато стрибків. «Так, – каже хлопчик після того, як вони стрибають десять разів. – Але я не це хотів зробити. Ваші камінці роблять круглі кола в воді, а я хотів, щоб мої робили квадратні». Гейн розказав історію Ейнштейну, який зреагував несподівано: «Передайте хлопчикові мої вітання і скажіть, щоб він не хвилювався, якщо камінці не роблять у воді квадратних кіл. Важливо мати таку думку» [1, с. 151].

¹ П'єт Гейн (Piet Hein), 1905–1996 – оригінальний датський мислитель ХХ ст. – філософ, математик, дизайнер, винахідник та поет, творець нової форми віршованої афористичної мініатюри під назвою «gruk» (дат.). – *Прим. ред.*

Підсумовуючи викладене, переконаний, що завдання педагога – дбати про народження учня не тільки в межах фаху, а ще й в більшій мірі – народження його як Персони.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барба Е. Паперове каное [Текст] : путівник по театральній антропології / Евдженію Барба ; пер. з англ. М. Шкарабан ; вст. ст. Б. Козак. — Львів : Літопис, 2001. — 288 с. — (Мистецтво театру).
2. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр [Текст] / Пітер Брук / Пер. з англ. Я. Винницької та О. Матвієнко, післямова Б. Козака. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — 136 с.
3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер [Текст] / Єжи Гротовський / Переднє слово та упор. Б. Козак. — Львів : Літопис, 1999. — 185 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера [Текст] : учеб. пособ. / Б. Е. Захава. — М. : Просвещение, 1973. — 233 с.
5. Курбас Лесь. Березіль [Текст] : Из творчої спадщини / Лесь Курбас. — К. : Дніпро, 1988. — 518 с.
6. Станиславский К. С. Этика [Текст] / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1956. — 44 с.
7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены [Текст] : в 2 т. / Г. А. Товстоногов / Сост. Ю. С. Рыбаков ; предисл. К. Рудницкого. — Л. : Искусство, 1980. — Кн. 1. — 303 с.

УДК 792.97 : 78.01

Владимир Горбунов

ПРОФЕССИЯ «МУЗЫКАНТ» НА ТЕРРИТОРИИ ТЕАТРА АНИМАЦИИ

Цель настоящей статьи – исследовать особенности взаимодействия композитора и режиссёра в процессе музыкального оформления театрального спектакля, в частности, театра анимации, и привлечь внимание к существующей проблеме уровня музыкального образования студентов театральных профессий.

Традиционный подход к музыкальному оформлению спектакля в былые времена состоял в том, что музыке, обычно популярной, отводилась роль иллюстративная. Музыкой заполнялись паузы при перестановке декораций, она была в основном нейтральной и ничем не связанной ни с идеей постановки, ни с атмосферой спектакля. Режиссёры-постановщики не утруждали себя поиском оригинального музыкального материала и включали в спектакль некое «ассорти» из мелодий, более или менее знакомых публике. Порочная практика «музыки на подборе» сохранилась и до наших дней, но это явление – удел малопрофессиональной режиссуры и самодеятельных коллективов.

Отношение к музыкальной канве спектакля начало меняться к лучшему уже с появлением водевилей в русском театре, где требовалось соотношение сюжета и отдельных музыкальных номеров в строгом соответствии со стилем и духом постановки. Появление композитора в театре было переломным моментом в отношении режиссёра к музыкальному оформлению сценического действия. Требования, которые начали выдвигать постановщики спектакля к композитору, стали принципиально новым явлением в их взаимоотношениях. Зачастую удачная талантливая музыка спасала слабую драматургию, сглаживала пустопорожнюю режиссёрскую постановку и бездарную актерскую игру. В старинных водевилях каждый персонаж имел свою музыкальную тему, свой сольный номер. Успех роли стал измеряться качеством музыкального материала, его выразительностью. Режиссёры и актеры требовали от композитора качественной музыки. Арии и куплеты писались и переписывались до тех пор, пока обе стороны не добивались нужного результата. Например, очевидцы так описывали творческий процесс создания К. С. Станиславским музыкальной палитры к постановке спектакля по пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро»: «Музыке Станиславский придавал большое значение. Она должна была не просто сопровождать, украшать собою всю постановку, сообщая ей праздничный колорит, но, прежде всего, диктовать ритм “безумного дня”, задор, азарт, темперамент. Вначале он предполагал “выписать музыку из Франции”, потом подобрать образцы старинной испанской музыки, но, в конце концов, было решено пригласить композитора...» [1, с. 180].

Со временем стало очевидным, что музыкальное оформление спектакля является существенным компонентом успеха любого театрального действия. С чего начинается сотрудничество режиссёра-постановщика спектакля и профессионального композитора? Прежде всего, с духовного и интеллектуального созвучия двух личностей, разделяющих и исповедующих сходные принципы понимания искусства. Этот очень важный момент взаимопонимания равных по силе таланта единомышленников в значительной степени влияет на результат их совместной работы.

Подготовительный период, когда у режиссёра уже «выкристаллизовалась» идея будущей постановки, и он готов её подробно изложить всем участникам постановочного процесса, начинается с детального обсуждения с композитором концепции спектакля и роли в ней музыкального материала. Это совсем не значит, что композитор слепо выполняет заказ на отдельные музыкальные фрагменты спектакля, будучи ограничен в творческой свободе диктатом режиссёра. Во избежание разночтений пожелания постановщика, конечно же, учитываются, но это отнюдь не значит, что композитор должен написать три лирических арии, один канкан, два куплета для комической пары и что-нибудь, заполняющее время перестановки декораций, хотя часто и приходится сталкиваться именно с таким подходом к функции композитора в театральных постановках.

Напротив, воодушевлённый сюжетом, темой, идеей, найденными в драматических и других литературных произведениях, и будучи самодостаточной творческой единицей, композитор создаёт музыку к ещё не существующему на сценическом пространстве спектаклю, и эта музыка вдохновляет режиссёра на постановку. Модные ныне мюзиклы, которые многие считают наследниками оперетты, возникают зачастую по инициативе композиторов, очарованных тем или иным литературным произведением. Так, «Сестра Кэрри» Р. Паулса, «Орфей и и Эвридика» А. Журбина, «Жизнь и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова и П. Глушко, «Пена дней» Э. Денисова относятся к наиболее удачным находкам драматургического материала композиторами, подарившим режиссёрам возможность реализовать их на сцене и в кино. Некоторые спектакли в театре довольно быстро

исчерпывают себя и снимаются с репертуара, но музыка, созданная к ним, живёт. Так случилось с гениальной музыкой А. Шнитке к спектаклю «Сказка о Попе и его работнике Балде»¹. Казалось бы – детский спектакль, ничего особенного. Так его и играли в театре, но благодаря гению композитора мы помним, например, замечательный музыкальный фрагмент «Сны Поповны», живописующий в звучании тубы пышнотелую, объевшуюся пирогами Поповну, почивающую на мягкой перине.

Очень важно на этапе подготовки к написанию музыки определить жанр, стиль и другие особенности будущего спектакля с целью избежания разночтений. Композитор-песенник вряд ли устроит авангардного режиссёра, а специализирующийся на джазовых композициях музыкант вряд ли поймёт тюзовского постановщика детских сказок. Для театра очень важно найти «своего» композитора соответствующего направления, который способен создать музыкальную основу репертуара. Это, несомненно, очень сложная задача. Ведь композитор в театре – не штатная единица и, увы, не всегда – универсальный, способный работать в разных стилях, жанрах, манерах, музыкант. Очевидно, именно поэтому театры и режиссёры привлекают к работе над спектаклем разных композиторов.

Есть два вида сотрудничества театральных функционеров: диктат режиссёра, который требует от композитора чётко ограниченного музыкального материала, не допуская никакого вмешательства в свой творческий процесс, и – главенство опытного композитора, диктующего режиссёру свои правила игры. Идеальным вариантом считается содружество равновеликих талантом, близких по духу творцов, но это бывает крайне редко – тогда и рождаются гениальные спектакли.

Взаимодействие режиссёра и композитора в театре драматическом, а также в театре кукол, несомненно, является менее тесным, чем в театре оперы и балета, театре оперетты, где музыкальная основа превалирует над драматическим действием. Когда же композитор

¹ Музыка к спектаклю «Сказка о попе и его работнике Балде» была создана Альфредом Гарриевичем Шнитке – выдающимся советским и российским композитором, теоретиком музыки и педагогом – для Московского областного драматического театра имени А. Н. Островского.

приступает к работе с режиссёром в драматическом театре и театре анимации, где музыка носит прикладной характер и не является определяющей, ему приходится подчинять свои творческие порывы замыслу конкретного режиссёра и его видению будущего спектакля.

Поэтому одной из самых насущных для театральных вузов является проблема повышения музыкальной культуры будущих режиссёров и актёров – непосредственных исполнителей постановки. Не секрет, что современная музыка, которую в основном слушают молодые люди, бывает, мягко говоря, сомнительного качества. Средства массовой информации популяризируют и массово тиражируют песенки-однодневки с примитивной текстовой и музыкальной основой. Крайне редко можно услышать по радио или на телевидении хотя бы лучшие образцы классической музыки. Следовательно, вкусы молодёжи формируются дешёвой «попсой», «шансоном» или откровенно блатными с нецензурщиной песенками, вызывающими шокирующее «ржание» незрелых тинэйджеров. Будущие актёры и режиссёры вырастают в атмосфере музыкального примитива. И трудно обвинять их в этом. Но очень важно помочь им воспитать в себе вкус к хорошей музыке, научить «отделять пшеницу от плевел», настоящую музыку от её жалкого подобия.

В курсовых работах, этюдах, отрывках студенты сами подбирают музыкальный материал, проявляя при этом свои музыкальные пристрастия во всей полноте, и, чаще всего – мимо цели. Это происходит оттого, что слишком мало внимания в процессе обучения студентов театрального вуза уделяется развитию их музыкальной культуры. Занятия вокалом и танцами лишь в ничтожно малой степени дают студентам возможность соприкоснуться с хорошей музыкой. Актёрам, а особенно – режиссёрам, просто необходимо углублённое изучение истории музыки, специальные занятия, где они могли бы слушать гениальные творения Бетховена, Моцарта, Шопена, Чайковского. И тогда вряд ли они станут в своей работе использовать песенки Кати Лель или шлягеры Натальи Могилевской. Несомненно, есть и хорошая музыка в так называемом «лёгком жанре», но её ничтожно мало в звуковом океане, нас окружающем. Не только пассивное прослушивание классической музыки, но и подробный разбор её свойств, качеств, характера, стиля – всех составляющих

её компонентов – должно стать повседневной задачей студентов режиссёрского и актёрского факультетов.

Помимо углублённого изучения классической музыки, было бы целесообразно посвятить некоторое учебное время и фольклорной музыке, прекрасным народным песням в роскошном исполнении лучших вокалистов прошлого и настоящего – от Ф. Шаляпина и Н. Руслановой до Ж. Бичевской, Н. Матвиенко, Н. Кадышевой, Н. Бабкиной. Полезно было бы также, хотя бы вскользь, прослушать лучшие образцы творчества «бардов»: Б. Окуджавы с его философской глубиной, В. Высоцкого с его возвышенной романтикой, неповторимого Ю. Визбора с его мудрым пониманием глубин человеческой сущности.

Прослушивание, изучение, подробный анализ услышанного, тренировка музыкальной памяти должны быть поставлены на более высокий уровень. Стыдно должно быть выпускнику театрального вуза не знать, что оперу «Кармен» написал Жорж Бизе, что частушка и симфония – разные жанры музыки. А иногда приходится сталкиваться с вопиющей музыкальной безграмотностью отдельных студентов даже старших курсов.

Совместные практические занятия актёров и режиссёров с музыкантами и композиторами приносили бы большую пользу в творческом плане. Выпускники композиторского отделения могли бы работать с режиссёрами над созданием музыки к дипломным спектаклям. Не абстрактная работа, а конкретная задача – создать музыку к спектаклю, проявив образное видение, прочувствовав характеры персонажей, создав неповторимую атмосферу, звуковую палитру для конкретного сценического произведения в содружестве с режиссёром – интереснейшая задача для начинающего композитора. Умение применить полученные знания на практике могло бы стать полезным индикатором уровня развития студента, дать возможность преподавателю вовремя ликвидировать возможные просчёты, допущенные в процессе обучения, скорректировав дальнейшее профессиональное формирование своего ученика. Режиссёры, работая впервые с настоящими композиторами, тоже получили бы бесценный опыт творческого общения. Ведь и режиссеры, и актёры обязаны уметь «читать» музыку, а не просто отличать мажор от минора и знать биографии и основы

творчества ведущих композиторов. Проникновение в глубины потока тонких движений души, передаваемых музыкой, характер и стилевые особенности, национальный колорит музыкального произведения, умение «вписать» в звуки музыки своё актёрское исполнение или режиссёрское видение – такова одна из основных задач участников театральных постановок.

Особую роль играет музыка в искусстве анимации. Специфика театра кукол диктует собственные подходы к созданию музыкальной палитры детских спектаклей. Мир сказки как основного жанра в театре анимации открывает широкий простор для поиска и эксперимента в их музыкальном оформлении. Предельная выразительность и краткость, яркая характерность и доступность, ничего лишнего, иллюстрирующего подробности – такова судьба музыки в театре кукол. Основа основ анимации – движение, поэтому композитор, сочиняющий музыку для кукольного спектакля, должен стремиться к освоению специфики жанра в плане особого подхода к динамичной природе куклы. В отличие от обычной драматической постановки, представление кукольников обладает яркой и острой характерностью. Такими же качествами должно обладать и его музыкальное сопровождение. Танец медвежонка или песенка мышки должны соответствовать и определённому музыкальному инструменту, солирующему в эпизодах, где эти герои действуют. Танец медвежонка не может идти под нежные звуки скрипки, а песенка мышки – под утробное ворчание контрабаса.

Таковы многовековые традиции театра кукол – от примитивных частушек любимого народного героя Петрушки до «Необыкновенного концерта» С. В. Образцова. От «Вертепа», стоявшего у истоков кукольного театра в Украине, где использовался, наряду с церковной музыкой, и специально созданный музыкальный фон, учитывающий местный колорит, – до современных спектаклей, которые стали сопровождаться не только специально написанной для них музыкой, но и живым звучанием целых оркестров. Вспоминается в связи с этим гениальная постановка В. А. Афанасьевым спектакля «Чёртова мельница», в которой, кроме небольшого оркестра струнных инструментов, звучал даже маленький органчик, чьи звуки придавали действию особое очарование. К сожалению, на смену живому звучанию музыки

пришла звукозапись, и далеко не каждый театр кукол может позволить себе приглашать в спектакли оркестр или даже одного музыканта. На мой взгляд, это значительно обедняет звуковую сторону современных спектаклей. Полнокровное звучание живого исполнения не заменит самая качественная запись, сделанная в лучших звукозаписывающих студиях. Так, сохраняя традиции непосредственного общения всех участников сценического действия, театр С. В. Образцова до сих пор многие свои спектакли работает с живым оркестром.

Кратко резюмируя основные положения статьи, отметим, что глубокое взаимопроникновение двух важнейших видов искусства – музыкального и сценического – является необходимым компонентом творческого процесса, способствуя рождению полноценного театрального произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Строева М. Н. *Режиссерские искания Станиславского 1917–1938 [Текст] / М. Н. Строева.* — М. : Наука, 1977. — 412 с.

Розділ 4



МУЗИКАНТИ і його час

УДК 78.01 : 78.037 (436) 5

Неоніла Очеретовська

ВІДЕНСЬКІ КЛАСИКИ ЯК ТВОРЦІ МУЗИЧНО-КОМІЧНОГО

Об'єктом дослідження у даній статті є творча діяльність віденських класиків по втіленню в музиці однієї із найбільш стародавніх категорій естетичної думки – комічного. Музика і сфера комічного – це тема, межі якої простягаються від античних комедій до джазу та сучасної кіномузики. Обрядові ігри Діонісійських свят включали хорові процесії з жартівливими пісеньками, танцями. Незважаючи на глибокі історичні корені, категорія музично-комічного належить до недостатньо вивчених, що обумовлює **актуальність** теми дослідження, яке має за **метою** відстежити різноманітність форм музично-комічного в музиці віденських класиків, котрим ця сфера естетичного була особливо близькою, відповідала їх світосприйняттю.

В історії музично-естетичної думки категорія комічного не знайшла широкого відображення і наукового обґрунтування, якщо порівняти її, наприклад, із категорією музично-прекрасного, котрій мислителі різних історичних епох приділили набагато більше уваги. Тим значніший інтерес являє стаття Р. Шумана «Комічне в музиці» (1834). Р. Шуман вважав, що «не дуже освічені люди схильні чути у музиці без тексту або страждання, або радість – чи (середнє поміж ними) смуток; вони не в силах розчути у музиці більш тонкі відтінки почуттів, як, наприклад, гнів і розкаяння, що відноситься до страждання, безтурботність, що належить до радості, у зв'язку з чим їм так

важко дається розуміння таких майстрів, як Бетховен, Франц Шуберт, котрі будь-який життєвий стан вміли перекласти на мову звуків» [5, с. 94]. Комічні ефекти, до яких прагнуть композитори, вимагають більш точного і адекватного відтворення та розпізнавання в уяві слухачів. Шуман наводить в статті ряд цікавих комічних ефектів з творів Бетховена, демонструючи зразок аналітичної проникливості і яскравості образних характеристик.

Однак як геніального творця музично-комічного слід згадати, насамперед, Й. Гайдна. «Батько» симфонії, квартету та сонати, Й. Гайдн, як вважав Б. Асаф'єв [2], мав гармонічний світогляд, поєднуючи у своїй вдачі чистосердечність і вдовolenість існуючою дійсністю, простоту душі і життєрадісність, «овіяну... здоровим селянським сміхом, не позбавленим, звичайно, лукавства. <...> Ясність контурів і легкість конструкцій» [2, с. 9], які притаманні партитурам композитора, в однаковій мірі відбивають жанрово-стильову семантику ліричного і комічного, поєднуючись із потоком живого руху звукової енергії, справжнім виразом святкових настроїв народного життя. Вже перші квартали Гайдна (ор. 1, 2) «викликали загальну сенсацію. Одні сміялись, забавляючись надзвичайною простодушністю і веселощами, котрі випромінювала ця музика, інші галасували про зниження музики до рівня забави блазня і про нечувані октави. Саме він першим увів в квартет спосіб посилення мелодії октавою, він змушував першу і другу скрипку грати в октаву, що дає сильну дію у великих оркестрах, коли треба виразити глибокі почуття. Та невдовзі, незважаючи на галас, всі звикли до цієї манери. Кінець кінцем її почали наслідувати» [6, с. 139]. Леопольд Новак [6] відзначав і притаманну квартетам Гайдна свободу, бо вони написані легкою віртуозною рукою. Жарт і сміх, ледве стримуючись, прориваються в цих партитурах, особливо у фінальних частинах.

Симфонізація народно-жанрового тематизму органічно пов'язана з програмними тенденціями, зображальністю його музики, вмінням композитора давати влучні характеристики своїм персонажам. Зображальність стане супроводжуючою якістю створюваних ним музичних образів, у тому числі, комічних. При цьому, як відзначають дослідники, тенденція до зображальної конкретності у Гайдна «обмежується алегоріями, умовними звуковими аналогіями, звуконаслідувальними натяками» [4, с. 78].

Шлях програмного симфонізму, що був плідним уже в ранніх симфоніях композитора, відкривав можливості широкої розробки музично-комічного у поєднанні жартівливості та жанровості. Так, одну зі своїх «Паризьких» симфоній композитор назвав «Курка» (№ 83), що свідчить про характерний для нього підхід до музичної образності з опорою на коло побутових народних тем. Жанрову народну сценку змальовує і фінал симфонії із «серйозною» назвою «Ведмідь» (№ 82.) Комічний ефект у її першій частині досягається контрастним співставленням тематичних структур енергійного та образно-танцювального змісту.

Багатоманітність тематичного матеріалу відрізняє 12 «Лондонських» симфоній, фінали котрих звучать піднесено і життєстверджуюче. Жартівливість і сміх втілюються тут завдяки різнобарвній оркестровці, несподіваним тембровим ефектам, узагальненню і перетворенню рис хорватських, сербських мелодій. Гайдн долає надмірну типізацію симфонічної тематики, підкреслюючи локальний колорит, включаючи народні поспівки в процеси варіаційного сонатного розвитку. Багатство жанрово-інтонаційних джерел – звернення до танцювальності, побутової лірики (серенади, дивертисменти), театральної музики, як опери, так і спектаклю театру маріонеток – надає особливої легкості музичному руху та демонструє зв'язок композитора з образно-емоційною атмосферою соціального середовища, в якому він творив. Так, в головних і побічних партіях «Лондонських» симфоній виявляється танцювальна основа лендлеру, менуету, сальтарели, буре. Жартівливість, народний гумор притаманні і повільним частинам цих опусів. Нерідко вони виявляються і завдяки яскравим гармонічним ефектам.

Легкий віртуозний стиль Гайдна привів його цілком природним шляхом і до італійської комічної *opera-buffa*, яка репрезентована в його творчості низкою і досі непізнаних людством у повній мірі шедеврів. Першим кроком, котрий Гайдн зробив як театральний композитор, було написання музики до п'єси «Кульгавий чорт» Бернардона, відомого у Відні автора пародій та зінгшпільів. Останній попросив молодого композитора написати музику до окремих сцен імпровізованої комедії, жанру, популярного в той період, причому найбільш важливим для нього було зображення музичними засобами бурі на

морі. Курйозним було те, що юнак, який ніколи у житті не бачив моря, не зміг спочатку зрозуміти, що автор п'єси прагне почути. Тоді Бернардон на весь зріст розтягнувся впродовж кількох стільців, зображуючи утопаючого [6, с. 129]. Отже, комічне поступово входило в творчу майстерню Гайдна – різними шляхами. Згадаймо китайський театр, де жестами і діями акторів зображуються цілі сцени, картини природи, рух часу, оточуюче середовище, тоді як на сцені – мінімум декорацій, нерідко лише стілець та стіл, а вся комедійність ситуацій покладена на силу імпровізаційного обдарування актора. Згадаймо і китайську залу маскарадів та китайські мотиви в архітектурному декорі помістя Естергаз, з яким був пов'язаний життєвий і творчий шлях Гайдна, що стимулювали імпровізаційну фантазію великого композитора.

Тонке драматургічне чуття, реалістична випуклість характеристик діючих осіб, чудовий мелодизм, що об'єднують вокальні та інструментальні твори автора, знаходять прояв в операх «Аптекарь», «Рибачки», «Обманута невірність», «Несподівана зустріч», «Місячний світ» та інші. Влучно змальовані в музиці сценки бюргерського життя, оригінально розробляється характерна для епохи турецька тема з перевдяганнями («Аптекарь»). Стрімкі темпи і веселі звукові потоки відповідають атмосфері святковості, що панувала в Естергазі. Оперні форми, використані композитором, почерпнуті з традицій зингшпілю та *opéra-buffa*: це сольні номери аріозо-пісенного типу, динамічні фінальні ансамблі з плутанинами та їх комедійною розв'язкою. Джерелом музично-комічного в операх XVIII ст. є й зіткнення серйозного та комічного. Так, в музичній комедії «Рибачки», написаній Гайдном на текст Гольдоні, композитор демонструє високу майстерність образних характеристик: одні арії він пише у стилі *opéra-séria*, інші – у стилі *opéra-buffa*.

Ствердженню такого художнього прийому в комічних операх Гайдна сприяв і театр маріонеток в Естергазі, де часто виконувалися пародії. «Зображати трагічне у веселому обличчі – це було часопродовження, що водночас давало художню насолоду і відпочинок» [6, с. 215]. Відомості набула пародія на оперу Глюка «Альцеста» в цьому театрі. Прийоми пародіювання були засновані на «зниженні» серйозної теми. Серйозна музика «поміщається у чужорідне середовище жанру-антиподу. Мінімальних штрихів комедійної фабули, деталей акторської

гри, інтонації чи текстової імпровізації (що було у дусі жанру) цілком достатньо, щоб ця впроваджена у комедійний світ музика зазвучала сміхотворно. Таким шляхом розкривається комічність, пародійність ситуацій: серйозний персонаж (почуття, афект) з його серйозним макросвітом опиняється буквально не в своїй тарілці» [7, с. 54].

Цікава паралель з Глюком виникає у зв'язку з комічною оперою Гайдна «Несподівана зустріч». Варіант лібрето Карла Фриберта, покладений в основу цього твору, згодом знайшов відгуки, хоча й на іншій літературній основі, у «Викраденні із сералю» Моцарта. Глюк також написав на аналогічний сюжет комічну оперу «Пілігрими із Мекки». Дослідники творчості Глюка висвітлюють наявність ряду паралелей у згаданих операх: це близькість образного строю, протиставлення орієнтальних образів європейським, подібність сюжетної канви та її музичного втілення [7, с. 54]. Глюк також виявив особливий інтерес до опери Моцарта «Викрадення із сералю». Оскільки він не зміг бути присутнім на її прем'єрі 16 липня 1782 р., то через кілька днів цей твір був повторений спеціально для нього за його проханням. Моцарт, в свою чергу, склав варіації для фортепіано на тему комічної опери Глюка «Пілігрими із Мекки». Таким чином, даний сюжет став предметом творчої взаємодії трьох великих представників музичної культури XVIII ст. – Гайдна, Глюка і Моцарта.

Опера «Несподівана зустріч» Гайдна, приурочена до приїзду ерцгерцога Фердинанда та його дружини Марії Беатриси в Естергаз у серпні 1775 р., яскраво відтворює популярний жанр комічних турецьких опер зі змішенням стильових рис двох різновидів оперного жанру – *opéra-seria* та *opéra-buffa*. Що стосується опери «Викрадення із сералю» Моцарта, то вона була створена на 7 років пізніше, ніж опус Гайдна, і увібрала в себе як риси творчої індивідуальності композитора, так і той шлях, котрий комічна опера пройшла у європейській культурі.

Траговки Моцартом музично-комічного відбивають оперні дискусії XVII–XVIII ст. Достатньо згадати критику італійської *opéra-seria*, що розгорнулась у XVIII ст., оперну реформу Глюка чи «війну буфонів» у Франції. Однією з відомих пам'яток цієї «війни» став «Лист про французьку музику» Руссо (1753), в якому вперше була висловлена одна із найбільш плідних ідей музичної естетики – про інтонаційну

природу музики у зв'язку з особливостями національної вербальної мови. В цих дискусіях гостро ставились проблеми національного в музиці, музичного змісту у світлі певного ідеалу, що хвилювало і Моцарта. У творчих пошуках німецького генія особливу роль відіграли форми національного зингшпілю, що включали живі розмовні діалоги, музичні номери народнопісенного характеру. Серед численних творів цього жанру Моцарт виділяв зингшпілі Йіржи Бенди, в яких був помітним прогрес як за формою, так і за змістом. Зокрема, значним кроком уперед була поява акомпанованого речитативу, поєднання в музичних номерах строфічності з варіаційністю, розширення ролі арій та музичних картин, наявність наскрізних музичних мотивів, ансамблів. Як відзначає Г. Аберт, «у вираженні теплого, благородного почуття Бенда нерідко (і це, звичайно, не випадково) дотикається з Моцартом; зустрічаються у нього і несподівані моцартовські емплази – патетичні вигуки, що вриваються в спокійну течію таких мелодій» [1, с. 400].

У «Викраденні з сералю» Моцарт не тільки розширив амплітуду комічного, а й пов'язав її зі шкалою естетичних опозицій: прекрасне – потворне, піднесене – низьке, трагічне – комічне. Мова італійської буфони, використана для характеристики стража сералю Осміна (гротескові інтонації, зловісні трелі, хроматичні стрибки), відтворює низькі почуття цього жорстокого, підступного і, в той же час, комічного персонажа. Освоюючи турецьку тему, Моцарт ішов шляхом поглиблення розуміння комічного у музиці. Г. Аберт відзначав, що «комічна опера усіх країн зображала турків то як жорстоких пашей чи пронириливих торгашів, то як зухвалих кадї чи як похитливих тюремних сторожів і т. п. Однак невдовзі під впливом ідей Руссо картина міняється, і буйний турок витісняється турком благородним» [1, с. 408]. Моцарт вбачає у людському житті єдність трагічного і комічного, він відмовляється від протиставлення героїчного і комічного, його герої більш складні, тому гумор його виявляється як менш напористий і більш ліричний, ніж той, з яким слухач зустрічається в італійській комічній опері.

Цьому сприяла і особистість Моцарта, що поєднувала оптимістичне світовідчуття, енергійність, надзвичайну працелюбність з піднесеністю релігійних почуттів. Сім'я Леопольда Моцарта рідко брала

участь у розвагах зальцбуржців, хоча Вольфганг і схвалював схильність жителів міста до гострослів'я і забав, любив танцювати й стався вирізнитись у маскарадах [1, с. 13]. Спілкування композитора із знатними дворянами не тільки посилювало його інтерес до освіченості, а й давало багатий життєвий матеріал щодо моральних норм аристократів, котрі відображені великим майстром комічного в операх «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан». Легкість народження нових естетичних ідей поєднувалась у Моцарта з художньо-синтезуючою силою його надзвичайного музичного інтелекту. Один із творців симфонічного жанру віденських класиків, Моцарт зміцнив його засади в професійному спілкуванні і щирій дружбі з музикантами Мангейму. В цей період ще існувала техніка basso continuo, але фактура симфонічних творів мангеймців все більше збагачувалась розвинутими середніми голосами. «Мангеймські симфоністи стали провозвісниками нового часу і в тому, що у протилежність до попередньої скупості виконавських позначок вони точно позначали динаміку, тим самим диригент уступав композитору одне із найважливіших своїх прав» [1, с. 81]. Гумор та веселі настрої наповнюють переписку Моцарта із мангеймськими колегами-однодумцями.

Висновки. Отже, комічне є важливою складовою музики віденського класицизму. Гра, гумор – невід'ємні якості світогляду Гайдна. В його музиці «головне – м'яке світло ..., а в психологічному плані – наївне почуття та невибагливий гумор» [2, с. 9]. «Меланхолічні сторінки музики Гайдна – лише скороминущі епізоди: легкі хмарки на ясному небі» [2, с. 9]. Більш напружені звучання, різкі вторгнення, які наче спрямовані до майбутньої романтичної епохи, пов'язані з театральністю задумів Гайдна, атмосферою гри. Музично-комічне виявляє себе у різних жанрах його творчості, насамперед, як життєстверджуюча сила, відбиття народно-карнавального, людського, природного.

Перетини та взаємодії трагічного і комічного, такі характерні для Моцарта, знаходять розвиток у мистецтві романтиків і особливо композиторів ХХ ст., часу, коли жажливі і жорстокі дії людей нерідко дістають комічне забарвлення. Потік сатири, пародії, гротеску відкидає трагічний ореол з чола сучасного суспільства, зображуючи його у світлі вічного сміхового дзеркала. Знаходить підтвердження думка

визначного романтика Гофмана щодо спорідненості музично-естетичних категорій комічного і трагічного, такого їх злиття, яке дає особливий цілісний ефект. Амбівалентність романтичної іронії знаходить продовження у амбівалентності сміху, його одночасній дії як у напрямку ствердження, так і заперечення. Сучасне мистецтво у різних видах і жанрах демонструє і відверту клоунаду, і карикатурне зображення складної новітньої дійсності, і тонку іронію. Такий сплав трагікомічного, трагісатиричного наявний як у творах Ф. Достоевського, так і у Ф. Кафки, С. Беккета, У. Фолкнера. Перелив різних барв трагічного і комічного нерідко пов'язаний із проблемою двійництва (наприклад, у петербурзькій поемі Ф. Достоевського «Двійник»). Як зазначав В. Белінський, лише морально сліпі і глухі не можуть не бачити і не чути в «Двійнику» глибоко-патетичного, трагічного колориту і тону, що сховались за гумор, замаскувались ним, як у Гоголя в «Записках божевільного» [3, с. 281]. Двійництво передбачає двозначність, знаковість, амбівалентність, джерелом якої є музика романтиків, у котрих герой завжди є своєрідним двійником самого творця.

А ще глибше джерело ми знаходимо у моцартівській музиці, адже геніальний композитор не визнавав комізму в розумінні його попередників: «Цілком своєрідно сплавляючи трагедійне і комічне, співставляючи низьке з найбільш піднесеним, він тим самим у незвичайній величезній мірі розширив пізнання людини – у тій частині, в якій це торкається музичної драми» [1, с. 423]. Позитивне в його творчості проходить шляхами заперечення зла, розвінчання негативних сторін дійсності. Надавши могутнього імпульсу розвитку музично-комічного, Моцарт відкрив шляхи до його сучасного розуміння й трактування композиторами – від дружньої посмішки до сатири.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1988. — Ч. I, кн. 2. — 608 с.
2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
3. Достоевский Ф. М. Бедные люди. Двойник. Из статьи В. Г. Белинского, помещенной в «Петербургском сборнике» (1846 г.) [Текст] / Ф. М. Достоевский. — М. : Сов. Россия, 1992. — 288 с.

4. *Кремлев Ю. Йозеф Гайдн [Текст] : Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.*
5. *Музыкальная эстетика Германии XIX века [Текст] : в 2-х т. / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 2. — 432 с.*
6. *Новак Л. Йозеф Гайдн [Текст] / Л. Новак ; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова, предисл. Б. Левики. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.*
7. *Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк [Текст] / С. Рыцарев. — М. : Музыка, 1987. — 183 с.*

УДК 78.072.1(430)

Ирина Петренко

ПРИНЦ-МУЗЫКАНТ – ЗАБЫТЫЙ ГЕРОЙ БЕТХОВЕНСКОГО ПОСВЯЩЕНИЯ

Традиция авторских посвящений пришла в музыкальное искусство из литературы, где она бытовала ещё в Древнем Риме в эпоху меценатства. Пройдя многовековой исторический путь, сформировав отдельный литературный, так называемый «печальный», жанр, практика посвящений получила широкое распространение и в музыкальной культуре, став особо популярной среди композиторов в XVIII в. Не стал исключением и Л. Бетховен, с завидным постоянством выносивший на титульный лист изданий имя того или иного человека, зачастую игравшего важную роль в его жизни.

При изучении немецких изданий сочинений Бетховена автору статьи удалось обнаружить посвящение его Третьего фортепианного концерта, не фигурировавшее ни в одном из советских и постсоветских изданий. Вероятнее всего, посвящение, как и его герой – принц Луи Фердинанд Прусский – по идеологическим причинам были сознательно вымараны не только с титульной страницы концерта, но и из советского изложения истории европейской музыки в целом.

В то же время, результат анализа научных исследований и публикаций иллюстрирует неугасающий интерес западноевропейских

и американских учёных к исторической фигуре Луи Фердинанда Прусского. В работах таких исследователей, как Б. Надольный, Э. Клессман, деятельность принца рассматривается преимущественно с точки зрения её значимости в области военно-политической жизни [8].

Попытка оценить роль Луи Фердинанда Прусского в музыкальной культуре Европы как исполнителя и композитора была принята ещё в начале прошлого века в исследовании немецкой учёной Э. Винцлер [8]. Разработка данной темы позже нашла отражение в фундаментальных трудах таких исследователей, как Р. Хан [9], Б. Макмёртри [10], во многом сконцентрировавших своё внимание на анализе композиторского наследия Луи Фердинанда. В одной из последних монографий, посвящённых изучению жизни и творчества принца Прусского, вышедшей в Берлине в 2004 г., её автор – Т. Дебах – не только воссоздаёт наиболее полную биографию Луи Фердинанда, но и прослеживает многочисленные культурные связи принца с музыкантами его времени [8].

В отечественном музыковедении деятельность Луи Фердинанда Прусского до настоящего времени не была предметом специальных исследований и лишь вскользь упоминалась в работах Д. Житомирского [1], Л. Кириллиной [2], И. Польской [3], что обуславливает *научную новизну* изложенного материала.

Необходимость возвращения в современную отечественную музыкальную практику рассматриваемого посвящения бетховенского фортепианного концерта № 3 c-moll, а также несоответствие между объективной историко-культурной значимостью и недостаточной изученностью в отечественном музыкознании творческой деятельности его героя – принца Луи Фердинанда – определяют *актуальность* данной работы.

Целью исследования стало восстановление исторической справедливости в отношении к недооценённому музыканту и воссоздание утраченного авторского посвящения Третьего фортепианного концерта Л. Бетховена. Достижение поставленной цели влечёт за собой необходимость решения следующих *задач*: 1) осуществить типологическую классификацию бетховенских посвящений; 2) ввести в научно-творческий обиход отечественного музыкознания и исполнительско-педагогической практики утраченное посвящение Третье-

го фортепианного концерта Бетховена; 3) создать творческий портрет Луи Фердинанда Прусского; 4) выявить культурные связи между Л. Бетховеном и принцем Луи Фердинандом.

Практика посвящений, плотно укоренившаяся в музыкальной культуре XVIII в., во многом обогатилась под влиянием идей эпохи Просвещения, создавая новые, более свободные, формы посвящений, зачастую отказываясь от их утилитарной коммерческой функции. Об этом свидетельствует заявление Вольтера: «Мы живем уже не в те эпохи, когда гений в низменном посвящении просил у глупца его дозволения войти в будущее века под сенью имени» [4, с. 237]. Действительно, каждое посвящение – это, по сути, отдельная история из жизни композитора, дающая представление об его статусе, окружении, идеалах, а иногда – и шаг на пути к пониманию смыслового содержания самой музыки.

Традиция посвящений нашла широкое применение в творчестве Бетховена. Анализ ряда посвящений бетховенских сочинений, на основании некоей типологической общности, позволяет, на наш взгляд, дифференцировать их следующим образом:

1) *бескорыстные послания* дорогим, близким автору людям, например, посвящения фортепианных сонат: cis-moll op. 27 («Лунная») – Джульетте Гвичарди, Fis-dur op. 78 – Терезе фон Брунsvик, f-moll op. 57 («Аппассионата») – Францу фон Брунsvику;

2) *посвящение-благодарность* учителю (как в случае с тремя сонатами op. 2, посвящёнными Й. Гайдну) или другу, меценату за уже оказанные ранее помощь и поддержку (2 трио op. 70 и 2 больших сонаты для виолончели op. 102, преподнесенные графине Марии фон Эрдеди);

3) *посвящения-приношения* легендарной личности, кумиру – как, например, Ф. Крейцеру;

4) *«заказные» посвящения*, накладывающие своего рода контрактные обязательства на обе стороны.

Обычная практика эпохи сводилась к тому, что меценат либо заказывал произведение, либо принимал посвящение, за что платил автору гонорар, обеспечивая тем самым эксклюзивное право на произведение на определенный срок (чаще полгода, год), во время которого мог исполнять его у себя, но не имел права издавать (равно как

и композитор). По истечении оговоренного срока право на исполнение и издание произведения возвращалось автору, но имя заказчика обязательно выносилось на титульный лист.

Свободолюбивый, бунтарский нрав и революционные взгляды не помешали, однако, Бетховену удостоить подобными традиционными посвящениями почти всех власть имущих покровителей: князя К. Лихновского, князя Ф. Лобковица, эрцгерцога Рудольфа, графа А. К. Разумовского, князя Голицына и даже императора Александра I.

Общеизвестен тот факт, что знаменитый бетховенский концерт № 5 Es-dur для фортепиано с оркестром посвящён эрцгерцогу Рудольфу Австрийскому – ученику и царственному покровителю Бетховена, однако мало кто из отечественных музыкантов знает, что и другой чрезвычайно известный и любимый слушателями концерт – c-moll № 3 op. 37 – также имеет авторское посвящение.

Появление Третьего концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена обозначило водораздел в жанровой эволюции фортепианного концерта в творчестве композитора, отделяя блестящую виртуозность, активную жизнерадостность первых двух концертов (C-dur op. 15 и B-dur op. 19) от поэтической лирики Четвертого (G-dur op. 58) и симфонической монументальности, сложности Пятого (Es-dur op. 73).

История создания и посвящения Третьего концерта во многом остается невыясненной: так, до конца не известны причины, по которым между сочинением, премьерой и изданием произведения прошли годы.

Первые наброски концерта находятся в так называемой «Книге эскизов» и относятся примерно к 1797 г.; автограф, хранящийся в Государственной берлинской библиотеке, датируется лишь 1800 г.; первое же исполнение концерта состоялось 5 апреля 1803 г. в Вене в рамках «бетховенской академии». В ноябре 1804 г. увидело свет первое издание этого произведения, на титульном листе которого красуется надпись: «*Grand concerto pour le Pianoforte composé et dédié A Son Altesse Royale Monseigneur le prince Louis Ferdinand de Prusse par Louis van Beethoven Op. 37*» («Большой концерт для фортепиано op. 37, посвящённый Его Королевскому Высочеству принцу Луи Фердинанду Прусскому Людвигом ван Бетховеном»).

Знакомство с неординарной личностью прусского принца и попытки проследить его взаимоотношения с великим композитором привели автора статьи к обнаружению ряда интересных, но малоизвестных отечественной науке фактов.

Принц Луи Фердинанд Прусский (1772–1806) принадлежит к династии Гогенцоллернов и является третьим сыном Фердинанда Прусского и принцессы Анны-Елизаветы-Луизы фон Бранденбург-Шведт. Будучи личностью незаурядной и всесторонне одарённой, он рано проявил свои таланты. Начав военную карьеру в 17 лет простым солдатом, принц быстро снискал славу храброго воина и дальновидного стратега, что помогло юноше уже в 20 лет быть возведённым в чин полковника и командовать авангардом прусской армии. В Европе, раздираемой войной с наполеоновской Францией, о его ратных подвигах слагали легенды. 10 октября 1806 г., за четыре дня до решающих сражений при Йене и Ауэрштадте, Луи Фердинанд отказался сдаться, и был убит французским офицером 10-го гусарского полка. Гибель принца стала трагедией не только для Пруссии, но и для его противника – Наполеона, высоко ценившего таланты принца в военном деле.

Непокорный нрав Луи Фердинанда доставлял много хлопот его царственным родственникам. Принц тратил немалые средства не только на женщин и вино, но и на приобретение нот, музыкальных инструментов, оплату услуг музыкантов. Будучи племянником, а, впоследствии, кузеном короля, он часто пренебрегал условностями, связанными с монаршим статусом, позволяя себе на равных общаться с людьми, стоявшими ниже его на социальной лестнице.

В формировании подобных философских и эстетических воззрений Луи Фердинанда важную роль сыграли литературные салоны Рахель Левин и Генриетты Герц – места встреч интеллектуальной аристократической и литературной элиты Берлина. Среди их посетителей были Генрих фон Клейст, Адельберт фон Шамиссо, Фридрих Шлегель, Людвиг Тик, Жан Поль. Берлинские литературные салоны не раз становились для принца Луи сценой, на которой он блистал как виртуозный пианист и талантливый композитор.

Следует заметить, что аматорское музицирование было в большом почёте при Прусском дворе ещё со времён Фридриха Великого,

большинство потомков которого в той или иной степени владели музыкальными инструментами, но сила дарования Луи Фердинанда была совершенно иного порядка. О нём как о блестящем пианисте и композиторе несколько раз сообщала лейпцигская газета «Allgemeine Musikalische Zeitung». Обращают на себя внимание хвалебные отзывы выдающихся музыкантов того времени – Я. Л. Дусика¹, Л. Шпора и самого Л. Бетховена об исполнительском мастерстве и композиторском таланте принца.

Творчество Луи Фердинанда имело многочисленных поклонников, как при жизни принца, так и после его гибели. Особо следует отметить восторженное отношение к его личности и творчеству Роберта Шумана, который в одной из статей 1837 г. подчёркивает, что «принц Луи был романтиком классического периода» [5, с. 115], приравнивая его к Шиллеру – поэту, философу, ставшему «иконой» романтизма в литературе: «... Ты – Шиллер и весь твой неземной мир звуков [–] ... шиллеровские идеалы...» [5, с. 203].

Для современников образ романтического героя – принца Луи – во многом остался связанным с героикой бетховенских сочинений. Неслучайно в концерте памяти Луи Фердинанда, состоявшемся в Лейпциге 9 октября 1808 г. – ровно через 2 года после трагической гибели принца – прозвучали его квартет ор. 6 и Траурный марш из «Героической» симфонии Бетховена [8, с. 213].

Следует подчеркнуть, что именно в Третьем фортепианном концерте – наряду с фортепианными сонатами № 1 ор. 10 и № 8 ор. 13 («Патетической»), а также Четвертым струнным квартетом ор. 18 – кристаллизуются концептуальные черты героико-драматического, патетического топоса бетховенской музыки. Действенное, волевое, вбирающее в себя элементы симфонического развития Allegro первой части, задумчиво-философское Largo и стремительное, огненное рондо в финале выстраиваются в цельный драматический цикл.

Отечественными музыковедами героика бетховенских сочинений долгое время рассматривалась преимущественно через призму идеологии Французской революции. Они культивировали образ народного героя, тем самым подчеркивая направленность музыки Бетховена

¹ Фигурировал в отечественных источниках чаще как *Жан Дюссек*. – *Прим. ред.*

к широким массам слушателей. Конечно, в подобную концепцию никак не вписывалось посвящение монаршей особе, хотя, на наш взгляд, образ Луи Фердинанда нашёл своё отражение не только на титульном листе концерта, но и в самой музыке сочинения.

Конечно, сегодня очень сложно выяснить, что стало основным побудительным мотивом для этого посвящения, поскольку не существует какой-либо переписки, свидетельствующей о близких или дружеских взаимоотношениях между Луи Фердинандом и Бетховеном. Нет и подтверждений тому, что Бетховен получил за него вознаграждение, не сохранился и традиционный в таких случаях подарочный экземпляр, который автор обычно дарил меценату.

Доподлинно известны лишь факты личных встреч Бетховена и принца Луи Фердинанда, первая из которых состоялась еще в 1796 г. в Берлине, где знаменитый композитор одобрительно отзывался об игре принца, отметив, что тот «играет не как монарх, а как настоящий пианист» [8, с. 160]².

В графике пребывания принца в Вене в сентябре 1804 г. значатся две встречи с Бетховеном. Возможно, именно одну из них в своих «Заметках» описывают Франц Герхард Вегелер и Фердинанд Рис: «Во время пребывания принца Луи Фердинанда в Вене один старый граф устраивал маленький музыкальный вечер, куда, конечно, был приглашён и Бетховен. Когда собрались к ужину, обнаружилось, что за столом принца накрыты приборы лишь для знатных аристократов, но не для Бетховена. Композитор вскочил, выругавшись, взял шляпу и ушёл. Через несколько дней принц Луи Фердинанд давал званый обед, на который был приглашён и тот самый граф. За столом граф сидел по одну сторону, а Бетховен, по личному указанию принца, был посажен с другой – почётной стороны, в знак глубокого уважения к музыканту» [8, с. 161]³.

Этой же осенью специально к приезду принца во дворце князя Ф. И. Лобковица было устроено исполнение бетховенской симфонии № 3 (будущей «Героической»), прошедшее, в отличие от публичной премьеры, с большим успехом. Известно, что Луи Фердинанд

² *Перевод мой. – И. П.*

³ *Перевод мой. – И. П.*

присутствовал и на репетициях, трижды прослушав понравившееся произведение [8, с. 207].

Название и посвящение Третьей симфонии Бетховена до сих пор вызывает споры среди исследователей. Известно, что композитор отказался от первоначального посвящения Наполеону Бонапарту, стерев его в порыве ярости столь сильно, что повредил бумагу рукописи. Соответствующее изучение титульного листа дает в итоге три разных по функции надписи: название симфонии – «*Sinfonia eroica*» («Героическая симфония»), официальное посвящение – «*dedicata a S.A.S il Principe di Lobkowitz*» («посвящена Его Высочеству князю Лобковицу») и приношение – «*composta per festeggiare il sowenire di un grand Uomo*» («сочинённая и принесённая в дар Великому человеку»). И, если первые два пункта оспариваются мало, то поиски реальной исторической личности, стоящей за «*grand Uomo*» всё чаще приводят к фигуре Луи Фердинанда Прусского.

Современный немецкий исследователь творчества Бетховена Петер Шлеунинг, вдохновлённый патриотическими чувствами, утверждает, что лишь боязнь репрессий в окружённой французами Вене и планы переезда в Париж не позволили Бетховену вынести имя принца на титульный лист [11, с. 388]. Подтверждение подобного предположения находит и Вальтер Браунайс, обнаруживая мотивную схожесть тем скерцо (III части) симфонии и менуэта из квартета op. 6 Луи Фердинанда [7, с. 7]. Но это всего лишь гипотезы, доказательство которых слишком субъективно.

Действительно, вероятность того, что многогранная личность Луи Фердинанда вписывалась в образ героя, достаточно велика. С одной стороны – особа королевской крови, человек, снискавший славу доблестного и гуманного полководца, не запятнавший своей чести под угрозой смерти и с достоинством принявший свою судьбу; с другой стороны – музыкант, творец, бунтарь, не признающий социальных барьеров, впитавший в себя прогрессивные идеи Просвещения и предромантизма. Осмелимся предположить, что фигура Луи Фердинанда могла восприниматься Бетховеном как своего рода антипод образу Наполеона, регрессировавшего к тому времени в глазах композитора от полководца-освободителя до банального узурпатора власти.

По утверждению же российского музыковеда Л. Кириллиной, не стоит пытаться искать конкретного человека, поскольку бетховенский герой – «не монарх-полководец, обреченный сражаться и побеждать потому, что это входит в его государственные обязанности, и не простой человек из народа, идущий на подвиг в силу крайних вынужденных обстоятельств. Бетховенский герой – второе “я” композитора, личность чрезвычайно сложная, тонкая, склонная к рефлексии, однако имеющая чрезвычайно прочный внутренний стержень, опирающийся на классические понятия Судьбы, Бога, Долга и Доблести» [2, с. 240].

Рассматривая фигуры Бетховена и Луи Фердинанда Прусского не только в плоскости личных отношений, но и в аспекте культурного диалога, специфики музыкального мышления, следует заметить, что неоспоримым для всех исследователей остаётся факт отчётливого наследования принципом бетховенского письма, особенно его раннего стиля. Диалектичность тематического материала, часто пронизанного патетическими мотивами, стремление к расширению классической сонатной формы путём ввода больших вставных эпизодов и широкого использования принципов свободного фантазирования в разработке материала, выписанные вдохновенные виртуозные каденции, естественно интегрированные в музыкальную форму, – всё это черты стиля Луи Фердинанда, почерпнутые из недр бетховенской музыки. При этом сила таланта и яркая творческая индивидуальность самого принца позволяют сходными средствами открыть перед слушателем совершенно иной образный мир, отличный от бетховенского.

Американская исследовательница Барбара Макмёртри, сравнивая фортепианную сонату Бетховена оп. 53 и квинтет Луи Фердинанда оп. 1, даже предполагает, что Бетховен сам иногда черпал тематические идеи в сочинениях принца [10, с. 322]. Предположение о том, что гениальный композитор нуждался в подобных источниках, нам представляется сомнительным, однако полностью игнорировать эту вероятность нельзя, учитывая существовавшую тогда практику широкого использования чужих тем в качестве первотолчка для собственного творчества. Бетховен, безусловно, был знаком с творчеством Луи Фердинанда. Доказательством тому, в частности, является

высказывание Карла Черни – ученика великого композитора, которое он приводит в своих «Воспоминаниях о Бетховене»: «О сочинениях принца Луи Фердинанда он [Бетховен] говорил, что в них тут и там осколками существует прекрасная музыка» [6, с. 20]⁴.

Эрцгерцог Рудольф, с которым Бетховен занимался фортепиано и композицией более 20 лет, написал вариации для скрипки и фортепиано на тему менуэта из квартета оп. 6 Луи Фердинанда, а также трио с вариациями на тему октета оп. 12 принца Прусского [8, с. 166]. Известно, что баронесса Доротея фон Эртман, поразившая Бетховена своим музыкальным талантом (ей посвящена соната Ля-мажор оп. 101), исполняла перед ним, кроме прочего, произведения принца Луи [8, с. 165].

Романтическая личность принца и его сочинения стали источником вдохновения для выдающихся музыкантов XIX ст. Так, в 1828 г. Р. Шуман создал цикл четырехручных вариаций на тему принца Луи Фердинанда [3, с. 103], а в 1843 г. Ф. Лист опубликовал первую редакцию «Элегии» на темы принца Луи Фердинанда Прусского, в которой раскрывается романтический потенциал его музыки.

На сегодняшний день композиторское наследие Луи Фердинанда Прусского, включающее произведения камерных жанров – фортепианные трио, квартеты, квинтеты и сочинения для фортепиано с оркестром – занимает свое заслуженное место в современной концертной жизни Европы. Одним из свидетельств этого является тот факт, что в 1995 г. «Thorophon records co.» выпустила полное собрание сочинений принца на пяти дисках в исполнении немецких и польских музыкантов.

Подводя **итоги** проведенного исследования, следует заметить, что восстановление исторической справедливости в части возвращения в современный научно-творческий обиход забытого посвящения Третьего фортепианного концерта Бетховена открывает для отечественного музыковедения новую фигуру, занимающую особое место в истории западноевропейской музыки. Принц Луи Фердинанд Пруссский – талантливый пианист и композитор, творчество которого, уходя корнями в традиции бетховенской музыки, разрастается далеко за рамки клас-

⁴ Перевод мой. – И. П.

сического стиля. По мнению современных западноевропейских и американских исследователей, композиторское наследие принца – наряду с сочинениями Ф. Шуберта и К. М. Вебера – открывает в музыкальной культуре страницы раннего немецкого романтизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Житомирский Д. Роберт Шуман [Текст] / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1968. — 880 с.
2. Кириллина Л. История названия и посвящения «Героической» симфонии Бетховена [Текст] / Л. Кириллина // *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее ; Материалы международной научной конференции 30 окт. – 1 нояб. 2007.* — М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 239—242.
3. Польская И. И. Четырёхручные фортепианные сочинения Шумана и их жанровая эстетика [Текст] / И. И. Польская // *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы ; сб. науч. тр. ; под ред. Г. И. Ганзбург-га.* — Харьков : Каравелла, 1997. — С. 101—111.
4. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков [Текст] / В. С. Турчин. — М. : Искусство, 1986. — 367 с.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : В 2-х т. / Роберт Шуман ; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалёвой ; сост., ред., вст. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1979. — Т. II-Б. — 294 с.
6. Badura-Skoda, Paul. Carl Czerny. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500“. — Wien : Universal Edition, 1982. — 113 S.
7. Brauneis, Walther. Beethovens Eroica als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen [Text] / Walther Brauneis // *Österreichische Musikzeitschrift.* — Jahrgang 53. — Heft 12. — Wien, 1998. — S. 4—24.
8. Debuch, Tobias. Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit [Text] / Tobias Debuch. — Berlin : Logos, 2004. — 277 s.
9. Hahn, Robert. Louis Ferdinand von Preußen als Musiker. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Frühromantik [Text] : Diss. / Robert Hahn. — Breslau : Univ., 1935. — 119 s.; 31 Notenbaisp.

10. *McMurtry, Barbara Hughes. The music of Prince Louis Ferdinand [Text] : Diss. / Barbara Hughes McMurtry. — University of Illinois. — 1972. — 360 p.*

11. *Schleuning Peter. 3. Symphonie Es-Dur, Eroica, op. 55 [Text] / Peter Schleuning // Riethmüller, Albrecht ; Dahlhaus, Carl ; Ringer, Alexander L. (Hrsg.) : Beethoven. Interpretationen seiner Werke. — Laaber, 1994. — Band I. — S. 386—400.*

УДК 78.071.2 Вагнер : 782.1.086.1 Глюк

Оксана Бабий

**ВАГНЕР – РЕДАКТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ:
В ПОИСКАХ ПЕРВИЧНОГО СОДЕРЖАНИЯ УВЕРТЮРЫ
ГЛЮКА к «ИФИГЕНИИ В АВЛИДЕ»**

Биография и жизнь каждого произведения связаны не только с его первоначальным вариантом, но и редакциями, как композиторскими, так и исполнительскими, наполняющими новыми смыслами вариантную множественность его бытия. В этом аспекте проблемы редакторской практики, связанной с определенными эпохальными, авторскими, инструментальными стилями, представляют несомненную исследовательскую *актуальность*. В центре нашего внимания – увертюра к опере Глюка «Ифигения в Авлиде», судьба которой определяется не только её существованием в рамках оперного спектакля в оригинальной версии автора¹. В авторском варианте Глюка увертюра не имеет завершения, дающего возможность её самостоятельного исполнения, так как непосредственно переходит в первую сцену оперы. В связи с этим для концертного её исполнения необходимо было написать концовку. Эта задача была осуществлена в первой концертной редакции увертюры, которую первоначально приписывали Моцарту.

¹ Кроме авторской версии Глюка, существует редакция оперы, сделанная Вагнером для исполнения силами труппы Дрезденского оперного театра, имеющая ряд специфических особенностей, связанных с переосмыслением последним драматургических закономерностей произведения великого предшественника с позиций формирующихся в его художественном сознании творческих установок.

Дальнейшим этапом концертной жизни увертюры стало создание новой, оригинальной её редакции-обработки Вагнером – композитором, в фокусе внимания которого этот опус находился постоянно, поскольку он его редактировал, дирижировал им как в оперных спектаклях, так и – в контексте создания нового завершения увертюры – в концертах. Композитор постоянно размышлял о шедевре Глюка, посвящая ему страницы мемуаров и музыкально-публицистических работ, что свидетельствует об активном восприятии им этого сочинения на протяжении многих лет.

Исполнение первой редакции увертюры в концертных программах с так называемой «концовкой Моцарта» рождало у Вагнера противоречивые чувства. Когда композитор познакомился с авторской партитурой «Ифигении в Авлиде» Глюка, которую выписал из Парижа, он утвердился в убеждении, что замысел великого реформатора был искажен, что побудило его создать собственную версию оперного спектакля, а затем и концертной увертюры. Но действительно ли увиденное композитором-романтиком отражает первоизданный смысл увертюры Глюка? «Правильно» ли Вагнер истолковал «послание» великого предшественника? И кто ближе к истине: опирающиеся на сложившиеся традиции исполнители или низвергнувший устоявшиеся представления о творении Глюка другой великий оперный реформатор – Вагнер? Что превалирует в вагнеровской обработке увертюры – аутентичность замысла Глюка или редакторские привнесения?

Цель статьи – определить своеобразие вагнеровской редакторской и исполнительской версии увертюры к опере Глюка «Ифигения в Авлиде» в соотнесении с авторской партитурой и первой концертной редакцией сочинения с «концовкой Моцарта», выявить художественно-стилевые особенности рассматриваемых вариантов.

Увертюра Глюка вошла в исполнительскую практику в двух коммуникативных версиях – как часть оперного спектакля и как самостоятельный симфонический опус. Обратимся к историческим фактам, касающимся «бытия» оперы «Ифигения в Авлиде» и её увертюры. Премьера оперы состоялась в Париже 19 апреля 1774 г. [5, титульн. л.]. Популярность музыки увертюры привела к созданию её самостоятельной партитуры, предназначенной для исполнения вне спектакля – как концертного опуса. В нашем распоряжении имеется

немецкое издание партитур двух концертных версий увертюры «Ифигения в Авлиде», представляющее две её редакции – с окончанием, приписываемым Моцарту, и обработку Вагнера [6]. Сопоставим эти версии с нотным текстом парижского издания оперы Глюка, к которому в своё время обращался и Вагнер, что позволит определить своеобразие каждой из названных редакций с позиций привнесения нового в авторский текст.

Авторство и время написания первой концертной редакции увертюры окутано загадочным ореолом. Первоначально считалось, что завершение к увертюре сочинил Моцарт, однако в дальнейшем утвердилось иное мнение. Появление редакции увертюры связывают с именем Иоганна Филиппа Шмидта (1779–1853)². Этот немецкий композитор был тесно связан с творчеством венских классиков благодаря своей активной редакторской деятельности. Он, к примеру, осуществил фортепианные переложения симфоний и квартетов Гайдна и Моцарта. Возможно, именно поэтому и возникла путаница относительно ав-

² Сведения об Иоганне Филиппе (Самуиле) Шмидте /Johann Philipp (Samuel) Schmidt/ обнаруживаем в «Музыкальном словаре» Римана и «Музыкальной энциклопедии» Гроува. Так, Риман пишет о нем: «... берлинский чиновник, написал ряд опер для Кенигсберга и Берлина, а также кантаты, гимны, мессы, симфонии, квартеты и пр., большая часть коих была напечатана. Шмидт сделал также много клавираусцугов симфоний и квартетов Гайдна и Моцарта и др.» [4]. В энциклопедии Гроува указано, что композитор родился в Кенигсберге 8.09. 1779 г., а умер в Берлине 9.05. 1853 г. В молодости он проявил себя как пианист и композитор, создавший ряд фортепианных сочинений. Затем он начал изучать право в Кенигсберге. В этот период Шмидт много путешествовал по Германии, остановившись ненадолго в Берлине (1798–1799) для занятий с Нойманном (J. G. Naumann); в конечном счете он возвратился в Берлин (1801), где занял должность правительственного чиновника. Продолжая заниматься композицией, он написал ряд сочинений для песенного общества, основанного Цельгером, и скоро возобновил музыкальную карьеру, участвуя в концертах и создавая эссе о музыке, сочиняя оперы и другие произведения. Оперы и зингшпили Шмидта, которые, согласно Хэртвигу (Härtwig), представляют чувствительный стиль «бидермайер», написаны в лёгком и мелодически привлекательном постмоцартианском духе. Одним из его наиболее популярных произведений была опера «Рыбачка» (*Das Fischermädchen*), одобренная Вебером в эссе по поводу её премьеры в Дрездене в 1818 г. Шмидт сочинял и церковную музыку (включая две мессы) камерные произведения, сделал много редакций. Он также является автором статей и обзоров, написанных для различных журналов [7].

торства рассматриваемой концовки к увертюре Глюка. В партитуре, на которую мы будем опираться в качестве материала исследования, имя Моцарта указано, но в предисловии д-ра Вильгельма Альтмана приводится информация о том, что в действительности редакция принадлежит Иоганну Филиппу Шмидту [6].

Если сравнить оригинальное парижское издание оперы Глюка с первой концертной версией увертюры, то выяснится, что вплоть до так называемого «моцартовского завершения» нотный текст практически совпадает с оригиналом. Различия касаются лишь нотации, которая в оригинальном издании имеет ряд особенностей³. В концертной версии увертюры сохранен состав парижской партитуры Глюка. Однако в парижском издании нет указаний на количество инструментов в каждой инструментальной партии, нет обычного разделения инструментов по группам, инструменты совершенно по-иному расположены по вертикали. Двигаясь сверху вниз – 1-е скрипки, 2-е скрипки, гобои, флейты, альты, валторны, трубы, литавры, фаготы, виолончели и контрабасы. В размещении инструментов, которое на первый взгляд кажется произвольным, всё же можно усмотреть определённую логику – группировку по принципу: верх – середина – низ. Верхние голоса представлены скрипками, гобоями и флейтами, средние – альтами, валторнами и трубами, нижние – литаврами, фаготами, виолончелями и контрабасами. Характерно, что низкие духовые и струнные – фаготы, виолончели и контрабасы – записываются на одной строке (*Fagotti et Basso*), что не всегда удобно, поскольку эти инструменты не всё время дублируют друг друга, в связи с чем композитору приходится вносить дополнительные указания, к примеру, что в данном фрагменте играет фагот, проставляя одновременно паузы на той же строке, адресованные низким струнным.

³ Следует учитывать, что редакция музыкального произведения, связанная с большей или меньшей степенью интерпретаторского вмешательства в редактируемый текст, зачастую обусловлена также исторически подвижными нормами нотации, связанными с эволюцией музыкального мышления. Партитурная запись (также как и клавирная) имеет свою историю. Яркие примеры её эволюционных изменений демонстрирует сравнение с последующими редакциями парижского автографа оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка, несущего на себе отпечаток нотной фиксации, принятой в XVIII ст.

Обращает на себя внимание и эскизная неполнота записи отдельных партий благодаря использованию обозначений, позволяющих не повторять дублированные оркестровые голоса, а делать отсылку к другой партии, исполняющей тот же нотный текст. Например, пометка *col VI* на строке флейт означает, что эти духовые инструменты играют в унисон с 1-ми скрипками, *col corni* на строке труб указывает на то, что они дублируют партию валторн. Встречаем также обозначение *unis.* в партиях 2-х скрипок, которое отсылает изучающего партитуру Глюка к музыкальному материалу, изложенному у 1-х скрипок. Характерно, что эта пометка (*unis.*) используется лишь в отношении однородных инструментов, каковыми являются скрипки. Подобные условные обозначения, упрощающие, схематизирующие запись, свидетельствуют о живой силе традиции генерал-баса в художественной практике того времени. Отзвуки этой техники ещё надолго сохраняются в нотации, клавирной и партитурной, вплоть до установления предельно детализированной записи музыкального текста в романтическую эпоху. Так, в барочной нотации существовал целый арсенал приёмов условной записи, которые могут порождать у современного музыканта ощущение её незавершённости, «конспективности», поскольку техника генерал-баса предполагала особую роль исполнителя как интерпретатора произведения композитора. Многие детали текста отдавались в распоряжение музыкантов, которые должны были прочесть «послание» автора; при этом исполнителям предоставлялось право привносить собственные детали в сферу фактуры, орнаментики, темпа, динамики, артикуляции. В партитуре оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка запись содержит множество деталей, нюансов, однако в ней на пути к классическим нормам партитурной записи всё же встречаются «отголоски» прошедшей эпохи генерал-баса. Кроме того, неполнота, эскизность, упрощённость нотации связана, по-видимому, и со сложностями издательской работы, поскольку печатные оттиски в то время делались с медных гранок, со всей тщательностью изготавливаемых гравёром.

Редакция с так называемой «концовкой Моцарта» уже обретает привычный для современного музыканта вид. В ней осуществляется объединение инструментов в оркестровые группы; каждый инструмент, за исключением низких струнных, имеет свою отдельно вы-

писанную строку; запись музыкального текста полная, без условных обозначений, упрощающих нотацию. Инструментальный состав увертюры включает 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны in C, 2 трубы in C, литавры in C.G, струнный квартет. Становится очевидным, что состав оркестра парный. Напомним, что в парижской партитуре названы инструменты, но нет указаний на их число в каждой партии, как и на их строй, что уточняется уже в первом концертном варианте увертюры.

Изменения нотной записи в сторону всё большей дифференциации деталей оркестрового письма тесно связаны не только с эволюцией способов фиксации нотного текста, которые совершенствовались с первых шагов формирования профессиональной церковной традиции в границах жанров григорианского хора и органа. Они имеют существенные предпосылки в расширении самого образного слоя музыки, требующем всё большей полноты отражения композиторского замысла. Характерный для оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка синтез барочного и раннеклассического стилей отмечен исследовательницей Л. Кириллиной, трактующей музыкальную форму её увертюры как барочную концертную, где второй драматургический план образуют сонатные закономерности [1, с. 203–204].

При анализе вагнеровской обработки увертюры «Ифигении в Авлиде» становится ясно, что байрёйтский гений внёс существенные изменения в инструментовку сочинения в сравнении с его авторским вариантом и первой концертной редакцией. Различия с оригиналом, в первую очередь, обусловлены расширением исполнительского состава. Вагнер усилил деревянную и медную духовые группы, добавив отсутствовавшие в предыдущих вариантах партитуры 2 кларнета in B, 3-й фагот, 3-ю и 4-ю валторны in C, 3-ю трубу in C; в басовой партии он впервые использовал группу виолончелей, соединённых с контрабасами. Оркестровое звучание стало гораздо плотнее и массивнее. Новая инструментовка способствовала созданию ярких динамических контрастов, подчеркиванию музыкально-образных драматургических антитез. Особенно явственно различия с первоисточником проступают при соотнесении фрагментов оркестрового tutti. У Глюка преисполненная изящества оркестровка не достигает той динамической силы, которая обнаруживается в мощном хоре расширенной

медной группы, могучих оркестровых унисонах и октавных дублировках в обработке Вагнера. В своем истолковании симфонического оркестра последний выступает подлинным композитором-романтиком, продолжателем бетховенских традиций. Мощная поступь основной темы увертюры в редакции Вагнера, её неумолимость противоположны изящному, хотя и напористому, звучанию темы в оригинальной инструментовке Глюка, у которого грозная настойчивая тема рока, контрастируя с лирическим тематизмом, всё же не несёт столь концентрированно выраженного фатального начала, которое обнаруживаем, к примеру, в 5-й симфонии Бетховена, в 4-й и 5-й Чайковского, в мрачных образах судьбы, запечатлённых в симфонических лейтмотивах и эсхатологических картинах тетралогии Вагнера.

В своей трактовке увертюры к «Ифигении в Авлиде» Вагнер противопоставляет музыкально-образные сферы, обозначенные в сочинении Глюка, чему в немалой степени способствует сдержанность темпа, отличающая исполнительскую версию вагнеровской редакции. Это весьма существенный аспект его исполнительской интерпретации: Вагнер отказался от темпа *Allegro*, в котором играли произведение его современники. Он считал подобную трактовку ошибочной, искажающей первоначальный замысел Глюка, так как в выписанной им из Парижа партитуре он не обнаружил пометок, указывающих на изменения темпа. В связи с этим, по его мнению, вся увертюра, а не только вступление должны исполняться в указанном в начале произведения темпе *Andante*. Требование Вагнера играть увертюру в более сдержанном, чем привыкли исполнители, темпе, способствует возникновению новых нюансов образного содержания: рефлексии, глубокого проникновения в сферу лирики и горестных терзаний, массивности линии фатума. «Парижская» легкость, которая, как нам кажется, заложена в авторской партитуре Глюка, при этом исчезает. Однако современная концертная практика доказала жизнеспособность вагнеровской редакции: она остаётся востребованной вплоть до настоящего времени, находя признание исполнителей и публики.

Важным фактором для понимания редакторской позиции Вагнера, тесно связанной с его исполнительской деятельностью, видится глубина постижения им художественного замысла великого предшественника: его концертная обработка стала итогом длительного

процесса изучения оперы Глюка. Вначале Вагнер создал новую редакцию всей оперы, исполненной под его управлением в Дрездене 22 февраля 1847 г. Создание собственной версии оперы, где композитор выступил не только в качестве редактора, но и как дирижер, было продиктовано непосредственными практическими потребностями работы в Дрезденском оперном театре, где Вагнер занимал должность капельмейстера. Именно тогда и состоялся первый опыт редактирования и исполнения увертюры, в то время ещё в рамках оперного спектакля. В 1854 г. Вагнер вновь обратился к «Ифигении в Авлиде», создав собственный концертный вариант её увертюры, явившийся новым этапом осмысления им шедевра Глюка.

Показательно, что о симфоническом прологе к «Ифигении» Вагнер размышлял ещё в период своего творческого становления в 40-е гг.: в ранней статье «Об увертюре» произведение истолковывалось им как одна из вершин программного симфонизма, наряду с увертюрой к «Дон Жуану» Моцарта [2, с. 7, 11–12]. После создания собственной редакции глюковской увертюры Вагнер испытывает потребность обосновать свою трактовку. В письме редактору «Нового музыкального журнала»⁴ он разъясняет свою творческую позицию, рассказывая о процессе рождения этой новаторской интерпретации [2, с. 18–29]. Напомним, что увертюра к «Ифигении в Авлиде», исполненная Вагнером в Дрездене в рамках оперного спектакля, вследствие её несоответствия сложившимся канонам первоначально встретила враждебное отношение со стороны критики и консервативно настроенной публики. Сама же оперная постановка в редакции и под руководством Вагнера нашла более благосклонный прием. Новое концертное исполнение увертюры оркестром Цюрихского музыкального общества, с которым Вагнер работал как дирижёр, побуждает его объяснить читателям журнала свой замысел. На эти две статьи – образцы авторефлексии композитора – опирается наше исследование, так как в них раскрываются особенности художественно-эстетического восприятия и оценки Вагнером симфонического шедевра Глюка, содержатся ёмкие аналитические наблюдения относительно образного

⁴ В момент написания «Письма» (17.06. 1854) редактором этого основанного Р. Шуманом лейпцигского издания являлся Ф. Брендель.

содержания увертюры, окрашенные глубоко личностным отношением к творчеству великого предшественника. Письмо к редактору «Нового музыкального журнала» проливает свет на логические образно-смысловые и собственно интонационные основания вагнеровской интерпретации увертюры.

Концертная версия увертюры к «Ифигении в Авлиде» в обработке Вагнера имеет иное окончание, чем в редакции Шмидта. У создателя первой редакции увертюры утверждение основной темы в конце сочинения соответствует рондальному принципу постоянного возвращения главной мысли, характерному и для барочной концертной формы, лежащей в основе произведения. Этой конфигурации всецело чужда острая конфликтность. Вагнер в своей трактовке, напротив, максимально рельефно противопоставляет образно-смысловые тематические комплексы увертюры, обозначенные им как мотив призыва, мотив грозной силы, мотив невинной грации, мотив мучительного скорбного сострадания [2, с. 24]. Неразрешимость внутренних противоречий личности воплощена в вагнеровской редакции возвращением в конце увертюры темы горестных терзаний Агамемнона, его глубоко страждущего сердца, мучительного призыва, исходящего из глубин истерзанной души. Однако подобная трактовка не является привнесением Вагнера, поскольку, по его собственным словам, он следует тексту первоисточника⁵. Первая сцена Агамемнона, в которую непосредственно переходит увертюра в опере Глюка, начинается тематическим материалом вступления.

Вагнер, следуя великому предшественнику, возвращает тематизм вступления на новом витке драматургического становления, создавая стройное тематическое обрамление. Он обращается к материалу речитативного раздела арии, излагая с небольшими изменениями 6 первых его тактов, приведённых в концертной увертюре без партии Агамемнона с сохранением тональности g-moll. Отметим, что основная тональность увертюры – c-moll, именно она звучит в начале всту-

⁵ «Для моего намерения было чрезвычайно благоприятно и то обстоятельство, что вслед за увертюрой в первой сцене оперы возвращается тот же самый мотив; поэтому я не совершил никакого насилия над музыкальным строением произведения, если, по примеру самого мастера, повторил в конце первоначальную мысль и только завершил её простейшим кадансом в тонику» [2, с. 25].

пления, в связи с чём на новом витке развития возникает лишь тематическая реприза. Вагнер следует логике инструментальной формы, опираясь на последовательность изложения тематизма в начальном разделе увертюры: вслед за горестной темой в стреттном проведении в арии Агамемнона, но присутствуют во вступительном эпизоде произведения. Здесь Вагнер-редактор отходит от музыкального материала оперы. Второе проведение тематического комплекса, содержащего интонацию горестного призыва и ламентозный элемент, отмечено возвращением основного тонального центра увертюры – с-moll. Вагнеровский замысел концовки согласуется с образным строем первоисточника, поскольку фигура мечущегося между чувством и долгом Агамемнона, его внутренняя борьба занимает центральное место в оперном замысле Глюка (наряду с темой самоотверженной жертвенности Ифигении).

В коде увертюры возникает начальная тирата темы рока, звучащая затаённо, на спаде динамики (ремарка *rit*), словно бы постепенно исчезая. Тирата проводится у низких струнных в окружении выразительных остинатных оркестровых подголосков. Этот фрагмент демонстрирует стиль полифонического мышления Вагнера в области оркестровой фактуры в его зрелых сочинениях⁶, характеризующийся одновременным звучанием нескольких мелодических линий, имеющих тематическое значение.

Подведём итоги. Сопоставление двух концертных версий увертюры с авторской партитурой Глюка раскрывает эволюцию смысла процесса редактирования от приспособления сочинения к концертной практике (концовка Моцарта-Шмидта) до создания оригинального его прочтения, отражающего не столько его букву, сколько дух. Обнаруживается парадокс: Вагнер, подобно археологу, стремился снять наносные слои, наброшенные на произведение великого предшественника последующими привнесениями. Однако его редакция всё же выглядит не реконструкцией аутентичного замысла, а совершенно новой версией сочинения. В трактовке композитора усилено

⁶ Эти черты особенно заметны в тетралогии «Кольцо Нибелунга» и написанной на основе тематизма грандиозного оперного цикла «Зигфрид-идиллии».

конфликтное начало в духе сонатной логики, которая лишь просвечивает сквозь призму барочной концертной формы увертюры Глюка, что обуславливает и несоответствие вагнеровского видения сложившейся в XIX в. исполнительской трактовке сочинения великого классика. Дополнительная мощь оркестровки отсылает не к оригинальной инструментровке увертюры, а к современной практике самого редактора-интерпретатора. Новый исполнительский состав обусловил большую плотность среднего пласта фактуры, большую рельефность оркестровых унисонов, усиление оркестровых tutti. Таким образом, в новой версии сочинения угадывается стиль самого Вагнера, чьи оркестровые шедевры преисполнены титанической силы контрастов острого драматизма и светлой лирики. Вопрос же темповой трактовки увертюры Глюка остаётся открытым. Непросто дать однозначный ответ, кто ближе к истине – Вагнер, воспринимавший принятые среди его современников-дирижеров темпы как вопиющее искажение первичного композиторского замысла, или же исполнители, опирающиеся на сложившиеся традиции интерпретации, также вполне согласующиеся с образным содержанием, музыкальной фактурой и формой знаменитой увертюры Глюка.

Однако при всей неоднозначности результата (с позиций сохранения аутентичности замысла великого предшественника) метод постижения Вагнером смысла творения прошлого определяется тяготением к его первоизданности, выступающей идеальной целью во всех формах познавательной деятельности. Художественное сознание композитора в каждом явлении стремится отыскать всеобщую идею, вычленив метафизические и онтологические первоосновы, родственные его собственным мировоззренческим установкам, дабы на этой почве сформировать художественную реальность собственного прочтения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Кириллина Л. В. *Реформаторские оперы Глюка [Текст]* / Л. В. Кириллина. — М. : Классика-XXI, 2006. — 384 с.
2. *Рихард Вагнер [Текст] : статьи и материалы* / Ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1974. — 199 с.
3. Холопов Ю. *Концертная форма у И. С. Баха [Текст]* / Ю. Холопов //

О музыке. Проблемы анализа : сб. ст. ; сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 119—149.

4. Шмидт Иоганн Филипп (Самуил) [Текст] // Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — С. 1430.

5. Gluck. *Iphigenie en Aulis* [Text] : Tragedie : Opera en trois actes mise en musique par Gluck. — Paris, Chez Boieldieu Jeune. — 298 p.

6. Gluck, Ch. W. *Ouverture* [Text] : zur oper „Iphigenie in Aulis“ / in zwei Ausgaben a) mit sogenanntem Schluss von Mozart; b) Bearbeitung von Richard Wagner ; Einführung von Wilhelm Altmann — Leipzig : Peters, [1962]. — 76 p.

7. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>. — Загл. с экрана.

УДК78.071.1 : 781.4

Наталья Червинская

КЛАССИЦИСТСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИИ И. БРАМСА

Полифоническая традиция классицизма, идущая от Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена, во многом определяет контрапунктическое письмо И. Брамса, однако эта связь до сих пор остаётся вне зоны активного исследовательского интереса. Лишь несколько отдельных высказываний, отсылающих к классицистской основе полифонии композитора, встречаем в работах В. Протопопова [5–7], М. Друскина [2], В. Холоповой [10]. Между тем, почти все светские произведения композитора для хора с оркестром, как замечает, в частности, Е. Царёва, дают любопытные примеры «брамсовского классицизма», обычно «не имеющего определённых стилевых источников, а опирающегося на некую сумму приёмов музыки XVIII века» [11, с. 167].

Объект исследования в данной статье — творчество И. Брамса в аспекте его связи с музыкальными эпохами прошлого. **Предмет** — классицистская стилематика в полифонии И. Брамса. **Целью** статьи является раскрытие характерных черт классицистского стиля в полифоническом письме И. Брамса.

Материалом для рассмотрения интертекстуальных связей И. Брамс – Й. Гайдн могут служить *Вариации И. Брамса на тему Й. Гайдна ор. 56а*, оркестрованные, по мысли В. Альтмана, «точно в манере Гайдна» [12, с. 1]. Образное содержание Вариаций, где в качестве наиболее показательных особенностей выступают живость и остроумие, юмористические эффекты и яркие контрасты, близко характеру музыки Й. Гайдна.

Темой Вариаций послужила старинная песня паломников «Хорал святого Антония», уже использованная Гайдном в качестве темы во 2-й части Партиты для духовых B-dur. Композитор тонко воссоздаёт черты *стиля Гайдна*: тема тонально и гармонически ясна и дана в полнозвучном аккордовом изложении у деревянных духовых инструментов. Её звучание торжественно-величественно и по характеру близко знаменитому «Императорскому гимну» Й. Гайдна. По мысли В. Холоповой, «тема “Хорала св. Антония” привлекла Брамса тем же, чем и Гайдн, – оригинальной неквадратностью структуры: 5+5, 4+4, 5+6» [10, с. 147]. Неквадратность объясняется особенностями строения начального раздела, 5-тактный объём которого образован мелодическим сопряжением двух тематических образований (3+2 такта), явно возникших в первоисточнике под влиянием словесного фактора. Тематическая структура простой 3-хчастной репризной формы (продолжительностью 58 тактов с учётом реприз) далее тщательно воспроизводится в вариациях. Умеренный темп фазы экспонирования позволяет в дальнейшем развитии интенсифицировать ритмическую плотность звучания.

Связи Брамс – Гайдн в области полифонической техники наиболее полно раскрываются в аспекте взаимодействия гармонии и полифонии. Гомофонная форма насыщается полифоническими элементами изнутри, обогащается и усложняется имитационными приёмами, контрастным ведением голосов (вариация № 1), их вертикальными перестановками (вариация № 4), а также зеркальными обращениями темы (вариация № 8). В Вариациях ор. 56а И. Брамс развивает гайдновскую полифонию «короткого дыхания» [7, с. 319], основанную на органичном взаимодействии с гомофонией.

В качестве примера рассмотрим подробнее 4-ю вариацию из цикла Брамса. С первых её тактов в слушательском восприятии рожда-

ется образ спокойного и ровного движения, характерного для *фуги*. Отчётливо слышно, как оркестровые голоса в определённой последовательности выходят на первый план и проводят вариантно изменённую тему.

При сравнении первого проведения темы в 4-й вариации (такты 146–150) с её экспозиционным обликом (тт. 1–5) отмечаем изменение её метра, лада и интонационного строя: вместо начального ритмически активного вспомогательного мотива на III ступени – плавное поступенное движение от I к IV ступени. В вариантной модификации Брамс сохраняет характерную для Гайдна гармоническую последовательность T-S-T-D-T. При этом контрапунктирующий голос в виде стремительной нисходящей линии шестнадцатых воспринимается слухом как новое интонационно самостоятельное образование. В квартетах Й. Гайдна op. 20 № 2, op. 64 № 5 («Жаворонок»), op. 76 № 6 «сопровождающий голос», – пишет В. Протопопов, – это скорее вторая тема» [7, с. 323]. Аналогичную ситуацию наблюдаем и в 4-й вариации из цикла Брамса.

Попробуем представить начальный период рассматриваемой вариации (тт. 146–165) в качестве *экспозиционной части фуги*. Первое проведение темы звучит у гобоя в нюансе *p*, его партию дублируют валторны. Второе проведение – у флейты, но гобой продолжает звучать. Благодаря дублировкам композитор создаёт эффект необычайной звуковой глубины и насыщенности. В этом «ответе» точно сохраняются лишь первые два такта, далее тематизм развивается по пути всё большей драматизации – в интонации темы проникают II пониженная ступень и уменьшённая квинта, характерные для языка И. Брамса. Изменяется не только интонационный строй темы, но и её характер, возникает яркая «вспышка» романтических чувств, происходит переход от объективного тона первого проведения к эмоционально открытой, экспрессивной лирике (второе проведение темы, партия флейты, тт. 151–155). Третье проведение темы звучит в партии скрипок и дублируется партией альты, оно возвращает слушателя в мир объективной, строгой лирики. В четвёртом проведении, аналогично второму, вновь происходит всплеск романтических чувств. В оркестровке на первый план выходят тембры низких струнных, звучащих *f*. При этом И. Брамс воспроизводит характерные черты гайдновского полифонического письма:

основной вариант темы расположен в верхнем голосе (тт. 151–155), тема звучит совместно с контрапунктирующими голосами.

Приём хроматизации мелодических линий отдельных голосов встречаем и у Й. Гайдна. Так, например, в 4-й вариации *Andante* из квартета Й. Гайдна *op. 76 № 3* в голосах, сопровождающих мелодическую линию скрипки, также обнаруживаем *замену диатонических интонаций на хроматические* (сравним тт. 13–16 с тт. 17–20).

И. Брамсу удаётся передать и одну из основных черт полифонии Й. Гайдна: структура темы, как отмечает В. Протопопов, «остаётся более похожа на гомофонный период, нежели на тему линейно-полифонического характера» [7, с. 326].

Наконец, отметим, что вариационный цикл И. Брамса, при всей выраженности в нём романтического начала (самостоятельность характера вариаций, наличие жанрового, темпового и метрического контраста между ними, отношение к теме как «герою» повествования), нельзя в полной мере отнести к свободно-вариационным формам XIX в. Связано это с отношением композитора к структуре темы: она остаётся неизменной, как и тональность *B-dur*, за исключением двух вариаций (*№ 4* и *№ 8*), где появляется *b-moll*. «Брамс, – пишет В. Холопова о романтических чертах полифонической логики композитора, – предоставил себе полную свободу мелодического творчества, как в главных, так и в контрапунктирующих голосах <...>, насытил музыкальную ткань романтическим мелосом» [10, с. 147].

Параллелизм творческих устремлений Брамса и Моцарта в области полифонии своеобразно проявился в *сфере хоровой музыки*. С одной стороны, Брамс подхватывает моцартовскую тенденцию к симфонизации хорового письма (наследуя моцартовскому «Реквиему»). С другой, в ранних духовных хоровых сочинениях Моцарта и Брамса наблюдаем целенаправленное следование традиции *полифонии строгого стиля*. (Отметим, что на связь полифонии Моцарта с полифонией строгого стиля указывал С. И. Танеев [9]). Однако, если в духовной хоровой музыке Моцарта элементы полифонии строгого стиля в процессе эволюции его творчества постепенно исчезают, то у Брамса, напротив, они воссоздаются в полной мере и являются органичной составляющей индивидуального стиля композитора, завершающего романтическую эпоху.

В творчестве как Моцарта, так и Брамса техническая сложность используемых полифонических приёмов никогда не бросается в глаза, полифонические разделы звучат органично и естественно. Вслед за Моцартом Брамс отдаёт явное предпочтение некоторым видам *малых полифонических форм* (термин В. Протопопова [7, с. 362]) – таким, как каноническая секвенция и бесконечный канон. В качестве примера отметим оригинально сделанную *каноническую секвенцию* из главной партии финала симфонии Моцарта D-dur (К. 504). Мотив секвенции изложен имитационно. Первое проведение мотива в канонической имитации (*risposta*) характеризуется сжатием материала (в имитирующем голосе) на один такт. Имитационное движение обоих голосов завершается одновременно и далее продолжается в их противоположной перестановке. Близок канонической технике Моцарта *двухголосный бесконечный канон* в начале разработки I части Четвёртой симфонии Брамса, с постепенным сокращением времени вступления голосов и ритмическим сжатием мотива (догоняющий канон, т. 184 и далее). Примеров, когда один *имитирующий голос догоняет второй*, довольно много в музыке Брамса, достаточно вспомнить финал трио ор. 114 (тт. 77–80) или канон в репризе скерцозной части трио ор. 101.

В приведенных примерах обращают на себя внимание особая ясность и чистота голосоведения. Не случайно Брамс говорил: «писать столь красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем писать, по крайней мере, так же чисто, как он» [цит. по: 11, с. 239].

В. Протопов в качестве важной особенности полифонии В. А. Моцарта называет *отсутствие образного контраста между контрапунктирующими темами*: «обыкновенно контрапунктирование даже разных тем основано на их образной близости» [7, с. 363]. Эта черта нередко характеризует и контрапунктическую технику И. Брамса. Так, в лирически взволнованной музыке Allegro из его квартета a-moll вершиной развития становится *двухтемная каноническая секвенция*, состоящая из 4-х звеньев, где на 4-е звено приходится реприза главной партии. Главная тема даётся в секвенции в обращении, сопровождающий контрапункт – в прямой имитации. При этом и тема, и её сопровождение являются носителями одного лирически взволнованного образа (тт. 178–185 в конце разработки).

Allegro квартета a-moll И. Брамса – яркий пример малой полифонической формы. Её суть, по мысли В. Протопопова, заключается в том, что внутри гомофонной формы есть только один, локализованный «в одном месте композиции» полифонический раздел [7, с. 362]. Разработка Allegro квартета a-moll – это непрерывная цепь полифонического развития, выстроенная по принципу постепенного усложнения полифонических приёмов письма: *от имитаций* на интонациях темы главной партии и имитаций в обращении (канонические секвенции и др.) *к одновременному сочетанию обращённых и прямых имитаций*. Завершает полифоническую разработку отмеченная выше *двухтемная каноническая секвенция*. В очерке, посвящённом полифонии В. А. Моцарта, В. Протопопов приводит в качестве интересного образца малой полифонической формы Allegro симфонии D-dur (К. 385). Исследователь отмечает стремление композитора насытить «имитационными формами всю разработку» [7, с. 357]. Таким образом, в применении полифонических приёмов И. Брамсом и В. А. Моцартом в развивающих разделах музыкальной формы прослеживается общая логика.

В исследовательской литературе, посвящённой жизни и творчеству И. Брамса, находим много фактов, свидетельствующих о важности для И. Брамса наследия Л. Бетховена. К наиболее ценным документальным текстам принадлежит статья немецкого музыкального критика и композитора Густава Йеннера – единственного ученика И. Брамса по композиции (с 1888 по 1895 гг.). Г. Йеннер пишет о методике своего учителя: «...желая придать мне уверенность в выполнении модуляций, он заставлял сочинять пьесы по модуляционному плану бетховенских и моцартовских Adagio» [3, с. 216]. И. Брамс был также прекрасным исполнителем музыки Л. Бетховена – двух его фортепианных концертов – Пятого (в своём переложении) и Четвёртого, к которому создал каденции (первой части и финала).

Одним из главных достижений Л. Бетховена, согласно В. Протопопову, является полифонизация сонатной формы. В финале квартета Л. Бетховена op. 59 № 1 полифония становится «ведущим принципом» [7, с. 401]: голоса ансамбля представляют собой свободно развивающиеся мелодические линии. Финал фортепианной сонаты op. 110 представляет собой масштабную фугу. Л. Бетховен также закрепляет

фугу (фугато) в составе вариаций (например, Вариации ор. 35) и в составе разработки (финал Сонаты ор. 101, Третьей симфонии и др.). Со всей определённой И. Брамс продолжает бетховенскую линию полифонизации сонатной формы. Одним из ярких примеров такого рода является финал виолончельной сонаты ор. 38, где полифония пронизывает всю 1-ю часть, а главная партия дана в фугированном изложении. В связующей партии встречаем каноническую секвенцию второго рода, в разработке – первого. Для финала Первого струнного квинтета F-dur ор. 88 И. Брамс избрал излюбленное Л. Бетховеном сочетание фуги с сонатной формой. К. Гейрингер отмечает, что непосредственным образцом послужил композитору финал струнного квартета ор. 59 № 3 Л. Бетховена, где различные темы представляют собой варианты фугированно изложенной главной темы или контрапункты к ней [1, с. 253].

В фактуре поздних фортепианных сонат Л. Бетховена и фактуре фортепианных сонат И. Брамса ор. 1, 2, 5 обращают на себя внимание разделы, выдержанные в виде выразительного *двухголосия*. Как представляется, такие «очаги» двухголосной полифонии наглядно демонстрируют процесс преодоления гомофонии и высвобождения линейной энергии мелоса, приводящий к мелодической самостоятельности, интонационной и смысловой значимости голосов. Показательно строение экспозиции Allegro последней сонаты Л. Бетховена: после унисонного изложения темы в первом предложении и гомофонного второго предложения периода следуют три проведения темы в свободном двухголосном полифоническом изложении (c-moll, Es-dur, As-dur), выполняющие функцию связующей партии. Вслед за Л. Бетховеном, в финале сонаты f-moll И. Брамса густая аккордовая фактура второй темы побочной партии в первом проведении сменяется *двухголосным каноном* во втором проведении с неизменным лишь начальным восьмитактом темы. По наблюдению И. Слонима, данная тема «интонационно близка теме финала Девятой симфонии Л. Бетховена и имеет здесь тот же смысл» [8, с. 16].

В творчестве обоих мастеров, таким образом, обнаруживается сходство в применении фактурных приёмов изложения и развития тем сонатной формы: первое предложение периода часто выдержано в гомофонном складе, второе – в полифоническом.

В качестве примера продолжения бетховенской традиции назовём фугу И. Брамса из *Фортепианных вариаций на тему Генделя* op. 24 B-dur (1861). Неслучайно В. Протопопов, называя И. Брамса в ряду композиторов, испытавших на себе «влияние принципов бетховенской фуги» [7, с. 427], указывает именно на это сочинение. Попробуем выявить общие черты между фугой Брамса B-dur и фугой B-dur финала сонаты Бетховена op. 106 № 29. Так, оба произведения буквально пронизывает стремительный «бег» шестнадцатыми, выступающий в качестве символа «вечного движения». Как и Л. Бетховен, И. Брамс достигает значительного разнообразия звучания благодаря охвату широкого диапазона, регистровому размаху в проведениях темы, её октавным дублировкам и свободному преобразованию (обращение, увеличение, варьирование), активному применению терцовой и секстовой вторы. В связи с фугой Л. Бетховена Ю. Кремлёв отмечает «обилие мельчайших модуляций и отклонений» [4, с. 114], достигающих в фуге Брамса ещё большей тонкости и свободы, когда мерцания мажоро-минора в проведениях темы сочетаются со стремительным мелодическим развитием. Торжественная кода фуги И. Брамса отсылает к масштабным кодам сонатно-симфонических циклов Л. Бетховена. Симфоническая трактовка фортепиано обращает на себя внимание и в других эпизодах обеих фуг («золотой ход валторны» в экспозиционной части фуги И. Брамса, различные выразительные «соло» деревянных духовых и струнных в фуге из сонаты Л. Бетховена № 29). Как и Бетховен, Брамс нередко *при проведении темы быстро переходит из одного регистра в другой*. Представляется, что это не только дань бетховенской полифонии, но и один из приёмов, отличающих таковую от линейно-мелодической полифонии Баха. В фуге Брамса происходит *расширение образной амплитуды проведения темы*, так как они становятся носителями разных семантических типов – лирического, скерцозного и др. Это качество, на наш взгляд, приводит к *преодолению стилистического образа барочной фуги*, присутствующего в творчестве композитора.

Таким образом, преобразование фуги, осуществлённое Л. Бетховеном, стало для И. Брамса мощным импульсом дальнейшего её реформирования в направлении большей свободы формы, органичного сочетания с принципами других форм (вариационности, сонатности и др.).

Примеры наследования бетховенских традиций предоставляет и *симфоническая музыка* И. Брамса. Продолжая линию Л. Бетховена, И. Брамс нередко достигает в симфониях высокого драматического напряжения благодаря широкому фактурному диапазону, частому применению канонической техники. Так, в разработке I части Третьей симфонии каноническая секвенция способствует драматизации лирической сферы (развитие побочной партии, тт. 90–98). При этом рипоста – это обращённый вариант пропосты. В разработке I части Четвёртой симфонии встречаем 3-хголосный канон, усиливающий напряжение звучания и приводящий к тематическому элементу побочной партии (тт. 168–185). В целом же, в разработках симфоний И. Брамса, в отличие от его драматического предшественника, находим «безраздельное царство страстных и лирических чувств, ведомое непредсказуемой фантазией романтика» [10, с. 344].

Выводы. Глубокое усвоение Брамсом особенностей полифонии Гайдна, Моцарта и Бетховена породило многосоставность линии исторической преемственности. Связь с *полифонической техникой* Гайдна сказалась у Брамса в насыщении гомофонной формы полифоническими элементами изнутри, в её обогащении и усложнении имитационными приёмами, в контрастном ведении голосов (вариация № 1 из ор. 56а), их вертикальных перестановках (вариация № 4 из ор. 56а), приёмах зеркального обращения темы (вариация № 8 ор. 56а).

Композитор воссоздаёт характерные особенности стиля Гайдна в цитатной форме *стилизации* (стилизованное изложение темы Вариаций ор. 56а). В интонационном строе Вариаций наблюдаем характерный для Гайдна процесс постепенного насыщения диатонических интонаций хроматизмами. Мелодическая самостоятельность контрапунктирующих голосов, стремительность полифонического развития приводит к усложнению образного строя вариаций и рождает *ассоциативные* связи с фугами поздних квартетов Гайдна. При этом в музыке Брамса всегда ощущается свобода мелодического развития, сочетающаяся с характерной для композитора романтической экспрессивностью высказывания.

Продолжая *полифоническую традицию Моцарта*, Брамс придерживается подобной же логики применения полифонических приёмов, занимающих важное место в развивающих разделах музыкальной

формы. Вслед за Моцартом Брамс отдаёт явное предпочтение некоторым видам *малых полифонических форм* – каноническим секвенциям и бесконечным канонам (ярким примером является Allegro из его квартета ля-минор). При этом обращают на себя внимание особая ясность и чистота голосоведения, сочетание устремлённости к свету и трагизма.

Брамс подхватывает идущую от Бетховена *идею преобразования формы фуги*. Пример фуги В-dur, завершающей цикл вариаций на тему Генделя, ор. 24, демонстрирует увеличение масштабов целого и частей, взаимодействие гомофонии и полифонии, мощную оркестровую звучность и регистровый размах, завершение целого масштабной кодой.

Брамс развивает и линию *полифонизации сонатной формы*, применяя полифонию как мощное средство нарастания драматической напряжённости (симфонические фугато), чему способствуют частое применение канонической техники, широкий диапазон преобразований оркестровой фактуры. В то же время, в сочинениях Брамса всегда ощущаются лирическая порывистость высказывания, взволнованность и глубина чувств, свойственные композитору-романтику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс [Текст] / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 431 с.
2. Друскин М. С. Иоганнес Брамс [Текст] / М. С. Друскин. — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1970. — III с.
3. Йеннер Г. Человек, учитель, художник [Текст] / Густав Йеннер // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 210—219.
4. Кремлёв Ю. Фортепианные сонаты Бетховена [Текст] / Ю. Кремлёв. — М. : Сов. композитор, 1970. — 333 с.
5. Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи [Текст] / В. В. Протопопов ; [сост. Н. Н. Соколов]. — М. : Сов. композитор, 1983. — 304 с.
6. Протопопов В. В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков [Текст] / В. В. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Еришова]. — М. : Музыка, 1965. — 616 с.
7. Протопопов В. В. История полифонии: Западноевропейская музыка

ка XVII – первой четверти XIX века [Текст] / В. В. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Н. Ливановой]. — М. : Музыка, 1985. — Вып. 3. — 494 с.

8. Слоним И. Брамс — фортепианная соната *f-moll* op. 5 [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. ; МГК им. П. И. Чайковского / И. Слоним. — М., 1956. — 18 с.

9. Танеев С. И. Учение о каноне [Текст] / С. И. Танеев. — М. : Госиздат, 1929. — 195 с.

10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособ. / В. Н. Холопова. — Изд. 2-е, испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.

11. Царёва Е. Иоганнес Брамс / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

12. Altmann W. Brahms, variations on a theme by Haydn, op. 56a [Text] / Wilh. Altmann // Haydn variationen [Musik] : für orchester : op. 56a / Brahms. — Partiture. — Leipzig : Peters, 1963. — 68 S.

УДК 78.01

Виктория Сушанова

МИФ О МУЗЫКАНТЕ НА СТРАНИЦАХ ПРОЗЫ М. ПРУСТА

Миф — не только исторически первая форма культуры, но и зеркало изменений духовной жизни человека. Даже в те периоды, когда он утрачивает своё абсолютное господство в обществе, миф продолжает существовать как бессознательное смысловое сопряжение человека с силами бытия (природы или общества): в человеческом сознании изначально действуют универсальные схемы, благодаря которым мы осмысливаем наше место в «картине мира». Согласно концепции А. Лосева [2], любая область человеческой деятельности основывается на мифе, осознаёт это человек или нет. Миф — готовый ответ на жизненно важные вопросы, ибо общепринятые клише заимствуются из мифологических представлений.

Одним из объектов активного мифологизирования в культуре был и остаётся образ музыканта. Каждая эпоха воссоздает его по-своему, представляя собственное «смысловое сопряжение» человека с магией музыкального звучания. С древнейших мифов, повествующих

о Нареде, Брахме, Орфее, Сань Лане, Аполлоне, и вплоть до мифотворчества XX–XXI вв. обладанию музыкальным даром придавалось глубокое символическое значение. Современная исследовательница мифологии музыкального романтизма Е. Рощенко справедливо усматривает в этом характерное для человеческого сознания «тяготение к художественному воплощению трансцендентального знания о мире в развернутом магическом имени» [7, с. 276]. Опираясь на известное определение А. Лосева¹, она трактует ряд «вечных» сюжетов, тем и образов как мифологические парадигмы художественных произведений.

Не свободна от мифоконструкций и проза Марселя Пруста. В цикле романов «В поисках утраченного времени» мифологическая составляющая лежит в основе сюжетной линии, раскрывающей сложные взаимоотношения одного из центральных персонажей – Свана – и его возлюбленной – Одетты. Движущей силой в истории их любви становится музыка, точнее – фраза из Скрипичной сонаты Вентейля – вымышленного композитора, который присутствует как бы за кулисами событий, разворачивающихся в художественном пространстве эпопеи. Действующие лица о нём говорят, обсуждают подробности его жизни, быта, анализируют переживания, ассоциации, возникающие в процессе восприятия его музыки, но сам Вентейль нигде не появляется на страницах семи романов – складывается своеобразный «рассредоточенный» миф о музыканте.

Целью данной статьи является определение мифологической природы запечатленных в прозе М. Пруста представлений о музыканте, в которых сфокусировались изменения в жизни европейской духовной культуры рубежа XIX–XX ст.

Следует отметить, что музыка в жизни и литературном наследии М. Пруста занимала значительное место, часто определяя своеобразие характеров главных героев и способствуя более полному раскрытию их образов. Исследователи литературного наследия М. Пруста Ж. Маторе и И. Мекс обнаружили в цикле романов «В поисках утраченного времени» упоминания 170-ти имён писателей, 80-ти имён

¹ А. Лосев определяет миф как «развёрнутое магическое имя» [2, с. 214], «в словах данную чудесную личностную историю» [2, с. 212].

художников и сорока – музыкантов. Среди последних безусловно доминирует Р. Вагнер, упоминаемый в текстах более 30-ти раз, затем следуют Л. Бетховен и К. Дебюсси. «Впрочем, эти цифры приблизительны, ведь указатель не учитывает прилагательных (например, “вагнеровский”), названий произведений, кроме того, текст прустовского романа “многослоен” и содержит множество аллюзий, которые надо уловить и расшифровать» [1]. Но, несмотря на обширный круг включённых в повествование композиторских имён, особое место на страницах романа занимают сочинения вымышленного М. Прустом композитора Вентейля.

Как утверждают исследователи творчества писателя, у многих литературных персонажей М. Пруста обнаруживаются существовавшие в действительности прототипы. Чаще всего автор соединяет в одном образе черты нескольких реальных лиц². Фигура Вентейля представляет собой собирательный образ, который вобрал в себя характерные особенности облика выдающихся музыкантов второй половины XIX в.: от Р. Вагнера до С. Франка. Писателю удалось запечатлеть в образе Вентейля черты типичного представителя парижского музыкантского сословия эпохи «Art Nouveau». При этом тайна «магического имени» композитора и «короткой фразы» из его Сонаты предполагает множество разгадок, ведь М. Пруст практически не даёт технологических описаний музыки, а характеристики Вентейля в тексте романов очень скупы, поэтому поле для исследований представляется весьма обширным.

Парадокс состоит в том, что М. Пруст представил образ Вентейля как бы в двойном отражении – сквозь призму сознания других персонажей. О Вентейле известно лишь, что он – композитор малоизвестный и создаёт новаторские сочинения. Его Соната для скрипки и фортепиано «произвела огромное впечатление в группе передовых музыкантов, но пока не известна широкой публике» [3, с. 232]. В то же время Вентейль представлен как рядовой музыкант, зарабатывающий на жизнь частными уроками музыки. Описанный в романах быт Вентейля отчасти схож с образом жизни С. Франка, который

² В письме Жаку Лактреллю М. Пруст пишет: «Мой дорогой друг, у персонажей этой книги нет прототипов, а если есть, то по восемь или десять на каждого» [1].

при своём выдающемся композиторском таланте вынужден был тратить основную часть времени на «труд, в сущности, однообразный, не всегда интересный. Зимой и летом в половине шестого утра он уже был на ногах; обыкновенно посвящая два первых утренних часа композиции», а затем идя «давать уроки во всех концах города. И так весь день...» [6, с. 57].

Вентейлю-человеку уделяется внимание преимущественно в 1-й и 5-й частях литературной эпопеи («В сторону Свана», «Пленница»), в остальных романах речь идет о произведениях композитора и о его дочери, которую Пруст называет «дочерью Сонаты» [4, с. 287]. Знакомство с композитором у читателя происходит до появления его музыки. И, если описания личности Вентейля лишь эпизодически появляются в текстах романа, то его сочинения (Соната и Септет) становятся важной составляющей драматургического развития цикла. Как сказано у Пруста, композитором были написаны также и другие произведения, которые «представляли собой робкие попытки, прелестные, но очень хрупкие по сравнению с ликующим шедевром» [3, с. 295].

Учитель музыки Вентейль был старым знакомым семьи Марселя, от лица которого ведётся повествование. По его воспоминаниям, композитор «был из хорошей семьи и преподавал когда-то музыку сестрам бабушки, ... и мы часто принимали его в доме» [3, с. 122]. Но, будучи щепетильным человеком, Вентейль перестал навещать семью Марселя, чтобы не встречаться с господином Сваном, которого презирал за женитьбу на даме полусвета с сомнительным прошлым. Вентейль не чаял души в своей единственной дочери. Когда к этой несколько мужеподобной на вид девушке приехала подруга, в городе открыто заговорили об их странных отношениях. Вентейль несказанно страдал от этого и, вероятно, переживания, связанные с дурной репутацией дочери, послужили причиной его преждевременной кончины.

Вентейль был известен в Париже как педагог, но мало кто знал, что он ещё и сочиняет музыку. Его скромность и «вежливость доходили до такой тонкости ... что он боялся наскучить» своим гостям и знакомым, представляя им свои сочинения. В силу этого, когда Шарль Сван впервые слышит Сонату Вентейля, эта музыка производит на него неизгладимое впечатление и становится символом его

любви. Но Сван не допускает даже мысли, что знакомый учитель музыки – это и есть гениальный композитор. Парижский денди скорее склонен предположить, что музыканты могут быть дальними родственниками [3, с. 162]: «это было бы довольно прискорбно; может ведь талантливый человек быть двоюродным братом старого дурака» [там же, с. 234]. Услышав музыку Сонаты, Сван интересуется создавшим её композитором, но этот интерес носит формальный характер. Ему неважно знать детальные подробности жизни и быта Вентейля, Свану интересно жить в мире образов его Сонаты, которую он воспринимает как своеобразное зеркало собственных эмоций. Сван ассоциирует себя с композитором, чувствует родство с ним как с «благородным братом», испытывая «нежность и жалость к Вентейлю» [там же, с. 383], он приписывает композитору свою боль и свои страдания. Размышляя и вслушиваясь в Сонату Вентейля, Сван приходит к выводу, что роль композитора при создании этого музыкального шедевра «самая скромная: он лишь снял с неё (музыки), покрывало и сделал её видимой» [там же, с. 386]. Вентейль, по его мнению, имеет доступ к божественным сферам, откуда низводит музыку [там же, с. 385]. Поэтому его музыка, чистая и первозданная, «обладала достаточной силой, чтоб держать в наряженном состоянии внимание трёхсот человек», и все слушатели «таинственного священнодействия» выражали «несказуемое признание одинокого отсутствующего художника, может быть, мертвеца» [там же, с. 388]. В «некоторых пассажах сонаты» Сван слышит подтверждение слухам о том, что «Вентейлю угрожает потеря рассудка» [там же, с. 234]. М. Пруст подчеркивает, что «искусство таких композиторов как Вентейль ... выражает в цвете скрытую от наших глаз структуру миров» [4, с. 303].

Рассредоточенные в полифонической ткани романов отдельные детали, касающиеся Вентейля и его творчества, постепенно складываются в романтический миф о композиторе. Он слышит некую музыку, которую не слышит никто, и плата за этот дар – безумие.

Музыка Вентейля произвела неизгладимое впечатление не только на Свана. Много лет спустя ею восхищается и главный герой эпопеи – Марсель. Соната и Септет открыли для него «миры, которые сотворил Вентейль, похожие на обособленные Вселенные» [4, с. 293]. И Марсель предполагает, что ключевую музыкальную фразу Сонаты

«Вентейлю наваял сон его дочери, ... когда он окутывал безмятежностью труд композитора». Слушая Сонату, Марсель думает о том, что, «перевоплотившись, автор навсегда останется жить в музыке своих сочинений» [там же, с. 297]. Это и есть секрет бессмертия творца. «Вентейль умер много лет назад, но ему было дано прожить до бесконечности» [там же, с. 299]. Марселя восхищает неповторимость его музыки, где «каждый тембр подчеркивается красками, которые самые искусные композиторы, применив все принятые ими законы, не могут перенять» [там же, с. 298]. Вентейль, по его мнению, обладает рядом способностей, «которыми обладал мало кто из композиторов и даже из художников: он умел пользоваться красками не только поблекнувшими, но и резко своеобразными, над которыми время не властно» [там же, с. 297]. В этом с ним не могут сравниться даже «превзошедшие его мэтры, бессильные ... затмить его оригинальность» [там же, с. 298].

Значение образа Вентейля и его музыки в драматургии художественного целого раскрывается в современной экранизации романа М. Пруста. Фильм «Любовь Свана» был снят немецким режиссером Фолкером Шлөндерфом в 1983 г. В его основе – одна из сюжетных линий романа, повествующая об отношениях аристократа Свана и куртизанки Одетты (в ролях – Джереми Айронс и Орнелла Мути). Создателям фильма удалось сохранить свойственный романам М. Пруста утонченно-ироничный стиль в воссоздании реалий прошлой жизни и антураж роскошных парижских салонов конца XIX в. При достоверности визуального ряда естественным было бы выбрать в качестве музыкального сопровождения фильма фрагменты Сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка (послужившей для М. Пруста прототипом музыки Вентейля) или что-либо из сочинений других композиторов того времени. Действительно, в фильме использована фортепианная «Арабеска» К. Дебюсси. Но музыку Септета и Сонаты Вентейля специально для фильма создал Ханс Вернер Хенце. Менее всего стремясь «озвучивать» музыкальные описания романа и желая следовать не «букве», но самому духу изысканной психологической прозы М. Пруста, Х. В. Хенце написал музыку для скрипки соло. Обрамляющее фильм звучание Септета служит в его начале неким импульсом к напряженным размышлениям влюбленного Свана о природе его от-

ношений с Одеттой. В финале та же музыка возникает как призрачное воспоминание героя, который прощается со своим прошлым.

Музыка Вентейля становится символом болезненной привязанности Свана к Одетте, подчеркивая душевное состояние главного персонажа, который, будучи человеком высокого духа и изощрённого ума, попадает в полную психологическую зависимость от пошлости. Музыка Вентейля выполняет для Свана функцию сакрального, так как благодаря ей происходит «чудо», мгновенное совпадение реального и идеального [2]. Звучание Сонаты связывается в его восприятии с представлениями о женщине, которая, в сущности, ему совсем не нравится. И происходит «чудо преображения»: «... ему показалось, будто он встретил женщину, пленившую его» [3, с. 231]. Одетта в ореоле звуков вентейлевской Сонаты обретает идеализированные очертания, всецело подчиняя себе Свана. Уподобляясь орхидее, Одетта «поселяется» в его сознании – она страстна, коварна и упивается своей властью над Сваном. Сван становится заложником им самим созданного мира. Если Х. В. Хенце раскрывает в насыщенной диссонансами музыке внутренний разлад героя, состояние его болезненной психики, то музыка К. Дебюсси функционирует в фильме как знак объективной реальности.

Выводы. В художественном мире многотомной эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени» присутствует тенденция к мифологизации жизненного пути художника-творца. Из отрывочных биографических фактов жизни вымышленного музыканта его облик воссоздаётся по модели гофмановского образа капельмейстера Крейслера. Важно, что в романе Вентейль не фигурирует как реальное действующее лицо, а представлен через «в словах данную чудесную личностную историю» [2]. О нём мы узнаем по «словам» других персонажей, а оттенок «чудесного» возникает благодаря магическому воздействию его музыки на мысли, чувства и поведение других героев. Композитор Вентейль существует как бы в «виртуальном пространстве» романа. Черты его образа преломляются сквозь призму сознания двух героев: Свана и Марселя. И, если Марселя интересует личность Вентейля, подробности его жизни и особенности творчества, то в сознании Свана композитор и его музыка лишь фиксируют собственный жизненный опыт героя в координатах, заданных Вселенной Вентейля.

Образ Вентейля содержит в себе типичную для романтического художника антиномию: с одной стороны, он человек, лишённый рассудка, с другой – гениальный музыкант и создатель «музыкальных вселенных», своим творчеством открывающий путь в вечность, тем самым обретая бессмертие.

Таким образом, возникший как бы на периферии художественного пространства эпопеи М. Пруста миф о музыканте сфокусировал характерные для европейской культуры рубежа XIX–XX ст. представления о Творце, обнаружив универсальную схему («мифологическую парадигму») для воссоздания образа Homo Musicus. Этот своего рода «биографический миф» о художнике раскрывает «комплекс идей, которые функционируют в общественном сознании, формируют представления об известной личности и становятся алгоритмом жизни неординарных художников в определенный историко-культурный период» [5, с. 2].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ковригина К. Роль оперы «Парсифаль» Р. Вагнера в генезисе романа М. Пруста «В поисках утраченного времени» [Электронный ресурс] / К. Ковригина. — Режим доступа : <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs11kovrigina.pdf>.
2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа [Текст] / Алексей Фёдорович Лосев. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
3. Пруст М. В сторону Свана [Текст] / Марсель Пруст ; [пер. с фр. Н. М. Любимова]. — СПб. : Советский писатель, 1992. — 478 с.
4. Пруст М. Пленница [Текст] / Марсель Пруст ; [пер. с фр. Н. М. Любимова]. — М. : Инапресс, 1998. — 288 с.
5. Пюра И. В. Биографический миф художника начала XX века в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна [Текст] : дис. ... канд. искусствовед : 17.00.01 / Пюра Ирина Владимировна. — К., 2002. — 157 л.
6. Рогожина Н. Сезар Франк [Текст] / Нина Ивановна Рогожина. — М. : Советский композитор, 1969. — 265 с.
7. Рощенко О. Г. Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики [Текст] ; [монографія] / Олена Георгіївна Рощенко. — Х. : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.

ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Исследователями уже рассматривались отдельные образы музыкантов в рамках творчества того или иного писателя [3; 4]; однако никто из литературоведов пока не обратился к *осмыслению образа музыканта в литературе Серебряного века в целом*, а это, как представляется, достаточно интересный аспект темы, изучение которого и составляет **цель настоящей работы**. С нашей точки зрения, наиболее показательными сочинениями с точки зрения подхода к образу музыканта являются «Скрипка Страдивариуса» Н. Гумилева, «Моцарт» В. Брюсова и «Леоэнгрин» Ф. Сологуба.

В Средние века в западноевропейской литературе возникает сюжет о скрипаче, продавшем душу дьяволу. Его не раз обыгрывали и романтики (например, Э. Т. А. Гофман в «Советнике Кrespеле», Г. Гейне во «Флорентийских ночах» и др.). К нему обратился и Н. Гумилев, создав свой вариант известной легенды.

Рассказ Гумилева «Скрипка Страдивариуса» (1908) имеет внешне непритязательный сюжет. Мэтр Паоло Белличини пишет своё соло для скрипки, и начало его прекрасно: «Могучий подъём сразу схватывал легкую стаю звуков, и, перегоняя, перебивая друг друга, они стремительно мчались на какую-то неведомую вершину, чтобы распуститься там мировым цветком – величавой музыкальной фразой» [2, с. 219]. Но «этот последний решительный взлёт» никак не удаётся старому мэтру. Даже чудесная скрипка Страдивариуса, подаренная великим мастером молодому Паоло, бессильна «преодолеть роковой предел» [там же, с. 220]. Только во сне композитор слышит своё произведение в законченном виде в исполнении дьявола на совершеннейшей скрипке-Прообразе. Будучи не в силах вынести красоту звучания дьявольской скрипки, её сверхчеловеческого совершенства, маэстро сходит с ума и уничтожает скрипку Страдивариуса.

Представляется, что Гумилев своим рассказом «Скрипка Страдивариуса» вступает в полемику с Андреем Белым, который утверждал, что художник – всегда «творец вселенной», «бог своего мира» в той

мере, в какой в нём есть «божья искра» и подобье божье. Но эта искра окрашивает произведение искусства и «демоническим блеском», ведь художник — это всегда «вечный богоборец» [9, с. 132].

Паоло Белличини, создавая своё новое произведение напряжением чувств и с помощью «непогрешимого математического расчета», стремится достичь вершины искусства немедленно: «Ждать, совершенствоваться? Но он слишком стар для этого, а молитва помогает только при создании вещей простых и благочестивых» [2, с. 220]. «Богоборчество» заканчивается для скрипача-композитора трагически, так как на его пути тут же появляется «отец красоты и любитель всего прекрасного», как рекомендует себя дьявол, и своей игрой и «хитро сплетёнными речами отравляет слабое и жадное сердце человека», приводя его и его скрипку к гибели [там же, с. 222]. Думается, что, с точки зрения Гумилева, который сам долгое время осваивал искусство стихосложения и прозы в России и за рубежом, творец-художник должен опираться при создании своих произведений только на божественное начало высшей гармонии и на «священную преемственность во имя искусства» [2, с. 220]. Нарушение одного из условий движения к совершенству приводит художника к краху надежд и смерти.

Повесть В. Брюсова «Моцарт» (1915), как уже отмечалось исследователями, раскрывает мужскую психологию, и в ней тесно переплетаются темы искусства и бедности [3, сс. 149, 152]. Герой повести, Родион Латыгин, талантливый скрипач и композитор, в равной степени понимает «красоту Бетховена, стариков, и красоту новых, и Дебюсси, и Скрябина, и Стравинского» [1, с. 413]. Он знает и любит творчество Пушкина, поэтому часто цитирует его произведения, естественно, прежде всего, «Моцарта и Сальери». Очутившись накануне Первой Мировой войны с семьёй в провинциальном городе, Латыгин испытывает острую нужду. Но не это главное в брюсовской повести.

Моцарт, как прозвали его обыватели, практически не расстаётся со своей скрипкой: он сочиняет, даёт уроки и играет, и его игра вдохновенна. Когда Латыгин, «упиваясь звуками», исполняет свою «Пляску медуз», то «видит фосфорический свет воды, мерцание созвездий в небе, медленно проплывающих акул, скатов, стаями собравшихся маленьких рыбёшек, и пляску студенистых медуз, составивших хо-

роводы; чувствует солёный запах моря, веянье южной ночи, радость безбрежного простора; угадывает, где-то вдалеке, тихо подымающийся над горизонтом силуэт огромного океанского стимера; в звуках было это всё, и больше, больше, безмерно больше того» [1, с. 412].

Вместе с тем, в повести постепенно выкристаллизовывается и крепнет тема любви. Как творческая натура, Латыгин ищет гармонию не только в музыке, но и в любви, однако так её и не находит. Жена Латыгина, Мина, от невзгод постарела и поблекла. Когда большая поклонница таланта героя, Маша, начинает предпочитать любовь искусству, музыкант и её покидает навсегда. Пустой куклой оказывается и Ада, внешне подобная греческим богиням. Запутавшись в своих мыслях и чувствах, жалея себя, Мину и Аду, Латыгин «рыдает безнадежно неутешающими рыданиями» [1, с. 448], так как нет в мире совершенства, потому что жизнь не создаёт особых условий для художника, не позволяет ему дистанцироваться от земных, насущных проблем.

В совершенно ином ключе написан «Лоэнгрин» (1911) Ф. Сологуба, свидетельствующий о том значительном влиянии на европейскую культуру второй половины XIX – первых десятилетий XX вв., которое оказал Р. Вагнер. Это влияние испытали и русские символисты, воспринимавшие немецкого композитора, с одной стороны, как предначертавшего «внутренний необходимый путь символизма...» [5, с. 35], то есть его музыкального начала. В то же время, музыка, с точки зрения символистов, «предстает “первоосновой” художественного творчества вообще». Для поэта-символиста отдельные формы искусства (поэзия, живопись, скульптура) сливаются с ней, поэтому «музыкальность» означает «внутреннюю форму» любого художественного языка; основной закон такого музыкально-поэтического искусства – «перевосплащаемость всех художественных средств как “инструментов и голосов” большого словесно-звукового “оркестра”». В этом смысле музыка абсолютизируется как “первооснова всего»» [9, с. 132]. С другой стороны, для русских символистов немецкий композитор-романтик являлся «первым предтечей вселенского мифотворчества» [5, с. 40]. Правда, в новелле Ф. Сологуба Р. Вагнер упоминается опосредованно, как автор «Лоэнгринга», вершинного оперного произведения 40-х гг. XIX ст. [6, с. 202].

Напомним, что в основе вагнеровской оперы лежит легендарно-мифологический сюжет, заимствованный из средневековых немецких легенд и сказаний. Сюжетно-образный план сологубовской новеллы ориентирован на вагнеровский миф о Лоэнгрине. и, следовательно, сологубовский ««текст-миф» – это своего рода “литература о литературе”, поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций...» [7, с. 94]. Вместе с тем, Сологуб, по канонам неомифологических текстов, транспонирует романтическую историю в современный ему буржуазный мир, что приводит, прежде всего, к снижению социального статуса героев произведений: посланник Грааля «превращается» в ремесленника, а принцесса Эльза – в молодую учительницу.

Отсутствие же в новелле «мира зла», представителями которого в опере являются граф Брабанта Фридрих Тельрамунд и его супруга, злая колдунья Ортруда, приводит к снятию оперного конфликта – противопоставления и борьбы добра и зла – и выдвигению на первый план характерного для Сологуба противоречия между милой мечтой и серой прозой жизни.

Несомненно, чрезвычайно развитая мечтательность Машеньки Пестряковой, героини сологубовского «Лоэнгрина», восходит к грёзам Эльзы о рыцаре, спасающем её от клеветы. А на то, что героиня новеллы – мечтательная натура, указывают многие факты-«дешифраторы»: девушка живет «на Гороховой, в том же самом доме, где жил некогда Обломов», великий мечтатель XIX века; любит ходить в оперу и читать романы. Вместе с тем, мечтательность Машеньки имеет и некоторое содержательное соответствие с мечтой Эльзы. Как и вагнеровской героине, Машеньке грезится некий «прекрасный образ». Однако найти его среди серых будней девушке не удастся: «Вместо слов пламенных и страстных, подобных тем, которые так ободряют на страницах романа, которые так очаровательно звучат с далёкой сцены Мариинского театра, когда их поет Собинов, вместо всей этой необыкновенной, далёкой от жизни на Гороховой гармонии звучали слова прозаические, скучные, слова о делах своих или чужих, слова расчётов, мелких осуждений, завистливых насмешек, лукавых сплетен, и порою лживых, но слишком неловких комплиментов. Тускнел милый образ, и становился отвратным. И даже несколько

дней не хотелось Машеньке мечтать ни о чём и ни о ком, и в сердце её была равнодушная скука. До новой встречи. Но и новая встреча обманывала» [8, с. 22].

И всё же нашелся молодой человек, который покори́л душу и сердце мечтательной девушки. Вошел он в жизнь Машеньки, как и герой оперы «Лоэнгрин», таинственным незнакомцем и именно на представлении этой вагнеровской оперы. «Не красивый, не высокий, тщедушный, неловкий», он при первом своем появлении вызвал у героини гамму противоречивых чувств. И это не случайно, так как сущность и поведение незнакомца, окрещённого Машенькой Лоэнгрином, дешифруется различными группами текстов литературы, выявляющими его сложную, противоречиво сочетающую различные качества натуру. Так, черты «маленького» человека, «робкого и смешного, похожего на забавную, рыжеватую, по стенам крадущуюся тень», с виновато шмыгающими глазами и странно сгибающимся туловищем, сочетаются в нём с качествами уверенного в себе, редко смущающегося героя, чувствующего себя в любой ситуации очень спокойно. Сентиментальная чувствительность («Но так как я Вас полюбил чрезвычайно, до такой степени, что не могу себе представить, как я вперёд мог бы жить без Вас, то позвольте мне только надеяться, что и Вы, узнавши, сколь сильно я Вас люблю, также меня полюбите» [8, с. 31]) бесконфликтно уживается в душе героя с расчетливостью буржуа («По нынешним временам следует быть весьма осторожному, и ... никак невозможно сводить знакомства с кем попало, а предварительно необходимо узнать, с кем имеешь дело» [8, с. 29]).

Создается впечатление, что сологубовский Лоэнгрин далёк от своего музыкального предшественника. Однако это не совсем так. Лоэнгрин Сологуба выявляет характерную для неомифологических текстов расчленённость «единого образа на множество “двойников”, “масок”, “личин”» [7, с. 85]. И ярче всего это проявляется в сне Машеньки, который отчасти соответствует сну Эльзы о лучезарном рыцаре: «Ей снился прекрасный рыцарь, светлокудрый Лоэнгрин в блистающей одежде, и слышались его слова:

– Я – Лоэнгрин, святыни той посол.

Потом вдруг черты лица и вся фигура Лоэнгрина странно изменялись. Тщедушный маленький человек с рыжими таракаными усами,

сдвинув котелок на затылок, потирая маленькие красные уши, то одно, то другое, о барашковый воротник, нелепо размахивал руками в серых меховых перчатках и, скользя блестящими калошами по обледенелому тротуару Гороховой, пел те же слова. И голос его был так же звучен и сладок, но что-то смешное ... звучало в нем» [8, с. 27].

Существенную роль в сюжете сологубовского «Лоэнгрина», как и в опере Вагнера, играет лейтмотив тайны / запрета. Напомним, что в первом действии оперы он возникает в разговоре Лоэнгрин с Эльзой, когда рыцарь запрещает девушке задавать вопрос об его имени и происхождении (Ты все сомненья бросишь, / Ты никогда не спросишь, / Откуда прибыл я, и как зовут меня!). Примечательно, что Лоэнгрин Сологуба, сохраняя на протяжении всей новеллы своё имя и социальное положение в тайне, неоднократно апеллирует к опере, и это приводит в конце концов к тому, что герои новеллы начинают ощущать в некоторой степени своё соответствие героям мифа: «Машенька плакала и смеялась. Замысловатые речи Лоэнгрин нежно и сладостно убаюкивали её. И она думала: “Уж я теперь – не Машенька, я – принцесса Эльза. Так я себя чувствую, – значит, так это и есть на самом деле, а не так, как это кажется другим. А он, мой Лоэнгрин? <...> Я его всё-таки люблю, для меня он – Лоэнгрин...”» [8, с. 44–45].

Но что же заставляет сологубовского Лоэнгрин так тщательно хранить тайну? Известно, что «для Вагнера “Лоэнгрин” имел автобиографический и общественный смысл, заключающийся в показе в иносказательной ... форме положения художника, высокие идеалы которого не могут быть поняты, не могут получить признания и доверия в современном ему мире фальши, лжи и коварства» [6, с. 239]. В «Обращении к друзьям» Вагнер подчеркивал: «Кто в “Лоэнгрине” открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность... Я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни...» [6, с. 203].

Сологубовский Лоэнгрин – художник в душе («...Рыцари в латах в наше время повывелись, но рыцарские чувства остались, любовь в сердцах чувствующих людей горит не менее ярко, чем прежде, и окружающая нас жизнь только так кажется, что она бесцветная и скучная, а на самом деле она содержит в себе не меньше тайн, чем во вре-

мена давно прошедшие, когда рыцарь Лознгрин подъезжал к принцессе Эльзе на среброкрылом лебеде» [8, с. 37]), но в жизни на нём лежит печать людских предубеждений, ведь он – обычный переплётных дел мастер. И добиться доверия любимой девушки герой может, лишь тщательно сохранив свою тайну. Только когда Машенька беззаветно полюбила Лознгрину, он смог новеллистически неожиданно открыть ей своё социальное положение и разрешить одолевающие её сомнения – возможно, он – сыщик или палач...

Примечательно, что любовь героев новеллы раскрывается сквозь призму сологубовской концепции жизни как творимой легенды. Благодаря вагнеровскому мифу молодые люди создали свою прекрасную легенду, свой миф, где «Лознгрин всегда останется Лознгрином, и мечтательный образ не поблекнет, – потому что любовь сильнее не только смерти, но и страшной в своей обыкновенности жизни» [8, с. 47].

Итак, анализ показал, что для писателей Серебряного века навеянный средневековыми легендами и столь излюбленный романтиками образ скрипача, продавшего душу дьяволу ради совершенного мастерства, по-прежнему сохраняет свою притягательность. Музыкант же в понимании художников слова – яркая творческая натура, не удовлетворённая жизнью, не останавливающаяся на достигнутом и стремящаяся к освоению новых высот в своём искусстве. По-видимому, можно говорить и о создании писателями Серебряного века собственного мифа о Вагнере и его творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брюсов В. Я. *Огненный ангел [Текст] : роман, повести, рассказы / В. Я. Брюсов. — СПб : Северо-Запад, 1993. — 909 с.*
2. Гумилев Н. *Сочинения [Текст] : в 3 т. / Н. Гумилев. — М. : Художественная литература, 1991. — Т. 2. Драммы, рассказы. — 478 с.*
3. Дербенева А. *Неопубликованная повесть Брюсова «Моцарт» [Текст] / А. Дербенева // Брюсовский сборник / Отв. ред. В. С. Дронов. — Ставрополь : Ставропольский гос. пед. ин-т, 1975. — С. 149—156.*
4. Золотухина Н. А. *Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов [Текст] : автореф. дис... канд. филол. наук / Н. А. Золотухина. — Харьков, 2007. — 18 с.*

5. Иванов В. И. Родное и вселенское [Текст] / В. И. Иванов. — М. : Республика, 1994. — 428 с.
6. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран [Текст] : учебн. пособие / Б. В. Левик. — М. : Музыка, 1987. — Вып. 4. — 492 с.
7. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов [Текст] / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. — 1979. — № 459. — С. 76—120.
8. Сологуб Ф. К. Собрание сочинений [Текст] : в 20 т. — СПб : Сирин, 1913. — Т. 14. — 365 с.
9. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика [Текст] / А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 2003. — 816 с.

УДК 782.1+ 78.072

Олександр Чепалов

МУЗИКОЗНАВЕЦЬ Б. АСАФ'ЄВ ЯК ЗАРУЧНИК СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ

На початку ХХІ в. з особливою інтенсивністю відбувається процес переосмислення оцінок, які залишили нам у спадщину авторитетні мистецькі постаті попереднього століття, що залежали від ідеологічних догм радянської доби. У цьому процесі важливим є «не виплеснути разом із водою маляtko», тобто відокремити слушні думки, що стануть у пригоді новому поколінню дослідників, від оцінок, які були сформульовані під тиском політичних та ідеологічних вимог. Це стосується й теоретичної спадщини відомого радянського музикознавця й композитора Бориса Володимировича Асаф'єва (1884—1949). Отже, *метою статті* є доведення впливу державницької ідеології СРСР на наукові позиції Б. Асаф'єва, що здійснюється на матеріалі музикознавчої оцінки ним харківської постановки опери М. Римського-Корсакова «Царевна наречена» — твору, в якому історичне тло відіграє сутнісну роль.

Для висвітлення обраної теми особливо важливим у біографії Б. Асаф'єва є той факт, що у 1904—1910 рр. він навчався в Петербурзькій консерваторії у М. Римського-Корсакова і А. Лядова — при-

хильників класичних засад музичної композиції. А пізніше, у середині 1920-х рр., був професором тієї ж, тепер Ленінградської, консерваторії та одним із засновників у 1926 р. Ленінградського відділення Асоціації сучасної музики, що просувала новітні твори зарубіжних і радянських композиторів. Основні захоплення музикознавця – російська класична спадщина і музика сучасних авторів – нетривалий час були у стані протистояння. У 1930-ті рр., після розпаду АСМ, пропаганда авангардних тенденцій у мистецтві в радянській державі виявляється недоречною, і Б. Асаф'єв переключається на композицію, створюючи свої найвідоміші балети – «Полум'я Парижу» (1932), «Бахчисарайський фонтан» (1933) і «Втрачені ілюзії» (1934) – а також симфонічні твори. На початку 1940-х він повертається до дослідницької роботи, а у 1943 р. переїжджає до Москви, де очолює музичне відділення Інституту історії мистецтв АН СРСР та обирається головою Спілки композиторів СРСР.

Наближеність Асаф'єва до ідеологічної верхівки радянської влади сприяла цілком передбачуваним за таких умов корекції його художніх поглядів. І якщо розроблені ним теорія інтонації або розуміння форми як процесу не суперечили естетичним засадам соціалістичного реалізму, то оцінки творчості конкретних авторів або мистецьких творів цілком залежали від компартійних настанов. Особливо це стосується творів Шостаковича. Тривалий час вони заборонялися або замовчувалися – у протилежність творам менш обдарованого Асаф'єва. Те ж відноситься і до поглядів обох на музичне мистецтво, особливо російське, які значною мірою розходились. Слушною видається думка Д. Шостаковича, за якої Б. Асаф'єв «славний був тим, що міг теоретичний базис підвести під що завгодно. Він так і крутився, як флюгер», – передає слова композитора С. Волков [4]. Так, наприклад, Шостакович зауважував, що в опері «Псковитянка» Римського-Корсакова «особливо подобався владі фінальний хор. У ньому, як відомо, зливаються в зворушливій згоді голоси бандитів-опричників і зляканих псковичів, а саме вони разом уславляють владу Івана Грозного. Як це вийшло у волелюбного Римського-Корсакова – не можу зрозуміти», – висловлював свій подив Шостакович. – «А мовою Асаф'єва це називалося “цілюще почуття кінцевої правоти дійсності”. <...> Здається, дивовижна фразочка, кращого зразка піднесеної гидливості

не знайти. Уся лакейська душа Асаф'єва тут як на долоні. Що ж це за словоблуддя таке: “кінцева правота дійсності”, і що це за “цілюще почуття”? Значить, і до терору, до чищень, до процесів, до тортур потрібно відноситися з “цілющим почуттям”? Значить, за усією цією ганьбою – кінцева правота?» [4]¹.

Римського-Корсакова у роботі 1920-х рр. Асаф'єв називає «інтелігентом просвітницько-ліберального напрямку» [2, с. 32]. При цьому, як учень великого композитора, він не міг не знати, що після «Кривавої неділі» 1905 р. Римського-Корсакова звільнили з посади професора за прихильність саме до революційних подій. А конфронтацію зі владою його вчитель продемонстрував оперою «Кощій безсмертний» – політичною алегорією, де головний герой уособлював самодержавство. Однак не наративні засоби, окреслюючи його суспільно вагомі риси, визначають художню специфіку образу. Заклинання Кощія лякають саме музичними дисонансами, і тому виглядає дивним, що Асаф'єв відмовляє композиторові у наявності найціннішого для музичного драматурга дарунку: підвищувати драматичну напругу, «вести її від однієї точки до іншої, ... не розриваючи та не перериваючи». Хоча одним з найбільш вдалих прикладів у цій сфері й називає «Цареву наречену» (а саме лінію Грязного та Любаші) [2, с. 34].

8 червня 1935 р. у газеті Харківського оперного театру, яка виходила накладом у 1000 екземплярів, була надрукована стаття Ігоря Глебова («музикознавчий» псевдонім Б. Асаф'єва), який прибув до Харкова для показу музики свого балету «Полум'я Парижу», і яка, вочевидь, є недосконалим записом його виступу перед харківською трупною з приводу постановки нею опери Римського-Корсакова «Царева наречена».

11 червня 1935 р., перебуваючи у Харкові, саме цю оперну виставу відвідав В. Е. Мейерхольд. Про цей епізод свідчить його відгук у «Книзі запису почесних гостей Харківського академічного театру опери та балету» сезону 1934/35 рр.:

«Слушал и смотрел “Царскую невесту” Римского-Корсакова в исполнении артистов Харьковской оперы под руководством дирижера Маргульяна, которого я давно знаю как великолепного музыканта и оперного дирижера.

¹ Тут і далі переклад з російської автора статті. – *Прим. ред.*

В составе труппы – целый ряд артистов с чудесными голосами. Ансамбли очень стройны. Не менее строен оркестр. Режиссера Масловскую я тоже давно знаю. Это очень культурный режиссер с большим знанием условий оперной сцены, трудных её условий. Привет горячий всему коллективу. / Нар. артист республики Мейерхольд» [1]².

Арнольд Евадійович Маргулян (1879–1950) і Софія Дмитрівна Масловська (1885–1953), які здійснили постановку «Цареві нареченої» у Харкові, були старими «петербуржцями», яких Мейєрхольд пам'ятав ще по дореволюційній театральній роботі. Маргулян був диригентом Театру музичної драми, Масловська навчалася режисурі у керівника цього театру Йосипа Лапицького і була одним з організаторів оперної студії при Ленінградській консерваторії. У Мейєрхольда був привід згадати місто на Неві ще й тому, що у січні 1935 р. він поставив в Малому оперному театрі «Пікову даму» П. Чайковського у новій редакції. Спектакль був сприйнятий глядачами та критикою неоднозначно, а до певної міри – навіть із ворожнечею. Чи не звідти й у відгуку на «Цареву наречену» натяк на «важкі умови оперної сцени»? Методи роботи Мейєрхольда над утіленням оперної партитури були занадто сміливими для епохи соціалістичного реалізму, і не захочувались у якості зразків³.

Виступ Б. Асаф'єва, в якому розглядається ідейно-образна і музично-драматургічна концепція «Цареві нареченої» та дається відгук на її харківську постановку, відображає офіційні позиції марксистської естетики у епоху сталінської диктатури. Цікаво ознайомитись повністю⁴ із текстом цього документу.

² Наводиться повний текст відгуку мовою оригіналу.

³ Про надзвичайно цікаві репетиції «Пікової дами» згадували сучасники Мейєрхольда [5], визначаючи його метод роботи в опері як метод якнайточнішого урахування специфіки музики і, в той же час, вільного з нею поводження. Однак у своїх записах Мейєрхольд заперечував останню фразу: «не вільного». У його нотатках з цього приводу говориться: «Наближення до Пушкіна через музику за допомогою атрибутів виразності акторської гри і режисерських планів. Лінія акторського образу повинна поєднуватися з лінією партії співака» [5, с. 209].

⁴ У зв'язку із важкодоступністю у наш час тексту Б. В. Асаф'єва редакційна колегія пішла назустріч бажанню автора статті навести його повністю. Републікація здійснюється в редакції О. Чепалова (оригінальна мова документа – українська). Таким чином, читач теж матиме можливість оцінити позицію Б. Асаф'єва. – *Прим. ред.*

«Серед опер Римського-Корсакова “Царева наречена” стосовно жанру не стоїть відокремлено. Вона – ланка у ланцюжку його історичних драм. “Псковитянка” – перша опера Римського-Корсакова, яка виникла під великим впливом Мусоргського (закінчено її у 1872 р. і потім двічі перероблено), є яскравим прикладом тяжіння композитора включитися у коло народницьких ідеалів, характерних для передового оперного театру тих років. “Сказання про град Кітеж” – передостання опера Римського-Корсакова (оскільки це “Сказання” має в собі цілий ряд типових елементів, характерних для російської історичної опери, воно є заключною ланкою у музично-історичних екскурсах композитора) – була синтезом тривалих та суперечливих його екскурсів в історичне минуле.

Серед цих екскурсів у минуле “Царева наречена” посідає характерне місце та є своєрідною середньою ланкою, у той же час перебуваючи хіба не єдиним серед опер Римського-Корсакова твором, у якому на перший план виступає драма характерів (Любаша, Грязной) і де відносна стилізаторська безтурботність або пантеїстично-споглядацька філософічність поступаються місцем променистій і темпераментній (наскільки це взагалі доступно Римському-Корсакову) майстерності драматурга-психолога. Саме ця остання якість й зробила “Цареву наречену” з перших кроків її на сцені однією з найпопулярніших та загальновідомих російських опер. Завдяки своїй психологічній правдивості та щирості, ця опера сприймається як реальна історична драма, незважаючи на всю наївність та примітивність суто історичного змісту.

Дійсно, епоха Грозного у “Царевій нареченій” подається згідно заявленим уявленням офіційно-націоналістичних драматургів⁵: Грозний – тиран, що схвалює безглуздо-жорстокий терор зухвалої купки опричників. Цар та його вірні прибічники, знищуючи крамолу, діють між тим за волею божею. Народ тремтить та мовчить, терплячи сваволлю та насильництво, послані з неба.

Немає рації критикувати подібну концепцію. Цілком зрозуміло, що жодна людина не забажає вчитися “реалізму історії” за фавбулю “Царевої нареченої”. Римський-Корсаков не сприймає епоху, змальовану в опері, критично. Він з усією очевидністю показує насильницькі форми поведінки, супроводжуючи цей показ чудовою музикою (наприклад, яскравий та жвавий хор

⁵ Асаф’єв має на увазі насамперед автора драми «Царева наречена» Л. Мея – О. Ч.

опричників у другій дії зовсім не робить їх відштовхуючими для слухачів персонажами). А епічний прийом характеристики Грозного традиційною мелодією “Слава...”, мелодією, яка емоційно виснажилась, жодним чином не сприяє створенню драматично виразних уявлень про жорстоку тиранію.

Таким чином, з одного боку, існує фабула опери, яка свідчить про бешкет та насильство як характерні прикмети епохи. З іншого – красива, соковита, або піднесено офіційна – але і в тому і у іншому випадку позбавлена іронії музика, яка позитивно малює насильницькі норми поведінки як прояв своєрідного російського бешкету, недолугості та розгулу.

Римський-Корсаков показує побут опричників як побут недолугих молодиків, які, не замислюючись, можуть роздавити чуттєву дівочу душу, і поряд – побут купецької Москви (змальований теж із теплим співчуттям) як мирне життя родини Собакіних, при чому миролюбність ця – те ж насильництво, але замасковане. Між жорнами тодішнього побуту затиснута лірична душа Марфи. Драма Марфи ускладнюється впливом на її долю Грязного і Бомелія, які знаходяться у полоні власних пристрастей. Грязной та Бомелій, які виросли у атмосфері забобонів та насильства, при повному нерозумінні цінності людини, топчуть життя Любаші. Вона – дівчина за вдачею пристрасна, здатна на глибоке почуття, – теж утягнута в коло насильства і таємних ревнощів. Так з’являється своєрідна кругова порука дійових осіб драми. З політичного та громадянського безправ’я народжується атмосфера насильства, яка заражає собою навіть найщиріше почуття дівочого кохання. Історичне тло, на якому розгортається драма ревнощів, з одного боку, характеризується композитором у вже згаданих заяложено націоналістичних фарбах російського молодечтва, що бешкетує. З іншого боку, уся конфліктно-психологічна лінія подана в музиці щиро й правдиво, і таким чином спотворюється історична дійсність. Бо ця музика викликає у слухача глибоке співчуття не тільки до безневинних жертв насильницького режиму та безправ’я (Марфа, Ликов і Любаша), але й до такого яскравого представника насильницької сваволі та самодурства, як Грязной.

Римський-Корсаков не проти без жодної іронії помилюватися молодецьким розгулом (бенкет 1 дії, хор опричників у фіналі 2 дії) тих, чийми жертвами є страждаючі герої драми і на яких він сам зосереджує всю творчу силу. Ці протиріччя цілком зрозумілі. Ліберал та демократ, М. Римський-Корсаков не міг не ставитися з презирством до режиму насильства, як він його відчував, і у сучасній йому російській дійсності, і у російській минувшині.

Але у той же час саме як ліберал та демократ він не відрікався остаточно від вихідних положень цього режиму та непомітно зводив драму пригнічення та безправ'я до конфлікту добрих та злих вдач, показуючи сам режим у “об’єктивно” гедоністичних тонах чоловічої звитяги та п’яного розгулу (до цього зведена у “Царевій нареченій” проблема опричинини) та мирного благополуччя і родинності (побут Собакіних).

Зрозуміло, короткозоре зображення епохи Грозного не позбавляє дії опери історичного колориту. Воно демонструє драму діючих сил історії: конфлікти пристрастей ми відчуваємо, ми співчуваємо жертвам та обурюємося насильництвом, тим, що обумовлює дані конфлікти, – політико-суспільні протиріччя демонструються статично, як побутове явище, а не в дії, не у процесі. У цьому прорахунки “Царевій нареченій” як історичної опери порівняно з його “Псковитянкою” та “Кітежем”.

Природно при цьому, що першоджерело музики “Царевій нареченій” складає ліричний мелос: мелодія, то пластично наспівна, як у Марфи, то схвильована, пристрасна, майже по-циганському надривна, як у Любаші, визначає усі перипетії драми. Більше ніж будь-де у творчості Римського-Корсакова, мелодійна мова “Царевій нареченій” звучить емоційно, гнучко та чуйно. Мелодії не орнаментально-квітчасті, а нервово-експресивні та драматично змістовні. Римський-Корсаков тут вочевидь прагне до мелодії великого дихання, до мелодії інтенсивного почуття. В цьому він відходить від дрібної, деталізованої, “куцої” мелодики, аріозно-декламаційного стилю, який у балакіревському гуртку пропагувався під невірним поняттям-лозунгом “правди у звуках”.

Римський-Корсаков у “Царевій нареченій” уперше з повною визначеністю усвідомив, як важливо у опері оволодіти інструментально-вокальними формами, як важливо дати простір співам, як необхідно відчути людський голос у його правді, у реальності емоцій, котрі він виявляє. Не одно лише наслідування людській мові в речитативі, а міцна концентрація почуття у мелодії, котра розвивається, стає носієм реальних відчуттів конкретної дійової особи. Правдивість мелодії зумовлює правдивість дії в музичній драмі, звідси й реальність даного художнього образу-характеру.

Особисто мені здається кращою у “Царевій нареченій” друга дія, розділена навпіл оркестровим інтермецо: перша половина дії розвивається навколо ніжного, ласкавого та привітливого почуття Марфи, а інша – навколо пристрасного, темпераментного почуття Любаші. Ясні, співучі інтонації під-

сумовуються у гнучкому гармонійному ансамблі (квартет) – вищій точці надій та сподівань. Насичені нервовим томлінням та ревнивою стурбованістю інтонації Любаші руйнують ілюзії щастя, котре ледве не склалося. Сцена Любаші з Бомелієм підвищує напруженість драми до ступеню трагічної невблаганності, безвихідності. Добродушні настрої (вечір у Собакіних) звучать дисонансом у погрозливій атмосфері хтивості та помсти.

Дивно, як Римський-Корсаков зміг навіть таку ризиковану з точки зору життєвої банальності сцену, як хтиві домагання Бомелія – досить невиразного оперного злодія – перекласти у жахливе відчуття насильства, яке викликає огиду. Діалог Любаші та Бомелія – це своєрідна дуель між жінкою, яка зберігає цільність та пристрасність свого надзвичайно щирого кохання, та засліпленим хтивістю чоловіком, для якого не існує людської емоції кохання і який у кожній жінці обов’язково прагне знайти повію.

Потім подібна ситуація пародійно трактується у залицаннях старого царя Додона до квітучої, юної Шемаханської цариці (“Золотий півнік”). Тут, у “Царевій нареченій”, це момент гострого драматичного напруження, яскраве утілення боротьби почуттів у скаліченій насильницьким та рабським оточенням душі Любаші. Цікава своєю наполегливістю чітка ритмічна пульсація усієї сцени.

Дуже виразний оркестр “Царевій нареченій”. Із притаманною корсаківській інструментовці м’якістю, вишуканою красномовністю та пластичністю нелегко поєднуються суворість та напруженість оркестрового колориту, яких потребує драматизм сюжету. Але композитор знайшов вихід: не виходячи за межі властивих йому оркестрових прийомів, підвищеної емоційності оркестрової палітри, оркестр з переконливою правдивістю малює настрої, переживання та думки дійових осіб.

Склад оркестру – звичайний. Соковитість та сила звучності у драматично напружених місцях досягається, власне, простими засобами, але така простота є результатом високої майстерності та тонкого розрахунку.

На репетиціях “Царевій нареченій” мене надзвичайно порадувала старання та уважна робота оркестру державної опери під керівництвом народного артиста республіки А. Е. Маргуляна над партитурою по виявленню “головних думок” драми, з яких складається наскрізна дія опери. Таким чином переборюється властива музиці “Царевій нареченій” епізодичність, і весь оркестровий супровід набуває виразності, слугуючи не тільки опорою вокальним партіям та сценічній дії, а й стимулюючи усі емоційні колізії драми.

Оркестр не лише акомпанує, але й бере на себе ініціативу розвитку дії та сценічних конфліктів. Це не значить, що я недооцінюю роботу артистів-солістів та артистів хору. Навпаки, від їх співів та гри у мене залишилися найкращі враження. Особливо схвилювала мене робота під досвідченим керівництвом режисера Масловської: не тільки чути відмінний спів оперного хору, а й бачити пластично усвідомлену його гру (пісня-гра “Яр-Хмель” у першій дії, народна сцена у другій дії), – це найбільша радість.

Загальне враження від виконання “Царевої нареченої” – вірно відтворений основний характер партитури – її схвилювана наспівність. Це не оголено-хтива, “афектована” кантилена італійців, не до цього прагнув Римський-Корсаков. Це мелос, насичений глибоким поетичним ліризмом та задушевністю. Це чутливе та делікатне у своїх відтінках торкання протиріч кохання слухом мудрого майстра» [3].

Як можна судити сьогодні з деяких відгуків, «Царева наречена» була поставлена у традиційному для того часу вигляді «стильної» вистави, тобто такої, що відтворює зовнішні прикмети (стиль) відповідної епохи. Про деякі вульгаризаторські тенденції у трактуванні класичних опер свідчить й стаття Асаф’єва. Можливо, прихильників наукового таланту академіка здивує така оцінка історичного змісту «Царевої нареченої», зроблена знавцем та високим цінителем творчості Римського-Корсакова. І все ж друковано висловлена позиція Асаф’єва у 1935 р. не могла бути іншою.

На цьому наголошували деякі дослідники творчості Асаф’єва. Зокрема, Є. М. Орлова, редактор книги «Російська музика XIX та початку XX ст.» (яку Асаф’єв писав протягом 1926–27 рр.), писала у передмові до видання ще у 1968 р.: «Внаслідок загальних тенденцій у історичній науці 1920-х рр. та їх відображення у літературознавстві та мистецтвознавстві, у оцінках історичної еволюції російської музики та її окремих представників Асаф’єв у деяких випадках демонструє спрощене розуміння взаємодії економіки, соціології та художньої творчості» [2, с. 4]. Однак «спрощене», тобто вульгарно-соціологічне розуміння завдань мистецтвознавства жодним чином не можна порівняти з апологією опричини як квінтесенції епохи сталінізму напередодні кривавих подій другої половини 1930-х рр.

Портрети Й. Сталіна, надруковані майже у кожному номері багаторазки того року, красномовно свідчать про те, чиїх поглядів на історичну минувшину треба було дотримуватися. У цьому пізніше міг переконатися на власному сумному досвіді Всеволод Мейєрхольд і його жінка Зінаїда Райх, яка трагічно загинула від рук сталінсько-берієвської «опричнини». У цьому переконався і Сергій Ейзенштейн, почувши оцінку власного фільму «Іван Грозний» безпосередньо від Сталіна: «У вас невірно показано опричнину. Опричнина – це королівське військо. На відміну від феодалної армії, яка могла у будь-який момент згортати свої знамена та йти з війни, – утворилась регулярна армія, прогресивна армія. У вас опричники показані, як ку-клус-клан» [6].

Таким чином, Сталін у 1946 р. виправдовував державний терор та систему надзвичайних мійр, які були властиві таємній поліції Івана Грозного, що безпосередньо здійснювала репресії. І тому можна погодитися із Д. Д. Шостаковичем, коли він, відмовляючись визнати кінцеву правоту за лиходіями, навіть, якщо вони – *над-дійсність*, відносив Б. В. Асаф'єва до тих, хто виправдовував «мучителів та гонителів» у епоху сталінської диктатури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автограф В. Е. Мейєрхольда від 11 червня 1935 р. [Текст] // Книга запису почесних гостей Харківського академічного театру опери та балету // Архів Харківського академічного театру опери та балету. — Папка 1935 р.
2. Асаф'єв Б. В. Русская музыка [Текст] / Б. В. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1968. — 324 с.
3. Асаф'єв Б. В. «Царева наречена» М. Римського-Корсакова [Текст] / Б. В. Асаф'єв // ДАТОБ [Державний академічний театр опери та балету]. — [Харків]. — 1935. — 8 червня.
4. Дмитрий Шостакович. Свидетельство [Электронный ресурс] / [Д. Д. Шостакович?]; [Расшифровка записей Соломона Волкова]; публикация : Блинов Илья. — Режим доступа : <http://www.uic.unn.ru/~bis/d-mus.html>. — [Мусоргский]. — Загл. с экрана.
5. Мейєрхольд В. Э. «Пиковая дама»: замысел, воплощение, судьба [Текст] : документы и материалы / сост., вст. ст. и коммент. В. Г. Копытовой. — СПб. : Композитор, 1994. — 406 с.

6. Стенограмма — Сталин, «Иван Грозный»: Запись беседы И. В. Сталина, А. А. Жданова и В. М. Молотова с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 г. [Электронный ресурс] / [источник] : Марьямов Г. Сталин смотрит кино. — М. : Киноцентр, 1992. — С. 83—94. — Режим доступа : <http://just-hoaxer.livejournal.com/30827.html>. — Загл. с экрана.

УДК 78.03 : [78.072.2+78.071.4](477.54)

Ирина Польская

МУЗЫКАНТ И ЕГО ВРЕМЯ
(из неопубликованных писем С. С. Богатырёва
к Л. И. Фаненштилю)

Предлагаемый вниманию читателя текст — продолжение начатой автором ранее [1–2] публикации находящихся в её семейном архиве материалов эпистолярного наследия Семёна Семёновича Богатырёва, а именно — переписки этого знаменитого общественного деятеля, учёного, композитора и педагога с его коллегой — одним из создателей харьковской пианистической школы, профессором Харьковской консерватории Людвигом Иосифовичем Фаненштилем. Оба выдающихся музыканта — особенно первый из них — вряд ли нуждаются в представлении, тем более в Харькове, где большинство музыковедов и композиторов — воспитанники С. С. Богатырёва и его учеников, а пианистов — музыкальные «внуки» и «правнуки» Л. И. Фаненштиля! Обоих связывала многолетняя искренняя дружба, основанная на глубоком взаимном уважении и симпатии, общности мировоззренческих, художественно-эстетических и морально-этических принципов, а также на определенном сходстве личностного типа.

Оживлённая доверительная переписка между С. С. Богатырёвым и Л. И. Фаненштилем, ставшая особенно частой и содержательной после переезда Семёна Семёновича в Москву, продолжалась в течение почти полутора десятков лет, отражая внутреннюю потребность обоих её участников в общении и превратившись в константу их духовного бытия.

Целью статьи является ознакомление музыкальной общественности с материалами этой переписки, публикующимися *впервые* (что определяет особую актуальность и научную новизну работы) и дающими чрезвычайно живое и яркое, личностно окрашенное представление о событиях послевоенных сталинских лет, обсуждаемых их очевидцами и непосредственными участниками, и общей атмосфере общественной и музыкальной жизни того времени.

Из писем Богатырёва (в частности, публикуемых их фрагментов) вырисовывается живой, «необронзовевший» человеческий образ их автора – с его высокой личностной и профессиональной этикой, художественными и гражданскими представлениями, с его повседневными житейскими делами и заботами, – образ, возникающий на фоне яркой и достаточно цельной картины советской жизни второй половины 40-х – первой половины 50-х гг. XX в. Словно и впрямь слышится серьёзный, иногда ироничный, иногда взволнованный голос Богатырёва – голос общественного деятеля и музыканта, рассуждающего о состоянии и характере художественной жизни тех лет, о событиях в Московской и Харьковской консерваториях, о композиторском творчестве, педагогическом процессе и системе научной аккредитации, о материальных проблемах (денежной реформе 1947 г., зарплатах, пенсиях); голос благородного, честного и порядочного человека, дающего весьма жёсткую моральную оценку действиям как официальных властей, так и многих своих коллег из музыкального мира; голос доброго друга, то повествующего о личных (семейных, творческих, служебных) проблемах, житейских радостях и заботах, то живо интересующегося жизнью своего старого товарища и поддерживающего его в трудные минуты.

Итак, слово С. С. Богатырёву.

30.XII.47. «Дорогой Людвиг Иосифович, поздравляю Вас и Ваших домочадцев с новым годом. Не люблю я этот праздник: на вопрос, сколько вам лет, придется отвечать уже не 57, а 58. Ну, что же тут хорошего?

Как Вы пережили денежную реформу? Я чувствительно пострадал, хотя спекуляцией никогда не занимался. Я потерял более 20 т., большую часть которых – из-за Музгиза, который выписал мне в окончательный расчёт крупную сумму, но не заплатил вовремя, а теперь уплатит одну десятую.

Словом, никогда не надо ничего откладывать: я целый год собирался купить что-нибудь из мебели (ведь у нас даже стула своего нет), шапку, радиоприемник и др. Теперь придётся снова ожидать, пока заведутся деньги.

У нас в консерватории новостей нет, всё как-то серо, неинтересно. Есть потери: в один месяц умерли 2 профессора-вокалиста – Аспелунд (сердце) и Аскогенский (сыпной тиф). У Игумнова появилось злокачественное перерождение крови (растёт количество белых шариков и при том катастрофически), Гольденвейзер упал на улице (тротуары не чистят) и получил небольшое сотрясение мозга. А новых работников нет. Как ваше здоровье? Я продолжаю скрипеть, лечусь, но пока из строя не выходил».

25.V.49. «Дорогой Людвиг Иосифович, ... последнее письмо Ваше несколько расстроенного тона, обычно же у Вас хватает настроения или умения делать вид, что всё в порядке. Разразившаяся буря быстро улеглась, весь вопрос – надолго ли. Может подуть ветер с совершенно другой стороны, и опять начнётся. <...> С пенсией дело так. Говорят, что она лопнула в последней инстанции. Этому надо верить. Теперь поговаривают, что будет два сорта пенсии: 600 р. в месяц для фигур всесоюзного значения и 300 р. – для фигур местного значения. Так что Вы будьте довольны, что вам платят 500 р., т. к. нам в РСФСР, как Вы знаете, платят 300 р. По поводу закрытия ХГК я ничего не знаю. Когда я спрашивал о возможности закрытия четырёх консерваторий (помните, я писал Вам) [2], то получил ответ уклончивый: «Это ещё даже не обсуждалось в Сов. Мин.» Значит, кто-то представление делал. <...> У меня остались занятия только по сочинению, т. е. один день в неделю. Следовательно, я разгрузился основательно. Поговаривают, что запрещены приёмные экзамены весной и что они будут с 1 авг. Таким образом, у кого-то лето будет испорчено. Вы видите, что стрижка под одну гребёнку усиливается, а ведь было время, когда нам удавалось доказать, что эта операция, кроме вреда, ничего не даёт».

[Без даты. Штамп: 21.XI.49]. «Дорогой Людвиг Иосифович, я безобразно неаккуратен в переписке со всеми. Смешно сказать, но я опять болел. На сей раз – обострение моей аритмии, и я даже пропускал занятия. Но это, конечно, не мотив. Однако, одно за другое цепляется... А если принять во внимание, что я вот уже 3 недели исполняю обязанности декана, то станет понятным, почему у меня не оказалось лёгкой возможности вовремя отвечать на письма. Согласился я на деканство временно, без приказа

и зар. платы, чтобы посмотреть, в какой мере это выбивает меня из колеи и мешает выполнять свою личную работу. Пока, к удивлению, я не могу сказать, что деканство очень меня обременяет. Возможно, что когда приблизится экзам. сессия, дело обернётся иначе. А если будет объявлена очередная травля под каким-нибудь высоким лозунгом, тогда, может быть, я почувствую всю прелесть админ. работы. Но, думаю, моё временное и. об. меня спасёт».

18.II.50. «Дорогой Людвиг Иосифович, мне писал М. С. Хаз. о том, что Вы болеете. <...> Так ли это? Как Вы себя теперь чувствуете? Тема для разговоров не очень увлекательная, но ничего не поделаешь. В том возрасте, какой у нас, всё чаще приходится возвращаться к ней, и это, конечно, раздражает. Болеть невыгодно по ряду причин: 1) – материально, так как за время болезни платят не полностью; 2) – прекращается работа с учениками, которые, хотя и сочувствуют своему учителю, но втайне задают себе вопрос – до каких же пор я буду без руководства и не перейти ли мне к другому педагогу; 3) – потому что болеть вообще тяжело.

У нас новых каких-нибудь фокусов пока нет. Главное внимание дирекции направлено на физкультуру, так как в приказах министерства поминают МГК как неисправное уч. заведение. Поэтому можно не ходить на специальность, и никто тебе слово не скажет, а как только не пришел на физкультуру – изволь объясняться. В концерты по-прежнему ходить нельзя, так как программы упорно долбят одно и то же. Говорят, что немцы объявили международный конкурс исполнителей в связи с 200-летием со дня смерти Баха. Может быть, это оживит несколько репертуар и не позволит ограничить этот юбилей одним концертом, как предполагали раньше».

2.XI.50. «Дорогой Людвиг Иосифович, поздравляю Вас, а также и всех Ваших домочадцев, с праздником. Больше двух месяцев прошло с тех пор, как мы виделись <...>. Всё время я был очень занят рецензированием чужих работ. Это чрезвычайно неинтересная и трудная работа, но так как она идёт теперь в счёт научной, то ею заниматься есть смысл, чтобы сохранить за собой право на оплату своих собственных работ со стороны Музгиза. Вы ведь знаете, что запланированная по консерватории работа в случае её издания оплачивается не полностью, а минус 4 печ. листа, которые считаются нормой для консерватории и ею оплачиваются в виде зараб. платы. Поэтому желательно урезать свои обязательства по своей собственной работе, а заполнять свою норму

рецензированием, оппонированием и т. под. делами, которые теперь предусмотрены преискурантом. А со вчерашнего дня я уже не декан, поелику эта должность теперь упразднена. Таким образом, я несколько дней буду свободен, а с числа 9-го начну готовиться к оппонированию по одной полуконкомпозиторской диссертации».

29.XII.50. «Дорогой Людвиг Иосифович, поздравляю Вас с наступающим Новым годом и прошу передать моё поздравление Мар. Ис., Ляле и Нине¹. Что желать Вам? Я думаю, что верхом благополучия было бы сохранение того status quo, который был и есть теперь. Однако я склонен считать, что на это шансов мало. По крайней мере здесь. Уже кое-чего нельзя купить, появились длиннейшие очереди. Но, впрочем, трудно сказать, как всё обернется. Может быть, и наладится со временем.

О харьковских делах я знаю всё со слов приезжающих и отчасти из писем. Знаю, что Тица опять не утвердили зав. каф., хотя всё было, казалось бы, подготовлено к тому, чтобы утвердить. По-видимому, продолжают действовать старые причины, как ни удивительно. Но о Вас ничего не знаю. ... Короче, Вы ещё зав. или нет? Дело Скловского ещё не рассматривалось в ВАКе. Оно стояло на повестке заседания эксп. комиссии, но заседание это не состоялось из-за отсутствия кворума. Простому смертному сейчас трудно с успехом пройти через ваковскую Сциллу и Харибду. Если пройдет эксп. ком., то это ещё очень мало. Не понял я, что это за муз. словарь пианиста. На кого он рассчитан? Если это учебник, он должен быть серьезнее, глубже, интереснее, чем то, что есть в московских учебниках. Но едва ли в Харькове можно рассчитывать на то, что не так уж удаётся и в Москве. Ведь и матерьялов, и опыта писательского у харьковских авторов нет. Поэтому я с Вами согласен в оценке этой затеи.

В последнее время я как-то отстал от продуктивной работы и даже до сих пор не могу выбрать себе тему на 1951 год. Такую тему, которая соответствовала бы тематике пятилетнего плана и была бы мне по силам. Много времени уходило на чтение чужих работ, на всякого рода прослушивания, связанные с концертами из произведений наших студентов и пр. Только что окончился фестиваль новой музыки, приходилось тоже ходить. Думаю, что в связи с экзаменационной сессией буду свободнее».

¹ Марианна Исидоровна – жена Л. И. Фаненштиля, Ляля (Анна Людвиговна) и Нина – их дочери.

18.I.51. «Дорогой Людвиг Иосифович, спасибо за интересное письмо. Немедленно отвечаю, так как лежу больной и ничем заниматься не могу. Новый год начался неудачно. Я рассчитывал с 4 янв., после экзамена по полифонии, начать барский образ жизни, может быть, даже поехать на неделю куда-нибудь (занятия по сочинению можно сгруппировать на один день). На самом деле как раз 4 янв. я заболел гриппом и болею до сих пор. Сейчас осложнение на уши и новая вспышка гриппа с отвратительным самочувствием. Я не только никуда не поехал, но и не был в состоянии довести до конца поиски темы по научной работе на 1951 г.

Я, конечно, знаю только в общих чертах то, что происходит в ХГК, и Вы знаете, конечно, больше. <...> Ничего не знаю и о Лен². консерватории. Слышал, что там была ревизия и что в проекте резолюции этой комиссии первая фраза гласит приблизительно следующее: “За 25 лет ЛГК не выпустила ни одного выдающегося музыканта”. О работе Моск. конс. в области ф-п методики я узнаю всё, когда встану. <...> Поздравьте Мар. Ис. от меня с Вашим новым семейным событием – замужеством Ляли. Получить талантливого зятя, который может забить гвоздь, – не фунт изюму. У меня положение хуже: врач только что определил воспаление среднего уха, нужно срочно лекарство, а послать некого, так как Ал. Георг. больна сама гриппом. Такой печальной сентенцией и позвольте закончить».

19.II.51. «Дорогой Людвиг Иосифович, Ваше письмо от 2.II весьма характерно: оно почти целиком посвящено консерваторским делам. Очевидно, атмосфера в ХГК продолжает накаляться, несмотря на то, что борьба и соперничество могли, казалось бы, уже надоесть. Неужели людям не хочется отдохнуть? Неужели нет более интересных объектов для приложения своей энергии? Или этой энергии слишком много? А где же критика и самокритика? Значит, нельзя указывать на недочёты и упущения в научных работах? Но ведь таких работ, без ошибок, не бывает. Пока у нас ещё можно говорить о недостатках наших собственных работ. Были случаи, когда целые готовые книги размером в 15 печ. листов, а не всякие Шумки и Думки, самим автором забирались обратно после рецензии и обсуждения на кафедре. Может быть, это и неприятно, но ничего не поделаешь. Кстати, Вы спрашивали, что делается здесь в области методики ф-п. игры. Я говорил с Николаевым, возглавляющим этот

² Ленинградской.

участок, и узнал, что уже давно (месяца два назад) вышла книга “Очерки по методике ф-п. игры”. А раз так, то Вы, вероятно, её знаете и уже прочли. Я её видел в магазине. Стоит, кажется, 8 р. 50 к. В ней статьи Николаева, Любомудровой и Рабиновича. Готовят теперь вторую часть. А вот как идёт “словарь пианиста”?

Приблизительно две недели назад я уже стал выходить, но окончательно восстановить свои силы мне удалось только теперь. Да и то сомневаюсь, удалось ли. Я только что возвратился из Рузы, где пробыл пять дней. Это учреждение Музфонда, представляющее собой образец недопустимой в эпоху всяческой экономии расточительности. Судите сами: одному человеку дают целый домик в три комнаты, шикарно обставленных. Таких домиков среди дремучего леса 12, а всех отдыхающих человек 15–16, не больше (некоторые живут с семьями). Живут бесплатно, если обяжутся показать результаты своей работы, что сделать, конечно, не трудно, пользуются полнейшим снабжением вплоть до лыжных костюмов, лыж и валенок, не говоря уже о прекрасном питании. Я, правда, жил за деньги и всего 5 дней, а не два месяца, как другие. Теперь я снова окунулся в работу, но так как я за недостатком помещений в консерватории занимаюсь дома, то никого не вижу и мало знаю, что у нас происходит. Знаю, что вчера умер старый виолончелист Ямпольский, брат скрипача, воспитателя вундеркиндов).

28.XII.53. «Дорогой Людвиг Иосифович, целый месяц прошел со времени получения Вашего письма, а я только теперь выбрал время ответить. Сразу навалились две большие работы по Чайковскому (симфония Es-dur, текст которой я восстанавливаю, и академическое издание второй симфонии в двух редакциях), которые надо было завершить к сроку, поэтому я от всего отстал. Изредка ходил только слушать новые произведения Шостаковича (4 и 5 квартеты, 10-я симфония). Другие как-то ничего нового не пишут и не показывают. Всё же сезон этого года интереснее прошлых. В репертуар стали попадать вещи, давно не исполнявшиеся, появились чужеземные музыканты. Не все они хороши, но – “хоч гірше, аби інше”. Завтра играют в оркестре (раньше играли на рояле) 10-ю Шостаковича. Репетиции обставляются конспиративно, двери запираются, никого не пускают, билеты почти не продаются. Дирижёр, говорят, волнуется – что-то будет. Я не знаю, к чему всё это устраивают. Ведь если разрешили исполнять, то учли всё, в том числе и то, что эта симфония есть рецидив музыки до 48-го года. Значит, уже можно и такую музы-

ку писать. В Ленинграде её исполняли 17 дек., причём автор выходил кланяться 18 раз. Посмотрим, что будет здесь, и как звучит эта музыка в оркестре. Во всяком случае, снова стало трудно преподавать. В течение последних 5 лет был определённый критерий доброкачественности музыки, опирающийся на авторитетный документ. Этим критерием измеряли музыку, как измеряют качество товара, и этим занимались даже те, кто хоть имеет мало отношения к музыке, но занимает руководящее положение. Теперь критерий потерял свою определённость, поскольку публично играют вещи, с точки зрения этого критерия не очень надёжные. Заметна уже тенденция менять вехи у некоторых деятелей. Я прекрасно помню, как один деятель в феврале 1948 г. говорил по поводу увольнения формалистов: «Их надо наказывать». Полчаса тому назад он хвалил новую симфонию Шостаковича. Симптоматично, что радио сообщает о первом исполнении этой симфонии; об анафеме и помину нет. Ну, как тут не сказать, что у нас теперь в голове полный сумбур, и мы не знаем, что к чему. <...> Что касается Вашего вопроса, получил ли я орден Ленина, то, по-моему, Вы попросту кокетничаете тем, что живёте отшельником и ничего не знаете. Ведь газеты-то Вы читаете и с людьми встречаетесь».

14.II.54. «Дорогой Людвиг Иосифович, меня долго мучила совесть в связи с тем, что я Вам не отвечаю. Наконец, в прошлое воскресенье я решил Вам написать – и опять не удалось, не помню уж, – почему. А тут и второе Ваше письмо подоспело, но, как видите, пришлось ждать следующего воскресенья. Вы не представляете, насколько я загружен. Я поставил себе второй стол и на него кладу всё, что надо читать, и теперь на нём целая гора книг, диссертаций, нот, бумаг. Ничего не успеваю делать. Последние дни должен был изучать одну отвратительную диссертацию, и не потому, что я оппонент, а потому, что я председатель совета факультета, на заседании которого в пятницу эта диссертация защищалась, и потому должен был быть в курсе дела, чтобы иметь возможность выводить на чистую воду очковтирателя. Это хлопотливо и небезопасно. Словом, для себя ничего сделать не могу».

15.III.54. «Завидую Вам: у Вас тишь, да гладь, да божья благодать. А мне приходится воевать по поводу диссертаций и наживать врагов. В этом году особенно много диссертаций, а ещё больше предстоит их слушать в наступающие месяцы. Самое неприятное – это то, что мне приходится с ними знакомиться, так как все кандидатские диссертации

подлежат утверждению в Совете консерватории после того, как они пройдут защиту в совете факультета, где я председательствую».

30.V.54. «Дорогой Людвиг Иосифович, отвечаю тотчас же по получении Вашего письма. Безусловно, надо подавать заявление на конкурс по замещению должностей профессоров. Это раз. Второе: почему Хаз. как зав. каф. в конкурсе не участвует? Он должен участвовать в конкурсе на замещение должности зав. каф. У нас этот конкурс предшествовал конкурсу на замещение должностей профессоров. Думаю, что и у вас будет тот же порядок. И вот, если конкурс на замещение должности зав. каф. ещё не проходил, а только будет проходить, то, по-моему, Вы должны подать заявление прежде всего на должность зав. каф. А если Вы подадите, то конкурс для Хазан., хочет он этого или нет, будет обязательным. Таким образом, Вы должны подать два заявления, одно – на проф., второе – на зав. каф. Я удивляюсь, что никто не подаёт заявлений на зав. каф. <...>.

У нас конкурс прошел так. Все педагоги спецклассов ф-п сохранили свои места. При этом: на должность зав. каф. и профессоров никто из посторонних заявлений не подавал. На замещение должностей доцентов и ассистентов были заявления и от посторонних лиц, но они никакого успеха не имели. Таким образом, конкурс свёлся к выполнению формальностей: от добра добра не ищут. Иначе будет обстоять дело в кл. общего ф-п. Там много посторонних претендентов (всё это я знаю как член конкурсной комиссии ф-п. фак.; у нас в конкурсную комиссию не входит ни один из представителей ф-п. фак.). <...> На пенсию Вы всегда успеете перейти, пока же надо не опускать рук и не складывать оружия».

14.VII.54. «Дорогой Людвиг Иосифович, поздравляю Вас с благополучным окончанием конкурса. Судя по вашему прошлому письму, Вы сами не были уверены в том, что всё обойдётся благополучно. Наоборот, мне казалось, что Вы подозревали дирекцию в том, что она нарочно “выпросила” всего три профессорские ставки, желая Вас сделать жертвой конкурса, т. е. – избавиться от Вас. Правильно я Вас понял? Откровенно говоря, я сам начал беспокоиться за Вас, когда увидел <...> бегающие глаза Хазановского и его молчание после возвращения из Харькова. Для меня неожиданным оказался финал конкурса – отчисление Скловского и Горовиц: я думал, что их позиция прочная, в особенности Скловского в связи с его связями в МК и других организациях».

27.II.55. «Дорогой Людвиг Иосифович, в своем письме от 26 дек. Вы свою неаккуратность в переписке объясняете ленью, которая мешает Вам делать всё вовремя. Я думаю, что лень – ленью, а некоторая потеря сил тут тоже имеет значение. Я это знаю по себе. И хотя у меня больше хлопот, чем у Вас, и если я как-то успеваю, то это делается через силу. В результате на необязательные вещи не хватает времени. Я безобразно долго не отвечал Вам. За эти два месяца прошло много всяких дел и отвлекающих от переписки делишек – экзаменационная сессия, огромная издат. нагрузка, теперь уменьшившаяся, подготовка к трём концертам факультета, смутившее мой покой выдвижение меня в депутаты Моск. Областного Совета, поездка в санаторий на целых 12 дней в феврале и связанная с этим последующая перегрузка занятиями после возвращения и, наконец, работа по заданию Музгиза, висевшая надо мной с весны. Теперь надвигаются новые хлопоты. Вышел в свет проект нового устава ВУЗов. В нём нового мало. Говорили-говорили, что директора будут выборными, а на деле всё осталось по-старому: они “выдвигаются” (неизвестно кем) и утверждаются министерством. Изменилось лишь название: ректор. Выборность рискнули распространить только на деканов, чего раньше, правда, не было».

22.XII.55. «Дорогой Людвиг Иосифович, я сижу на защите диссертации о сюите для скрипки Танеева³, и так как меня уже давно мучает то, что я Вам не пишу, то я решил написать теперь же, не видя впереди такого удобного случая. Ведь выбрать время для чего-то внеочередного почти невозможно. Если бы я Вам стал перечислять всё то, что мне приходится делать, то Вы сказали бы: “Ну, зачем Вам всё это? Бросьте, и всё будет хорошо”. Однако, не так-то легко бросить, так как помимо забот и огорчений работа ещё и интересна. Сколько работ приходится читать, и в каждой есть нечто новое. Сколько музыки приходится прослушивать, и в каждой пьесе тоже есть чему поучиться, даже если она написана неопытным студентом. Да и самому не хочется бросать свою работу. В этом году я, наконец, закончил оркестровку симфонии Эс-дур Чайковского в 4 частях и теперь жду исполнения, которое должно состояться в феврале. Словом – кручусь.

³ Письмо написано на последних (чистых) страницах автореферата кандидатской диссертации Горохова.

Как Вы себя чувствуете? Я всё время получаю сведения из Харькова и знаю, что Вы по-прежнему работаете, хотя я прекрасно помню, что Вы жаловались мне на спазмы, которые мешают Вам ходить. Значит, не мешают? Не собираетесь ли в Москву на каникулы? Я должен был приехать в Харьков на смотр творчества композиторов, но сумел отбиться. А в то же время, кроме развлечения и даже отдыха, такая поездка ничего не дала бы, но потом пришлось бы отдавать все долги, которые образовались бы во время поездки, и вышло бы хуже. Другие, однако, с этим не считаются и разъезжают постоянно. Я нахожу, что надо рискнуть и начать летать: тогда поездки не будут отнимать много времени. <...>

Мне поручили подготовить ко 2 изданию «Подвижной контрапункт» Танеева. Когда же дело дошло до того, чтобы приступить к работе, то оказалось, что наша полиграфическая база настолько упала за последние 30 лет, что мы не в состоянии печатать эту книгу: нет соответствующих шрифтов, и надо заново заказывать многие наборные знаки для всякого рода цифр, стрелок, схем и т. под. По-видимому, так и не удастся её переиздать, если не обратятся за помощью в другие страны. А ведь сам Танеев уже приступил к подготовке 2 издания, значит, в его время это было возможно».

«Дорогой Людвиг Иосифович, если судить по Вашему почерку, то у Вас орлиное зрение и железная рука: кто бы мог сказать, что Вы читаете с трудом и должны останавливаться, идя по улице? Скорее по моему неуверенному почерку и кривым буквам можно предположить, что меня не слушаются руки, и что вообще я в расслабленном состоянии. А между тем я верчусь как заведённый и даже сегодня, на третий день каникулов, занимался всякими делами, связанными с консерваторией и не связанными с ней. Я нахожу, что Вы посвящаете педагогической работе больше нормы: 4 дня в неделю по 6 ч., т. е. 24 часа, тогда как норма – до 20 часов. Почему так получается?

О мероприятии, посвященном 185-летию Бетховена, могу сказать, что оно заслуживает поощрения, и что в Москве филармония устраивает нечто подобное: будут исполнены все симфонии и ф-п. концерты. Дирижирует Зандерлинг, солист – Гилельс. В консерватории о чём-либо подобном не слышно. Моцарта помянули постановкой «Свадьбы Фигаро» в оперной студии и в Большом театре. Я был в Б. театре и от четырёхчасового сидения ужасно устал. Трудно выслушать штук двадцать похожих друг на друга арий и быть свидетелем перманентной вампуки. Остаётся только любоваться роскошными костюмами и красивым оформлением.

Послезавтра мы поедем на 6 дней в Рузу – вот весь мой отдых. О пенсиях ничего не знаю. Если бы было что-нибудь новое и притом хорошее, об этом кричали бы на весь мир. Следовательно, всё остаётся по-старому, либо ухудшилось, о чём у нас, конечно, не пишут».

28.V.56. «Дорогой Людвиг Иосифович, ... не знаю, что Вам приходится делать сверх своей классной работы, а у меня уйма всяких забот. ... Словом, не хватает времени, чтобы везде успевать. Я до сих пор не имею возможности отдохнуть днём, как это делают некоторые, напр., Шапорин. Как Ваше здоровье? “Орлиное” зрение? Сердце? Силы? Есть ли у Вас телевизор? Или радиоприёмник? Нам предстоит скоро, по-видимому, переезжать на новую квартиру, чему я не рад. Дом уже готов, ждут приёма его комиссией и разрешения на заселение. Хотя у нас теперь нет газа и всех современных удобств, тем не менее я не жду от самостоятельной квартиры, находящейся в идеальном месте (в самом центре, два дома от телеграфа на ул. Горького в тихом Брюсовском переулке), ничего привлекательного. Только больше хлопот всяких. Теперь мы живём за семью барьерами, рядом вход в Б. зал, где ежедневно идут интересные репетиции. И дома, и в концерте – таких удобств нигде не будет. Будьте здоровы, кланяйтесь от нас всем Вашим домочадцам. Ваш С. Богатырёв».

Вскоре по получении этого письма Л. И. Фаненштиля не стало...

Подведём краткие итоги. Приведённые выше фрагменты из писем С. С. Богатырёва отражают сложную и противоречивую социально-политическую и психологическую атмосферу советской культурной жизни послевоенного сталинского периода. Многие сокровенные мысли и чувства музыканта, нашедшие выражение в его дружеской переписке с Л. И. Фаненштилем, безусловно, не могли стать достоянием публики при жизни обоих корреспондентов. Очевидно, однако, что высказывания С. С. Богатырёва отражают эмоции и умонастроения не только самого автора, но и большинства лучших представителей тогдашней советской творческой интеллигенции. Думается, что включение публикуемых текстов писем в современный музыкально-культурологический контекст поможет лучше прочувствовать характер давно ушедшей эпохи, осмыслить её взлеты и падения, истину и ложь, глубже задумавшись о том, какие ещё пласты неведомой нам духовной и творческой жизни скрываются под покровом забвения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Польская И. И. *С. С. Богатырёв о музыкальной жизни Харькова и Москвы конца 40-х – начала 50-х годов (из неопубликованного наследия)* / И. И. Польская // *С. Рахманинов: на зламі століть : зб. ст.* — Х. : НЮАУ, 2006. — Вип. 3. *Культура України в контексті європейської культури.* — С. 201—212.
2. Польская И. *Харьковская консерватория в музыкальном и социокультурном контексте конца 40-х – начала 50-х годов (из неопубликованных писем С. С. Богатырёва к Л. И. Фаненишвили)* / И. И. Польская // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* / ХДУМ ім. І. П. Котляревського ; відп. ред. І. С. Драч; ред.-упоряд. Л. І. Шубіна. — Х. : Кортес, 2006. — Вип. 18. *Мистецтво та освіта сьогодення.* — С. 40—56.

Розділ 5



Світ КОМПОЗИТОРА

УДК 78.071.1

Валерия Жаркова

МОРИС РАВЕЛЬ – «КОМПОЗИТОР-ДЕНДИ» (о правомерности постановки вопроса)

Исследователи-музыковеды часто объединяют композиторов в определённые типологические группы, опираясь на эстетические, стилевые, стилистические и другие параметры их творчества. В этом процессе поиска «единого знаменателя» между различными культурными феноменами проявляется стремление современных учёных обозначить границы функционирования в музыкальной культуре объективных культурно-исторических закономерностей и проявления субъективных факторов. Однако множество зон пересечения общего и индивидуального, заданного и экспериментального до сих пор остаётся вне поля зрения специалистов. Так, недостаточно изученным является воздействие доктрины дендизма на европейскую музыкальную культуру рубежа XIX–XX ст.

Хотя дендизм как явление в жизни Европы разносторонне освещён западными исследователями [7–9, 12 и др.], в сферу музыковедческих рефлексий он попадает нечасто [см.: 3]. Между тем, проекция фундаментальных установок этой влиятельной философской концепции на музыкальную жизнь конца XIX в. видится особенно продуктивной. Она позволяет говорить об особом типе «композитора-денди», который сформировался во Франции, и выявлять присущие данному типу творческой личности художественно-эстетические ориентиры,

обусловленные ментальными приоритетами представителей французской нации. Подобный подход по-новому освещает творчество одного из важнейших репрезентантов французской культуры – Мориса Равеля. Основные аспекты *пересечения принципов доктрины дендизма и специфики мышления Мориса Равеля* и будут рассмотрены в данной статье.

Дендизм зарождается в начале XIX в. в Англии как направление моды и получает затем широкое распространение во Франции, превращаясь к 30-м гг. XIX в. в уникальный культурный феномен, имеющий своих апологетов и идеологов. Обнажая имманентные характеристики французской ментальности, дендизм становится кульминационным выражением давней устремлённости лучших представителей нации к единству всех аспектов репрезентации «я» по законам *красоты и вкуса*.

Особое значение в этом процессе имели работы Шарля Бодлера, который обосновал *дендизм как философию противостояния «человека вкуса» вульгарности и бездушиности окружающей действительности*. Показательны слова Ш. Бодлера о том, что гордый «титул денди» «подразумевает подчёркнутую самобытность и тонкое понимание психологического механизма нашего мира» [1, с. 796]. «Неразумно... сводить дендизм к преувеличенному пристрастию к нарядам и внешней элегантности, – подчеркивал Бодлер. – Для истинного денди все эти материальные атрибуты – лишь символ *аристократического превосходства его духа*¹» [1, с. 815]. Эстетические воззрения Ш. Бодлера, высказанный им протест против всего тривиального, низкопробного и банального формируют принципы жизни и творчества представителей художественной элиты второй половины XIX в. Под влиянием Бодлера формируется поколение денди, которые «подняли на щит» слова поэта о том, что сущностью дендизма является «непреодолимое тяготение к оригинальности, доводящее человека до крайнего предела принятых условностей» [1, с. 816]. Осознание уникальности собственных поступков, высокая самооценка, чёткое осмысление и бескомпромиссность реализации своего кредо, беззаветное служение Красоте – так можно определить дендистские мировоззренческие установки последователей Бодлера.

¹ Курсив автора статьи. – Прим. ред.

Истинным денди в жизни и в творчестве был М. Равель. Несмотря на то, что композитор пережил Первую Мировую войну, разрушившую образ прекрасной счастливой Европы, все его мысли и поступки всегда подчинялись идее служения Красоте и необходимости борьбы с вульгарностью в любых её проявлениях. В личной библиотеке М. Равеля хранились книги Э. По, Ш. Бодлера, Ж. Барбе д'Оревиля, и, конечно, «Наоборот» Ш.-Ж. Гюисманса. По поводу последней ближайший друг Равеля Рикардо Виньес оставил в 1896 г. в дневнике симптоматичную запись, которая вполне могла бы принадлежать самому Равелю, если бы он вёл дневник: «Я закончил “Наоборот”. Сущность всего, о чём я думал и думаю» [13, с. 42]. «Жизнь под знаком наоборот, – пишет автор русского перевода книги И. Карабутенко, – это не жизнь назло другим или на удивление другим, это основа создания собственной модели мира», когда «погружение в собственную систему – не просто интеллектуальный отдых, а единственный способ жизни. Поэтому выход из системы равнозначен смерти» [2, с. 8].

Как и положено денди, Равель создавал из своей жизни совершенную систему, непогрешимо-прекрасную и оригинальную. Неудивительно, что можно увидеть множественные параллели между денди-Равелем и главным героем-денди романа-символа Гюисманса. Так, удивительная душевная ранимость и глубина переживаний Равеля в сочетании с дендистской маской невозмутимости и крайней сдержанности, как у его литературного «собрата» Дез Эссента, вводили в заблуждение окружающих. Как и Дез Эссент, Равель создавал из своей жизни прекрасный мир, в котором все детали включались в изощрённую и бесконечную игру отражений подлинного и мистифицированного, истинного и иллюзорного. Как и Дез Эссент, композитор никогда не мыслил себя «в одной точке», но только в процессе переиначивания, где «лицевая» и «изнаночная» стороны взаимозаменялись. Возникающая в результате «равелевская аристократичная игра отражений и умолчаний, искажений и провокаций, в конце концов, грима и ложных подобию» [10, с. 15] структурировала избираемые композитором маски по принципу матрёшки, когда под каждой маской скрывалась следующая. Поэтому современникам так трудно было видеть «настоящего» Равеля. Но именно потому невозможно было и не увидеть его истинную натуру, скрытую многочисленными обманами

и одновременно демонстративно вывернутую своей изнанкой напоказ. В связи с этим Владимир Янкелевич справедливо отмечал: «Равель в совершенстве владел искусством становиться другим и пользоваться реальным миром, чтобы скрывать внутреннюю правду» [11, с. 140].

Как и положено денди, Равель блестяще разыгрывал пьесу собственной жизни, превращаемой им в цепь анекдотов и буффонад. Быстрый ум и проницательность делали композитора незаурядным собеседником, который, как истинный денди, готов был театрално отреагировать на любую фальшь и оживить разговор ироничными замечаниями. Неординарность поступков и суждений Равеля выводила его фигуру за пределы «общего» контекста парижской светской жизни и окутывала непостижимо-таинственным ореолом. Равель попадал в один ряд с самыми легендарными личностями своего времени, такими как граф Робер де Монтестье, Эрик Сати, Мися Годабская и даже Жозефен Пеладан. Последний требовал от членов своей секты «Роза и Крест» клятвы, под которой вполне мог бы подписаться и Равель: «Я клянусь моей вечностью... искать, восхищаться и любить Красоту посредством Искусства и Мистерии; восхвалять её, служить ей и защищать её, даже рискуя жизнью...» [16, с. 35].

Внешний вид Равеля-денди – один из наиболее упоминаемых аспектов его дендистской биографии. Композитор обладал внушительной коллекцией костюмов, проявляя огромную заботу о деталях гардероба – носках и галстуках, любил долго и серьёзно поддерживать спор о цвете сорочек, туфель и галстуков. «Он был всегда превосходно одет, и даже у него дома я никогда не видел его “по-домашнему”. Всегда при галстуке...», – вспоминал М. Розенталь [15, с. 131]. Без колебаний Равель мог заставить публику ждать начала концерта (как, например, во время гастрольного турне по Соединённым Штатам), пока не получит на вокзале из камеры хранения чемодан с необходимыми лаковыми туфлями. При этом, как считает М. Марна, достаточно взглянуть на сохранившиеся фотографии композитора, чтобы увидеть, как Равель (с неизменной сигаретой в углу рта) всегда предстает перед нами с присущей ему «рискованной элегантностью» [13, с. 77]².

² Очень точное наблюдение, поскольку денди всегда балансировал на грани хорошего вкуса и парадокса.

Иными словами, равелевская игра в «наоборот» с модой никогда не прекращалась. «Если ему нужно было пальто, то он выбирал его шоколадного цвета, – пишет М. Розенталь. – Никто не носил коричневое пальто: все были одеты в ту эпоху в чёрное, даже молодые люди. Равель отказался от этого» [15, с. 131]. Э. Журдан-Моранж отмечает, что на гала-концерте в честь принцессы Греции «все мужчины были в чёрном, женщины – в декольте “1900” и наш Равель за пюпитром, важно дирижирующий своей “Интродукцией и аллегро” в коричневом пиджаке, брюках в клетку, с бабочкой, изящно и туго затянутой поверх жёсткого воротничка!» [13, с. 176]. После удачного концерта в ответ на поздравления в свой адрес Равель мог перебить поток высказываний по поводу нового сочинения и спросить: «А ты заметил, что я сегодня ввёл в моду фрак василькового цвета?» [5, с. 107], словно роль «законодателя мод» и «безупречного денди» была для него намного важнее роли «признанного автора».

Композитор всегда шел «против течения» не потому, что хотел прослыть оригиналом. Парадоксальность его поступков была не просто интригующей маской для публики и определялась не столько желанием эпатировать, сколько серьёзностью соблюдения правил Игры. Эксперименты со своим обликом, особенно дерзкие в контексте жёстких требований «хорошего вкуса», обязательных для тех, кто был вхож в парижские салоны, раскрывали его *неутолимую жажду совершенства*. Единственным ориентиром для него всегда оставались *чувство вкуса* и потребность в постоянном поиске новых вариантов слияния всех элементов гардероба (как и всех составляющих его жизни) в органичное единство.

Желание быть совершенным и безукоризненным распространялось на все аспекты жизни Равеля. Розенталь вспоминает красноречивый эпизод, раскрывающий трепетное и почти священное отношение композитора к сохранению правильных форм и литературных норм французского языка. Прогуливаясь по Парижу вместе с Розенталем, Равель увидел около бульвара Гувьон-Сен-Сир высокую стену. «Внезапно Равель сжал мою руку до боли, – пишет Розенталь, – и вне себя произнес:

- Посмотрите на это. Это – конец нашей цивилизации.
- Да ну! Но что здесь такого особенного? Стена и всё.

– Но что написано на этой стене-е-е? (и тут его захлестнул гнев. Когда он повышал голос таким образом, это было впечатляюще!).

– Здесь написано “Супер Гараж”.

– И Вы находите это нормальным?! Это – конец нашей цивилизации. Можно сказать “большой гараж”, даже если он маленький (потому что не стоит утруждать себя заявлением “маленький гараж”), но, в конце концов, гараж не может быть “супер”: это ни о чём не говорит, это не по-французски³. Это я вам говорю: это то, что разрушает нашу цивилизацию!» [15, с. 122].

Равель всегда был очень требователен к своим словам. В личной корреспонденции он проявлял «почти маниакальную заботу о точности искомого слова» [15, с. 120] и мог потратить три четверти часа на то, чтобы написать всего три строчки, хотя вовсе не был пуританином, и после войны в его лексиконе остались некоторые словечки-арго. Для своих писем композитор употреблял очень красивую бумагу с монограммой, а манера начертания букв проявляла его особую заботу об эlegantности внешнего вида текста.

Красивый и изысканный *почерк* композитора заслуживает особенного внимания. «Какой странный почерк у Равеля, – удивлялся Рикардо Виньес, – невероятно художественный. Он указывает на творца, скорее интуитивиста, чем дедуктивиста. Почерк творца, поэта, но не критика-психолога. Почерк, демонстрирующий дар сатиры, иронии. Язвительный» [13, с. 78].

Так, за всеми «наоборот», отмечавшими жизнь Равеля, следует искать ключ к пониманию его индивидуальности, эстетики и стиля. Искреннее и мистифицированное, откровенно сказанное и прихотливо скрытое парадоксально объединялись в созданной Равелем собственной концепции дендизма. Эlegantность – важнейший критерий высокой духовной активности личности в ту эпоху – в исполнении композитора становилась смелой игрой, захватывающей все сферы его жизни.

С первых же творческих шагов Равель заботился о том, чтобы окружить себя таинственным ореолом и скрыть всё, что проясняло бы особенности его творческого процесса. Даже самые близкие друзья

³ Буквальный перевод приставки *super*: над-, сверх-, пре-.

никогда не видели его за работой, не замечали следов сочинения музыки — эскизов, набросков, недописанных или исправленных рукописей⁴. Практически все сохранившиеся автографы произведений Равеля не имеют правок, и невозможно представить, сколько черновых вариантов им предшествовало. С редкой категоричностью композитор уничтожал даже законченные, но, по его мнению, неудачные части собственных произведений⁵, словно само их молчаливое присутствие угрожало красоте и совершенству мира Музыки⁶. Изучение же писем и мемуарной литературы ещё более мистифицирует исследователя, поскольку по отношению к творчеству Равеля как нельзя более справедливы слова К. Леви-Строса: «Невозможно далеко продвинуться в анализе произведений искусства, если прислушиваться к мнению автора о том, что он хотел сделать» [13, с. 11].

Творческие принципы Равеля завуалированы и практически нигде им не озвучены. Элегантность его композиций, как и элегантность в одежде истинных денди, ускользает от точных определений. Показательно признание Равеля: «Если бы я мог объяснить и доказать ценность моих произведений, — это подтверждало бы..., что они полностью состоят из очевидных элементов, поверхностных и осязаемых, легко поддающихся формальному анализу, а это значило бы, что мои сочинения не являются прекрасными произведениями искусства» [13, с. 613]. Сочинения Равеля — «прекрасные произведения

⁴ М. Розенталь вспоминает, что единственный раз увидел исправленный набросок начала балета «Моргиана» на рояле в кабинете М. Равеля, когда композитор был уже тяжело болен.

⁵ Как это произошло, например, с первым вариантом финала его Скрипичной сонаты G-dur, ноты которого Равель безжалостно бросил в камин, несмотря на большой успех у публики после первого исполнения. Подобная участь ожидала и фуги с ошибками, написанные учениками композитора.

⁶ Манюэль Розенталь вспоминает, что как-то увидел у Равеля переписанную *от руки* партитуру балета «Дафнис и Хлоя» уже после её издания. На вопрос, зачем он переписал весь текст, Равель ответил: «Я исправил *один аккорд*». Розенталь также упоминает удивительный в этом контексте факт сохранности (!) (в личном архиве мадам Таверн) *основательно исчерканного Равелем авторского варианта рукописи* партитуры балета, представленной на выставке в Лионе, организованной к 50-летию со дня смерти композитора, который свидетельствует о том, что Равель всё же делал предварительные эскизы своих сочинений [15, с. 125].

искусства». Их новизна и оригинальность ускользают от поверхностного взгляда и открываются слушателю, способному прочитывать глубинные слои текста, музыкальная сущность которых непереводима на язык слов.

Индивидуальные художественные установки Равеля ярко проявляются уже в «*Античном менуэте*» (1895) – первом произведении, которое композитор при всей самокритичности и требовательности к себе решился опубликовать в 1898 г. Неожданное обращение к «немодному» старинному жанру и парадоксальное определение менуэта как «античного» обнаруживают желание автора направить слушателя за пределы сложившихся штампов восприятия, удивить, привлечь особенное внимание. Подчёркнутая «несамостоятельность» музыкального материала «Античного менуэта», как и нарочитые неловкости и шероховатости его изложения, вовсе не связаны с «ученичеством» Равеля, а выявляют его сознательную художественную установку, сложившуюся уже на самом раннем этапе творчества. «Античный менуэт» представляется своеобразной музыкальной декларацией принципов композитора. Выбирая известный жанр, обладающий строгой системой правил, ориентируясь на конкретный художественный образец («Торжественный менуэт» Э. Шабрие), Равель не боится показаться эпигоном. Позднее он будет говорить своим ученикам: «Не нужно бояться имитировать (*imiter*)⁷. Если вам нечего сказать, вы не сможете сделать ничего лучше, ... чем пересказать то, что уже было хорошо сказано. Если вам есть что сказать, то это никогда не проявится яснее, чем в вашей невольной неверности модели» [11, с. 132].

Не только «Античный менуэт», но все первые сочинения Равеля проявляют эту «невольную неверность» избранному образцу. Спорить с традицией, играть в традицию, мистифицируя слушателя узнаваемостью материала, становится основным и неизменным творческим правилом Равеля. В этом проявляется важнейший дендистский принцип: балансировать на грани общепринятого и индивидуального, традиционного (модного) и экспериментального; демонстрировать сохранность правил организации системы и дерзко обновлять детали,

⁷ *Imiter* (фр.) – наследовать, имитировать, подделывать, подражать.

создавая уникальное целое. Так, от самого раннего опубликованного произведения, начинается изощрённая игра композитора со слушателем, рассчитанная на знатока, готового к творческому диалогу и обладающего незаурядной музыкальной памятью.

Желание включиться в игру, выявить глубинные законы организации звуковой ткани произведений композитора позволяет заинтересованному исследователю услышать то, что скрывается за обманчивой «детской» ясностью его музыкальных образов и *настоятельно требует соотнести известное и новое, звучащий текст и связанные с ним контекстные поля*. Возникающий результат объединения всех ассоциативных пластов, актуализированных слушателем (исполнителем) в таком диалоге, выявляет степень индивидуального духовного усилия в сопряжении всех заданных параметров, окружающих музыкальный текст, и позволяет представить его как уникальный феномен⁸.

Сопряжение текста и окружающих его контекстов всех типов представляется особенно важным для понимания смысла музыки Равеля. Как истинный денди, пропускающий через себя вибрации мира, композитор чутко на них реагирует и «отсекает» случайные, «безобразные», «лишние» с точки зрения целостной системы компоненты. Он оставляет их «с изнанки» («за кадром»). Отсюда – удивительная полнота и бездонность создаваемых Равелем музыкальных образов, разворачивающихся не в «отфильтрованном» идеально-прекрасном измерении, но в пространстве мерцающих противоположностей (своё-чужое, знакомое-неизвестное, ожидаемое-удивляющее).

Эта сложная игра «соответствий» (Ш. Бодлер), выявленная композитором через «сказанное-подразумеваемое», активизирует множественные смыслы, рождаемые различными контекстными уровнями. Таким образом, композитор всегда обращается к слушателю, обладающему *культурой дистанции* (владеющему широкими контекстными полями). Равель адресует свои произведения тому, кто способен «трепетать при соединении двух аккордов» [6, с. 212], но кто одновременно готов услышать то, что находится за пределами реального

⁸ Детальнее о механизме восприятия подобных текстов см.: Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст [4].

звучания в широком контекстном ареале, возникая как духовный резонанс из глубины сознания.

Связанные с музыкальными текстами контекстные пласты выражают ту «степень удаленности» от объекта внимания, которую выбирает сам Равель, и параметры которой постоянно меняет. Поэтому композитор никогда не обращается дважды к уже использованной им жанровой, стилевой или стилистической модели. Он словно «примеряет» к себе различные культурные срезы, актуализируя традиции эпохи барокко, классицизма, романтизма, стилевые искания эпохи *fin de siècle*, авангардного искусства начала XX в., уделяя большое внимание вопросам синтеза музыки и слова, жеста, танца, живописного орнамента. Как настоящий денди, Равель тщательно «контролирует» все «приложимые» к музыкальному тексту вне-текстовые параметры (уничтожает эскизы и черновики своих произведений, даёт им загадочные имена, мистифицирует слушателей комментариями) и заботится о том, чтобы не стать моделью для самого себя (ведь созданный денди внешний вид не мог «тиражироваться», и забота о его обновлении была постоянной).

«Вписанность» композитора в историю своей культуры, декларативное и рефлексивное обращение к её наиболее ярким жанрово-стилевым и языковым характеристикам определяют внутреннее единство различных этапов его творчества. Одновременно Равель каждым своим произведением открывает новые пути в мир Красоты, сохраняя верность постулатам горделивой касты денди, достойным представителем которой он оставался до последних дней.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодлер Ш. *Поэт современной жизни [Текст]* / Ш. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. — М. : Рипол классик, 1997. — С. 788—830.
2. Гюисманс Ж.-Ш., Монтерлан А. де. *Наоборот. Девушки [Текст]* : романы / Ж.-Ш. Гюисманс, А. де Монтерлан ; пер. с фр., вст. ст. И. Карabutенко. — М. : Всесоюзный молодежный книжный центр, 1990. — 272 с.
3. Жаркова В. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) [Текст]* : монография / Валерия Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.

4. Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст [Текст] : автореф. дис. ... докт. мистецтв. : 17.00.03 / Валерія Жаркова. — К., 2010. — 30 с.
5. Пуленк Ф. Я и мои друзья [Текст] / Ф. Пуленк. — Л. : Музыка, 1977. — 158 с.
6. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар, Р. Шалю ; пер. с фр. В. Михелис и Н. Поляк. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1988. — 248 с.
7. Barthes R. *La modes et les sciences humaines* [Text] // Barthes R. *Oeuvres completes* / Roland Barthes. — Paris : Ed. Du Seuil, 1994. — Tome II. 1966–1973. — P. 121–125.
8. Boucher F. *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours* [Text] / F. Boucher. — Paris : Flammarion, 1988. — 464 p.
9. Chenoune Farid. *Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine* [Text] / Farid Chenoune. — Paris : Flammarion, 1993. — 334 p.
10. Goubault Christian. *Maurice Ravel. Le jardin féerique* [Text] / Christian Goubault. — Paris : Minerve, 2004. — 357 p.
11. Jankelevitch V. *Ravel* [Text] / V. Jankelevitch. — Paris : Seuil, 1995. — 220 p.
12. Laver James. *Histoire de la mode et du costume* [Text] / James Laver. — Paris : Trames-Hudson, 1990. — 287 p.
13. Marnat M. *Maurice Ravel* [Text] / M. Marnat. — Paris : Fayard, 1995. — 828 p.
14. Maurice Ravel. *Lettres, Ecrits, Entretiens* [Text] / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. — Paris : Flammarion, 1989. — 626 p.
15. Ravel. *Souvenirs de Manuel Rosenthal* [Text] / [recueillis par Marcel Marnat]. — Paris : Hazan, 1995. — 206 p.
16. Rey Anne. *Erik Satie* [Text] / Anne Rey. — Paris : Solfeiges/Seuil, 1988. — 187 p.

**ПАРАДОКСЫ ПОСВЯЩЕНИЯ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО
КОНЦЕРТА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА**

В творчестве любого композитора есть сочинение, с которого начинается его эра в музыке. У Сергея Прокофьева – это Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 10. Исследователи отмечают, что именно он заставил «музыкальный мир впервые заговорить о Прокофьеве» [1, с. 17] как о сложившемся самобытном профессиональном композиторе. Характеризуя Концерт, обычно акцентируют своеобразие прокофьевского пианизма, шокировавшую публику жёсткую прямолинейность музыкальной мысли композитора и его «задорный техницизм» [1, с. 18]. Подчёркивается, что это первый опыт объединения в цельной драматургически развитой форме типичных для С. Прокофьева образов [5, с. 74]. Так, анализируя музыкальный язык Первого концерта, И. Мартынов приходит к выводу, что бурную полемику вокруг этого произведения вызвало нарушение композитором традиций жанра, сложившихся к началу XX в. в России¹. В этой связи обратим внимание на высказывания самого С. Прокофьева по поводу Первого концерта. В 1914 г. по просьбе В. Держановского С. Прокофьев пишет короткий анализ Концерта, в котором с присущей ему деловитостью чётко и лаконично разъясняет его структуру, совершенно не касаясь вопроса новизны музыкального языка [6, с. 10–11]. По прошествии же многих лет композитор выделяет Концерт как одно из своих первых зрелых сочинений, оценив его не с точки зрения его места в истории музыки, но как этап собственной творческой эволюции, отмечая в нём наличие осознанных «замысла и выполнения»².

¹ «Существовала традиция жанра, которую молодой композитор не побоялся нарушить. Именно в этом, а не в каких-то чрезмерных “дерзостях”, и скрывалась причина бурной дискуссии, вспыхнувшей вокруг прокофьевского концерта» [4, с. 73].

² «Первый концерт, по-видимому, являлся первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение. 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. 11].

При достаточно подробном, казалось бы, анализе и объяснении «как это сделано», остаётся до конца не ясным, «почему это сделано именно так». Обойдён вниманием исследователей и факт посвящения этого знакового произведения. О посвящении либо не упоминается (как, например, в работах В. Дельсона, И. Мартынова [2; 4]), либо же упоминается вскользь. *Цель данной статьи* – рассмотреть прагматику посвящения Первого фортепианного концерта С. Прокофьева в биографическом контексте его раннего творчества, осмыслив в этом ракурсе музыкальные новации композитора.

Процесс создания Концерта, основная работа над которым пришлась на осень 1911 г., можно довольно подробно проследить по дневникам С. Прокофьева. Попытки написать фортепианный концерт молодой композитор предпринимает уже в начале лета 1910 г. В дневнике от 20.VI. 1910 г. он пишет, что «сочинил много материала для концерта» [8, с. 125]. Летом С. Прокофьев «изобрел несколько шикарных и очень хитроумных пассажей» [8, с. 174], которые позже вошли в 1-ю часть его Третьего концерта. Также был придуман материал для экспозиции. Но затем работа над «Снами» и «Осенним» отвлекла композитора от сочинения концерта. Осенью 1910 г. С. Прокофьев вновь принимается за него: с удовольствием сочиняет очень сложный материал для Andante и финала, рассчитывая написать большой фортепианный концерт в трёх частях. Однако, играя задуманный материал знакомым и часто получая одобрение, композитор не фиксирует его на бумаге. Понимая, что концерт может получиться невероятно трудным, С. Прокофьев решает параллельно с ним «написать лёгкое жизнерадостное концертino» [8, с. 174], с желанием посвятить его «начинающим талантам». Весной 1911 г. были сделаны вступление и главная партия, тема которой была взята из небольшой пьесы «Карнавал», написанной в 1908 г. и посвящённой Н. Мясковскому. Осенью, после перерыва, связанного с работой над «Маддаленой», С. Прокофьев снова принялся за сочинение Концертino. Однако из первоначального замысла написать лёгкое, простое в исполнении концертino выросло более солидное произведение. Были добавлены вставное Andante, скерцообразная разработка, и концертino превратилось в одночастный Концерт. Январь 1912 г. С. Прокофьев провел за инструментовкой, и в феврале Концерт был закончен.

Свой Первый концерт Прокофьев посвятил Николаю Николаевичу Черепнину. Но *почему*? Концерт, исполненный на экзамене по специальному фортепиано³, посвящается не педагогу по специальности и не преподавателю композиции, а Н. Черепнину, у которого С. Прокофьев заканчивал класс дирижирования одновременно с окончанием класса фортепиано у А. Есиповой. Примечательно, что *все* исследователи называют С. Прокофьева учеником А. Винклера, А. Есиповой, А. Лядова и Н. Римского-Корсакова, но имя Н. Черепнина иногда просто выпускается (как, например, у В. Киреевой [3]). В «Дневнике» С. Прокофьева (запись от 21.III.1914 г.) запечатлён момент фиксации посвящения в нотном тексте. «Просмотрел ещё раз корректуру Концерта, ещё нашел несколько ошибок и отнёс его на Николаевский вокзал для скорейшего следования в Москву. Надписал посвящение Н. Н. Черепнину. Я давно собирался посвятить ему этот Концерт, который он очень любит и которым всегда интересуется, а также как прощальную благодарность при уходе из Консерватории, ибо исполнением этого концерта я прощаюсь с Консерваторией» [8, с. 429]. Среди многочисленных лестных отзывов после первых показов будущего концерта Прокофьеву было «особенно интересно мнение Черепнина, который сказал, что это лучшее моё произведение, здоровое, жизненное и великолепно ритмованное» [8, с. 174]. Каков может быть подтекст посвящения? Появилось ли оно лишь потому, что Н. Черепнин «очень любит» и «всегда интересуется» концертом, или же С. Прокофьев вкладывал в него несколько иной смысл? Рассмотрим возможные варианты.

1) *Посвящение Н. Черепнину как «первому исполнителю»*. Именно такую версию отстаивает О. М. Томпакова [9]: «24 мая 1914 г., — пишет она, — Прокофьев исполнил свой Первый фортепианный концерт на выпускном вечере. Оркестром дирижировал Черепнин. Именно Черепнин настоял и на присуждении Прокофьеву первой премии имени А. Г. Рубинштейна» [9, с. 30–31]. Стоит отметить, что в исследование вкрались некоторые неточности: конкурс име-

³ Напомним, что С. Прокофьев оканчивал консерваторию два раза: весной 1909 г. он получил диплом «свободного художника» как композитор, а в 1914 г. завершил обучение в фортепианном и дирижерском классах.

ни А. Г. Рубинштейна состоялся 22.IV. 1914 г. без оркестра – партию второго рояля исполнял В. Дранишников, а Н. Черепнин дирижировал лишь 11.V. на выпускном вечере. Сомнительным представляется и влияние Н. Черепнина на вручение премии (рояля фабрики Шрёдер). По данным И. Нестьева [5], премия вручалась по результатам голосования достаточно большого количества профессоров, что и запечатлел в дневнике С. Прокофьев: «Голосование: я – тринадцать голосов, Голубовская – пять, Берлин – два, Келлер – один» [8, с. 453]. Что же до версии о «первом исполнителе», то Н. Черепнин не был дирижером-«первооткрывателем»: впервые Концерт С. Прокофьева был представлен публике в Москве (Народном доме) 25.VII. 1912 г. под управлением К. Сараджева, через месяц – 23.VIII. – в Павловске, дирижировал А. Асланов. На самом деле Н. Черепнин продирижировал Концертом лишь на выпускном вечере, и в этот раз действительно настоял на исполнении именно концерта, который очень хотел играть С. Прокофьев, и категорически против чего был настроен директор консерватории А. Глазунов. В этот момент Н. Черепнин и вправду поддержал С. Прокофьева в решении отказаться от выступления, если комиссия (специально собранная для обсуждения этого случая!) решит, что на «акте» выпускник С. Прокофьев должен играть фантазию «Тангейзер».

2) *Посвящение Концерта как дань любимому учителю.* Отношения между С. Прокофьевым и Н. Черепниным складывались далеко не безоблачно. Они познакомились осенью 1906 г., когда у 15-летнего студента Петербургской консерватории появился новый предмет – чтение партитур, который вёл Н. Н. Черепнин – 33-летний преуспевающий композитор и дирижер. Педагог занимался с учениками по двум направлениям: читка с листа, в процессе которой Н. Черепнин давал рекомендации, как это лучше сделать, и домашняя подготовка партитуры на основе преподанных ранее приёмов. На этих занятиях Н. Черепнин присматривал кандидатов для будущего класса дирижеров⁴. Однажды С. Прокофьев зашел в Малый зал консерватории на

⁴ В автобиографии С. Прокофьев вспоминает о том, как Н. Черепнину виделась профессия дирижёра: «...– Дирижер прежде всего должен кончить теорию композиции, – развивал он свои взгляды перед нами, – чтобы иметь более широкие музыкальные горизонты. А затем необходимо, чтобы он был пианистом: он должен

репетицию ученического оркестра. «Черепнин поощрял такие посещения, потому что на этих занятиях можно было услышать некоторые из проходимых нами партитур, прислушаться к звуку отдельных инструментов, вообще ближе сжиться с оркестром» [7, с. 238]. К нему подошел Н. Черепнин:

«– Вы хотели бы быть дирижером? – спросил он, положив руку мне на плечо.

– Да я, право, не думал об этом.

– А в дирижерский класс хотели бы поступить?

– Право, не знаю.

– Ну как хотите, – разочарованно произнес Черепнин, отходя» [7, с. 238]⁵.

Этот разговор возымел продолжение в неожиданном направлении. Ещё не видя себя с дирижерской палочкой, С. Прокофьев загорелся идеей выступить в качестве автора и поставить своё произведение в ученическом консерваторском концерте. Композитор возвращается к «Ундине» (в 3-й раз), и в течение весны и лета 1907 г. заканчивает оперу, однако ни «Ундина», ни написанная позже Симфония так и не исполнялись в консерватории. Из оркестровых сочинений под управлением автора 22.XI. 1910 г. была исполнена симфоническая картина «Сны» (ор. 6). Для исполнения консерваторскими силами были написаны и два женских хора в сопровождении оркестра на стихи К. Бальмонта – «Белый лебедь» и «Волна», – но хоры

с листа разыграть любую партитуру или по клавиру проаккомпанировать любую оперу. Посмотрите на немецких дирижеров, которые иногда приезжают к нам: он продирижирует в концерте какую-нибудь арию с певицей и, если публика потребует бис, выйдет с этой певицей и проаккомпанирует на фортепиано её бисовый номер. Это очень красиво и шикарно, и всякий дирижер должен суметь так проаккомпанировать» [7, с. 237].

⁵ Уже в зрелом возрасте С. Прокофьев так описывал этот случай: «К Черепнину в дирижерский класс буквально ломились желающие, но он отказывал большинству: один был недостаточно развитой музыкант, другой плохо читал партитуру, третий хорошо схватывал её глазами, но не мог сыграть руками. Во мне Черепнин увидел объект, как будто отвечавший его рубрикам; плохо, что я был молод, но это через несколько лет должно было исправиться. И вдруг он предложил мне, а я не ответил ни да, ни нет. Как глупо! Конечно, это и было глупо, но я тогда не отдавал себе отчета» [7, с. 238].

также «не пошли», — на закрытой репетиции был исполнен лишь первый из них. Но, несмотря на неудачу, композитор, несомненно, получил опыт написания оркестровых произведений, выйдя за рамки преимущественно фортепианного творчества. Симфония, при содействии А. Глазунова и Н. Черепнина, была исполнена 23.II. 1909 г. на закрытой репетиции Придворного оркестра. До этого С. Прокофьев пытался устроить Симфонию в ученическом оркестре, но Н. Черепнин сказал, что она слишком сложна для учеников⁶.

Н. Черепнин учил дирижировать С. Прокофьева прежде всего как композитора: «У вас нет способности к дирижерству, — говорил Черепнин, — но так как я верю в вас, как композитора, я знаю, что вам не раз придется исполнять свои сочинения, я буду учить вас дирижировать» [5, с. 61]. Таким образом, с 26.IX. 1907 г. С. Прокофьев посещает класс симфонического дирижирования, куда Н. Черепнин взял его по собственной инициативе. С самого начала в отношениях учителя и ученика возникли сложности. На первое же занятие С. Прокофьев не явился, помня, как раньше не пришел на первое занятие А. Лядов. Когда же Н. Черепнину сказали, что С. Прокофьев, возможно, в научных классах, то «уважаемый старший преподаватель произнес: “Значит, науку предпочел искусству!..”» [8, с. 21]. Уже через пару недель С. Прокофьев пишет в Дневнике: «Нисколько я с Черепниным вовсе ссориться не желаю, но что же мне делать, если все профессора вселяют в меня уважение к себе, а Черепнин ни вот чуточки!» [8, с. 23]. Самолюбивый С. Прокофьев всегда очень остро реагировал на случаи, как ему казалось, невнимания к нему. А первые полгода Н. Черепнин давал достаточно поводов так думать: чего стоит тот факт, что за это время С. Прокофьеву ни разу не дали стать за дирижерский пульт! Конечно же, это заканчивалось демонстративными выходками

⁶ «Черепнин был в высшей степени любезен, выслушал симфонию и произрек свой суд: — Если бы эта симфония была бы вроде обыкновенной ученической работы, как, например, “Цыгане” Галковского или Симфония Лембы, то я непременно настаивал бы на её исполнении. Но эта вещь переходит границы обыкновенной ученической работы, она слишком сложна гармонически для нашего оркестра, и он её не сыграет. Вы убежите с первой же репетиции. Кроме того, в этом году ученических концертов, кажется, и не будет. Устройте в каком-нибудь другом оркестре — это будет очень хорошо, я этому сочувствую и постараюсь помочь, чем могу» [8, с. 66–67].

юного композитора. Однажды даже (справедливости ради стоит отметить, что по инициативе А. Канкаровича) учениками было составлено заявление в Художественный совет с жалобой на Н. Черепнина. В конце первого года обучения в дирижерском классе «за палочное махательство» С. Прокофьев заработал «3,5», получив возможность выйти к оркестру всего один раз за целый год.

Ещё год Н. Черепнин не допускал С. Прокофьева к оркестру, подтягивая технику, и, как, по словам самого же С. Прокофьева, «замечательный дипломат и политик» [8, с. 31], добился интереса к предмету и вызвал в ученике осознанное желание во что бы то ни стало руководить оркестром. На С. Прокофьева, привыкшего обходить запреты, такое негласное вето произвело должное впечатление, вызвав азарт к недоступному. В Дневнике от 20 XI. 1909 г. он пишет: «... я в этом классе третий год, а между тем за первые два года я продирижировал три раза. В этом году я решил быть страшно энергичным, скандалить, говорить дерзости, словом, – прошибить лбом стену, но всё-таки дирижировать» [8, с. 99]. Следующие 5 лет отношения С. Прокофьева с Н. Черепниным развивались достаточно бурно: С. Прокофьев часто бывал недоволен придирками Н. Черепнина к его дирижерским успехам, Н. Черепнин же упорно гнул свою линию, обучая неукротимого молодого человека дирижерскому мастерству. Но постепенно между ними налаживались и дружеские связи. Стоит отметить, что ссоры в понимании С. Прокофьева не исключали хороших отношений, а как бы подтверждали и укрепляли их. «Я думаю, что человека к жизни привязывает не столько счастье, сколько несчастье. Иначе: человек, испытывая несчастье, начинает дорого ценить счастье. Отсюда параллель: если два человека не только живут всегда в ладах, но иногда и ссорятся, то через это они гораздо больше оценивают друг друга. Конечно, если ссора не переходит границы» [8, с. 139]. Именно так относился С. Прокофьев к М. Шмидтгофу, которому посвятил свои Вторую и Четвёртую сонаты и Второй фортепианный концерт. И не потому ли он не «преподнёс» ни одного произведения своему преподавателю по музыкальным формам Я. Витолу, с которым отношения «выяснились как, быть может, приятные, но мало интересные и отнюдь не яркие» [7, с. 331]?

Окончательное примирение конфликтующих музыкантов произошло, когда обнаружилось, что, как писал С. Прокофьев, Н. Черепнин «с пеной у рта сражается за мои сочинения и доказывает всем о наличии у меня огромного таланта. Положительно, из заядлого врага он превращается в заядлого друга» [8, с. 143]. Перед началом репетиций Первого концерта к выпускному вечеру Н. Черепнин «сказал оркестру целую речь, что это замечательное произведение, которое скоро будут исполнять повсюду и которое надо знать всякому музыканту, и если с первого раза что покажется странным, то при дальнейшем знакомстве оно станет понятно» [8, с. 458]. Именно признание Н. Черепниным в С. Прокофьеве сложившегося талантливого композитора позволяет нам рассмотреть ещё один возможный мотив посвящения Первого концерта.

3) *Посвящение композитора – композитору*. Зная, что Концерт С. Прокофьева – своеобразное послание хорошо знакомому человеку, предполагающее, что «адресат» прочитает заложенный для него подтекст, и учитывая тот факт, что оба «собеседника» были композиторами, логично будет обратиться к творчеству Н. Черепнина, где мы находим удивительно близкое по времени создания и схожее по форме произведение. За несколько лет до написания молодым С. Прокофьевым Первого фортепианного концерта появляется одночастный Концерт для фортепиано с оркестром ор. 30 признанного в столичных кругах композитора Н. Черепнина. Созданный в 1905 г., он был впервые исполнен М. Мейчиком 22.IV. 1908 г. в X Симфоническом собрании РМО под управлением С. Василенко. Почти через год, 21.II. 1909 г., произведение было представлено в Петербурге во II Русском симфоническом концерте. Дирижировал Н. Черепнин, партию фортепиано исполнял Н. И. Рихтер. В этом же году за Концерт для фортепиано Н. Черепнин получил Глинкинскую премию. О том, что С. Прокофьев слышал и знал Концерт Н. Черепнина, говорит упоминание о нём в «Дневнике»⁷. К сожалению, каких-либо комментариев, как и по поводу иных произведений Н. Черепнина, С. Прокофьев не оставил, но

⁷ 24.V. 1914 г. Прокофьеву позвонил его давний друг и соученик по классу Есиповой Борис Захаров. В числе прочего он сообщил, что «собирается учить Концерт Черепнина, чтобы сыграть его в Москве, просил прозондировать почву у Черепнина» [8, с. 468].

совершенно ясно, что он был знаком с творчеством учителя и при необходимости помогал ему разыгрывать партитуры⁸.

Сочинение Н. Черепнина – пример русского романтического концерта. Н. Римский-Корсаков, которому Н. Рихтер показывал произведение, «нашел пьесу “адски трудной и превосходно звучащей на рояле”» [9, с. 28]. Действительно, близкий по фактуре и изложению (многострочная партия фортепиано) виртуозным сочинениям Ф. Листа Концерт можно назвать «трансцендентным» – по аналогии с листовскими этюдами. Одночастный (как позднее и у С. Прокофьева), написанный в сонатной форме со вступлением, Концерт Н. Черепнина имеет рапсодийную структуру, изобилующую множеством тематических элементов. Гармоническое мышление музыканта и его пианистические приёмы не выходят за рамки позднеромантической традиции.

Обширное оркестровое *вступление* содержит две темы, представляющие две образные сферы, которые будут разворачиваться в дальнейшем действии. 1-я тема – героическая, проводимая тяжело и сдержанно, – мотив-утверждение, 5 раз повторяемый медной духовой группой; 2-я – «тема сомнений» – распределена в группах деревянных духовых и струнных инструментов, как бы ведущих диалог «в поисках выхода». Вступление проводится дважды: после его показа в оркестре обе темы развиваются в партии фортепиано, обретая новые качества. Тема-«утверждение» преобразуется в торжественное шествие – словно романтический герой идет на подвиг, – 2-я тема – «сомнения» – преисполняется решимости и драматизируется. *Главная партия* появляется после долгих поисков, как бы «рождается» (позже эту идею её «рождения» унаследует Н. Мясковский). Широко развёрнутая, она также содержит две темы, различные по характеру. Сдержанная, героико-патетическая 1-я тема полностью экспонируется в партии сольного фортепиано, оркестр же исполняет роль «декорации», создавая тревожный, мятущийся фон. Этот эффект достигается с помощью триольного движения вокруг терцового звука у гобоев и тремолирую-

⁸ Так, например, в мае 1914 г. Н. Черепнин с «подыгрыванием» С. Прокофьева показывал А. Зилоти музыку своего нового балета «Красная маска» («Маска красной смерти» ор. 42 по одноименной новелле Эдгара По) [8, с. 469].

щих скрипок. 2-й элемент темы – истинно героический и более эмоциональный – характеризуется широким диапазоном, восходящими, полными решимости ходами у фортепиано, поддерживаемыми трубными возгласами оркестра. Окончательно определяются функции отдельных оркестровых групп: для создания атмосферы тревоги и смятения композитор использует возможности струнно-смычковых и деревянных духовых инструментов, героическая же сфера полностью отдана медным. 2-я тема главной партии изначально также несёт героический заряд – затактовую восходящую кварту – но сдерживается «незримыми путами» и представляет собой поступенно восходящее движение. *Связующая партия* лёгкого танцевального склада, изначально имеющая почти сказочный характер, постепенно драматизируется (трубные возгласы), приобретая настойчивость и целеустремленность. 2-я часть связующей полностью отдана оркестру и представляет собой напористую боевую тарантеллу. Впервые музыка приобретает и восточный колорит. Как успокоение среди бури появляется *побочная партия*, вызывающая ассоциации с E-dur'ной «Арабеской» К. Дебюсси. Побочная партия непрерывно развивается, погружая нас в атмосферу восточной сказки. «Половецкие» томные интонации (пример мелодики «русского Востока») отсылают к сказочным образам Н. Римского-Корсакова. В то же время в процессе развития появляются фактурные формулы, разработанные Ф. Шопеном (в частности, в Этюдах ор. 10 №10 и ор. 25 № 11. В *заключительной* партии Н. Черепнин предстаёт как талантливый музыкальный пейзажист. Тонко и точно взаимодействуя с оркестром, фортепиано «наравне» с ним выполняет изобразительную функцию, как будто передавая спокойное волнение морской глади, всплески волн.

Небольшая *разработка* бетховенского типа построена на двух темах вступления, отделена от экспозиции и начинается у оркестра. Обширная, развёрнутая, «атлетическая» каденция фортепиано («подвиг героя») продолжает разработку. Партитурное (доходящее до семи нотных строк) изложение каденции, написанной в традициях листовского пианизма, создаёт впечатление огромной сложности. Однако партия фортепиано в целом удобна для исполнителя, поскольку построена на привычных фактурных формулах и пассажах. Мы встречаем фактурные цитаты Второго концерта для фортепиано

К. Сен-Санса, возникают ассоциации с произведениями Э. Грига, С. Рахманинова. В каденции осуществляется переход к *репризе*, оркестр вступает лишь перед самой кодой, начало которой построено на первом мотиве вступления. *Кода* «собирает» разнохарактерные тематические элементы предшествующего развития. Сдерживаемый богатырский размах вырывается наружу, музыка обретает черты динамичности и движения. Многократное повторное кадансирование знаменует окончание-утверждение.

Концерт для фортепиано с оркестром Н. Черепнина, несомненно, стал откликом на события 1905 г., когда произошли кардинальные сдвиги в общественном сознании, привычный, устойчивый мир начал рушиться. Именно в такое время возникает потребность в «настоящем герое», незаурядной личности, которая «спасёт мир» (вспомним музыкальные концепции А. Скрябина). И в Концерте Н. Черепнина эта идея вполне реализуется – солист и оркестр существуют как будто в разных измерениях; при этом лидирующие позиции, вся инициатива отданы солирующему фортепиано. Собственно же оркестровое «высказывание» присутствует в концерте лишь трижды – во вступлении, связующей партии и начале разработки. Все остальные, «более важные», темы полностью проводятся в партии фортепиано; оркестру же поручена, в основном, сопровождающая роль. Проследим историю развития мотива «утверждения», открывающего концерт. Если в экспозиции «герой», персонифицируемый солирующим фортепиано, ещё подвержен влиянию внешнего мира и полностью повторяет этот мотив вступления, то в разработке партия фортепиано начинается сразу со 2-й темы вступления, и в следующий раз мотив утверждения появляется у солиста лишь в коде, совершенно преобразованный. «Герой» не просто повторяет тему, данную ему «массой» (как во вступлении), а рисует свою, преображённую, «картину мира», к которой он пришел через каденцию-подвиг. Всё произведение словно иллюстрирует идею о «доминирующей роли личности в истории».

Сравнивая Первый концерт С. Прокофьева с Концертом Н. Черепнина, обнаруживаем как будто бы случайные совпадения: одночастная форма, секвенцирование как способ развития, «зашифрованная» одноименность тональностей (*cis-moll* у Н. Черепнина и *Des-dur* у С. Прокофьева), каденция-разработка и «монументальный» пианизм. Одна-

ко при ближайшем рассмотрении открываются существенные различия. Музыка насыщена не просто разной, но полярной энергетикой: *cis-moll* у Н. Черепнина наполнен романтической мелодекламацией, *Des-dur* у С. Прокофьева – жизнеутверждающей патетикой открытых деклараций. Рыхлой структуре и попытке (правда, не совсем удавшейся) создать композицию сквозного развёртывания романтического типа противостоит чёткая прокофьевская конструкция. Трактовка С. Прокофьевым рояля как ударного инструмента отлична от черепнинского его понимания как «рояля-оркестра». Новое гармоническое мышление и характер тематизма у С. Прокофьева противопоставлены ограниченному романтической традицией гармоническим формулам и тематизму романтического типа в Концерте Н. Черепнина. Наконец, многоярусной фактуре, «жирному» монументальному пианизму Н. Черепнина С. Прокофьев «отвечает» прозрачной октавной техникой и чётким разграничением регистров. «Три кита», на которых, по определению С. Прокофьева, «держится Концерт» [6, с. 10], те же, что и в Концерте Н. Черепнина – это тема вступления, повторяемая также трижды – в начале, разработке и коде. Однако у Н. Черепнина тема на протяжении Концерта драматизируется и переосмысливается, С. Прокофьев же свой эпизод в смысловом отношении практически не изменяет. Солист-«герой» Н. Черепнина, мыслящий и переживающий, главенствует практически во всём произведении (кроме заключительной партии). У С. Прокофьева же «фортепьянная партия с её оригинальной техникой призвана расцвечивать тематический материал, излагаемый оркестром» [1, с. 21], а солист-«лицедей» весело и задорно «играет», наполняя Концерт скерцозностью и гротеском, торжествующим (в итоге) весельем.

Выводы. Можно утверждать, что посвящение С. Прокофьевым Первого фортепианного концерта своему учителю и коллеге – скрытая реплика старшему собрату по ремеслу, диалог на равных *композитора будущего* – С. Прокофьева – с *композитором настоящего* Н. Черепниным. Концерт, по сути, превращается в «доказательство от противного», аргумент в пользу нового искусства, нового мироощущения против обветшалых клише русского романтизма. Н. Черепнин ещё патетичен, серьёзен и величествен, С. Прокофьев же свободен, насмешлив и независим. Его фортепианный Концерт – смелая

манифестация яркой творческой индивидуальности, молодости, которая всё знает и всё может.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. Фортепианное творчество Прокофьева [Текст] / Л. Гаккель. — М. : Госмузиздат, 1960. — 160 с.
2. Дельсон В. Фортепьянные концерты С. Прокофьева [Текст] / В. Дельсон. — М. : Советский композитор, 1961. — 54 с.
3. Киреева В. Первый фортепианный концерт С. С. Прокофьева в мировом музыкальном социуме (К 110-летию со дня рождения С. С. Прокофьева) [Электронный ресурс] / В. Киреева. — Режим доступа : http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/9/articles/sec3/s3a6.html.
4. Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество [Текст] / И. И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 560 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева [Текст] / И. Нестьев. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1973. — 661 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве [Текст] : статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варуц. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
7. Прокофьев С. С. Автобиография [Текст] / С. С. Прокофьев. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 528 с.; ил.; компакт-диск.
8. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933 [Текст] : в 3-х кн. / С. С. Прокофьев. — Франция : DIAKOM, 2002. — Ч. 1-я (1907–1918). — 815 с.
9. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин [Текст] : Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. — М. : Музыка, 1991. — 111 с.

УДК 78.03 : 78.071.1(438)“19”

Олександр Сердюк

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО: МАНДРИ ЛАБІРИНТОМ ЧАСУ

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена тим, що, з одного боку, без творчої постаті Кшиштофа Пендерецького неможливо скласти уявлення про сучасну музику в цілому, з іншого – настав час узагальнити оцінки щодо внеску польського митця в сві-

тову музичну культуру, визначити основні особливості його творчої еволюції, адже розпочалася вона у 50-х рр. минулого століття. *Мета* даної статті – простежити цю еволюцію переважно в художньо-стильовому аспекті на матеріалі музично-театральних творів митця, які ще не стали предметом системного вивчення у вітчизняному музикознавстві.

Як видається сьогодні, однією з головних особливостей творчості К. Пендерецького можна вважати здатність *синтезувати*, здавалося б, несумісні системи мислення, стильові моделі, залишаючись при цьому цілком впізнаваним. Його твори вибагливо сполучають елітарність і демократизм. Показово і те, що їм, як правило, притаманні, незалежно від обраної в тому чи іншому випадку стильової системи, безпосередня емоційність, спонтанність, стихійна сила, неупорядкованість (хаотичність як симптом становлення), ненормативність образів і прийомів, потужний динамізм барокового типу. Творчість Пендерецького вирізняє також *універсалізм* – онтологічний і географічний: рівна відкритість Сходу і Заходу. Актуальні для багатьох культур і теми, що обираються митцем для своїх творів.

Отже, Пендерецький втілює універсальний тип митця, що по-своєму демонструє естетичний плюралізм явно постмодерністського типу, діалектично поєднує функції «живого класика» і новатора, в творчій лабораторії якого яскравий блиск благородного металу пробивається часом крізь купи шлаку. Як і для більшості митців, котрим близькі принципи художнього постмодернізму, для Пендерецького завжди актуальною залишалася проблема спілкування з публікою, навіть тоді, коли він відкрито декларував авангардистську позицію на початку свого творчого шляху. Відповідно, все більшої гостроти набувало питання мови цього спілкування. В польського митця вона ставала дедалі більш артикульованою, сполучаючись зі своєрідною «музичною жестикуляцією», яка в чомусь нагадує риторичні фігури доби бароко. У цьому аспекті стала помітною його відмінність від Стравінського, твори якого неможливо сприйняти адекватно, не вникаючи у «граматику» його мови. Музику ж Пендерецького достатньо лише почути – її мова легко сприймається у безпосередньому спілкуванні. По суті, такий тип спілкування композитора і слухача ґрунтується на засвоєнні мовних формул, а не на вивченні мовних правил.

Реальне емоційне спілкування зі слухачем Пендерецький поставив неодмінною умовою музичної образності. Як видається, в цьому Пендерецький стає прямим творчим спадкоємцем Ф. Ліста. Музика угорського майстра пізнього періоду вже стоїть на порозі відкриття такого нового типу спілкування. Згадаємо, що Ліст мислив Почуттєве джерелом усього, вважав його роль першорядною, а основою ідеального художнього синтезу йому видавалося органічне злиття Почуттєвого і Морального, Почуттєвого і Спіритуалістичного. Можливо, у цьому криється принаймні одна з причин сполучення в його пізній творчості архаїчних елементів і новаторських колористичних прийомів. Проекуючи ці риси на творчість Пендерецького, ми знаходимо багато спільного: той же риторичний пафос, таке ж прагнення сполучити архаїку і сонорність у переважній більшості творів, особливо в тих, котрі пов'язані з літургійною традицією, аж до «Семи брам Єрусалиму» і «Credo».

Пендерецький-новатор, долаючи прихильність до авангардистського епатажу, достатньо легко і, як здається, цілком свідомо входить у естетичне поле постмодернізму, намагаючись грати його метафорами і налагоджуючи відповідні стосунки з аудиторією. Пендерецького не приваблює позиція митця-модерніста, який переважно налаштований на діалог з майбутнім. Польський композитор прямо визнає, що творить для своїх сучасників. Тому не випадковим видається те, що він намагається сам донести власні твори до слухачів, диригуючи ними. Можливо, це сприяє популярності і його музично-театральних творів. Приміром, його опера «Дияволи з Людена» уже витримала біля двох десятків прем'єр. З моменту появи цього першого масштабного музично-театрального твору (1969) до прем'єри четвертої – останньої на даний момент – опери «Король Убю» (1991) пройшло більше двох десятиліть. Контакти ж з театром і кінематографом у Пендерецького зав'язалися наприкінці 1960-х рр.

На сьогодні він є автором музики до лялькових і драматичних спектаклів, радіоп'єси, короткометражних і повнометражних кінофільмів, 4-х опер: «Дияволи з Людена», «Втрачений рай» (1978), «Чорна маска» (1986), «Король Убю».

Часова дистанція, що утворилася, дозволяє підвести певний проміжний підсумок: внести корективи в ті оцінки, що давалися творам

польського маестро «по гарячих слідах», чіткіше визначити їх естетико-стильову орієнтацію. Це стосується, насамперед, музично-театральної творчості, яку варто розглянути крізь призму нової парадигми інтелектуальної і художньої трансформації духовного світу людини в умовах постсучасності.

Спочатку позначимо деякі загальні особливості музичного театру Пендерецького. У своєму нарисі про польського митця музикознавець Олександр Івашкін зауважив, що вся музика польського майстра є театром [6]. З цією думкою важко не погодитися, адже музика Пендерецького дійсно «просякнута» театральністю. Театральність розуміється, насамперед, як відбиття особливої якості дії, що втілюється у русі звукообразів-персонажів. Тому навіть у чисто інструментальних творах композитора виникає ефект театральної вистави, де події музики неначе розігруються на уявних підмостках. Можливо, цим можна пояснити постійну увагу хореографів до музичних текстів Пендерецького під час творення театральних вистав.

Відштовхуючись від традицій так званого «інструментального театру», зокрема, в польській (К. Шимановський, М. Карлович) та російській музиці (І. Стравинський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович), К. Пендерецький театралізує власне музичні процеси; при цьому виняткове значення набуває своєрідна пластика невимушеної гри інструменталістів-акторів, а сам композитор уподібнюється режисеру, який спрямовує сценічний рух нібито з-за лаштунків.

Виділяють принаймні *три типи театральності*, втілені в музиці Пендерецького [6]. *Перший* тип ґрунтується на принципах контрасту та калейдоскопічності, запозичених зі сфери кіномистецтва. Образи Пендерецького виявляються характерними, загостреними. Такими, що одразу кидаються в очі. Серед музично-сценічних творів найбільш послідовним втіленням цих принципів відзначається опера «Дияволи з Людена». *Другий* тип – це стихія гри, рухливого і вибагливого розгортання дії, що проявляється, насамперед, у концертних жанрах, особливо у жанрі капричіо (приміром, Капричіо для туби соло, Капричіо для гобоя і струнних). Подібні ознаки простежуються в опері «Король Убю». *Третій* тип більшою мірою демонструє зв'язок театрального мислення композитора з мистецтвом минулого, особливо ж з антимінімізмом стилю бароко, де на перший план виходять такі поняття,

як афект, риторика, пафос і особлива форма двоїстості суб'єкта, яку визначають як солілоква, котра передбачає діалог суб'єкта творчості зі своїм досвідом.

Можна також стверджувати, що поява опер Пендерецького була підготовлена розвитком принаймні *трьох гілок його музики*: концертних жанрів, музики до театральних вистав і кінофільмів, а також творів, написаних за певними текстами, – кантат і ораторій. Якщо ораторії допомогли виділити найважливіші принципи загальної архітектоніки, а прикладна музика – характер ілюстративної мови, то концертні жанри впритул підвели до опер з боку музичної образності, визначивши наперед своєю театральною віртуозністю оперний стиль Пендерецького. Усі ці жанри функціонально можна розглядати як своєрідні театральні ескізи композитора.

Зародженню та реалізації музично-театральних ідей сприяв ще й такий чинник, як широка обізнаність композитора щодо розмаїтих художніх явищ минулого і сучасності. Так, на основі вельми популярного в художній культурі історичного сюжету була створена перша опера Пендерецького «Дияволи з Людена». Постать французького священика Урбана Грандье часто привертала увагу митців у різні часи, і результати їх творчих пошуків були добре відомі Пендерецькому. Однак, як здається, дослідники його творчості недооцінюють той факт, що шлях до художньо-образної концепції «Дияволів» багато в чому був визначений досвідом роботи композитора над фільмом «Рукопис, знайдений у Сарагосі» (останній фільм, до якого Пендерецький написав музику). Ця стрічка була поставлена режисером В. Хасом за романом Я. Потоцького у 1965 р., а наслідки спілкування Пендерецького з гротескно-містичним образним світом цього твору проявилися 4 роки потому. У цілому ж «Дияволи з Людена» демонструють органічну дволикість театального мислення польського майстра, єдність театральності зовнішньої і внутрішньої: кінематографічність драматургії сполучається з принципами побудови ораторіальних творів (особливо «Страстей за Лукою»).

Опери Пендерецького по-різному втілюють особливості музичного театру композитора. Перша і третя знаходяться в руслі активного сценічного руху, одразу втягуючи у захоплюючий перебіг подій, драматичних і хвилюючих. Друга опера, навпаки, примушує дивитися на

те, що відбувається, збоку, з певної відстані: при всьому драматизмі музичного втілення біблійної легенди про гріхопадіння Адама і Єви ми не стаємо тут учасниками того, що відбувається, і співчуваємо не героям, а самому пафосу епічної оповіді Мільтона – Пендерецького. У «Дияволах» і, почасти, в «Чорній масці» майже немає театральної умовності, а всі події на сцені сприймаються з безпосередністю кіноглядачів; в опері «Утрачений рай» дистанція між сценою і глядачем значно зростає, а картини цієї «репрезентації» набирають особливої виразності саме завдяки умовності дії. В опері «Король Убю» театральна умовність виникає, насамперед, завдяки використанню виразових засобів та прийомів з арсеналу театру абсурду, а також орієнтації на традиції комічної опери.

Ми стикаємося тут з різними концепціями музичного театру. Але разом з тим в драматургії усіх опер Пендерецького виявляються спільні витоки.

У першу чергу, це підвищений емоційний тонус дії і оповідання, майже позбавлений «оазисів» спокою. Характерний емоційний «клімат» музики Пендерецького, її підвищений темперамент отримують в операх адекватне сценічне втілення, сполучаючись з наочним розвитком подій. У «Дияволах» цей розвиток стає гарячковим чергуванням коротких сцен-кадрів, що сплітаються в єдиний суперечливий клубок і невпинно рухаються до фатального фіналу. У «Раї» зовнішні контури розвитку менш експресивні, але зміна сцен також створює відчутну напругу: композитор постійно переводить дію з часового плану у позачасовий, і навпаки, нагадуючи про приреченість доль героїв – Адама і Єви.

У «Масці» дія розгортається за принципом невпинного наростання звучності – аж до метафоричного фіналу. Темп розвитку у «Дияволах» і «Королі Убю» дуже високий, майже калейдоскопічний.

У «Раї» тривалість сцен збільшена, а тому темп їх чергування уповільнюється. Зате помітно зростає музична, інтонаційна насиченість вокальних партій, а також щільність оркестрової тканини. Подібна тенденція проглядається і в «Масці», а оркестрова партія в «Королі Убю» демонструє підвищення рівня інтонаційної інформативності.

Загальна емоційна сконденсованість в усіх операх дуже значна. Пендерецький не просто забарвлює свої образи в яскраві тони,

а й примушує їх бути носіями сильних сценічних ефектів. При цьому не стільки засоби самі по собі, скільки їх трактування у контексті цілого створює враження органічності театру Пендерецького.

Поступово в музично-театральних творах Пендерецького відбувається розширення діапазону зовнішньо-театральної виразності. З одного боку, більше уваги приділяється візуальному ряду – традиційні засоби сцени збагачуються новими зоровими елементами завдяки використанню прийомів з інших видів мистецтва: кіно, балету, пантоміми тощо; з іншого – зростає роль ігрового начала, стихії репрезентативного театру. У зв'язку з цим підвищуються вимоги до акторської манери інтонування і пластики. Помітно активізується пошук засобів синтезування різноманітних театральних форм. Особливо це стосується опери «Король Убю», створеної за п'єсами Альфреда Жаррі.

Можна спостерігати й інші прояви синтетично-режисерських пошуків композитора. Зокрема, кінематографічний за характером прийом монтажного розшарування дії на умовно-реальне і уявне. При цьому дія часто відбувається за обставин переходу з одного часового виміру в інший. Використання таких засобів частіше спостерігається в опері «Утрачений рай». Наприклад, у фіналі опери Архангел Михайло веде Адама на вершину гори, звідки видно прийдешні наслідки гріхопадіння, у другій сцені акту Адам докоряє Єві гріхопадінням ще до того, як воно відбувається у сценічній реальності.

Нерідко епізоди зовнішньої дії у Пендерецького змінюються «ліричними відступами». Однак цей авторський план складний, «закодований». Він втілюється не музикою переживання, а в ігровий спосіб – через відтворення певних жанрово-стилістичних ідіом в їх інтонаційній та тембровій специфіці.

Загалом же музично-вербальна поетика опер Пендерецького з кожним разом все яскравіше демонструє розширення амплітуди використання засобів і прийомів, які увійшли в арсенал виразності мистецтва ХХ ст. Серед них – ремінісценція; різні види цитатності (у тому числі автоцитата) та форми використання алюзій; стилізація; ретроспекція; кіч; синтезування тощо. Останні дві опери Пендерецького взагалі схиляють до використання відносно нової художньої реальності таких понять, як «метамова» та «метастиль». Можна простежити, як інтонаційний (у широкому розумінні цього слова) автор-

ський вислів у Пендерецького поступово еволюціонував у бік все більшої залежності від «чужого», а проблема індивідуального стилю помітно змістилася у площину концепції, тобто загального задуму, його оригінальності, що відбивається у доборі стилістичних засобів, технічних прийомів та способі роботи з ними. Кінцевий «духовний підсумок» стає мірилом художності твору.

Показова в цьому сенсі опера «Король Убю», в якій композитор вдається до пародіювання, обіграючи характерні прикмети індивідуальних манер і стилів багатьох композиторів минулого і сучасності, проте жодного разу їх не цитуючи. До того ж об'єктом пародії стають стилістичні прийоми самого Пендерецького часів «Дияволів», часів «Раю», і, нарешті, – «Чорної маски».

У процесі еволюції оперна творчість польського майстра своєрідно демонструє втілення принципу полівалентності. Свого часу Віктор Шкловський зауважив, що «будь-який твір мистецтва створюється як паралель і як опозиція якомусь зразку» [10, с. 31]. Отже, цілком можливо, що «Дияволи з Людена» народилися в діалозі-суперечці з оповіданням «Матір Іоанна від ангелів» Я. Івашкевича та його екранізацією, здійсненою Є. Кавалеровичем, «Утрачений рай» – з «Дійством про душу і тіло» Е. Кавальєрі, «Чорна маска» – із «Саломеєю» Р. Штрауса, «Король Убю» – з антиоперою «Державний театр» М. Кагеля. Крім того, складається враження, що кожний раз нові музично-театральні завдання вирішувалися Пендерецьким у регулярному діалозі з одним з найбільш яскравих творинь в оперному мистецтві Польщі – «Королем Рогером» К. Шимановського. Притаманні цій музичній драмі риси ораторіальності своєрідно відбилися у «Дияволах», її інтелектуальна насиченість – у «Втраченому раї», а самодостатність музично-концептуального рівня – у «Чорній масці». Нарешті, театр Пендерецького по-своєму успадкував від театру Шимановського такі якості, як підвищений емоційний тонус висловлювання і парадоксальність.

Безумовно, за всім цим стоять також складні перипетії у стосунках Пендерецького з експресіоністичним «театром чекання», «світовим театром» К. Орфа, «ораторіальним театром» А. Онеггера («Жанна Д'Арк на вогнищі»), з музично-театральними концепціями С. Прокоф'єва («Вогняний ангел»), Д. Шостаковича («Ніс»),

І. Стравінського. До того ж, яскраво виражений стильовий «протезизм», властивий музиці останнього, ще в більшій мірі показовий для творчості Пендерецького, у тому числі – музично-театральної.

Незважаючи на складні перипетії еволюції музичного театру Пендерецького, ідейно-змістовний пласт його оперних творів демонструє доволі багато константних рис. Усі опери польського майстра сповнені духом трагедійності, відбивають ідеї катастрофізму і есхатологізму. Приміром, «Чорну маску» автор називав «одним великим бароковим танцем смерті» [7].

Для Пендерецького театр – завжди серйозна розмова про найважливіші філософсько-моральні проблеми, навіть тоді, коли цей театр наближується до ігрових форм (як у випадку з оперою «Король Убю»). При цьому підсумок довічної боротьби Добра зі Злом завжди однаковий – Зло торжествує, воно активне і багатоліке. Жертвою злих сил може стати будь-хто: у «Дияволах» – це священик Урбан Грандье, у «Чорній масці» – група городян, у «Королі Убю» – громадяни якоїсь країни, а в «Утраченому раї» – усе людство. Проте будь-яка сюжетна конструкція, взята за основу, неодмінно переводиться Пендерецьким у притчовий план, а образи набирають сенсу загально значимих знаків-символів. У такому характері світобачення і світосприйняття не можна не углядіти риси барокової свідомості. Адже намагання втілити ідею абсолютного часу і простору, поєднання емоційної екзальтації із риторичним раціоналізмом, відвертий еклектизм ідей і виразових засобів – усе це ознаки суто барокові. Навіть властивий бароко ілюзіонізм відбивається в театральних творах Пендерецького досить своєрідно. Приміром, у «Королі Убю» композитор постійно обманює слухові очікування публіки, перетворюється в ілюзіоніста, у якого навіть тональні фрагменти здаються атональними, а кластери звучать начебто милозвучно. У амбівалентності художнього мислення композитора і навіть деякій розірваності його свідомості можна вбачати також умонастрій «кінця століття», «межове» світовідчуття.

Якщо давати оцінку творчості Пендерецького в контексті філософсько-естетичних орієнтацій модернізму, то на перший план виходить властиве творчій палітрі майстра прагнення до новизни, тяга до подолання інерції, особливого роду інтелектуалізм, елітарність. Досить згадати, приміром, його ранні опуси: «Міри часу і тиші»,

«Анакласис», «Флуоресценції» та ін. Однак, якщо ми подивимося на його творчість з позиції теоретиків постмодернізму, то побачимо, що Пендерецький також легко вписується в постмодерністський простір. Специфічними рисами останнього є стильовий плюралізм, апеляція до всього багатства художніх традицій, накопичених світовою культурою, пошук системності позараціонального типу, орієнтація на масового глядача й інтелектуальну еліту одночасно, інтертекстуальність, мультивалентність, звертання до гротескних типів художньої творчості, іронії, алюзії; художній експансіонізм і т. д. Особливо помітно ці риси проступають в оперній творчості композитора, найбільш яскраво – в останніх його опусах: «Чорна маска» і «Король Убю», де чіткіше позначилася позиція ігрового жонглювання культурними знаками різних епох. Невипадково Л. Ерхардт назвав оперу «Король Убю» кривим дзеркалом, «у якому відбивається гротескно витлумачена історія музики» [12, с. 10].

Пендерецький якийсь в одному з інтерв'ю зауважив, що «Король Убю» – це твір, за своєю суттю сюрреалістичний. Тому, напевно, композитора цілком задовольнила сценографія Роланда Топора в прем'єрній мюнхенській постановці «Короля Убю», що викликала асоціації або зі світом образів Ієронімуса Босха, або із сюрреалістичними композиціями П. Пікассо та М. Ернста. Однак вірно і те, що сюрреалізм Пендерецького має мало спільного з репрезентацією безформного і відбиттям несвідомого, але прагне надати форму безформному і свідомість несвідомому. У результаті використання в цій опері відповідних стилістичних прийомів химерний світ ідей, що «стоїть на голові», виявився трактованим так, ніби він «стояв на ногах». Тим більшу цікавість викликають недавні визнання Пендерецького в тому, що в молодості він поставив музику на голову, а тепер намагається перевернути знову на ноги. Це судження можна в цілому витлумачити як свідомо продеклароване повернення в лоно традиції, занурення в іманентність живого досвіду. Однак ця його розвідка на суміжній постмодерністській території була здійснена ним, як видається, уже в часи створення «Дияволів». Щоб усвідомити це, потрібно повернутися до художньої ситуації другої половини 1960-х – початку 1970-х рр.

Цей період у музикознавчій літературі традиційно розглядається як епоха неоавангарду [напр.: 6]. Сьогодні ж багато художніх явищ

того часу з'являються перед нами трохи в іншому світлі. Згадаємо, що Пендерецький у ті роки працює над музикою до фільму «Рукопис, знайдений у Сарагосі» (режисер – Войцех Хас, сценарист – Тадеуш Квятковський). Роман Яна Потоцького вражає своєю барочною примхливістю: складна витончена композиція, гранична перенаселеність героями, безліч заплутаних історій і фантастичних персонажів. Це твір, у якому жанрові ознаки пригодницького оповідання «плаща і шпаги» поєдналися з фантастикою, філософського роману – із сатирою. Головний герой твору – молодий капітан іспанської армії Альфонс ван Ворден – зазнає на шляху до Мадриду численних фантастичних пригод, випробувань різними, часто антагоністичними, силами, немов блукаючи заплутаним лабіринтом і постійно повертаючись до місця, звідки розпочалися його мандри. У фільмі ж ірреальні фігури духів, шибеників та цілком реальні фігури розбійників, кабалістів, раціоналістів, підступних і прекрасних жінок, що змінюють не тільки своє обличчя, а й свою сутність, символізують, як сказав сам В. Хас¹, «школу життя». За маскою символів і метафор, містики і магії, за покривом слів і вчень – живий потік життя, барочне багатство переживання. Автори фільму одразу ж намагаються спрямувати сприйняття глядача в ігрове русло. У початкових титрах читаємо, що «цей фільм є пародією на деякі літературні твори вісімнадцятого століття, що оповідали про духів, привидів, скелетів і талісмани, про таємничих чужинців з країн Сходу і про любовні пригоди, зрадливих жінок і ревнивих чоловіків, про поєдинки між дворянами і сповнених шляхетності купців і банкірів»².

Вражає те, що схожі світи оживають не тільки в «Чорній масці», а й в опері «Дияволи з Людена», що воскрешає реальну історію священника Урбана Грандье, обвинуваченого у стосунках з диявольськими силами і спаленого на вогнищі в 1634 р. Упадає в око та ж поліжанровість – багатошаровість жанрово-стильових рис. «Дияволи» Пендерецького – це і згущено-гротескна «комедія масок», і психологічна драма з любовною лінією, і висока трагедія з виходом на містерію, до образів і сцен Страстей Господніх, і навіть свого роду трилер,

¹ У телевізійному інтерв'ю з приводу прем'єри фільму.

² Записано автором з екрану.

де братія святих отців-екзорцистів дуже нагадує сучасних корумпованих «служителів Феміди» (що нерідко підкреслюється режисурою у постановчих версіях опери).

Цікавим і симптоматичним є факт, що через два роки після прем'єри опери К. Пендерецького виходить на екрани фільм Кена Рассела «Дияволи» (1971), заснований на тому ж сюжеті і стилістично зв'язаний з його ж телевізійною стрічкою «Пекло Данте» (1967). У фільмі «Дияволи», названому С. Кудрявцевим «несамовито барочним» [8], ця багатозначність і багатознаковість виражена ще яскравіше. Своєрідний «перегрів експресії» притаманний як опері К. Пендерецького, так і фільму К. Рассела. І, якщо кінокритик назвав К. Рассела «палаючим кінематографістом» [8], правомірним буде назвати К. Пендерецького «палаючим композитором».

У контексті позначеного вище пригадуються фільми Ф. Фелліні «8 ½», «Джульєтта і духи», і особливо – «знаковий» роман У. Еко «Ім'я троянди» (1980) з однойменним фільмом, де зазначена постмодерністська тенденція немовби знаходить класичні обриси. Згадаємо, що в романі мова йде і про пошуки містичних зв'язків людини з вищими силами, і про розшук злочинця. Сюжет і дія сконцентровані навколо таємниці, загадки або декількох загадок. Загадковим є монастирський лабіринт, точніше, закрита від світу і для світу древня бібліотека, що в ньому розташована. Вона – і символ культури, і символ світобудови. Загадковий і сам монастир. Його життя, його мешканці – теж свого роду «лабіринти», у яких розібратися непросто. Персонажами-«лабіринтами» переповнена і «Чорна маска» Пендерецького, також основана на досить дивній і загадковій «психокримінальній» історії, де зовнішня добропорядність примхливо сплітається із сумнівними таємницями, навіть вбивствами, де істина і неправда, високе і низьке, добро і зло незбагненим образом міняються місцями. Невипадково при постановці опери на сцені створюють напівморок, виділяючи мерехтіння свічок, дзеркала, у яких незліченно повторюються неясні обриси облич і предметів (в зальцбургській сценічній версії «Чорної маски» глядачі, до того ж, бачили і свої відображення на дзеркальній завісі).

Пригадується вражаюча метафора Борхеса, відома за назвою «Вавилонська бібліотека». Грандіозна Вселенська бібліотека створюється безліччю однакових шестигранних галерей, із двадцятьма полицями

у кожній. Галереї розташовуються поверхами і сполучаються коридорами з іншими сусідніми галереями. «У коридорі дзеркало, що достовірно подвоює видиме. Дзеркала наводять людей на думку, що Бібліотека не безкінечна (якщо вона нескінченна насправді, навіщо це ілюзорне подвоєння?); я ж вважаю за краще думати, що гладкі поверхні відбивають і обіцяють нескінченність...» [1, с. 267].

Ця впорядковано-заплутана й тупиково-нескінченна побудова символізує, як здається, той простір, де світ постмодернізму може виявити себе повною мірою. У цьому сенсі він стикається зі світом бароко, у рамках якого дзеркальність, лабіринт можна сприймати як певну часопросторову дезорієнтацію і, можливо, як відображення неясності, «нерозв'язності» життя і світобудови. Пошуки організації простору та його деконструкції, численні способи «конструювання» фактури, створення середовища, образу, структури, «аури», що походить від фону, є вельми характерними для культури постсучасності.

Візуальні фактури постмодернізму також є яскравим зразком певного перехідного стилю, де актуальною метафорою стану культури може служити ідея-образ «палімпсесту»: «неоднорідний простір, що розшаровується, як шум багатьох текстів, котрі ущільнилися на синхронно доступній для огляду площині листа», «...з яким можна порівняти простір-час культури в процесі його засвоєння реципієнтом – читачем або глядачем – нескінченно-незавершеного листа-послання, джерело якого темне, адресат – невідомий» [9, с. 213]. Палімпсест породжує безліч оптичних ефектів, алегорій-ілюзій «междости» (між минулим і майбутнім), у тому числі ефект «усепросвічування: проступання різних шарів тексту, дробове одноразове мерехтіння букв, рядків і інших знаків на поверхні пергаменту...» [9, с. 213].

До метафор постмодернізму можна віднести й ризому (кореневище) і деякі інші типи лабіринту. У. Еко наводить декілька можливих з них: грецький (лабіринт Тезея), класичний (нитка Аріадни), маньєристичний (Trial and error process: метод проб і помилок), сітка (у Делеза і Гваттарі – «ризом»), – відзначаючи, що структура ризому потенційно безмежна: «кожна доріжка має можливість перетнутися з іншою. Немає центра, немає периферії, немає виходу... Простір здогадки – це простір ризому. Мій текст у сутності – історія лабіринтів, і зовсім не тільки просторових» [11, с. 100]. Х. Борхес

згадує китайського архітектора Цзюй Пеня, що створив «“Сад розбіжних стежинок”: барочний лабіринт із нескінченними серіями, що сходяться чи розходяться і які утворюють нитку часу, що охоплює всі можливості» [2, с. 108].

Ця постмодерністська метафорика виявилася близькою Пендерецькому. Подібний сад-лабіринт він вибудовує у парку біля власної садиби. Як зауважує композитор, його план він знайшов у давній книзі про лабіринти: він вирізьблений на камені в одній з церков південної Франції, але його так ніхто й не побудував. «Я вирішив реалізувати те, що вигадав архітектор XIV століття. Відомо, що в лабіринті неможливо йти прямим шляхом, а треба шукати і помилятися, іноді, щоб йти уперед, треба повернутися: виходить така алегорія життя Митця» [3]. Цей лабіринт Пендерецький розглядає як багатозначний символ: з одного боку, замкненості художника у власному складному світі, з іншого – пошуку шляхів виходу до світу зовнішнього.

На перший погляд, ці міркування начебто свідчать про прагнення до модерністської ізоляваності. Проте, як здається, лабіринт для Пендерецького перетворився на своєрідний об'єкт інтелектуальної гри. В одному зі своїх інтерв'ю Пендерецький розказав, що, працюючи довгий час над партитурами своїх майбутніх творів, він нерідко заради відпочинку починає бавитися, малюючи поруч з нотним ескізом нові плани лабіринту свого парку. Композитор прагне будувати все складніші лабіринти, де можна буде загубитися, і йому здається, що там він добре буде себе почувати. Крім того, він з гумором говорить, що з радістю загнав би у свій лабіринт недоброзичливих критиків, і «хай вони там собі гуляють». По суті ж, багатокольорові ескізи його партитур також нагадують лабіринт, адже кожний колір позначає один з варіантів творчого задуму, з яких композитору доведеться вибирати остаточний.

Зазначимо, що метафора лабіринту знайшла широке застосування у художній практиці 2-ї половини ХХ ст. Наприклад, поняття лабіринту П. Булез порівнює з творами «нової музики», де рух не повинний уподібнюватися схемі «від відходу до прибуття» [4, с. 22]. Інтерес до цієї метафоричної фігури підтверджують деякі твори Л. Беріо (наприклад, «Лабіринт № 2» у 2-х частинах), М. Сидельникова (роман-симфонія «Лабіринти»), А. Шнітке (балет «Лабіринти»), С. Жукова (п'єса «Лабіринт»).

У тій або іншій мірі усі наведені вище метафори містять у собі простір «таїни», пов'язаний з потойбічним, трансцендентним, тим, що неможливо пережити, угадати. А. Ейнштейн писав, що «найпрекрасніше і глибоке переживання, що випадає на долю людини, – це відчуття таємничості. Воно лежить в основі релігії й усіх найбільш глибоких тенденцій у мистецтві і науці...» [5, с. 26]. Видається, саме цю таємничість намагався втілити польський композитор у «Чорній масці».

Остання книга К. Пендерецького вийшла під назвою *«Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець століття»* (1997) [14]. Можливо, така назва деякою мірою впливає із згаданого вище кінематографічного досвіду митця. Адже один з головних персонажів фільму Хаса – вчений Дон Педро Веласкес – промовляє ключову у драматургічному контексті фільму фразу: «Люди – немов сліпці, що блукають в лабіринті вулиць незнайомого міста. Вулиці ведуть до певної цілі, але ми чомусь боїмося йти уперед, а повертаємося назад або тупцюємо на місці. Я бачу доволі вуличок, котрі поки що ведуть в нікуди. Треба лише знайти нову комбінацію і одразу все стане зрозумілим, адже людина не може вигадати нічого такого, чого не могла би розкрити інша людина»³.

Отже, мета-символом у творчості композитора стає лабіринт як своєрідна постмодерністська метафора, що містить указівки на закодованість, символічну ускладненість художньої семантики. Таким – «лабіринтовим» – видається композитору, насамперед, рух до чистоти переживання сакрального спів-буття як своєрідний перехід з глибини у висоту. За словами Пендерецького, важливо пустити коріння – як у першому псалмі – «Пустити коріння в землі, але тягнутися гілками до неба» [14]. Про це, зокрема, свідчить підкреслений екуменізм «Заутрені», «Польського Реквієма», «Семи брам Єрусалима», «Чорної маски», який можна розглядати в інтертекстуальному контексті.

Ці твори демонструють новий синтез вербальних і музичних компонентів. У пошуках ефекту нескінченності культурного контексту польський композитор створює свій власний «лабіринт часу», подорож по якому пов'язана з будівництвом Ковчега і відкриттям тих Дзер-

³ Записано автором з екрану.

кал, у яких відіб'ється справжня людська сутність. За кінцевим рахунком, «героєм» творів Пендерецького стає Пам'ять, відбита в Слові. Прагнучи пояснити свої наміри, композитор користується словом і як предметом, і як інструментом – свого роду Дзеркалом – для по-замузичного вербального відбиття музичних ідей. Означена тенденція може бути названа авторською «концептуалізацією», оскільки ініційована самим композитором. Лекції Пендерецького «На кінець Часу» у цьому відношенні можуть бути визнані типовими для музичної культури останніх десятиріч, їх типовість пояснюється інтересом композитора до феномена, що так чи інакше привертає увагу всіх великих митців – дихотомії вічного і плінного в часовому процесі.

Отже, Слово для Пендерецького – вихідна форма структурування смислу, і саме тому йому притаманна символічна глибина. Увагу до форми (як словесної, так і музичної) композитор пояснює тим, що створюваний нею порядок дозволяє проявитися духовним структурам, насамперед, позаособистісного загальноісторичного значення. У цьому відношенні поетика Пендерецького виявляє близькість до естетичних позицій Стравінського. Для обох митців художня форма є буквальним утіленням духу, явищем смислу.

У цілому лекції Пендерецького репрезентують яскравий індивідуальний дискурс, що виявляє цілісну естетичну програму його творчості. Його завдання можна зрозуміти як створення шляхом вербалізації вказівок на складно-символічне походження музичних композиційно-стильових рішень (своєрідне вербальне перекодування музичного або музично-театрального задуму). У контексті лекцій дані «указівки» поступово переростають у своєрідні поетичні символи. Однак композитор викладає їх з достатньою простотою, навіть «розшифровує» за допомогою парного, текстуально близького, поняття. На думку Т. Калімуліної, у тексті К. Пендерецького вибудовується такий ряд подвійних понять: «Ковчег – соборність; зцілення – синтез; Сад, Ліс, Дерево – виростання; Лабіринт – шлях, пошук, досвід справжнього знання; “Кінець століття” – час прогнозування майбутнього, тобто Начало; традиція – імперативність архетипів, потреба ретроспекції; форма – кристалізація свідомості, духу, можливість виявлення контрастів і парадоксів буття; сакральне – вимір реальності, “важка надія”, спосіб порятунку; десакралізація (профанне) – “фаустіанська

пристрасть знищення”, розпад цілого; “декаданс душі” – занепад форми; духовність – простота в поєднанні з відходом від еклектики; “відродження” (як смислова категорія) – цілеспрямованість, вихід з Лабіринту; вихід з Ковчега – знаходження твердого ґрунту під ногами, відкриття нової землі» [7, с. 9].

Також дослідники слушно відзначають, що справжні «герої» ряду творів Пендерецького – це Час – Пам’ять – Рух, що виступають у якості опорних синтезуючих символів [7]. Взаємодія названих начал визначає і драматургію, і «контрдраматургію», зокрема, опери «Чорна маска», тобто здійснюється і як художня, і як естетична ідея. Антиномічна змістовна основа опери визначається сполученням теми сповідальності з темою карнавалу, що веде до парадоксального гротескно-трагедійного переосмислення ідеї жертвовності. Дана ідея обумовлює особливу роль ритму. Це відзначав і сам Пендерецький, коли говорив, що «Чорна маска» – перший його твір, у якому ритм виконує надзвичайно важливу роль («Бароковий танець смерті») [7].

Подібні ознаки постмодерністської поетики демонструють діалог не лише з епохою бароко, а й з маньєризмом, римським декадансом... «У цьому смислі правомірна фраза, – пише У. Еко, – що у будь-якої епохи є власний маньєризм (хоча я і не вирішив ще, чи не є постмодернізм усього лише перейменуванням маньєризму як мета-історичної категорії)» [11, с. 101]. Не заглиблюючись в подальші міркування з даного приводу, можна констатувати, що ряд художників, ніяк не зв’язаних із програмами, виданнями чи центрами постмодерністського напрямку, сьогодні живуть і сприймають дійсність на його лад, функціонують у його емоційному полі. До таких, очевидно, відноситься і Пендерецький.

У той же час, вибагливе сполучення парадоксальності і раціоналізму є характерним для всієї музично-театральної творчості польського митця, двоїстість свідомості якого постійно примушує згадувати про антиномії бароко, особливо у зв’язку з трактуванням певних образів-символів і морально-філософських категорій. Через такі образи, як Грандье і Жанна, Сатана і Христос, Перль і Бенігна, Батько і Матінка Убу в музично-театральних творах Пендерецького виявляється, насамперед, складна діалектика Добра і Зла. Саме через них ми неначе заново відкриваємо (як свого часу митці і мислителі доби бароко) ту,

іноді жахливу, неоднорідність «внутрішньої сфери» людини, що поєднує взаємовиключні бажання, прагнення та установки. Крім того, відповідні акценти, що проставляє Пендерецький у трактуванні через образну сферу своїх опер боротьби Добра і Зла, світла і темряви, певною мірою свідчать про фактичне визнання їх рівноправності, характерне, зокрема, для маніхейства. Усе це, як уявляється, можна сприймати як прояви свідомості перехідного часу. Увага композитора фокусується переважно на образах і цінностях перехідних епох і стилів (бароко, романтизм, експресіонізм), які на відповідних рівнях резонують з цінностями постсучасної доби. З перехідними епохами творчість Пендерецького також пов'язує свідоме втілення ідеї розвитку, мінливості, руху, мандрів, опора на фундаментальні принципи Буття. Звідси, з одного боку, образи Лабіринту, Агасфера, з іншого – Арки, Ковчега.

Отже, музично-театральна творчість Пендерецького одночасно демонструє і певні етапи еволюції, і певну єдність загального процесу свого розвитку, обумовленість змін, найтісніші внутрішні зв'язки між різними текстами. Користуючись улюбленою метафорою композитора, можна сказати, що його музичний театр є своєрідним *лабіринтом парадоксів*: тема мандрів (Перль-«Агасфер» з «Чорної маски») і карикатура на неї (пародія на Летючого Голандця, дрейф у невідоме на кораблі дурнів в «Королі Убю»); ідея екуменізму і її осміяння (в «Чорній масці»); сміливі пошуки нового і висміювання цього («спочатку я писав музику, яка стояла на голові, тепер намагаюся поставити її на ноги»); поважне ставлення до музичних кумирів і їх пародіювання (в «Королі Убю»); тяжіння до синтезу, полістилістики і відкидання еклектики; свідоме прийняття естетики постмодернізму і декларований протест проти постмодерністської «смерті автора», намагання залишатися самим собою. З подібними парадоксами Пендерецький пов'язує надії на майбутнє культури, у згоді з не менш парадоксальною думкою Т. Кантора: якщо творчість може нагадувати лабіринт, то саме відсутність виходу є запорукою вірно обраного шляху [13].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Борхес Х. Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения [Текст] / Х. Л. Борхес. — СПб. : Северо-Запад, 1992. — 639 с.

2. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко [Текст] / Жиль Делёз. — М. : Логос, 1997. — 264 с.
3. Дубичева К. Лабиринт для композитора. Кишиитоф Пендерецкий не слушает чужую музыку, чтобы услышать свою [Электронный ресурс] / К. Дубичева. — Режим доступа : <http://www.rg.ru/2010/11/10/regural/persona.html>.
4. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после Второй Мировой войны [Текст] / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. — М. : Музыка, 1989. — 303 с.
5. Зайдель Е. Г. Авангардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. Г. Зайдель. — М., 1993. — 205 с.
6. Ивашкин А. Кишиитоф Пендерецкий [Текст] : Монографический очерк / А. Ивашкин. — М. : Сов. композитор, 1983. — 128 с.
7. Калімуліна Т. Універсалії культури у творчості Кишиитофа Пендерецького [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. А. Калімуліна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса : [б. и.], 2003. — 16 с.
8. Кудрявцев С. Кен Рассел. Дикий мессия, усталый мессия [Текст] / С. Кудрявцев // Искусство кино. — 1991. — № 7. — С. 152—157.
9. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» [Текст] / С. Кусков // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 2—3. — 213 с.
10. Шкловский В. О теории прозы [Текст] / В. Шкловский. — М. : Федерация, 1929. — 268 с.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» [Текст] / Умберто Эко // Иностранная литература. — 1988. — № 10. — С. 88—104.
12. Erhardt L. Ubu spiewany // Krzysztof Penderecki. Ubu Krol. Prapremiera krakowska. Program [Текст] / L. Erhardt. — Opera i Operetka w Krakowie, 1993. — 32 s.
13. Pawlas J. Od malarstwa informel do teatru śmierci. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem [Текст] / Jerzy Pawlas // Tygodnik Kulturalny. — Nr 5. — 1997. — S. 5.
14. Penderecki K. Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku [Текст] / Krzysztof Penderecki. — Warszawa : Presspublica, 1997. — 99 s.

ФИГУРА ЦЕРКОВНОГО КОМПОЗИТОРА В ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЛИТУРГИИ XX ВЕКА

Опыт Тридентской¹ церковной реформы, способствовавший укреплению единства римской латинской мессы, так и не смог решить проблему церковной музыки. Ренессансная месса демонстрировала активные процессы *автономизации* музыкального гештальта² мессы как художественного артефакта. Обновление музыкального оформления месс в эпоху классицизма ориентировалось на приспособление богослужебных традиций к вкусам королевского двора. Религиозная философия искусства романтизма манифестировала смысл богослужения как творческую самореализацию индивидуума. В связи с историческим опытом постепенного отдаления искусства от нужд католической церкви в начале XX в. возникает необходимость церковной реформы. Теологи, движимые целью укрепления и распространения христианской веры, пытаются по-новому обобщить её опыт и найти *современное понимание обновления* литургии. Несмотря на то, что внутренние дискуссии, касающиеся развития современной теории и практики литургии, продолжают до настоящего времени, главную цель реформы современная церковь определила как *диалог* на всех уровнях духовно-социального функционирования общества. Диалогическое событие мессы должно реализоваться посредством активного участия общины верующих в *литургии как действующей части церкви* тела Христова, а именно, её *субъекта*. Неслучайно в преддверии II Ватиканского Собора (1962–1965) церковной общине возвращается её древнейшая функция *homo religiosus*, а мессе-ритуалу – коммуникативная сущность божественно-человеческой интеракции.

¹ Тридентский собор – Вселенский собор католической церкви, созданный в связи с развитием движения Реформации. Работал с 1545 по 1563 в г. Тренто (лат. Tridentum), отчасти в Болонье. Закрепил догматы католицизма, подтвердил верховенство римских пап над церковными соборами, усилил гонения на еретиков, ввёл строгую церковную цензуру. Решения Тридентского собора стали программой Контрреформации. – *Прим. ред.*

² *Gestalt* (нем.) – форма, структура. – *Прим. ред.*

Феномен *соборного субъекта литургии* рассматривается теологами в качестве важнейшей предпосылки жизнедеятельности церкви и восстановления её целостности. В этой ситуации фигура **церковного композитора** понимается как его наиболее активный и созидающий участник. В заключительном декрете Конституции II Ватиканского Собора о литургии «*Sacrosanctum Concilium*» [SC, VI, 112–121] обращение католического духовенства к общине адресовано прежде всего композиторам. Собор обращает внимание на их образовательную и воспитательную функцию в общинной среде как один из способов осуществления *participatio actiosa* – важнейшего требования II Ватиканского Собора, касающегося также и церковной музыки. Именно композитору отводится миссия осуществления исторически утраченного *participatio populi actiosa* в мессе: «церковные музыканты, исполненные христианским Духом, должны осознать и реализовать свою миссию в деле *сбережения* и *умножения* сокровищницы церковной музыки. Они (композиторы) должны создавать такую музыку, которая содержит в себе все признаки, присущие истинной (действенной в ритуале) церковной музыке. Она должна быть также приспособлена к возможностям исполнения как большими профессиональными хорами католических Соборов, так и хорами малых региональных церквей. Музыка должна содействовать участию всей общины верующих в литургии [*курсив – А. Е.*]» [8]³. Приведённый фрагмент декрета о литургической музыке, подтверждая тезис о ведущей и организующей роли церковных музыкантов в Богослужении, косвенно указывает на важность фигуры собственно церковного композитора, призванной стать движущим и направляющим фактором обновления не только литургической музыки, но и гештальта мессы-ритуала в целом.

Благодаря композиторам основные направления литургической реформы II Ватиканского Собора были *предвидены в практике* через спорадически обновляемое музыкальное оформление Богослужений. Об-

³ «Die Kirchenmusiker mögen, von christlichem Geist erfüllt, sich bewusst sein, dass es ihre Berufung ist, die Kirchenmusik zu **pfliegen** und deren Schatz zu **mehren**. Sie (Komponisten) sollen Vertonungen schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen und nicht nur von größeren Sängerkhören gesungen werden können, sondern auch kleineren Chören angepasst sind und die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde der Gläubigen fördern [*курс. и вст. – А. Е.*] [8].

разцы *нового* музыкального качества литургии представлены как в уникальных мессах-циклах И. Стравинского, П. Хиндемита, Ф. Пуленка, О. Мессиана, так и во многочисленных образцах обиходных месс церковных композиторов. Так или иначе они манифестировали наступление *будущего литургической музыки*. Её возможности и сила художественного воздействия привели к существенным изменениям не только атмосферы богослужений католической церкви, проникнутых духом *aggiornamento*⁴, но и всей религиозно-культовой жизни общества.

В современных исследованиях теологов, посвящённых истории католической церкви, пристальное внимание уделяется изучению причин и следствий стремительного обновления форм литургии в XX в. Фундаментальный труд о мессе Йозефа Андреаса Юнгманна (1889–1975)⁵ «Missarum Sollemnia» [6] посвящен изучению церковной практики во взаимодействии канонического и креативного как генетического признака католической мессы. Оценка литургической музыки как источника креативности в богослужебном ритуале связывается с фигурой церковного музыканта (кантора, органиста, композитора).

Считаем *целесообразным выдвигание следующей гипотезы*: в процессе исторического развития римской католической мессы композиторы разных эпох оказывали определяющее влияние на развитие религиозной и художественной жизни церковной общины. Способы и степень влияния личности композитора на общину *изучены недостаточно* и являются предметом напряжённых дискуссий в теологии. В *музыкознании* этот вопрос остаётся всё ещё *terra incognita*.

Творческий диалог композиторов с церковью и общиной верующих на протяжении столетий развивался напряжённо и не всегда был успешным, а порой вообще отсутствовал. Композиторы не всегда осознавали важность собственной роли в литургии как части жизнедеятельности церковной общины. Община же, в свою очередь, не всегда была интегрированной составляющей литургии, не говоря уже о *participatio*

⁴ Идея папы Иоанна XXIII, сформулированная как «*aggiornamento*» (от ит. *giorno* – день, *aggiornamento* – осовременивание), означала импульс обновления церкви и приспособление литургии к современности. Идея «*aggiornamento*» стала ключевой в анализе перспектив *литургического обновления* в первой половине XX в.

⁵ Австрийского теолога, члена иезуитского ордена, профессора университета Иннсбрука, официального советника II Ватиканского Собора.

actuosa. При этом креативная природа композитора зачастую не довольствовалась задачами Богослужения. Музыка, предназначенная для литургии, стремилась к автономии и получению статуса самостоятельного художественного артефакта. Неудивительно, что в дальнейшем она смогла существовать и независимо от литургии. Истории известно множество примеров церковных произведений, которые, переступив через свои литургические функции, отделились от Богослужения, начав самостоятельный, «концертный» образ жизни. Статус, функции и творческие интересы *свободного* и *церковного* музыкантов начали чётко различаться с разделением музыки на церковную (*musica divina, musica ecclesiastica*) и светскую (*musica humana, musica profana*) в эпоху Ренессанса. В XIX–XX вв. положение меняется. Развитие церковных жанров выдающимися композиторами соседствует с фактами обращения церковных композиторов к светским жанрам.

Существенные изменения в периоды *Литургического движения* и *Литургического обновления*, подготовившие реформы II Ватиканского Собора, коснулись и *системы образования*. Профессии «церковного композитора» и композитора – выпускника композиторского отделения консерватории (музыкальной академии) – в XX в. официально отделены друг от друга. Способ жизни и деятельности церковного композитора в XX ст. становится профессией, регламентированной организованной системой специального музыкального образования. Последнее осуществляется в церковных учебных заведениях, отличающихся от музыкальных академий и консерваторий по содержанию, составу и задачам обязательных для приобретения профессии «церковного музыканта» предметов. После реформы церковного образования II Ватиканского Собора свою профессиональную квалификацию «церковный музыкант» получает в Европе в высших школах церковной музыки (*Kirchenmusikschule, Hochschule für Kirchenmusik*), а также на кафедрах «церковной музыки» консерваторий и музыкальных академий (*Hochschule für Musik*). В образовательной системе Германии, Австрии, Швейцарии квалификацию «церковного музыканта» принято разделять на 4 уровня⁶.

⁶ Сведения о квалификациях приведены в соответствии с учебными планами кафедр церковной музыки *Hochschule für Musik und Theater* Мюнхена и католического университета Айхштета.

– *Квалификация D* «помощник церковного музыканта» представляет собой подготовительный этап обучения и сконцентрирована, в целом, на литургической практике.

– *Квалификация C* ограничена 2-летним сроком обучения в высшей школе церковной музыки или семинарии и включает, как правило, 2 специализации – основную и дополнительную по выбору (например, орган и композиция).

– *Квалификация B* включает полный курс высшей школы церковной музыки, обучение длится 4 года. Может приравняться к курсу обучения на кафедре церковной музыки в консерваториях и музыкальных академиях.

– *Квалификация A* является в системе образования «церковного музыканта» повышением *квалификации B*, обучение продолжается 6 лет. В программы усовершенствования различных специализаций включается углублённый курс композиции, работа с хором и оркестром, практика солиста-органиста, а также специальное обучение руководящих кадров. Последнее необходимо для получения квалификации «церковного музыканта» при занимаемой должности директора церковной музыки, регента хоров и исполнения окружных полномочий одновременно в нескольких церквях.

Таким образом, в круг должностных обязанностей выпускников *Hochschule für Kirchenmusik* входят (помимо оформления музыкальной части Богослужений собственными сочинениями или произведениями из исторической репертуарной сокровищницы литургической музыки) функции органиста, кантора, регента хора и «художественного руководителя» церковной общины. Во время песнопений мессы на кантора (лат. – *cantor, cantare*) возлагалась также ответственность за предварительное исполнение начальных строф григорианских хоралов (*Vorsänger*), псалмов, и, соответственно, за настройку пения хора и общины на соответствующий модус (глас). В мессах с оркестровым сопровождением церковный музыкант мог исполнять обязанности дирижера. Как видим, профессия церковного музыканта включает в себя целый комплекс обязательных для ведения Богослужений знаний по композиции, истории церковной музыки, музыкальной педагогике, вокалу, дирижированию, оркестровке. Сочетанием различных видов деятельности тип «церковного композитора» демонстрирует

возвращение к древнейшему образу «универсального музыканта». При этом в организации процесса его обучения с самого начала были очевидны национальные различия.

В системе образования церковных музыкантов Франции и Италии⁷, как и в литургическом репертуаре Богослужений, можно констатировать опору на национальные традиции исполнительства (в Италии – вокального, во Франции – инструментального). Жанровые и стилевые интересы в творчестве церковных композиторов Италии определялись в первой половине XX в. как влияниями позднего романтизма и импрессионизма, так и интенсивным развитием традиций григорианики и вокально-хоровой полифонии а cappella. Даже видные деятели итальянского авангарда – композиторы, написавшие только по одной мессе, среди них – Ильдебрандо Пиццетти (1880–1968) с его *Missa di Requiem* (1922–1923); Альфредо Казелла (1883–1947) с его *Missa Solemnis Pro Pace für Soli, Chor und Orchester* op. 71 (1944); Жан Франческо Малипьеро (1882–1973) с его *Missa pro mortuis für Bariton, Chor und Orchester* (1938); неоклассик Гоффредо Петрасси (1904–2003) с его *Magnificat für hohen Sopran, Chor und Orchester* (1939–1940) – продемонстрировали в церковном хоровом многоголосии стилевую динамику от импрессионизма к неоклассицизму с известным «итальянским пристрастием» к григорианской традиции и средневековой строгой полифонии. Наибольшее внимание к звучанию хора а cappella исследователи отмечают в творчестве Пиццетти. Его ученик, композитор Марио Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) приходит к следующему выводу: «вне всяких сомнений, И. Пиццетти – самый большой мастер вокальной полифонии, прославивший Италию вслед за её славным XVI веком» [10]. Одним из виднейших и наиболее продуктивных итальянских церковных композиторов считается *Лоренцо Перози* (1872–1956) [3], чьё имя носит консерватория Пьемонта (Кампобассо, The Conservatory of Music «Lorenzo Perosi»). Его литургические произведения 1890–1910-х гг. заслужили высокую оценку Ватикана⁸. Наибольшую известность получили его *Missa «In Hono-*

⁷ В высших школах церковной музыки Франции принято разделение профессий церковного кантора и органиста, которое отсутствует в Германии и Италии.

⁸ Так, в 1898 Перози получает пост *Maestro perpetuo* Сикстинской капеллы (пожизненного руководителя хора Сикстинского собора) в Риме. В 1903, по всей видимости,

rem Ss. Gervasii et Protasii» (1895), Missa «Te Deum Laudamus» (1897), Missa Eucharistica (1897), Missa «Prima Pontificalis» (1897), Missa da Requiem (1897), Missa «Benedicamus Domino» (1899), Missa Secunda Pontificalis (1906). Как отмечал в журнале «Musica sacra» Гельмут Гессе [4, S. 343–349], в мессах Перози представлено смешение множества стилей. Так, в его поздних мессах вагнеризмы смешиваются с барочными риторическими фигурами. В целом же, через цецилианизм⁹ композитор приходит к наследованию особенностей стиля Палестрины и индивидуальному претворению ренессансных принципов хоровой полифонии a cappella.

В церковной музыке Франции, напротив, интенсивно развивались национальные традиции различных органных школ. Некоторые исследователи отмечают в 20–30-е гг. расцвет органного искусства в области литургической музыки [9], другие большее внимание обращают на континуальность развития французской церковной органной культуры, что не было свойственно, например, Германии [2]. Акцентируется преемственность церковных традиций во Франции и влияние на них в XX в. творчества С. Франка (1822–1890), Ш. Гуно (1818–1893) и Г. Форе (1845–1924), оставивших внушительное наследие хоровой церковной музыки, включая мессы. Кроме того, эти композиторы служили при церквях органистами и постоянно обращались к органным композициям.

На рубеже XX–XXI вв. формируются новые органные традиции. В композициях для органа Луи Вирне (*Louis Vierne*, 1870–1937)

становится соавтором *Motu Proprio* папы Пия X о священной музыке, призывавшего к возрождению традиций григорианского пения в католической церкви. – См., напр.: Ciampa Leonardo A. Don Lorenzo Perosi. – Bloomington, Ind. : AuthorHouse, 2006. – 400 p.

Motu proprio (лат.) – букв. «собственным движением», т. е. по собственному побуждению, по собственному почину, «с собственного соизволения». Эти слова традиционно начинали послания римских пап, не согласованные с кардиналами и касавшиеся внутривластных и административных дел папской области, реже отношений с иностранными державами. – *Прим. ред.*

⁹ Цецилианизм – движение за возрождение в католической литургии традиций старинной церковной музыки – григорианского хора и вокальной полифонии a cappella, прежде всего, Палестрины – в противовес современным тенденциям в музыкальном оформлении службы, связанным с влиянием концертного исполнительства. Название происходит от имени Св. Цецилии, покровительницы музыки. – *Прим. ред.*

и Марселя Дюпре (*Marcel Dupré*, 1886–1971) музыковед С. Морент [9] констатирует укрепление традиций «симфонической органной школы» Ш.-М. Видора¹⁰. За этой школой закрепилось наименование «*Schule von St. Sulpice*»¹¹. В органном творчестве Шарля Турнемира (*Charles Tournemire*, 1870–1939) под влиянием С. Франка оформляется новое направление литургической органной музыки, известное во Франции как «школа Св. Клотильды» (*Sainte-Clotilde*)¹² и получившее широкое развитие в период до Второй Мировой войны. Особенностью традиции *Sainte-Clotilde* была особая концентрация на развитии принципов органной имитации григорианского псалмодирования, опирающегося на подчеркнутое скандирование канонических латинских текстов католической мессы. Эта традиция декларировала Слово, его импровизационную, поэтическую, красочную интерпретацию в григорианской псалмодии. В отличие от школы Видора традиция Св. Клотильды демонстрировала трактовку органа как инструмента исключительно литургического и импровизационного, а не симфонического. Индивидуальные пути развития органных традиций школы «Святой Клотильды» исследует Мари-Луиза Лангле¹³ в творчестве

¹⁰ Шарль-Мари Видор (*Charles-Marie Widor*, 1844–1937) – французский органист, педагог, композитор, основоположник жанра «органной симфонии» (так композитор называл свои масштабные органные сочинения). Наряду с органными симфониями (10), прелюдиями и фугами, сюитами (*Suite latine*, c-moll, op. 86, 1927), новеллами (3 *nouvelles pièces*, op. 87, 1934), его перу принадлежат также мессы. Известна его Messe op. 36 для 2-х хоров и 2-х органов (1890). По причине исполнительской сложности Мессы Ш.-М. Видор предпринимал попытки её упрощения и обработки для сокращенного состава исполнителей.

¹¹ Церковь *Saint-Sulpice* в Париже имела два органа – главный и хоральный с 22-мя регистрами. Именно для этой церкви предназначалась симфоническая органная *Missa* op. 36 Ш.-М. Видора.

¹² Крупнейшими органными циклическими произведениями в традициях *Sainte-Clotilde*, принесшими автору мировую славу, явились «*L'Orgue Mystique*», *Le Cycle de Noël*, op. 55; *Le Cycle de Pâques* op. 56; *Le Cycle après la Pentecôte* op. 57. Известны также органные произведения, наследующие симфоническую трактовку органа: *3 Pièce symphonique* op. 16; *Triple Choral* op. 41; *Symphonie sacrée* op. 71; *Deux Fresques symphoniques sacrées* op. 75/76.

¹³ Мари-Луиза Лангле – профессор Сорбонны, доктор музыковедения, автор фундаментальной монографии о жизни и творчестве композитора Жана Лангле (супругой которого она является): «Тень и Свет. Жан Лангле. 1907–1991» [5]. Известна также

композиторов Жана Лангле (*Jean Langlais*, 1907–1991), Оливье Мессиаана (*Olivier Messiaen*, 1908–1992), Мориса Дюруфле (*Maurice Duruflé*, 1902–1986)¹⁴, Андре Флери (*André Fleury*, 1903–1995)¹⁵, Гастона Литазы (*Gaston Litaize*, 1909–1991)¹⁶, Жана Алана (*Jehan Alain*, 1911–1940)¹⁷.

В церковной музыке Германии и Австрии более важное значение, чем наследование органной и вокальной традиций, имела опора на традиции национальных композиторских школ. Этот особый, *композиторский* приоритет в церковной музыке был характерен для

как органистка, пропагандистка традиции *Sainte Clotilde* (центральная тема её мастер-классов – «Школа церкви Св. Клотильды: Франк – Турнемир – Лангле»).

Традицию *Sainte-Clotilde* развивает и современный немецкий органист Стефан Кагл, публикующий также статьи об органном творчестве французских композиторов XX в. в журнале *ACV Musica Sacra* (например, см.: [7]).

¹⁴ Перу М. Дюруфле принадлежит одна Месса (*Messe cum júbilo* op. 11 для баритона solo, мужского хора и оркестра, 1966), изданная композитором в 3-х вариантах: с органом (1967), с оркестром (1970) и с малым составом оркестра (1972), и один Реквием (*Requiem* op. 9 для солистов, хора, оркестра и органа, 1947), также существующий в 3-х версиях: с оркестром (1947), с органом (1948) и с малым составом оркестра (1961).

¹⁵ А. Флери завоевал международную славу концертного органиста. В его композиторском наследии нет ни одной Мессы, однако содержится множество виртуозных произведений на духовную тематику: *Toccata sur l'Île* *Missa Est pascal* (1943–1944), *Pour la Pentecôte*, *Veni Sancti Spiritus* (1943), *Versets sur le Veni Creator* (1945), *Prélude à l'Introît* (1947), *Offertoire* (1947) и др.

¹⁶ Г. Литаз написал 3 органные мессы (*Grand Messe pour tous les temps*, 1948; *Messe basse pour tous les temps*, 1959; *Messe de la Toussaint*, 1964), цикл литургических песнопений (*Cinq Pièces liturgiques*, 1951) и 2 мессы для хора в сопровождении органа (*Missa solemnier* для смешанного хора, 1954; *Missa Virgo gloriosa* для сопрано, тенора и баса, 1959). Г. Литаз был концертирующим органистом и композитором, не находящимся на службе у церкви. Однако его интерес к реформе Богослужения нашёл отражение в произведениях, написанных для литургии с учётом участия общины (например, *Magnificat* для 6 голосов, общины и органа, 1967).

¹⁷ Органное и клавирное творчество Ж. Алана осталось в стороне от влияний К. Дебюсси и О. Мессиаана. Его композиции отмечены экспериментами с далёкими от европейской традиции музыкальными мирами Востока и джаза. Ему принадлежат, тем не менее, 3 мессы, написанные в один год (1938), за два года до смерти: *Messe modale en septuor* для сопрано, альты, флейты и струнного квартета или органа (*ad libitum*), *Messe grégorienne de mariage* для голоса и струнного квартета и *Messe de Requiem* для 4-голосного смешанного хора.

австрийской школы (*Schola austriaca* или *Klosterneuburge Schule*¹⁸) и её представителей Й. В. фон Вёсса (*J. V. von Wöß*, 1863–1943)¹⁹, В. Голлера (*V. Goller*, 1873–1953)²⁰, М. Шпрингера (*M. Springer*, 1877–1954)²¹, Й. Лехтхалера (*J. Lechthaler*, 1891–1948)²². Особенно-стью *Schola austriaca* были влияния творчества А. Брукнера, принципов симфонизации жанра мессы и оркестрового типа мышления, позднеромантической хоровой полифонии и, вследствие этого, отсутствие интереса к неогригорианским тенденциям немецкого цецилианизма и жанру хоровой мессы *a cappella*. В то же время, на формирование в начале XX в. индивидуального пути австрийской церковной музыки оказали влияние экономические проблемы католической церкви, приведшие к сокращению оркестров, что вызвало отход от традиций симфонических месс к более камерной их разновидности – месс в сопровождении органа или оркестра духовых инструментов.

В Германии приоритетные позиции в развитии литургических жанров в первой половине XX в. занимали реставраторские традиции цецилианизма. Из плеяды известных церковных композиторов, отличившихся «деловитостью» подхода к решению практических проблем «новой церковной музыки», следует особо отметить Германа Шрёдера (*Hermann Schroeder*, 1904–1984). Композитор целенаправленно работал над осуществлением целей и задач литургической реформы, предлагая различные варианты интеграции музыки и литургии. Перу Шрёдера принадлежит солидное количество произведений, вошедших в богослужебный репертуар – в основном, обиходные

18 *Schola austriaca* (*Klosterneuburge Schule*) образовалась в 1913 г. и определяла развитие церковной музыки Австрии до 1938 г.

19 Перу Й. Вёсса принадлежат 16 *Missae Ordinarien*, среди них – *Cäcilien Messe* op. 32, 10 *Missae Proprien*; 2 *Requiem*.

20 Наиболее известны следующие мессы В. Голлера: *Orgelmessen*, *Missa in honorem S. Vincentii Ferrerii* op. 7; *Requiem* op. 10; *Requiem* op. 10b; *Loreto-Messe* op. 25; большая *a capella-Messe* «*Orbis factor*»; *Leichtes Requiem* op. 27; *Missa in honorem S. Clementis M. Hofbauer Apostoli Vindobonensis* op. 66; *Klosterneuburger Messe*.

21 Из месс М. Шпрингера часто упоминаются *Missa* «*Lauda Sion*» op. 22; *Messe zu Ehren des seligen Crescentia Höss* op. 31.

22 Из месс Й. Лехтхалера наибольшую популярность получили *Clemens Hofbauer–Jubiläumsmesse* op. 5, 1919 и *Missa* «*Gaudens gaudebo*», 1932.

мессы (*Gebrauch-Messe*), выделяющиеся на общем фоне высоким художественным мастерством²³.

Поведём некоторые *итоги*.

1. Для церковных композиторов в предверии реформы II Ватиканского Собора важное значение приобретает принцип практической универсальности мессы. При введении в партитуры мессы указаний *ad libitum* композиторы следовали принципу мобильности исполнительского состава и структурной зависимости каждого раздела мессы от его конкретной ритуальной функции. Творческая свобода церковных композиторов развивалась на пути комбинаторики, отбора и сочетания фрагментов музыкального наследия литургической музыки при возрастающем стремлении максимально задействовать общину в различных художественных практиках Богослужебного ритуала. Не исключались и даже были весьма полезны для апробирования опыта пения общины в отдельных разделах мессы возможности, открывающиеся благодаря новым стилевым течениям и композиторским техникам. Обозначились, с одной стороны, стремление жанра мессы к статусу самостоятельного артефакта, с другой – реализация обиходных мессы в литургической интеракции общины.

2. В XX в. композитор возвращается к первоначальной роли мастера, владеющего своим ремеслом. С одной стороны, он получает большую свободу в области литургического творчества, с другой – перед ним ставятся более сложные требования: знание теологии, экклезиологии, канонических основ литургии, а также его личное участие в литургической практике как неотъемлемой части деятельности коллективного субъекта церковной общины.

²³ Назовем лишь некоторые из его 37 мессы. Мессы *a cappella*: *Missa dorica* op. 15, 1932; *Missa brevis* op. 17, 1935; *Requiem*, 1946; *Missa psalmodica*, 1953; *Missa syllabica*, 1962–84; *Deutsches Chorordinarium*, 1970; *Deutsches Chorordinarium II*, 1974. Инструментальные мессы: *Pauliner Orgelmesse* для смешанного хора, органа и духовых, 1945; *Missa Regina coeli* для смешанного хора и органа, 1950; *Missa Coloniensis* для смешанного хора и органа, 1954; *Missa Gregoriana* для смешанного хора, *Schola*, общины и органа, 1957; *Missa figuralis* для смешанного хора, струнных и органа, 1960; *Mass to honor Saint Cecilia* для смешанного хора, *Schola* и органа, 1966 (нем. ред. *Cäcilien-Messe*, 1969); *Missa cum tubis* для смешанного хора, 3-х труб и тромбонов, 1972; *Trierer Dom Messe* для смешанного хора, кантора или *Schola*, общины, органа, 3-х труб, тромбонов и тубы, 1973 и др.

3. Исследование личности композитора – создателя мессы, верующего христианина, члена религиозной общины, субъекта музыки и литургии – в рамках рассмотрения соборного феномена *homo religiosus* обнаруживает новые аспекты изучения религиозного опыта человека, путей формирования соборного субъекта в соответствии с его общественной функцией. В этом процессе ценность индивидуального начала не исключается.

4. Изучение роли церкви в жизни общины / общества демонстрирует новые тенденции её развития, ведущие не только к реформированию католической литургии, но и к изменениям в осмыслении феномена литургической музыки и восприятию его в едином комплексе с теологическим учением.

Как справедливо заметила Н. Герасимова-Персидская, «пафос всей культуры Нового и Новейшего времени – то есть европоцентристской – исчерпался. Человек конца XX века [добавим: и начала XXI – А. Е.] остро чувствует, что приближается к грани, за которой начнётся новый этап» [1, с. 100]. Очевидно, что человечество секуляризованного западного мира приближается к опыту нового духовного познания, а изучение его особенностей, форм и видов – одна из глобальных задач XXI столетия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1994. — 125 [1].
2. Fellerer K. G. Orgel und Orgelmusik [Text] / Karl Gustav Fellerer // *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* : [Hg. K. G. Fellerer]. — Kassel, Basel [u. a.] : Bärenreiter-Verlag, 1976. — Band II. — S. 318—320.
3. Gmeinwieser S. Ildebrando Pizzetti [Text] // *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* : [Elektronische Ressourcen] / Siegfried Gmeinwieser. — 1994. — Band VII. — Sp. 203—205. — URL : http://www.kirchenlexikon.de/p/perosi_1_p_1.shtml.
4. Hesse H. Lorenzo Perosi. Sein Leben und seine Musik [Text] / Helmut Hesse // *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : *Musica Sacra* / 101. — Regensburg, Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1981. — S. 343—349.

5. Jaquet-Langlais M.-L. *Ombre et Lumière: Jean Langlais 1907–1991* / Marie-Louise Jaquet-Langlais. — Paris : Editions COMBRE, 1995. — 437 p.
6. Jungmann J. A. *Missarum Sollemnia. Eine Genetische Erklärung der Römischen Messe [Text] : [2 Bde.]* / J. A. Jungmann. — Wien : Herder, 1962. — Band 1. — 633 S. — Band 2. — 641 S.
7. Kagl S. *Jean Langlais und seine Kirchenmusik [Text]* / Stefan Kagl // *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : Musica Sacra* / 108. — Regensburg, Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1988. — S. 383–393.
8. *Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum concilium“ [Elektronische Ressourcen]* // *Dokumente des II. Vatikanischen Konzils : Konstitutionen* : Archiv. — URL : http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.htm.
9. Morent Stefan. *Der französische Komponist Erik Sati (1866–1925) und sein Mittelalter [Text]* / Stefan Morent // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch: [wiss. Beiträge]*. — Paderborn : Schöningh, 2000. — Heft 84. — S. 145–166.
10. *Verfassen von Booklet-Einführungstexten einer CD-Produktion : ALU-AN-Auftrag: Werke: „Messa di Requiem“ von Ildebrando Pizzetti (1880–1968) : [Elektronische Ressourcen]*. — URL : <http://www.aluan.de/publikationen/auftraggeber/freiburgermusikforum/index.html>.

УДК 783 : 281.9

Игорь Сахно

ИДЕЯ ПРОТОПСАЛТА В ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Более чем за два века представление о пении в отечественном православном богослужении прочно срослось в нашем сознании с образом «регентоцентрично» расположенного хора и распростершего в его сторону длани самого регента¹ (развёрнутого при этом спиной к алтарю). При такой «диспозиции» задачи регента, помимо знания

¹ Слово «регент» – буквально – «правитель» – на Руси также стало означать: «временно исполняющий обязанности царя».

богослужебного устава, оказываются совершенно идентичными задачам музыканта-хормейстера. Всю свою творческую энергию и художественный посыл он вкладывает в жест. Изначально предполагается, что регент не должен петь, чтобы наиболее тонко контролировать все нюансы звучания хора. Также и задачи участников церковного хора оказываются идентичными задачам артистов хора академического. Основным объектом, к которому обращено внимание регента и всех поющих под его руководством, является хоровая партитура. При этом верхом мастерства принято считать умение хористов «праздничного» клироса ориентироваться во время службы в упрощённых гласовых «напевках» и пение по ним незнакомых церковнославянских текстов. Разумеется, каждая группа хора заучивает исключительно свою партию из гармонизации «напевок».

Но так ли мыслится певческое послушание в других христианских традициях, и всегда ли так было на Руси? *Целью* нашей статьи является осмысление особенностей «ремесла» певчего (псалта) как главной фигуры, формирующей звуковое поле богослужения.

Из глубин ветхозаветной богослужебной традиции в церковь новозаветную – христианскую – переходит образ *певца* – основной фигуры, ответственной за музыкальную форму молитвы. Именно ремесло певца, а не регента-хормейстера, изначально было необходимо для того, чтобы вознести молитву от лица всех участников службы.

Главным «орудием» певца может быть лишь «один голос» и исполняемый им последовательно ряд звуков, поэтому аутентичные традиции многоголосия, такие как грузинская, корсиканская и ранняя русская, зиждутся на линейном мелодическом начале. Народное пение в целом (не только христианское богослужебное) подразумевает в своей основе *мелодию*. Мелодией мыслит народный музыкальный гений, именно мелодия обрастает затем дополнительными элементами выразительности. Если же, как в современном отечественном богослужебном пении, волею судеб во главу угла поставлены дополнительные средства выразительности (например, гармония), а мелодическое начало отброшено на второй план, такую традицию неизбежно ожидает разрушение изнутри, которое заставит классифицировать её с приставкой «псевдо-».

Историческая граница между доминированием в православном богослужебном пении фигуры *головщика* (главного певца, или *протопсалта*) и выдвижением на первый план особы регента проходит через XVIII в. Новое для православия явление зародилось под влиянием поздней западной культуры (католической, по сути) в юго-западной Руси (Киев), постепенно перемещаясь на север.

Функции головщика и регента обнаруживают определённую общность. Это, собственно, само участие в богослужении, знание устава, владение нотной грамотой (для головщика – невменной, регента – пятилинейной). Также при исполнении песнопений с гласовой принадлежностью и от головщика, и от регента требуется профессиональное умение совмещать музыкальный материал с разными (подчас неизвестными) богослужебно-поэтическими текстами.

Принципиальное различие между протопсалтом (головщиком) и регентом состоит, прежде всего, в том, что изначальной музыкальной единицей в более ранней, канонической традиции является певец (что не исключает и хор), а позднее – при включении в богослужебную практику регента – таковой становится хор. Регент без хора, как и хормейстер, не сможет выполнить свои функции и состояться². Разнятся также специфика творческих усилий и их направленность. Продукт деятельности певца – *монодия*. Для регента же (в условиях неизбежного оскудения мелодического начала в многоголосных авторских сочинениях) – это *слуховой контроль* высотного, временного и динамического баланса между голосами в *гармоническом* пространстве хорового музыкального произведения. И, наконец, самое глубинное различие обнаруживается в тех *задачах*, которые призваны решать *певец-головщик-протопсалт* и *музыкант-хормейстер-регент* (равно как *мелург* и *композитор*, о которых в дальнейшем также пойдет речь).

Протопсалта и *мелурга* в их задачах объединяют, прежде всего, освоение, бережное сохранение, использование и развитие накопленного мелодического опыта как неотделимой составляющей

² Хотя, надо признать, что и в 19-м веке существовали школы дьячков, в которых они обучались самостоятельно проводить службы. Подготавливались таковые, разумеется, не для показательных городских приходов.

«вселенского» православного Предания. Этот опыт, в свою очередь, нарабатывается ради того, чтобы пением *вдохновлять* слушающих *к молитве*. Добавим, что рождённый в глубине тысячелетий и постепенно сформировавшийся ладо-мелодический язык богослужения (даже без текста) есть один из видов общественной церковной молитвы. Недаром именно мелизматический стиль изложения как в византийской традиции, так и у нас в столповом распеве называют *молитвой* и *богословием* в звуке. Равно, как уставную икону именуют *богословием* в краске.

Задачи *композитора* и исполнителя-хормейстера (а значит, и *регента*), на первый взгляд, могут показаться в чём-то схожими с задачами мелурга и протопсалта. Но схожесть эта не в главном. При освоении, бережном сохранении, использовании и развитии исполнительского опыта всей европейской музыкальной культуры композитор или хормейстер (то есть *музыкант*) преследует иную цель. Достичь её позволяют самые разнообразные и искусные, порой причудливые, но, непременно, яркие индивидуальные формы *самовыражения* перед публикой.

Вполне естественно, что и творчество мелурга-протопсалта не минует элемент самовыражения, а искусство музыканта способно вдохновить к молитве. Но эти составляющие их деятельности надёжно скрыты в тени её основных задач: протопсалта – богообщения, а музыканта – самовыражения.

В рамках своей профессии *псалт* способен выступать и как *гимнограф*, и как *мелург*. В церковной, а за нею и в научной литературе *гимнографом* называется поэт – создатель вдохновенных богослужебных текстов. Таковыми были, например, Роман Песнопевец (в русской традиции – Сладкопевец) и Иоанн Дамаскин. Но это отнюдь не означает, что гимнограф не имел никакого отношения к мелосу (по крайней мере, к простым его формам). Так, Предание нарекает преподобного Романа певцом³. Ради простоты запоминания и возможности исполнения музыкально «неучёным» народом многие гимны слагались

³ Если и в современной Греции происходит явный подъём певческого искусства (большая часть греческого населения, при наличии качественных голосов, прекрасно владеет аутентичной культурой интонирования), то смело можно предположить, что в I-м тысячелетии языком мелодии пользовались все, от мала до велика.

на готовый мелодико-ритмический каркас – «самоподобен». Исполненное таким образом песнопение называлось «*пением на подобен*»⁴.

Возникновение такой специальности как *мелург* большинство исследователей относят к сравнительно позднему времени бытования православной традиции, очевидно, отождествляя её с исторической кульминацией мелургического творчества (которую принято связывать с XII–XIV вв.). Однако точными документами на этот счёт наука пока не располагает. И, прежде всего, не обнаружены авторские рукописи самих мелургов. Известны лишь последующие их списки, исполненные в более поздних формах нотаций. Это дало повод для научных предположений о сосуществовании во времени специальностей гимнографа и мелурга⁵.

На первый взгляд, мелург – тот же композитор, перекладывающий тексты на мелодическую основу (разумеется, более сложную, чем та, которой пользовались гимнографы). Но идентичны ли функции мелурга роли современного композитора? И снова ответ содержится в понимании *задач* того и другого. В отличие от композитора, искусство мелурга заключается в мастерском сопоставлении мелодических формул как со смыслом текста, так и между собой; формул, разработанных и накопленных Преданием и соответствующих его духу. Наряду с этим талант (а иногда и гений) мелурга позволяет ему вывести несколько собственных формул, дополнив общее мелодическое море толикой выстраданных интонаций, которые, в свою очередь, будут использоваться последующими поколениями мелургов.

Немаловажно и то, что мелург, в отличие от композитора, – это всегда ещё и практикующий певец. Не всякий певец (и даже протопсалт) – мелург, но всякий мелург – непременно и практик. Любому протопсалту частенько приходится импровизировать по ходу службы. Но к мелургическому искусству даже у знаменитых псалтов отношение более чем трепетное. Когда в одном из греческих монастырей для престольного ночного бдения насельники захотели иметь мелизматически распетые *славники* преподобному Симеону Новому Богослову, было решено обратиться за помощью к крупнейшему

⁴ Подробнее об этом см. [4].

⁵ Подробнее об этом см. [2].

практику и специалисту Ликургу Ангелопуло. Всемирно известный протопсалт, тонко чувствующий традицию, не дерзнул, однако, взяться за этот труд, считая себя не вполне к этому готовым, и, в свою очередь, посоветовал обратиться к ныне уже покойному Досифею Параскеваиди. По мнению Ликурга Ангелопуло, тот был единственным, кто наилучшим образом справился бы с такой задачей. Так, благодаря разумной скромности и чутью одного мастера и гению другого, свет увидел этот свод шедевров – лебединую песнь современного мелурга – монаха Досифея Параскеваиди.

Эти песнопения были адаптированы автором данной статьи к церковнославянскому переводу специально для Ахтырского Троицкого монастыря, где особо почитается преподобный Симеон, и неоднократно петы там же на Всенощных Бдениях. Они действительно исполнены непревзойдённого мастерства и высочайшей духовности (под стать *богословию* самого преподобного). Наряду со знакомыми мелизматически богатыми попевками, там присутствуют и такие, которые ранее не встречались в известной невменной литературе.

Четыре праздничных *славника* – это стихиры, исполняемые следом за запевом, содержащим половину «малого славословия» («Слава Отцу и Сыну и Святому Духу»), заключающие четыре главных стихирных блока: 1. «Воззвахи», 2. На Литии, 3. На Стиховне и 4. «Хвалитны». На богослужениях тех церквей, где поддерживается уставная традиция, праздничные бденные славники распеты в самом богатом мелосе – мелизматическом⁶. В отличие от «малой Пасхи», то есть воскресного богослужения, где все песнопения подчинены гласовому единству текущей седмицы (недели), стихирные блоки праздничных служб отличается гласовое разнообразие, как между собой, так и внутри блока.

Так, в празднике преподобному Симеону Новому Богослову славник «Воззвахов» – «Возсия днесь церкви» распет плагальным 2-м (то есть 6-м) ихосом (гласом). Литийный славник «В священный облак» написан в плагальном 1-м (то есть 5-м) гласе. Славник на Стиховне «Приидите, вся множества верных» – в плагальном 4-м (то есть 8-м) гласе. «Хвалитны» заключает славник «Кто возглаголет широту

⁶ О типах мелоса подробнее см. [3].

любве», который также распет в плагальном 4-м гласе. Основная форма плагального 2-го гласа в византийской традиции отнесена к твёрдому хроматическому виду. Его лад во многом условно совпадает с дважды гармоническим D-dur. В основе плагального 1-го гласа — диатонический вид. Лад мелизматической разновидности этого гласа напоминает d-moll, но в мелодическом развитии в своём верхнем регистре может захватывать и a-moll. Лад мелизматической (а вместе с нею и невматической) формы плагального 4-го гласа условно совпадает с C-dur.

Высотный диапазон описываемых славников может простираться до двух октав. При этом возможны смелые ходы от квинты до септимы, а также нетипичные отклонения в другие ладовые системы.

Мелизматический тип мелоса, в котором Досифей Параскеваиди распел эти славники, отличает максимальная протяжённость распеваемого слога, в мелодику которого наряду с общеупотребительными оборотами мелург добавил малоизвестные и вовсе до него неизвестные попевки. Иногда его формулы представляют собой изменённые общепринятые мелодии, искусно соединяемые новыми мелодическими интонациями. Надо сказать, что эти новые для византийской традиции мелодии по форме и духу прекрасно вписываются в сокровищницу певческого предания.

Выводы. С древности богослужбное пение обеспечивалось профессиональной деятельностью *гимнографа, мелурга и псалта (протопсалта)*. Каждый из этих родов деятельности при сравнении может показаться относительно самостоятельным. *Гимнограф* — исключительно поэт, по специальному заказу богослужения облакающий смысл праздника в ритмически изысканную словесную красоту. Затем его тексты «попадают на стол» к *мелургу*-«композитору». И только после него готовый шедевр исполняется на службе певцом (*псалтом*)⁷. Однако, на самом же деле, и гимнограф, и мелург непременно были псалтами (каждый в своей мере и своём направлении), что подтверждает и современная богослужбная практика. Таким образом, эти три специальности изначально исторически и практически переплетены. И точкой их пересечения является специальность *псалта*.

⁷ Об этом подробнее см. [2].

Гимнограф-псалт, обращаясь прежде всего к поэзии, использовали ради её ритма упрощённые мелодические образцы, но при необходимости мог и сочинить мелодию, опираясь на силлабический или смешанный с невматическим типом соотношения слова и музыки (таковы древнейшие самоподобны «Дева днесь», «Явился еси» и «Взбранной Воеводе»).

Деятельность *мелурга-псалта* – наиболее естественный профессиональный симбиоз, поскольку она предполагает преобладание мелодического начала над словесным. Мелург лишь иногда может «размяться» на составлении песнопения в невматическом типе мелоса. Настоящая же его стихия – *мелизматика*, поглощающая в себе поэтическое наполнение песнопения и богословствующая более глубоко, чем само слово.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета [Текст] / Е. В. Герцман. — М. : Музыка, 1996. — 288 с.
2. Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки [Текст] / Е. В. Герцман. — СПб. : Нота, 2004. — 570 с. ; [прилож. 16 с.].
3. Сахно И. Л. Иоанн Кукузель – мелодический богослов [Текст] / И. Л. Сахно // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вип. 21. — С. 52—62.
4. Сахно И. Л. Осмысление самогласна и судьба подобна в отечественном богослужении [Текст] / И. Л. Сахно // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство-2 : зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — Вип. 32. — С. 30—40.

РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ НОВОГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА Н. СКАЛКОТАСА



Композитори першого покоління новогрецької школи, формування якої відбувалося на початку XX ст., вирішували завдання створення професійної національної музичної мови на рівні класико-романтичної стилістики. На той час провідні європейські композиторські школи знаходилися у пошуках нової музичної мови. Подолання місцевого стилістичного відставання здійснив композитор другого покоління новогрецької школи Нікос Скалкотас (Νίκος Σκαλκώτας, 21. III. 1904–19. III. 1949¹). Він органічно поєднав у своїй творчості риси національної грецької музики і тенденції західноєвропейської класики XX ст. Оригінальність і майстерність Н. Скалкотаса у оволодінні новітніми композиторськими техніками певним чином відкрила шлях до царини сучасної класичної музики композиторам наступних генерацій. Він своєрідно розвинув ідеї композиторів нововіденської школи, зокрема А. Шенберга, який вважав Н. Скалкотаса одним із кращих своїх учнів. У своїй останній книзі «Стиль та ідея» А. Шенберг зауважував: «[...]серед сотень моїх учнів тільки декотрі стали справжніми композиторами: Антон Веберн, Альбан Берг, Ганс Ейслер, [...], Роберто Герхард, Нікос Скалкотас, Норберт фон Ханненгейм» [6, с. 386].

Н. Скалкотас пішов із життя у віці 45 років фактично невідомим композитором, музика якого на той час не виконувалась, не записувалась на платівки і не видавалась. Незважаючи на короткий термін творчої діяльності, композитор створив численні симфонічні² і камерно-інструментальні твори, балети і музику до театральних

¹ Фото: Н. Скалкотас у Берліні, 1927 р. [5, с. 167].

² Залишилась незавершеною оркестровка декількох симфонічних опусів.

вистав. Він також є автором теоретичних робіт, серед яких – статті про музику, практична настанова з оркестровки і аналітичні дослідження.

Нині у європейських і грецьких музичних колах ім'я Н. Скалкотаса користується повагою і авторитетом, які дозволяють прирахувати його до когорти визначних новогрецьких композиторів. За його останньою адресою у Берліні відкрито меморіальну дошку з написом: *«Тут у 1929–1933 роках проживав учень Арнольда Шенберга, грецький скрипаль-віртуоз і композитор Ніколаос Скалкотас, автор симфонічних творів “36 грецьких танців” та “Повернення Улісса”»*. На батьківщині композитора його іменем названі консерваторії в Афінах і на острові Мітіліні. Контрастом блискучому внеску композитора у розбудову новогрецької музики були його злиденне життя, творча самотність і відсутність публічного визнання. Композиторська творчість не приносила життєвого успіху, але наповнювала змістом все його життя, починаючи з перших років.

Скалкотас народився у місті Халкіді на грецькому острові Евія у небагатій родині виробника мармуру. Його батько, Алекос, був вихідцем з острова Тінос Кікладського архіпелагу, а мати, Іоанна, походила з району Беотії у Хостії. У віці п'яти років Нікос змайстрував маленьку скрипочку і почав вчитися грі на інструменті. Першими вчителями хлопчика стали його родичі – батько, який був флейтистом-аматором і членом Філармонічного товариства, а також дядько, що грав на декількох інструментах, зокрема, на фортепіано та скрипці.

Подібні перші кроки до професії були типовими для новогрецьких композиторів як перших, так і наступних генерацій. Уродженці віддалених куточків Греції і грецької діаспори – М. Теодоракіс, Д. Капсоменос, Я. Ксенакіс – перші уроки музики отримували від своїх батьків, а їх музичні уявлення закладались у середовищі народного музикування. Ці композитори походили з аматорсько-народного прошарку музикантів, який складав базову частину грецької музичної культури упродовж першої половини ХХ ст. Їм доводилося долати багатоетапний шлях музичної освіти: опанувавши основи народної монодії, засвоювати ази класичної музики, у тому числі – лінійну нотацію і тональну систему як новий у порівнянні з народною музикою предмет.

У 1909 р. сім'я Скалкотаса переїхала з Евії до Афін, де хлопчик міг отримати середню музичну освіту. Нікос навчався у Афінській консерваторії по класу скрипки Тоні Шульца, яку закінчив у 1920 р. із золотою медаллю. Грецькі консерваторії (*ωδείο*) були і досі залишаються музичними навчальними закладами середньої ланки. Через відсутність на батьківщині музичних навчальних закладів вищого рівня наступним етапом освіти для грецьких композиторів було навчання за кордоном. Воно відчиняло двері до сучасного мистецтва, з його особливою естетикою і мовою. Іншою причиною, яка спонукала молодих музикантів залишати батьківщину, були соціально-політична і економічна нестабільність у Греції. Присудження стипендії фонду Аверова надало Скалкотасу можливість поїхати для здобуття вищої освіти до Берліну.

У роки Веймарської республіки, проголошеної у Німеччині 1919 р., Берлін був одним з елітарних європейських мистецьких центрів. Тут інтенсивно розвивалося кіномистецтво, транслювались перші радіопередачі, виникали нові течії у живописі, театрі, архітектурі та музиці. Одним з провідних напрямків мистецтва Веймарської республіки у часи її розквіту стає *Neue Sachlichkeit* – нова об'єктивність або новий порядок. Виникнувши як заперечення романтизму та експресіонізму, цей напрямок був спробою встановлення нових, практичних відносин з раціоналізованим світом³. Сприйняття світу як необмеженої цілісності і моделювання його елементів було ознакою нового структурування творчої свідомості художників, аналоги якого з'являлись і в інших видах мистецтва. Новаторство у музиці Німеччини, споріднене ідеям *Neue Sachlichkeit*, виявилось, зокрема, у творчості П. Хіндеміта, Е. Коха і К. Вайля, а також А. Шенберга, який по-своєму упорядкував атональні принципи композиції. Додекафонія, серійний метод композиції, по суті, стали «новим порядком»

³ Термін *Neue Sachlichkeit* походить від назви художньої виставки, яку організував Густав Фрідріх Хартлауб у 1923 р. Художники Д. Гросс, О. Дікс, Р. Шліхтер та ін., що належали до революційного веристського крила руху, викривали у своїх роботах непривабливі сторони реальності. Інше – класичне – крило, до якого, серед інших, належали А. Редершейдт, Г. Шрімпф, А. Канольд і К. Гросберг, намагались на своїх полотнах відкривати магичні сторони реального світу – нову реальність, яка підкорювалась їх творчій уяві.

в атональності і новим структуруванням музичної тканини. Значення творчих пошуків П. Хіндеміта, А. Шенберга та їх численних соратників і учнів для розвитку сучасного музичного мистецтва у значній мірі виходить за рамки ідей руху нового об'єктивізму⁴.

Скалкотас жив у Берліні з 1921 до 1933 р., знаходячись далеко від трагічних малоазійських подій 1922 р. і ставши свідком розквіту Веймарської республіки – «золотих 20-х». Спочатку він, як і багато інших грецьких емігрантів, мешкає у передмісті Ланквиц. У 1921–1924 рр. удосконалює свою скрипкову майстерність, навчаючись у Берлінській музичній школі під керівництвом Віллі Хесса. Невдовзі після приїзду Скалкотас познайомився із скрипачкою Матильдою (Матлоу) Темко, подальший роман з якою став ще однією важливою стороною його життя в Берліні. 1927 р. у Матильди і Нікоса народилися двійнята, з яких вижила тільки дочка – Артемід. Фінансове становище змушувало молодого музиканта працювати піаністом-тапером у кінотеатрах і оркеструвати музику для фірми «Одеон». Деяку матеріальну підтримку надавала співвітчизнику багата грецька сім'я Соломонс. Згодом скрипаль Маноліс (Емануїл) Бенакіс став щомісячно фінансувати композитора за умов, що він залишить роботу тапера і переїде з бідного примістя – Ланквицу до центру Берліну.

У 1923 р. Скалкотас вирішує залишити клас скрипки і цілком присвятити себе вивченню основ композиції⁵. Він проходить підготовчий курс у Поля Юона⁶, Роберта Кана і Курта Вайля. У 1925–1957 рр. навчається в класі Філіпа Ярнаха, учня Феруччо Бузоні [5, с. 166]. Він відвідує концерти, захоплюється грою на фортепіано, часто музи-

⁴ Як напрям німецького мистецтва *Neue Sachlichkeit* закінчив існування у 1933 р. з падінням Веймарської республіки і проголошенням Третього Рейху. Нацисти засудили новий об'єктивізм, назвавши його «дегенеративним мистецтвом». Значна частина творчої спадщини «об'єктивістів» була знищена. Численні прихильники напрямку емігрували. Вплив цього напрямку можна простежити у наступних течіях, пов'язаних з пошуками нових підходів до відображення реальності, а окремі його елементи зустрічаються у творчості діячів різних видів мистецтв.

⁵ У одному з листів до Н. Аскетопулу Н. Скалкотас писав, що прагнув оволодіти двома спеціальностями – скрипалю і композитору [5, с. 166].

⁶ Юон Павло Федорович (Paul Juon) – швейцарець за походженням, композитор, учень С. Танєєва і А. Арєнського, брат відомого радянського художника-пейзажиста Костянтина Юона.

куючи разом з Яннісом Константинідісом⁷, згодом – видатним грецьким композитором.

У 1925 р. молодий композитор пише Сонату для скрипки соло, присвятивши її скрипачці Неллі Аскітопулу⁸. У діатонічних і хроматичних трансформаціях тем цього твору відчутний вплив Б. Бартока, музикою якого композитор захоплювався у берлінські роки [5, с. 176].

Наступний значний твір Н. Скалкотаса, створений 24–26. VII. 1927 р. – «15 маленьких варіацій для фортепіано» – присвячений піаністу, приятелю композитора – Спіросу Фарандатосу.

Приклад 5.1. Н. Скалкотас.

15 маленьких варіацій для фортепіано⁹. Такти 1-8.



Тема варіацій (*Allegretto scherzando*) є експозицією двох 12-тонових послідовностей (класів), викладених у фактурі 2-х пар 5-звучних акордів переважно квартово-секундової будови. Інтервал терції присутній у кожному із класів тільки один раз. На основі чергування пар 5-звучних акордів складено 2 речення, у завершеннях яких

⁷ Я. Константинідіс також був учнем П. Юона.

⁸ Н. Аскітопулу навчалася у Афінах і у Брюсселі. Була організатором мистецьких заходів. Листувалася з Н. Скалкотасом.

⁹ За виданням: Nicos Scalkottas. 15 little Variations: Universal edition Waldheim-Ebert, Wien VII. Austria.

з'являються підголоски, побудовані на решті звуків. Таким чином, кожне з речень охоплює 12 тонів, викладених з певною інтригою: акорди 2-го речення мають спільний тон «g», який у останньому такті розв'язується у «gis», що є одним із «вільних» тонів звукоряду.

У певному сенсі Варіації можна вважати «строгими»: вони, крім розгорнутої останньої, зберігають 8-тактовий обсяг і побудовані на інверсіях вертикальних послідовностей теми у численних ритмічних і фактурних варіантах. У деяких варіаціях композитор проводить часткову енгармонічну заміну. У 8-ій варіації він вводить нейтральні натуральні звукоряди, з 9-ї – різноманітні хроматичні заповнення. Інтонаційна напруженість музичної тканини створюється завдяки теситурним і ритмічним контрастам. У результаті інверсійних і фактурних метаморфоз відбуваються різноманітні образні перевтілення. Єдність композиторського задуму варіацій і їх образна органічність не дають жодних підстав розцінювати «15 маленьких варіацій для фортепіано» як учнівський твір.

Якісно новий етап у становленні композиторської індивідуальності Скалкотаса починається з листопада 1927 р., коли він стає офіційно займатися у майстер-класі Шенберга¹⁰. Метру імпонувало, що, зрозумівши суть його творчого методу, Скалкотас не копіював його манеру. Шенберг високо оцінив творчий потенціал нового учня у бесіді з ученицею Артура Шнабеля Марією Папаіоанну. Каталонський дослідник Дієго Алонсо Томас зауважує, що до майстерності творів Скалкотаса могли наблизитися лише найкращі опуси учнів майстер-класу Шенберга [9, с. 144]. У червні 1929 р. «Сонатини» для скрипки і фортепіано, а також Перший струнний квартет Скалкотаса виконуються в концерті з творів учнів майстер-класу Шенберга у Берлінській Академії. А у травні 1930 р. Скалкотас диригує своїм «*Concerto Grosso*» для духових інструментів у берлінській *Singakademie*. Того ж року він докладає зусилля і для виконання своєї музики у Афінах. «*Concerto Grosso*» для духових звучить під орудою Я. Папаіоанну у одній програмі з Великою Симфонією До-мажор Шуберта. Враховуючи той факт, що і симфонія Шуберта виконувалась в Афінах вперше, чи можна було очікувати

¹⁰ Офіційна участь Н. Скалкотаса у майстер-класі А. Шенберга за К. Роману – з листопада 1927 р. до червня 1931 р. [5, с. 166–167].

успіху у публіки атональної музики невідомого молодого співвітчизника? Ненабагато успішнішими були й берлінські прем'єри творів Скалкотаса, хоча вони і схвально сприймалися його друзями і однодумцями.

З 1931 р. композитор переживає особисту і професійну кризу. Даються взнаки наслідки розлучення з М. Темко. Ще одним ударом було припинення дружньої і фінансової підтримки М. Бенакіса. Останнім потрясінням став розрив стосунків з А. Шенбергом. Вірогідно, внаслідок депресії, Н. Скалкотас стає перейнятим і хворобливо реагує на критику своїх творів. На зауваження А. Шенберга з приводу «занадто великої кількості нот» у Першому концерті для фортепіано з оркестром Н. Скалкотас з апломбом відповів, що «нот у Концерті рівно стільки, скільки потрібно». Після цього він повністю і, як виявилось, назавжди припинив спілкування з видатним вчителем. А. Шенберг навіть не почув головних творів Н. Скалкотаса, для якого наступні роки були порою творчого мовчання [8].

У травні 1933 р. композитор приїздить до Греції, плануючи провести там декілька місяців і знову повернутися до Берліну. Як заставу за несплачену оренду житла він залишає рукописи своїх творів. Втім через відсутність свідоцтва про проходження військової служби у Н. Скалкотаса виникли проблеми з оформленням закордонного паспорта. Він був вимушений лишатись в Греції¹¹. Значна частина творів Н. Скалкотаса, залишених у Берліні, була втрачена¹². У 1935 р. він по пам'яті відтворює Першу Симфонічну сюїту (1929). Відновленню твору сприяла дружня підтримка Я. Папаіоанну.

Так несподівано закінчився перший період творчості Н. Скалкотаса, що охопив роки перебування у Берліні. Для цього періоду характерні вплив ідей *Neue Sachlichkeit*, абсолютної музики і, як наслідок, адаптування серійної техніки у інструментальних і симфонічних композиціях. Другий період почався після подолання вже згадуваної творчої кризи (1931–1935). Відбулося переосмислення мистецької позиції композитора з істотним посиленням національного вектору.

¹¹ У листі 1947 р. до свого друга Р. Гера, співучня по класу А. Шенберга, композитор досадує на те, що йому не вдалося поїхати до Сполучених Штатів Америки.

¹² Частину з них, а саме: Окет, два Струнних Квартети і Концерт для фортепіано № 1 знайшов у одному з берлінських букіністичних магазинів у грудні 1954 р. диригент і піаніст Йоргос Хадженікос.

Часткова переорієнтація з ідеалів *абсолютної музики* на естетичні цінності народної традиції виявилася наслідком життєвих обставин і, водночас, типовим кроком у напрямку актуалізації творчої особистості грецького композитора.

Після повернення до Афін Скалкотас заново відкриває для себе народну музику. Він робить розшифровки численних аудіозаписів народних пісень на прохання дослідника грецького фольклору Мельпо Мерльєра. Плідну співпрацю з європейськими музикознавцями можна вважати типовою тенденцією для новогрецьких композиторів перших генерацій. Її приклади знаходимо у біографіях Я. Ксенакіса, М. Теодоракіса, Д. Капсоменоса. Інтерес до грецької архайки з боку музикантів-професіоналів неодноразово ставав для них імпульсом до усвідомлення власного етнічного коріння і мистецької місії. Етнічне самовідкриття у музиці було найважливішим етапом європейської освіти грецьких композиторів. Саме на цьому етапі становлення творчої особистості здійснювалось подолання професійної меншовартості і вторинності у творчості. Перефразувавши слова О. Мессіана, звернені до Я. Ксенакіса, – «вам випало щастя бути греком» [3, с. 48], можна зробити висновок, що метою європейської освіти для кожного грецького композитора мало стати саме «навчитися бути греком». *Грецькість, ромейство, еллінізм* у творчості будь-якого з них є своєрідною вершиною, подолання якої рівнозначно досягненню професійної майстерності.

Робота Скалкотаса з архівними фольклорними матеріалами надихнула композитора на продовження розпочатої у Берліні симфонічної розробки грецької народної танцювальної музики¹³. Був створений симфонічний цикл «36 грецьких танців», який став найбільш значним у творчості Скалкотаса і приніс йому успіх у грецькій публіки. «36 грецьких танців» – перший твір новогрецької музики, у частинах якого фольклорний матеріал органічно розробляється за допомогою сучасних композиторських технік. Дві третини циклу базуються на автентичному фольклорному матеріалі різних регіонів материкової та острівної Греції. Для іншої частини композитор створив власні теми, відтворюючи народну манеру.

¹³ Доповнивши створений у 1933 р. Пелопоннеський танець трьома новими, у 1935 р. Скалкотас пише ще 8 танців. До них у 1936 р. додає ще 24.

В Афінах Скалкотас зіткнувся з байдужістю та інтригами, які зводили нанівець його спроби оприлюднити власні твори. Всупереч старанням композитора, лише незначна кількість його музики була виконана публічно за його життя. Зокрема, не відбулася прем'єра Концертино для гобою, яка готувалася, і для якої він навіть встиг написати програму з поясненням гумористичного змісту твору.

Відсутність інтересу до музики Скалкотаса у співвітчизників була певною закономірністю, викликаною цілою низкою об'єктивних причин. Греції на той час бракувало заходів з пропаганди новітнього мистецтва, таких, які проходили у європейських країнах, зокрема, у сусідній Італії. Не існувало центрів і угруповань прихильників сучасної музики, кваліфікованих виконавців, зацікавлених у відкритті нових імен. Серійні твори учня Шенберга могли зацікавити лише вузьке коло друзів і однодумців. Але і більш легка за змістом музика композитора не змогла подолати конкуренцію розважальним жанрам і, врешті, не знайшла своєї публіки. В результаті Скалкотас опинився перед стіною нерозуміння і змушений був змиритися із посадою скрипаля останніх пультих у оркестрах. Він заробляв також переписанням нот, аранжуванням, навіть виступами у ролі піаніста-концертмейстера, акомпануючи скрипалям.

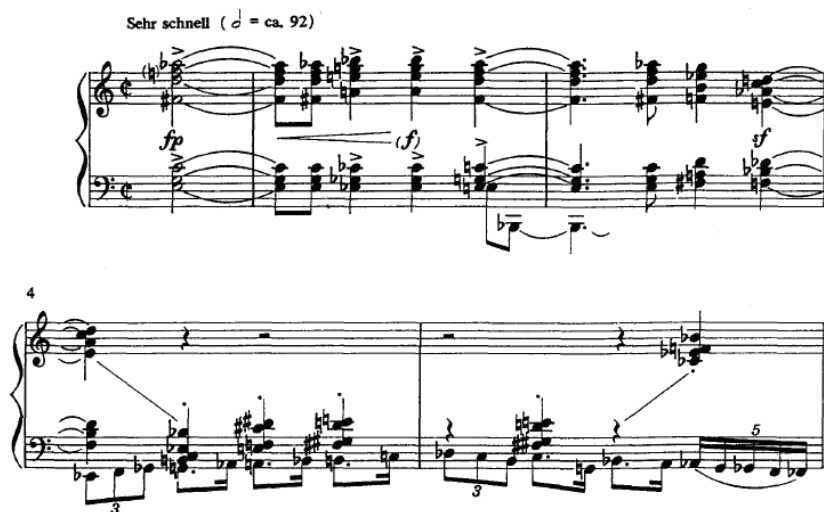
Стан грецького музичного життя і власної кар'єри приводить Скалкотаса до розчарування і смутку. Життєві обставини змінювали характер композитора – рік за роком у ньому залишалось все менше слідів від минулої життєрадісності. Колись привітний і жартівливий, він стає замкненим, уникає навіть розмов про музику і спілкування з людьми, за винятком декількох друзів. Знаходячись у творчій самотності і не маючи жодних надій на визнання, Скалкотас, як і раніше, присвячує творчості весь час, вільний від роботи у оркестрах. Лише протягом 1935 р. він створює дві Сонатини для скрипки та фортепіано, Третій Скрипковий концерт, Тріо для струнних, Концертино для фортепіано з оркестром, Першу Симфонічну сюїту.

Між 1935 і 1944 рр. у творах різноманітних жанрів композитор продовжує експериментувати з мультисерійною 12-тоною системою, знаходячи широкі можливості для втілення власних творчих ідей, тяжіючи до довготривалих і багаточастинних композицій. Найбільша з них – вже згадуваний цикл «36 Грецьких танців» – своєрідна

антологія грецького фольклору. Серед фортепіанних творів вирізняється масштабами і яскравим змістом цикл «32 п'єси для фортепіано» (1940). Він має широкую жанрово-образну палітру: поряд з класичними жанрами представлені джазові п'єси та композиції, на створення яких Скалкотаса, вірогідно, надихнула робота у сінематографі. До останніх можна віднести опуси з епатажними назвами: «Буря в пустелі», Галоп, Фокстрот «Старий поліцейський». Об'єднавчими рисами циклу є атональність, насиченість фактури і багатство ритму, у якому присутні класичні формули, оригінальні модуси і джазові ідіоми. Деякі п'єси циклу можна віднести до найвищого рівня виконавської складності через «велику кількість» нот, про яку свого часу говорив Шенберг стосовно Фортепіанного концерту Скалкотаса. Але ясність творчої думки, оригінальність і органічність кожної з п'єс є їх безперечними достоїнствами, оціненими як виконавцями, так і слухачами.

Приклад 5.2. «32 п'єси для фортепіано». Т. 3.

Регтайм, ор. 25, Такти 1–4.¹⁴



¹⁴ Piano pieces (from the 32 Klavierstücke) / by Σκαλκώτας, Νίκος, 1904–1949. Margun Music, 1992. 3 τ. με μουσική, 31 εκ.

Цикл «32 п'єси для фортепіано» у виконанні цілком звучить 75 хвилин. Приблизно стільки ж тривала би 6-частинна Друга Симфонічна сюїта¹⁵, проте, на жаль, дотепер виконувались лише три її частини, у тому числі виняткове за художніми якостями *Largo Sinfonico*. Оркестровку двох останніх частин здійснив після кончини композитора К. Демердзіс, автор монументального дослідження про оркестровку Н. Скалкотаса [1].

Музика *Largo Sinfonico* є прикладом високої емоційної виразності і тонкого психологізму. Розвиток емоційного стану передається за рахунок особливих примхливих ритмічних вібрацій, які контрастують із загальною широкою лінією динаміки. Саме незалежність ритму надає музичній тканині атонального твору внутрішньої контрастності. Таким чином, у драматургії *Largo Sinfonico* поєднані сучасні і барокові принципи. Дрібна ритмічна і емоційна пластика мають неповторний малюнок, властивий індивідуальному композиторському почерку Скалкотаса.

У творчості новогрецьких композиторів другої і третьої генерацій, зокрема, у М. Теодоракіса і Д. Капсоменоса, нерідко можна простежити «зворотний стилістичний розвиток» від серії і атональності до тональних творів. Тональність нерідко присутня і у Н. Скалкотаса, зокрема, у творах останнього періоду (1946–1949). Стилістикою і романтичним пафосом вони істотно нагадують музику композиторів першого покоління новогрецької школи. Серед творів цього часу – народний балет «Море» (1949), Концертино для фортепіано (1948–1949) і «Грецький танець» до-мінор (1949?)¹⁶. У останньому класико-романтична манера поєднується з грецькою мотивною витонченістю і своєрідними гармонічними співставленнями. У оркестровці твору посилена роль духових інструментів, що надає йому особливого жанрового колориту.

Друзі композитора намагаються полегшити Скалкотасу адаптацію в Афінах. Так, у 1940 р. Поліксена Матей-Руссопулу запрошує

¹⁵ Симфонічна сюїта No. 2 (1944–1946; 1949), оркестровка не завершена; виконувались окремі частини: 1. Концертна увертюра; 4. *Largo Sinfonico*; 5. *Tema con variazioni*.

¹⁶ «Грецький танець» до-мінор не належить до циклу Н. Скалкотаса «36 грецьких танців».

його диригувати невеличким оркестром на Фестивалі квітів, що був організований для Національної Спілки молоді. У 1945 р. Матей-Руссопулу замовила Скалкотасу балет «Земля та море». У 1948–1949 рр. композитор створив на його основі балетну сюїту «4 танці для балету» і вже згадуваний балет «Море». На замовлення видатного грецького хореографа Кули Пратсіки він пише балети «Ельфи» і «Красуня та Троянда»

У 1943 р. Скалкотас познайомився з піаністкою Марією Пангалі. Їх відносини були перервані арештом композитора: його затримали за порушення режиму світломаскування. На щастя, Скалкотаса не розстріляли на місці, що нерідко траплялося за таких обставин. Його інтелігентність і знання німецької мови справили на військовий патруль позитивне враження. Композитора досить коректно відправили до табору району Хайдарі, де протримали кілька місяців.

У 1946 р. Н. Скалкотас і М. Пангалі одружилися. Через рік у родині з'явився первісток – син Алекос, названий на честь діда. Як стверджують біографи Н. Скалкотаса, родинне життя не покращило його психологічного стану і не сприяло подоланню депресії. Композитор поринає у роботу, відсторонившись від зовнішнього світу. Проте створення музики казкової драми «Чари травневого дня» (1944–1949) і музики до спектаклю Афінського радіо «Генрих V» (1947–1948) було певною ознакою позитивних змін у кар'єрі композитора. На жаль, цьому поступу не судилося продовжитися.

У вересні 1949 р. у родині композитора очікують поповнення – має з'явитися на світ друга дитина. Несподівано у ніч з 18 на 19 вересня Скалкотас повідомляє дружині про нестерпні болі в області шлунка. Він зізнається, що раніше не наважився її турбувати, враховуючи її стан. Скалкотас прямує до лікарні, де йому терміново роблять операцію. Однак через три години потому він помирає. Причиною раптової кончини композитора стала запущеність хвороби в результаті невірної поставленого раніше діагнозу. Він так і не побачив свого другого сина, який благополучно з'явився на світ через два дні¹⁷.

¹⁷ Нікос Скалкотас, молодший син композитора, досяг успіху у шахах і отримав звання чемпіона Греції. Старший син, Алекос, став художником. Четверо онуків від першого шлюбу (діти доньки Н. Скалкотаса і М. Темко – Артемід Ліндаль) стали музикантами.

Минулий берлінський успіх Н. Скалкотаса пам'ятали хіба що найближчі друзі. Повага до його таланту з боку вчителів і колег, зокрема, схвальні відгуки про музику Н. Скалкотаса Р. Штрауса і А. Шенберга, не дали його творчій спадщині канути у безвість. Завдяки безкорисливому ентузіазму грецьких музикантів¹⁸ його твори поступово ставали все більш відомими, рік за роком завойовуючи визнання у Греції та Європі. Музика композитора нерідко звучить у концертних програмах та аудіостудіях, привертає увагу численних музикознавців, завжди отримуючи найвищу оцінку аудиторії і критиків.

Висновки. На життєвий і творчий шлях Н. Скалкотаса у рівній мірі драматично вплинули як гострі соціально-політичні колізії, так і протиріччя розвитку європейської музичної культури. Натомість його мистецьке надбання, яке є відображенням високого інтелекту і тонкої душевної організації, залишає для нащадків зразок величезної творчої волі, безмежної винахідливості і фантазії. Композиторську кар'єру Н. Скалкотаса можна вважати своєрідним символом тих труднощів, які судилося долати учням А. Шенберга. Як і А. Веберна, Н. Скалкотаса спіткала незатребуваність його таланту і професіоналізму. Як і А. Веберн, він передчасно пішов із життя: уникнувши пулі, став жертвою лікарської недбалості і власної замкненості.

Твори Н. Скалкотаса вражають неповторними фарбами акордів, калейдоскопом елегантних гармоній, які щораз оновлюються у несподіваних логічних зв'язках. Ще одна яскрава особливість, що знаходиться у безпосередніх взаєминах з першою – багатство ритму, який енергетичним струменем пронизує його музику. Характерною рисою композиторської манери Н. Скалкотаса є стилістична еластичність і екстраординарна еклектика, яка поєднує мультисеріалізм, атональність, тональність, фольклорну і джазову модальність. Популярна, народна і академічна музика для композитора є сферами, що доповнюють одна одну.

Не тільки у симфонічних, але і у камерно-інструментальних творах Н. Скалкотаса відчутний концептуальний вплив титанів ХІХ ст. –

¹⁸ Серед них – видатний композитор і диригент Димітріс Мітропулос (1896–1960), друг і соратник Н. Скалкотаса, музикознавець і диригент Янніс Г. Папаіоанну (1910–1989) [4], композитор і музикознавець Костіс Димердзіс (р. 1954) [1].

А. Брукнера и Г. Малера. Водночас його музика, як на образно-художньому рівні, так і за глибинними структурами, має грецьке коріння. Піфагорійські пропорції, зокрема, золотий перетин, дрібну інтонаційну пластику, у якій своєрідно передається архаїчна інтерваліка, можна знайти не тільки у фольклорних творах композитора, але й в його серійних, атональних і тональних опусах [7].

Можна вбачати певну тенденцію у тому, що саме грецькі композитори, не пов'язані генетично з європейською тональною музикою, були органічними і винахідливими у засвоєнні новітньої музичної лексики. Особливістю грецької ментальності є аполонічне стремління до досконалості, що не суперечить і середземноморській полум'яній вакхічності. Апломб творців європейської культури, підсилений південним темпераментом, рано чи пізно мусив вивести грецьку музику із небуття та провінційного стану, що і здійснилося у середині ХХ ст., починаючи з творчості Н. Скалкотаса.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Δεμερτζής Κ. Η. Σκαλκωτική ενорχήστρωση [Text] : μια εισαγωγή στο ιδεολογικό και συνθετικό σύστημα του Νίκου Σκαλκώτα, βασισμένη στα θεωρητικά κείμενα και στα μουσικά έργα του συνθέτη, και μια εφαρμογή στην αποπεράτωση της партитуράς της 2η συμφωνικής σουίτας / Κ. Δεμερτζής [Kostis Demertzis]. — [Athény] : Εκδόσεις Παπαζήση, 1998. — 397 σ.
2. Keller H. Nikos Skalkottas: An Original Genius [Text] / H. Keller // *The Listener*. — 1954. — 9 December. — No. 52/134. — P. 1041.
3. Matossian N. Xenakis [Text] / N. Matossian. — London : Kahn & Averill, 1986. — 271 p.
4. Papaioannou Y. G. Nikos Skalkottas [Text] / Y. G. Papaioannou // *European Music in the Twentieth Century*. — London : Howard Hartog, 1957. — P. 320—329.
5. Romanou K. Nikos Skalkottas [Text] / K. Romanou // *Serbian and Greek art music: a patch to Western music history ; Edited by Katy Romanou*. — Intellect Bristol, UK ; Chicago, USA, 2009. — 214 p. — Chapter 8. — P.163—186.
6. Schoenberg A. Style and idea [Text] : Selected writings of Arnold Schoenberg edited by Leonard Stein with translations by Leo Black / A. Schoenberg. — London : Belmont music publishers, 1975. — 599 p.
7. Thornley J. Skalkottas, Nikolaos [Text] / J. Thornley // *The New Grove*

Dictionary of Music and Musicians. — London : Stanley Sadie, 1980. — Bd. 17. — P. 361—364.

8. Thornley, J. "I beg you to tear up my letters...". Nikos Skalkottas's last years in Berlin (1928–1933) [Text] / J. Thornley // *Byzantine and Modern Greek Studies.* — 2002. — Volume 26. — P. 178—217.

9. Tomás D. A breathtaking adventure': Gerhard's musical education under Arnold Schoenberg [Text] / D. Tomás // *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference: May 27–28th 2010 ; University of Huddersfield, Dept. for Music Centre for Research in New Music Staff.* — BPR Publishers, 2010. — P. 137—151.

УДК 78.071.1(477.54)“19”

Александра Козак

ФЕНОМЕН ХАРЬКОВСКОГО КОМПОЗИТОРА:

И. С. ПОЛЬСКИЙ

В украинском музыкознании последних десятилетий активизируется интерес исследователей к наследию недавнего прошлого, восполняется недостаток информации о жизни и творчестве отечественных деятелей искусства. В свете подобных поисков безусловного внимания заслуживает фигура харьковчанина Ильи Самойловича Польского (18. 08. 1924 – 16. 08. 2001), со дня смерти которого в 2011 г. исполнилось 10 лет. Разносторонне одаренная личность, он был известен как талантливый композитор, блистательный преподаватель и реформатор системы вузовского образования, крупный учёный-фольклорист Слобожанщины – в каждом из указанных направлений его работа была успешной и продуктивной. Рассмотрение особенностей творчества композитора, корректировка его оценок, систематизация достижений в художественной и научной сферах весьма актуальны, так как деятельность И. С. Польского, в разных её проявлениях, несомненно, способствовала обогащению музыкальных традиций нашего города и украинской культуры в целом.

Цель настоящей статьи – дать целостное представление о вкладе И. С. Польского в развитие харьковской композиторской школы XX ст.

в контексте значительных общественных и личностных событий, повлиявших на его творчество.

В специальной литературе к изучению вопросов творчества И. Польского в своё время в статьях, газетных и журнальных публикациях обращались разные украинские музыковеды: В. Галкин [2], Ю. Калачев [5], И. Коломойцева [6], Е. Кононова [7], Н. Некрасова [8], Н. Очеретовская [10], Г. Смаглий [14] и др. Существуют также справочные материалы в энциклопедических изданиях, в основном, советского периода. Однако монографическое описание жизни и творчества композитора до сих пор так и не сделано. В последнее десятилетие возобновляется интерес к творчеству И. Польского, разным его этапам, попытки определить значение его художественного и музыковедческого наследия (И. Гулеско [4], Г. Ганзбург [3], И. Польская [11], В. Осадчая [9] и др.). В то же время, композиторские достижения И. Польского до настоящего времени практически не являлись предметом научного анализа, хотя под руководством И. Польской в магистерской работе А. Беленко [1] разрабатывалась модель комплексного изучения жизни и творчества композитора. В тщательном исследовании нуждаются архивы Союза композиторов Украины, Харьковской государственной академии культуры, а также раритеты из личного архива И. Польской [13]. Документы, содержащие фрагменты воспоминаний композитора, пока полностью не опубликованы, и некоторые из них были любезно предоставлены И. Польской автору данной статьи.

Многолетний руководитель фольклорной секции Союза композиторов СССР, лауреат композиторской премии Украины, один из создателей слобожанского направления в этномузыкознании, кандидат искусствоведения, профессор И. Польский был и остаётся знаковой фигурой харьковской композиторской школы середины – второй половины XX ст. И. Польский был принят в Союз композиторов, когда ему ещё не было 30-ти лет (1951); тем не менее, он был уже сложившейся личностью, зрелым смелым человеком, за плечами которого было участие в Великой Отечественной войне. Дарование И. Польского было универсальным, он обладал энциклопедическим складом ума. Особенности же его творческого пути во многом обусловлены переломными для нашей страны историческими событиями.

Родился Илья Польский в городе Звенигородка Киевской (ныне Черкасской) области, где, по воспоминаниям композитора, исторически сложились толерантные отношения между представителями разных национальностей, населявших окрестные местечки: издавна очень дружно жили украинцы и евреи, все были земледельцами. Так, например, когда в 1919 г. в местечко пришла очередная банда, украинцы спрятали в скирдах всех евреев, спасая их от преследования антисемитов. Думается, эта атмосфера стала истоком той отзывчивости и любви к людям, которые отличали впоследствии характер И. Польского. Хотя родители Ильи были стоматологами, музыкальные способности передавались в семье из поколения в поколение: мать будущего композитора была лучшим музыкантом в округе, играла на мандолине и скрипке [1, с. 23].

В 1929 г. семья переехала в г. Острогожск Воронежской области, где Илья начал обучаться игре на фортепиано. Его первым педагогом была ученица Владимира Ребикова – Агнесса Ростовцева. В 6 лет мальчик сочинил своё первое произведение – вариации на песню «Красный сарафан». В Острогожске он начал также учиться в общеобразовательной школе. С 1934 г. юный музыкант жил в Харькове, где учился в Средней школе № 1 и в музыкальной студии при Доме врача. В 1937 г. был принят в открывшуюся в 1936 г. Особую группу одарённых детей по классу фортепиано при Харьковской консерватории (ныне – Харьковская средняя специальная музыкальная школа-интернат). В 1939 г., параллельно с занятиями в общеобразовательной школе, Илья Польский поступил на 3-й курс историко-теоретического отдела Харьковского музыкального училища, которым руководил известный композитор и музыковед Александр Абрамович Жук.

Начало Великой Отечественной войны приводит И. Польского в ряды бойцов народного ополчения. Кроме того, поступив на 1-й курс теоретического отдела Харьковской консерватории и будучи избран товарищами в комитет комсомола, а затем – в райком, всё страшное лето 1941 г. он активно выполнял многочисленные комсомольские поручения, направленные на борьбу с фашистским наступлением. Позднее, в эвакуации в Коканде (Узбекистан), И. Польский окончил Харьковское военно-авиационное училище связи. После чего

добровольцем ушел на фронт: командовал взводом радио- и светомаяков и радиопеленгаторов на Волховском направлении, затем служил в штабе 14-й Воздушной армии. В тяжелейший период жизни страны И. Польский выступил её защитником, разделив все тяготы войны со своим народом.

Даже в тех страшных условиях И. Польский не забывает о сочинении музыки: к этому периоду относится песня «Фронтная-застольная» на слова Е. Долматовского. В г. Кенигсберге в развалинах дома Илья Самойлович обнаружил чудом уцелевшее пианино, сел за инструмент и начал играть непослушными пальцами давно зародившуюся в сознании музыкальную пьесу. Он обратил внимание на то, что несколько солдат стали ему подпевать. «Через несколько месяцев, – вспоминал композитор, – возвращаясь в Харьков, я услышал в вагоне очень знакомую мелодию и сразу понял, что это моя песня. Я был потрясён» [1, с. 26].

В начале 1946 г. И. С. Польский вернулся в Харьков и с 1 января был восстановлен в качестве студента Харьковской государственной консерватории. Знаменательным для него событием стала премьера симфонии № 1 «Бабий Яр» Д. Л. Клебанова, которая состоялась 8. 01. 1946 г. в Харьковской филармонии. Музыка произвела на молодого музыканта-фронтовика колоссальное впечатление: «Всё затихает, и за сценой – одинокий женский голос... мороз по коже!» [1, с. 36]. Илья Самойлович решил, что будет учиться композиции только у Клебанова, хотя Дмитрий Львович тогда не занимался преподавательской деятельностью. Однако Польский был офицером Советской Армии, и тогдашнее руководство консерватории пошло ему навстречу. Так он стал, по собственному шутливому выражению, «подопытным кроликом» Клебанова, его первым студентом по классу композиции. Через три месяца Илья Самойлович был уже на 3-м курсе консерватории. В его группе учился Б. Яровинский, а младшими товарищами были другие талантливые студенты (впоследствии – известные композиторы): Н. Юхновская и М. Карминский. В конце 40-х гг. (И. Польский был ещё студентом), на одном из проводимых в консерватории собраний, посвящённых кампании «борьбы с космополитизмом», во время которой харьковские руководители от культуры пытались учинить расправу над Д. Клебановым за его симфонию, посвящённую Ба-

бъему Яру, молодой композитор решительно встал на защиту своего Учителя [12, с. 117].

В это время Харьковскую консерваторию возглавлял Ф. Курочкин (назначен ректором после выхода известного постановления ЦК КПСС от 10. 02. 1948 г. «Об опере Мурадели “Великая дружба”»), который попытался наказать студента-вольнодумца. Всё же, благодаря отличным знаниям по всем предметам и поддержке товарищей, И. Польский в 1949 г. закончил Харьковскую консерваторию по двум специальностям – «композиция» (первый выпускник профессора Д. Клебанова) и «музыковедение» (класс профессора М. Тица). Вместе с двумя композиторами-фронтовиками – Б. Яровинским и Г. Цицалюком – он представлял молодое перспективное поколение, энергично влившееся после войны в ряды харьковской композиторской школы.

С сентября 1947 г. И. С. Польский начал преподавать музыкально-теоретические дисциплины в Харьковском музыкальном училище, а в декабре женился на пианистке Бэлле Юрьевне Юхт, в тот период работавшей ассистентом профессора Л. И. Фаненштиля на кафедре специального фортепиано Харьковской консерватории, а затем ставшей ведущим педагогом Харьковской средней специальной музыкальной школы-десятилетки. Женитьба И. С. Польского была чрезвычайно значительным событием, наполнившим его жизнь особым смыслом: он боготворил свою избранницу – женщину яркого таланта, неординарной творческой судьбы, подарившую ему спустя несколько лет единственную дочь – Ирину.

Однако светлый период жизни И. Польского закончился в 1950 г. – в результате фронтальной травмы композитор тяжело заболел (туберкулёз позвоночника) и по 1953 г. находился в гипсе. В непростое для И. Польского время, связанное со страшным диагнозом врачей, неустроенным бытом, он получил неоценимую поддержку своих коллег: даже Д. Шостакович, взволнованный его судьбой, протянул ему руку помощи [3, с. 116]. Благодаря колоссальной воле, преодолевая страшную болезнь, И. Польский смог вернуться к нормальной жизни, возобновить творческую и педагогическую работу. К сожалению, он остался инвалидом до конца своих дней, о чём, впрочем, даже не догадывались многие из тех, кто знал и наблюдал внешне подвижного и энергичного человека.

По окончании консерватории И. Польский продолжал педагогическую деятельность, посвятив себя передаче опыта молодому поколению музыкантов. Так, до 1962 г. он преподавал в Харьковском музыкальном училище, с 1962 г. – в Харьковском государственном институте культуры (ныне – Харьковская государственная академия культуры), где, пройдя долгий путь от преподавателя до профессора, опытного Мастера, воспитал сотни квалифицированных специалистов. Глубокие знания, манера преподавания, основанная на живом, непосредственном общении со студентами, отсутствии психологического давления, умение заинтересовать учащихся, блестящие организаторские способности как нельзя лучше способствовали образованию вокруг него коллективов единомышленников везде, где бы он ни работал. Об успешности деятельности И. Польского-педагога, постоянного члена Ученого Совета Харьковского института культуры, заведующего кафедрами теории музыки и фортепиано, а позже – украинского народного пения и музыкального фольклора, свидетельствует процветание его школы¹.

В настоящее время, несмотря на уход из жизни отдельных выдающихся деятелей культуры и искусства, которые были учениками и студентами И. С. Польского, его школа живет и развивается. В числе её воспитанников – работники разных музыкальных специальностей, известные композиторы, музыканты-исполнители и музыковеды, преподаватели всех уровней (профессора, доценты) и работники культуры, заслуженные деятели культуры, науки и искусства Украины, заслуженные и народные артисты. Среди них – ректор Харьковской государственной академии культуры, доктор исторических наук, член-корреспондент Академии искусств Украины В. Н. Шейко; ректор Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор В. И. Рожок и многие другие.

Возрастанию авторитета И. Польского способствовали его собственные достижения: защита кандидатской диссертации², а также постоянное сочинение музыкальных произведений. Помимо написанных в годы учёбы в консерватории многочисленных пьес для различных ин-

¹ В статье И. Гулеско [4, с. 214], написанной к годовщине кончины И. С. Польского, обозначены её истоки.

² «Колядные циклы на Украине и в Белоруссии и их преемственные связи с новой социалистической обрядностью» (защищена в ЛГИТМиКе).

струментов: фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, тромбона, им создано 6 опер – «Терем-теремок», «Семиречье», «Герои Бреста», «Тихий лес, или Любимчик», «Браво, Портняжка!», «Не забудьте, люди!». Особенно выделяется своими художественными достоинствами детская опера «Терем-теремок» на либретто С. Маршака и И. Польского, ставшая рекордсменом по количеству постановок среди оперных сочинений данного типа. Назовём также балет «Подснежник», кантаты, вокально-симфонические поэмы, 4 симфонии, ряд симфонических, фортепианных и камерных произведений («Симфонietta», 2 балетные сюиты, 3 сонаты для фортепиано, сонаты для виолончели и скрипки с фортепиано, 2 струнных квартета, цикл «24 колядки» для фортепиано), инструментальные концерты и пьесы, вокальные циклы и романсы, сочинения для оркестра народных инструментов, музыка к театральным спектаклям и многое другое. К сожалению, часть творческого наследия композитора не издана, что затрудняет его исследование.

Наиболее полное выражение жизненные установки автора получают в жанре симфонии. Несомненно, композитор «отдавал дань» своему учителю Д. Клебанову – выдающемуся симфонисту. Среди созданных И. Польским 4-х симфоний (Симфония № 1 «Заросший окоп» – 1973 г., Симфония № 2 «Праздничная» – 1976 г., Симфония № 3 «Под Ленинградом» на стихи ленинградских поэтов – 1986, Симфония № 4 Ре-мажор – 1989, партитуры не опубликованы) наиболее известной является Первая. 4-хчастная симфония наполнена высоким гражданским пафосом и развивает одну из ведущих тем творчества художника, к которой он уже обращался в камерно-инструментальных композициях и опере «Герои Бреста» – тему Великой Отечественной войны. «Помните о грозных днях войны!» – такова её идея. I часть симфонии – сурово-сдержанная, драматически напряженная, с кульминацией – взрывом отчаяния – на теме «памяти». Её интонационная основа – украинские заплачки. II часть представляет собой своего рода картину битвы, основанную на контрасте энергичного, постепенно всё более ускоряющегося пульса оркестра и скорбного монолога альт-соло на тему украинской народной песни «Чого мені тяжко». III часть – реквием, наполненный глубокой внутренней экспрессией, с венчающей всё тематическое развитие победно-маршевой кульминацией лейтмотива памяти. Финал

завершается кодой-апофеозом на теме «Не забудьте, люди!». В финале же, как воспоминание о павших, звучит скорбная тема альты из II части. Этим приемом реминисценции достигается исключительная образно-эмоциональная цельность симфонического цикла. Симфония впервые была исполнена в конце февраля 1975 г. симфоническим оркестром (дирижер Н. Шпак) Харьковской государственной филармонии. «Симфония-воспоминание» – так обозначила это произведение в рецензии на его дебют музыковед Н. Некрасова [8, с. 10]. Отчетливо видна параллель с «военными» симфониями А. Онеггера, часто определяемыми музыковедами как «симфонии-исповеди», «симфонии-дневники». Впоследствии «тема памяти» будет присутствовать во многих сочинениях композитора.

Показательно включение в материал симфонии фольклора как в виде точного цитирования, так и в переработанной форме – для создания авторских тем. Пользуясь особой любовью композитора, фольклорная музыка исследовалась им, обрабатывалась, искусно вплеталась в музыкальную ткань произведений профессиональных жанров, развивая лучшие традиции украинского симфонизма, в частности, Б. Лятошинского.

В этой связи следует упомянуть и одно из самых значительных деяний И. Польского – организацию и проведение научно-творческой конференции, посвященной Г. Хоткевичу. Фольклорная секция Харьковской организации Союза композиторов Украины запланировала проведение творческой пятницы в память этого выдающегося деятеля украинской культуры. Неожиданно И. Польскому как инициатору этого мероприятия начали поступать многочисленные письменные и телефонные заявки от ученых, желавших принять в нём участие – всего более 20-ти: из Ленинграда, Клайпеды, Минска, Вильнюса, Киева, Ровно, Ивано-Франковска, не считая своих, харьковских. Было решено провести межреспубликанскую научно-творческую конференцию на базе Харьковского государственного института культуры, руководство которого поддержало инициативу фольклористов. В своих воспоминаниях И. Польский характеризует двойственность контекста, в котором проходила первая со времён сталинского террора научно-творческая конференция, посвящённая юбилею Г. Хоткевича. «В 1988 году исполнилось 110 лет со дня рождения выдающегося деятеля украинской

культуры Гната Хоткевича и 50 лет со дня его расстрела. Несмотря на три года “перестройки” и “гласности”, этого имени ещё многие (в основном – “инстанции”) побаивались – ведь он был расстрелян как “враг народа”, “сепаратист” и т. д. А я решил в фольклорной секции Союза композиторов провести научно-творческую конференцию с целью вернуть Украине её славного сына – писателя, композитора, актёра, режиссёра, драматурга, педагога, общественного деятеля, скрипака, бандуриста, конструктора, беззаветного революционера.

С моей стороны это было таким же донкихотством, таким же прямым вызовом верхним сферам, как выступление в защиту Клебанова. В обкоме сразу же ошетинились, хотя вроде соглашались, что-де пора реабилитировать доброе имя Хоткевича. Не знаю, когда и как сработал “беспроволочный телеграф”, но скромно задуманная локальная конференция стала превращаться во всесоюзную (теперь бы она считалась международной)» [12, с. 117].

В конце 70-х гг. И. Польский пережил ещё один тяжёлый период, связанный с эмиграцией его близких родственников – семьи Заславских. Внутренне дисциплинированный и законопослушный композитор (член КПСС с 1947 г.) сполна прочувствовал, что значит стать «неблагонадёжным» [12, с. 119]. В своих мемуарах он писал: «Пробегаю глазами (скорее – внутренним взором) по папкам огромного архива, я с горечью думаю: насколько больше он был бы, если бы жизнь позволила мне работать с нормальным КПД и <...> не с таким ужасающе низким процентом реализации возможностей. Себя винить я могу только в какой-то несовременной неконтактности, в полном неумении, как теперь говорят, “организовать пропаганду творчества” ... Я могу завещать одно – не сдаваться! Верь в себя, в свои возможности, свою любовь к труду и людям, свою волю к тому, чтобы в памяти людей остаться выше и чище злобствующих бездарностей. Не сгибайся! Не сдавайся!» [12, с. 126–127].

Такой эпиграф уместен по отношению к творчеству композитора, да и ко всей его многогранной деятельности. В 1999 г. И. Польский был признан Американским Биографическим институтом (American Biographical Institute) «Человеком года» в номинации «Выдающиеся ученые мира». Знания и опыт И. Польского сохранились в его научных и методических работах (всего более 60-ти, среди них

6 учебников – «Теория музыки в ракурсе фольклористики», «Гармония в ракурсе фольклористики» и др., статьи в научных сборниках, журналах), в неувядающей памяти о нём коллег и студентов – последователей и учеников.

Таким образом, И. Польский явился одним из создателей харьковской школы этномузыковедения – он не только глубоко знал и любил народную музыку Украины, Белоруссии и России, но и реализовывал свои изыскания как в творческой лаборатории художника, так и в других аспектах своей многогранной социокультурной деятельности.

Творческое наследие талантливого композитора в большой мере обогатило современную украинскую композиторскую школу. В его творческом «портфеле» сохранилось ещё немало неопубликованных и недостаточно изученных произведений, которые нуждаются во «второй жизни» – издательской и исполнительской. Создание монографии о личности и творчестве И. Польского значительно дополнит и расширит представления как о деятельности композитора, так и о музыкальной истории нашего города.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беленко А. И. С. Польский – ученый, музыкант, педагог [Текст] : магистерская работа по спец. 8.020205 / А. Беленко. — Харьковская гос. академия культуры. — Х., 2007. — 147 с.
2. Галкин В. Композитор Илья Польский [Текст] / В. Галкин // Шалом. — 2000. — № 2. — С. 6.
3. Ганзбург Г. И. Ученый, композитор, педагог [Текст] / Г. И. Ганзбург // Истоки. — 2001. — № 9. — С. 115—116.
4. Гулеско І. І. Спогади про митця [Текст] / І. І. Гулеско // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. М. В. Дяченко. — Харків : ХДАК, 2002. — Вип. 10. — С. 212—216. — (Мистецтвознавство. Філософія).
5. Калачов Ю. Нагорода композитору [Текст] / Ю. Калачов // Вечірній Харків. — 1983. — 14 жовтня.
6. Коломойцева І. Новогодний подарок... [Текст] / І. Коломойцева // Красное знамя. — 1996. — 8 января.
7. Кононова О. Присвячено масовим жанрам [Текст] / О. Кононова // Музика. — 1987. — № 1. — С. 10.

8. Некрасова Н. Симфонія-спогад [Текст] / Н. Некрасова // Музика. — 1975. — № 2. — С. 10.

9. Осадча В. М. І. С. Польський — фундатор кафедри українського народного співу та музичного фольклору [Текст] / В. М. Осадча // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. М-ли міжнар. наук.-теор. конф., 3–4 квіт. 2008 р. / Харк. держ. акад. культури — Харків : ХДАК, 2008. — С. 110—111.

10. Очеретовська Н. Критерії творчого пошуку [Текст] / Н. Очеретовська // Музика. — 1976. — № 2. — С. 3—5.

11. Польская И. И. Деятельность И. С. Польского в культурном контексте эпохи [Текст] / И. И. Польская // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди : М-ли міжнар. наук.-теор. конф., 3–4 квіт. 2008 р. / Харк. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2008. — С. 75—76.

12. Польский И. С. Из мемуаров [Текст] / И. С. Польский // Истоки. — № 9. — Харків, 2001. — С. 116—127.

13. Семейный архив И. И. Польской.

14. Смаглій Г. Теремку півста! [Текст] / Г. Смаглій // Слобідський край. — 2001. — 6 січня.

УДК 78.03 : 78.071(477.54)“19”

Марина Бевз

ТВОРЧА ТА МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. Ф. БОГДАНОВА У СПОМИНАХ В. Т. БОРИСОВА. ПОРТРЕТ В ПОРТРЕТІ

Метою даної статті є введення в науковий обіг одного з останніх рукописів¹ видатного українського композитора Валентина Тихоновича Борисова (1901–1988). Цей архівний матеріал містить творчий портрет його сучасника і товариша, композитора та диригента Федора Федоровича Богданова (1904–1981). Разом з тим, у рукописі детально, як би «зсередини», висвітлюються неповторні часи бурхливого розвитку

¹ Текст рукопису російською мовою, розміщений в додатку до даної статті, має орфографію та пунктуацію В. Т. Борисова. Нерозбірливі слова та знаки пунктуації взяті автором статті в квадратні скобки.

музичної культури Харкова – першої столиці України. Ознайомлення з текстом рукопису широкого загалу музикознавців та шанувальників українського музичного мистецтва дозволить не тільки розширити уявлення про особистість Ф. Ф. Богданова, а й уточнити відомості про розвиток професійного музичного мистецтва означеного часу, простежити в деталях процес будівництва творчих спілок в Україні.

Рукопис був знайдений серед особистих речей Борисова, що залишилися в кімнаті-музеї композитора, створеної ще за життя його вдови Галини Олександрівни Тюменєвої у квартирі, де славетне подружжя мешкало протягом багатьох років. Документ був переданий автору статті для вивчення та опрацювання. Рукопис датований 8. II. 1988 р. – останнього року життя Борисова. Пожовтілі аркуші паперу «у клітинку» (формату А4) розкреслені жирними, широкими лініями – Валентин Тихонович вже майже нічого не бачив, писав практично «навпомацки». Безліч правок, уточнень свідчать про те, що митець наполегливо удосконалював текст.

Чому для тяжко хворого В. Т. Борисова, фактично за декілька місяців до смерті, було настільки важливим згадати Ф. Ф. Богданова? Чому так наполегливо він прагнув як найповніше передати власні враження, емоції, відчуття, пов'язані з особистістю митця та тими подіями, що їм довелося пережити разом? Відповідь криється в останніх рядках рукопису: «...про найголовнішу художню пам'ятку тієї епохи – творчість композиторів Харкова, крім монументальної праці Г. О. Тюменєвої про Коляду, ніяких робіт немає. Якщо знайдеться такий сміливець, який не злякається поринути в ці недосліджені хащі, то я впевнений, що творчість та музично-громадська діяльність Федора Федоровича Богданова в період 20–30-х років, як і наступні його твори, знайдуть достойне місце в історії української музичної культури» [див. *Додаток*]. На нашу думку, саме цією метою, сподіваючись на зацікавлених та неупереджених дослідників творчості харківських композиторів тих яскравих, славетних в історії Харкова часів, керувався Валентин Тихонович, згадуючи Ф. Ф. Богданова².

² Богданов Ф. Ф. (1904–1981) – український композитор, піаніст, диригент. У 1919–1921 рр. навчався у музичному училищі Харківського відділення РМТ (у Ф. С. Акименка), у 1928–1930 – Харківському музично-драматичному інституті. У його творчому доробку: симфонічна «Святкова увертюра» (1950), сюїта-поема

Рукопис надає можливість не тільки побачити «очима очевидця» творче життя в Україні першої половини ХХ ст., але й уявити масштаб особистості самого Борисова: його освіченість, блискуче володіння словом, яскравий полемічний дар, та, разом з тим, добрий гумор і легку людську вдачу. В безцінному, з точки зору історика, документі спогадам про 1920–30-ті рр. – найяскравіші та, разом з тим, найскладніші для Харкова часи – належить центральне місце. Бурхлива енергія столичного Харкова буквально полонила Борисова – уродженця невеличкого Богодухова: творчий підйом проходив у всіх сферах життя і був, насамперед, продуктом активності широких верств населення. Нова влада в перші роки свого існування мала широку підтримку пробуджених революцією мас: розвиток економіки, освіти, науки, культурне будівництво вражали своїми масштабами та перспективами. Харків був індустріальним серцем України – розбудовувалися такі промислові гіганти, як ХТЗ, ХПЗ, ХЕМЗ³. Статус столиці України вимагав відповідного архітектурного оформлення. Енергійна, смілива духовна сутність міста породжувала авангардні архітектурні рішення: символом індустріального Харкова став Держпром – «інтернаціональна споруда без прикрас» (за визначенням керівництва держави), що був втіленням естетики конструктивізму⁴.

Насиченим було літературне життя міста. Численні літературні угруповання – «Молодняк», «Авангард», «Нова генерація» – видавали свої журнали або альманахи, на сторінках яких не тільки точилася гостра дискусія про шляхи розвитку літератури, а й вирішувались політичні питання стосовно подальшого розвитку України. У пристрасній полеміці щодо шляхів розбудови новітньої української літератури та нової України брали участь майбутні метри українського мистецтва: М. Хвильовий, О. Довженко, П. Панч, В. Еллан-Блакитний та ін. У ці часи в Харкові

«1905» (1955), поема «Гомоніла Україна» (1959), Фантазія на 2 українські теми для фортепіано та симфонічного оркестру (1964), музика до драматичних вистав.

³ Харківський тракторний завод, Харківський плитковий завод, Харківський електромеханічний завод.

⁴ Загалом численні дослідники архітектурного середовища визначають Харків як музей конструктивізму під відкритим небом.

виходили 61 український та 12 російських журналів. Перелічити всіх письменників, талант яких розкрився і змужнів у Харкові, неможливо. Ніколи ані до, ані після цих років у місті не мешкало стільки яскравих особистостей: літератори Ю. Яновський, Ю. Смолич, В. Сосяра, П. Тичина, М. Островський, О. Вишня; науковці Д. Багалій, М. Сумцов, Ф. Шміт, А. Йоффе, Д. Іваненко, Л. Ландау, О. Лівшиць; музиканти С. Богатирьов, М. Пільстрем, М. Малько та ін. До Харкова приїздили М. Горький, В. Маяковський, А. Барбюс, Т. Драйзер, С. Есенін, О. Мандельштам, О. Толстой, М. Волошин, М. Зоценко, С. Прокоф'єв.

Унікальним було театральне життя Харкова. З 1923 по 1926 рр. у місті працював український драматичний театр ім. І. Франка, а з 1927 р. – діяли вже 4 українських театри: «Веселий пролетар», «Народний», «Театр для дітей», «Березіль» (Леся Курбаса хвилювала «провінційна ізоляція» [2, с. 60] створеного ним у 1922 р. у Києві «Березіля», тому, коли у 1926 р. керівництво республіки прийняло рішення про надання «Березілю» статусу центрального українського театру та запросило його у Харків, Курбас із задоволенням погодився). З цим театром мали тісний зв'язок літератори, які своєю творчістю визначили шляхи розвитку української драматургії: на його сцені побачили світ п'єси М. Куліша, О. Винниченка, О. Корнійчука; яскравими спробами синтезу кінодраматургії та літератури були «Арсенал», «Земля» і «Аероград» О. Довженка. Харків'яни мали змогу спілкування з видатними майстрами театральної сцени Н. Ужвій, А. Бучмою, Д. Мілютенком, М. Крушельницьким, І. Мар'яненком та ін. У Харківському драматичному театрі під керівництвом М. Синельникова почався творчий шлях К. Шульженко; відомий композитор І. Дунаєвський, актор М. Бернес пов'язують початок свого творчого життя саме з театрами Харкова. Взагалі Харків 1920-х називали «театральною Меккою».

У післяреволюційні роки Харків переживає справжній «музейний бум»: у місті було створено понад 20 музеїв, серед яких – Музей українського мистецтва, Музей Слобідської України, перший у світі Музей походження людини, перший в Україні Театральний музей. Перелік того, що можна назвати «першим» або «уперше» стосовно Харкова, є невичерпним.

Беззаперечним є твердження про унікальність досягнень науковців столичного Харкова, особливо у галузі хімії, фізичної хімії та фізики. Створення у 1928 р. за ініціативою академіка А. Йоффе Українського фізико-технічного інституту (УФТІ) відкрило нову еру розвитку фізики у світі: ідея протонно-нейтронної моделі ядра належить харків'янину – професору Д. Іваненку; перша у Радянському Союзі кріогенна лабораторія створена у Харкові; розщеплення ядра літію прискореними протонами здійснили харківські науковці. Розвитку досліджень з ядерної фізики сприяли розробки Л. Ландау, який також працював у Харкові.

У 1920–1930-ті рр. нагальною потребою стало підвищення освіти, що відповідало прагненням широких верств населення, особливо молоді. Жага до знань завжди вирізняла молодь, тому після громадянської війни Харківський університет, де викладали найкращі науковці того часу, «був заповнений талановитими неофітами, сповненими могутнім бажанням “вчитися, вчитися, вчитися” та прагненням до великої світової науки та культури» [3, с. 142]. Вишукана інтелігентність у поєднанні з наївним ентузіазмом стала притаманна харків'янам різних поколінь. «Наївний ентузіазм» може бути ключовим словосполученням для розуміння настроїв соціуму того часу.

Саме тієї доби у Харкові зростала нова українська культура. Революційні настрої, очікування позитивних змін повною мірою відбивалися у тогочасному мистецькому житті, робили його суперечливим і строкатим, але дуже привабливим та яскравим. Палкі дискусії щодо шляхів розвитку українського музичного мистецтва – характерна особливість медіапростору України 1920–1930-х рр. XX ст. Саме у Харкові – на той час столиці нової України, – а не в дещо патріархальному Києві відбувалась справжня боротьба різних мистецьких угруповань за єдине, на їх думку, вірне визначення місця та ролі мистецтва у житті суспільства. Ніколи раніше й ніколи у майбутньому творча діяльність не повинна була так безпосередньо і, так би мовити, агресивно позиціонувати себе. Вимоги партійного керівництва держави до «пролетарського змісту» творчості були приводом для палкої полеміки щодо загальних напрямків діяльності, «масовізму» та «індивідуалізму» в творчості, проявів революційної та буржуазної «непманської» ідеології, шляхів

використання фольклорних джерел у професійній музиці. «Музика – масам!» – головне завдання, на вирішення якого повинні були спрямувати зусилля творчі працівники. Зрозуміло, що мова музики більш нейтральна, ніж, скажімо, літератури, однак і в цій сфері відбувалися революційні зміни, палали пристрасті, у пилу полеміки стверджувалася нова ідеологія підпорядкування індивідуального колективному, загальному, ідеологія служіння новому «споживачу творчого продукту» – народній масі, що вже продемонструвала свої величезні руйнівні можливості і нагально потребувала «настройки позитивом», нівелювання агресії, виховання, гармонізації енергії. «Провідною тенденцією періоду, що розглядається, уявилося занурення творчої індивідуальності в море збуреної масової стихії» [4, с. 17].

Докази цього твердження ми знайдемо на сторінках рукопису В. Борисова. Розповідаючи про Ф. Богданова, В. Борисов живо та емоційно описує соціально-культурну ситуацію того часу, визначаючи її терміном «музичний фронт». В. Борисов та Ф. Богданов були одностудентами в оцінці творчої та музично-громадської, просвітницької роботи керівництва мистецькими організаціями того часу, наголошували на невідповідності цієї роботи потребам суспільства. Їх погляди щиро поділяли товариші по «композиторському цеху» М. Коляда, К. Богуславський, А. Дашевський. Виступи у пресі цього колективу одностудентів, що у 1928 р. об'єдналися в АРКУ⁵, за висловом Борисова, мало ефект «бомби, що розірвалась»⁶. До складу новоствореної мистецької організації увійшли молоді композитори – учні фундатора харківської композиторської школи С. Богатирьова. В. Борисов неодноразово вказував на величезний вплив творчої особистості С. Богатирьова на формування своїх життєвих і творчих принципів [1]. Блискучий професіонал, вимогливий викладач, глибоко принципова та порядна людина – таким згадував свого професора В. Борисов. У класі С. Богатирьова студенти не тільки оволодівали секретами

⁵ Асоціацію Революційних Музикантів України.

⁶ З повним текстом статті «Де згода в сімействі», згаданої В. Борисовим, а також з іншими статтями митця в провідних періодичних виданнях того часу можна ознайомитись в архіві В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, що зберігається в Музично-театральній бібліотеці ім. К. Станіславського м. Харкова.

композиторської майстерності, знайомилися з великою кількістю нових сучасних творів, а й мали у його особі яскравий приклад гідного служіння обраній справі. Цікаво, що у споминах про Ф. Богданова Валентин Тихонович називає жорсткі ідеологічні «війни» щодо устрою мистецької справи в Україні «потасовками» та наголошує, що С. Богатирьов «ніякої участі у цих “потасовках” не брав».

«Револьюційні настрої» в музичному мистецтві того часу вирували не тільки в Харкові. Із захопленням В. Борисов розповідає про творчі контакти з молодими композиторами Москви та Ленінграду, участь в роботі Всеросійської музичної конференції, на якій, зокрема, з доповіддю виступав А. Луначарський, конференції по теорії ладового ритму професора Б. Яворського тощо. Оживляють розповідь спомини про різні курйозні випадки, що траплялися з Борисовим та Богдановим під час цих відряджень.

Але молоді митці не тільки займались полемікою щодо устрою музичної справи, а й, головне, створювали музику, яка дуже подобалась і виконавцям, і слухачам: «...виразна музика вокальних творів Богданова завжди звучала в концертах, по радіо, на літературно-музичних зустрічах тощо» – згадує в рукописі В. Борисов [див. *Додаток*]. «Щира дружба», що пов'язувала Борисова та Богданова «довгі роки» [там само], ґрунтувалася не стільки на радикальних поглядах, скільки на спільному захопленні «вітчизняною музикою, особливо Мусоргським» [там само]. Спільне музикування, спільні роки навчання, виступи в чисельних концертах, робота в театрі та на радіо міцно об'єднали музикантів.

В. Борисов розповідає не тільки про життєвий та творчий шлях Ф. Богданова, його досягнення та невдачі, про події мистецького життя, що їм довелося пережити разом. Цей рукопис, що сьогодні стає відомим читачеві, у певному сенсі є «портретом в портреті». Згадуючи Ф. Богданова, він згадує себе, ті енергії середовища, що надали міць його таланту, сповнили життєдайною силою його музику.

Висновок. Таким чином, введення в науковий обіг рукопису В. Борисова дозволить привернути увагу широкого загалу музикознавців, шанувальників українського музичного мистецтва до творчого спадку композитора й диригента Ф. Богданова як представника харківської композиторської школи; уточнити окремі

факти життя та творчості митця; одержати додаткову персоніфіковану інформацію про соціокультурну ситуацію в Харкові – столиці України в 20–30 рр. XX ст.; відчуті чарівливості особистості самого В. Борисова – його освіченості, блискуче володіння словом, добрий гумор та легку людську вдачу.

* * *

ДОДАТОК

Валентин Борисов

Богданов Ф. Ф.

Федор Федорович Богданов – один из талантливых композиторов, начало творческой и музыкально-общественной деятельности которого относится к первым годам бурного развития и становления молодой советской украинской музыки.

Долгие годы меня и Федора Федоровича связывала искренняя дружба, возникшая на почве нашей общей любви к отечественной музыке (в особенности к Мусоргскому) и весьма радикальных взглядов на состояние, как в то время говорили, «музыкального фронта» на Украине. Встречались мы с Федором довольно часто. Наша дружба крепла по мере возрастания обоюдного интереса к событиям музыкальной жизни Харькова.

Познакомились мы [в] 1922 году в консерватории на вступительном экзамене по фортепиано. Я по своей провинциальной неосведомленности думал – чтобы стать композитором, прежде всего надо получить пианистическое образование. О том [,] как я держал экзамены [,] можно было бы написать юмористический рассказ. Скажу только, что на фортепианный факультет меня не приняли, но поскольку я на экзамене сыграл свое сочинение, то был направлен комиссией на композиторский факультет к проф. Богатыреву. Здесь тоже пришлось держать экзамены по теории музыки и сольфеджио. Богданов же довольно бойко сыграл экзаменационную программу и был принят на первый курс.

Встречались мы с Федором довольно часто. Наша дружба крепла по мере возрастания обоюдного интереса к событиям музыкальной жизни Харькова, тогдашней столицы Украины. Наши разговоры во время свиданий невольно сводились к острой критике творческой и музыкально-общественной работы наших столичных деятелей культуры, а также руководимых ими учреждений (журнал «Радянська музика», Высший музыкальный комитет, издатель-

ство Музыкального общества им. Леонтовича и т. д.). В своих взглядах мы были не одиноки, их разделяли многие харьковские композиторы, главным образом[,] молодежь. К концу 1928 года постепенно организовалась довольно большая группа композиторов – членов О-ва им. Леонтовича, весьма критически относившихся к современной музыкальной жизни. Назревал, выражаясь астрономическим термином, «Большой взрыв».

К этому времени относится и получение Богдановым и мною первого авторского гонорара за свои сочинения. А дело было так. Кому-то из композиторов старшего поколения (С. П. Дремцов, Л. Л. Лисовский, Б. И. Новосадский) каким-то культурно-просветительским учреждением была заказана музыка к либретто детской оперы. К этой работе была привлечена и композиторская молодежь, в том числе Богданов и я. Расчет был произведен по количеству написанных страниц музыки. Сколько пришлось на долю Федора, я не помню, а я получил 12 р. 50 к., и в то время твердой золотой валюты это было не так уж и мало. На радостях мы вдвоем – к нам присоединился еще один молодой композитор Александр Дашевский – наняли частный открытый автомобиль (их стоянка была тогда на площади Розы Люксембург) и с шиком промчались по Сумской в городской парк им. Горького, сытно пообедали, а на следующий день тоже вдвоем, но уже вместо Дашевского был наш общий друг Федор Моисеевич Соболев, известный в Харькове хормейстер и зав. Сектором Госиздата Украины, с новенькими чемоданами, купленными за тот же гонорар, отправились в гости к моей маме в Богодухов. Там Федя познакомился с подружкой моего детства и юношества Ларисой Леонтьевной Громовой и вскоре женился на ней.

Жил он тогда во втором доме от угла площади Руднева и Московского проспекта по правой стороне. Еще до женитьбы Федора я частенько заглядывал к нему, мы музицировали, особенно нам нравилось играть на ф-но в 4 руки. Не раз мы выступали в качестве фортепианного дуэта у знакомых на вечеринках. Наш репертуар состоял из увертюры к «Эгмонту» Бетховена, увертюры Литольфа «Робеспьер», «Триумфального марша» Грига, его же сюиты из музыки к «Пер Гюнту». Из русской классики мы с большим увлечением исполняли «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, 1-ю симфонию Калининкова. На дипломном экзамене по композиции мы с Федей исполнили в 4 руки мою симфоническую поэму «Кармелюк».

В эти годы Богданов увлекался вокальной музыкой, много писал романсов. Его особенно привлекала поэзия Василия Блаkitного (Эллана). На его

стихи он написал несколько популярных в то время романсов «Юний лад», «Удари молота і серця» и др. Тогда же был написан прекрасный романс на слова Тычины «Як упав він з коня», а позднее – романс «О деле 96-ти» на слова Маяковского. Был написан им и тогда же напечатан хор с ф-но «У поході за врожай».

У харьковских исполнителей того времени был огромный интерес к молодой советской украинской музыке. Профессиональные хоры, струнные квартеты им. Вильома и им. Леонтовича, певцы в концертах филармонии и на радио стремились расширять, обновлять свой репертуар за счет современной украинской музыки. Естественно[,] что свежая, искренняя, выразительная музыка вокальных сочинений Богданова всегда звучала в концертах, по радио, на литературно-музыкальных встречах и т. д. Ни один из концертов не проходил без внимания прессы; были случаи [,] когда на один и тот же концерт появлялось одновременно две-три рецензии в разных газетах. Напр., на тематический концерт «Соціалістичне будівництво в пісні» было опубликовано 3 рецензии за подписями Сігурда, Коваля и Ткаченко.

К концу 1928 [года] в музыкальной атмосфере Харькова ясно ощущалась необходимость каких-то перемен, реформ. Переименование Музыкального общества им. Леонтовича во «Всеукраїнське товариство революційних музик» – ВУТОРМ – никаких изменений в музыкальную действительность не внесло. Почти стихийно возникла инициативная группа по созданию новой композиторской организации – Ассоциации революционных композиторов Украины – АРКУ. В нее вошли композиторы Богуславский, Богданов, Борисов, Коляда и Дашевский.

Когда количество отрицательных фактов в работе музыкальных учреждений и их руководителей достигло, так сказать, «критической массы» – произошел взрыв: в газете «Комсомолец України» от 7-го декабря 1928 года на основании собранных нами материалов была напечатана разгромная статья под заголовком «Де згода в сімействі...» за подписью О. Мак. Это был псевдоним Александра Лейна, будущего режиссера ТРОМа – «театра робітничої молоді». С кем бы нам потом ни пришлось говорить, все в один голос утверждали, что статья произвела впечатление «разорвавшейся бомбы». В этой статье подвергалась резкой и нелицеприятной критике деятельность Высшего Музыкального Комитета Наркомпроса Украины и его председателя, композитора Филиппа Емельяновича Козицкого, занимав[шего] в то время все ключевые руководящие

должности в государственных и общественных музыкальных учреждениях. Инспектор музыкального отдела Наркомпроса Украины, председатель Высшего музыкального комитета, главный редактор 2-х журналов – «Музыка» и «Музыка массам», председатель правления ВУТОРМа, член правления «Українського товариства драматургів і композиторів (УТОДіК), член правлений, консультант и т. д. многих организаций, лектор в Харьковском Муз.-драм. институте, и так далее и тому подобное.

Естественно, что критический огонь статьи «Де згода в сімействі...» был направлен на руководителей учреждений, в которых процветали бездельность, волокита, безалаберность, отсутствие свежей инициативы, бездушное отношение к композиторской молодежи, отсутствие массовой музыкальной работы и так далее. Обо всем этом и еще о многом отрицательном в музыкальной жизни того времени с горечью и возмущением писалось в газете «Комсомолец України».

Через 6 дней, 13-го декабря, в той же газете было напечатано наше «Письмо в редакцию», которому предшествовал комментарий редакции – «Лід рушив: композитори стверджують факти, наведені в статті О. Мака “Де згода в сімействі...”». Треба організувати диспут про стан та шляхи нашої музичної роботи».

В письме мы выражали редакции полное удовлетворение и большую благодарность за то, что газета первая, и пока что единственная, подняла вопрос о неблагополучии на музыкальном фронте. В этом же письме мы заверили редакцию, что в случае надобности подтвердим все факты, приведенные в статье, документально. Далее следовали подписи: 1 Бюро инициативной группы АРКУ – Богуславский, Богданов, Борисов, Коляда, Дашевский. Так закончился первый этап нашей борьбы за оздоровление музыкальной атмосферы Харькова.

Возникла новая композиторская организация АРКУ, в состав которой вошла главным образом композиторская молодежь – выпускники класса композиции проф. С. С. Богатырева, сам он никакого участия в этих «потасовках» не принимал. Но не прошло и года, как музыкальная общественность Харькова стала свидетелем новых событий.

В июне 1929 года Богданов и я получили командировку в г. Ленинград на первую Всероссийскую Музыкальную конференцию, где слушали доклад Луначарского и ряд интересных выступлений. К этому времени в ряды Российской Ассоциации Пролетарских Музыкантов (РАПМ) – влилась мощная

группа молодых композиторов – участников так наз. «Проколла» (производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории. Это были Давиденко, Белый, Шехтер, Коваль, Чемберджи, Рязов, Левина и др. Возглавлял РАПМ музыковед Лебединский. За несколько дней нашего пребывания на конференции мы ознакомили рапмовцев с положением музыкальных дел на Украине. Многие наши болезненные проблемы волновали и москвичей. Это сблизило нас и все они в один голос настаивали, чтобы по приезде в Харьков мы начали работу по организации пролетарских музыкантов Украины. Руководство РАПМа было заинтересовано, чтобы рапмовское движение охватило побольше союзных республик.

Возвратившись в Харьков, мы с Федором рассказали о наших встречах, о поддержке со стороны москвичей. И закипела работа. К октябрю 1929 года сформировался основной костяк будущей организации. После диспута о дальнейшем развитии украинской советской музыки, на который приезжал из Москвы Виктор Белый, ознакомивший участников диспута с платформой РАПМа, в той же газете «Комсомолец України» от 26-го октября 1929 года появилось новое письмо в редакцию следующего содержания: «Шановний товариш редакторе, просимо вмістити у Вашій газеті таке: з огляду на те, що діяльність ВУТОРМу (Всеукраїнське товариство революційних музик) і АРКУ (Асоціація Революційних Композиторів України) розходилась з ідеологічним постановленням, покладеним в основу цих організацій (питання ідеології творчості, масової музичної роботи, музичної критики і т. ін.). Ми – член ревізійної комісії харківської філії ВУТОРМу Белокопитов, член правління харківської філії ВУТОРМу Шатенко і члени бюро АРКУ Богданов, Борисов і Коляда – віднині не вважаємо себе за членів названих організацій і приєднуємося до групи, що в основному поділяє ідеологічну платформу РАПМа. Белокопитов, Шутенко, Богданов, Борисов, Коляда».

Это и был день рождения еще одной общественно-музыкальной организации – Ассоциации пролетарских музыкантов Украины – АПМУ. В это же время в Харькове организовался «Театр робітничої молоді» – сокращенно «Тром». По своему направлению он был близок установкам АПМУ и естественно, что руководство театра пригласило композиторов АПМУ для музыкального оформления спектаклей. Там стали работать Арнауты, Борисов и Коляда. Дирижером театрального оркестра стал Богданов. Кроме того, Федор работал музыкальным редактором Укррадиокомитета. В составляемых им программах концертов он усиленно пропагандиро-

вал творчество композиторов АПМУ, из-за [чего] у него не раз возникали конфликты с руководством радиовещания.

Если не ошибаюсь, то зимой того же года Богданова и меня командировали в Москву на конференцию по теории ладового ритма. Докладчик был сам автор этой теории – профессор Яворский. Мы снова встретили[сь] с рапмовцами – Давиденко, Белым, Ковалем, Шехтером и другими. Они пригласили нас на творческое собрание, которое происходило в одном из полуподвальных этажей Московской консерватории в квартире профессора консерватории, музыковеда Надежды Яковлевны Брюсовой, сестры известного поэта Валерия Брюсова. Она очень сочувствовала рапмовскому движению и поддерживала его.

В Москве с нами произошел забавный случай: московские товарищи устроили нас на ночлег на диванах в кабинете директора консерватории. Глубокой ночью Федя, спавший более чутко, проснулся вдруг от раздавшегося тихого скрежета в двери, ведущей в кабинет из коридора. Он немедленно разбудил меня и испуганным шепотом сообщил: «Валентин, вставайте, к нам лезут воры». Мы на цыпочках подошли к двери и начали прислушиваться: снаружи явно кто-то пытался открыть дверь и все время елозил ключом в замочной скважине. А дверь мы заперли изнутри. «Кто там?» – наконец спросили мы. В ответ раздался спокойный голос – «Откройте, это полотер». Было 6 ч. утра, зимой еще ночь.

АПМУ просуществовала неполных три года. Как известно, после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» все они были ликвидированы и в области музыки возник единый Союз советских композиторов СССР с национальными отделениями.

В 1934 году столица Украины переехала в Киев, возможности композиторских заработков значительно поубавились. Многие композиторы, жившие до этого главным образом творческим трудом, вынуждены были искать постоянный твердый заработок. Богданову предложили место завмузчастью и дирижера в Донецком драматическом театре, который возглавлял тогда известный на Украине режиссер Василько. В середине 30-х годов Федор переехал в Донбасс. Его жизнь с Ларисой Громовой не удалась, и в Донецке он женился вторично.

Как-то композитору Нахабину и мне довелось быть в Донецке. Мы побывали в театре на спектакле «Пісня про свічку» Кочерги с музыкой

Богданова. Должен сказать, что музыкальное оформление произвело на нас самое отличное впечатление. Музыки было много, вся она была чрезвычайно яркой и выразительной, а хоровые эпизоды мало чем отличались от оперных сцен.

Во время войны Федор был в действующей армии военным дирижером. После демобилизации он возвратился в Харьков.

Наша более чем десятилетняя разобщенность не могла, естественно, не отразиться и на нашей дружбе. Мы оставались добрыми товарищами, но прежнего единодушия в наших мыслях уже не было. Федя стал раздражительным, желчным, нервным. Многое в работе Союза композиторов он критиковал с позиций 20-х годов. Такому его состоянию, как мне кажется, во многом способствовало несколько творческих неудач с изданием партитур его симфонических сочинений. Так, например, я помню, что он очень переживал отказ издательства «Музична Україна», несмотря на рекомендацию нашего Союза, напечатать партитуру его симфонической поэмы «Гомоніла Україна». В то же время его небольшие фортепианные произведения часто печатались в издательствах Киева и Москвы.

В заключение мне хотелось бы сказать вот о чем. Последние годы некоторые молодые музыковеды, педагоги-историки консерватории стали обращать свои «исследовательские взоры» на ряд проблем, связанных с музыкальной жизнью Харьк[о]ва в двадцатые и начале тридцатых годов. Это работы (некоторые из них диссертации) о фортепианной педагогике, музыкальной критике, о концертной жизни и т. д. Но, к сожалению, о самом главном художественном памятнике той эпохи – о творчестве композиторов Харькова, кроме монументального труда Г. А. Тюменевой о Коляде, никаких работ нет. И вот, если найдется тот смельчак, который не побоится ринуться в эти неисследованные дебри, то я уверен, что творчество и музыкально-общественная деятельность Федора Федоровича Богданова в период 20-х, 30-х гг., равно как и последующие его сочинения, найдут свое достойное место в истории украинской музыкальной культуры.

8.02.88 г.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богатырёв С. С. Исследования. Статьи. Воспоминания [Текст] / С. С. Богатырёв. — М. : Советский композитор, 1972.— 299 с.
2. Голоха В. Л. Театральная жизнь Харькова во второй половине XIX – начале XX веков [Текст] / В. Л. Голоха // Культурна спадщина Слобожан-

щини. *Культура і мистецтво* : зб. наук.-попул. ст. / Харк. худож. музей та ін.; [голов. ред. Л. Г. Морозко]. — Харків : Курсор, 2004. — С. 48—66.

3. Юхт В. *Харьков как форма духовной жизни* [Текст] / В. Юхт // *Двадцать два*. — 2007. — № 106. — С. 139—153.

4. Ястребова Н. А. *Советское искусство и его эстетическая энергетика* [Текст] / Н. А. Ястребова // *Мифы эпохи и художественное сознание: искусство 30-х* / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. А. Ястребова. — М., 2000. — С. 7—35.

УДК 78.01 : 78.071.1(477)“19”

Олег Рудницький

ТИП ОСОБИСТОСТІ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ФАКТОР У ВИБОРІ ПРОФЕСІЇ КОМПОЗИТОРА: М. КОЛЕССА

Постановка проблеми. Сучасна музикознавча наука в останні роки досить часто звертається до вельми важливих тем. Зокрема – розкриття первинних основ творчості, першопричин, що спонукали композитора до написання тих чи інших опусів, стали генератором ідей, інтенцій, першопопитом до виконання, чи, навіть, ширше – до обрання власне професії композитора або виконавця. Ця проблематика стала чи не найактуальнішою в працях багатьох музикознавців. Адже розкриття «особистісного» компоненту, свідомо чи несвідомо закладеного автором у музичний текст, дає можливість більш повніше зрозуміти особливості його творчої натури, його психологію, що спрощує такий нелегкий шлях інтерпретатора його творів.

Серед дослідників, які працювали у даному напрямі, згадаємо Стефанію Павлишин, Олену Зінкевич, Любов Кияновську, Ірину Драч, Віктора Москаленка, Мар'яну Копицю, Ольгу Катрич. Їхню увагу привертало не лише творчі здобутки, результати діяльності та місце видатної особистості в історико-культурному контексті свого часу, але й неповторні риси психології індивідууму, що завжди, так чи інакше, обумовлюють стильову манеру композитора чи інтерпретаторів різних спеціальностей – інструменталіста, вокаліста, диригента, їх пріоритети в мистецтві, а, якщо заглибитись у пошук витоків натхнення далі –

і саму специфіку творчого процесу на різних рівнях і в різних аспектах. Однак до сьогодні ця сфера музикознавства залишається недостатньо опрацьованою, а підходи дослідників нерідко грішать однобокістю і певною упередженістю. На ці суперечності та нестиглості звертають увагу і самі вчені, які торкаються даного кола проблематики.

Хоча ні в кого не виникає сумніву, що «тип особистості або певний типологічний синтез великою мірою визначає художню індивідуальність митця, характер його сприйняття, мислення, творчого методу» [1, с. 14], проте дуже часто у фундаментальних працях, присвячених мистецьким постатям як минулого, так і сучасності, «... “образ митця” постає в опозиції до його носія – “людини”, чий властивості або взагалі ігноруються, або стисло окреслюються у примітках чи додатках. Типовим є намагання сконцентрувати все “людське” та “індивідуально-особистісне” в окремих вступних розділах монографій під назвами: “Творче обличчя”, “Особистість”, “Риси індивідуальності”, “Попередній портрет”, “Ескіз портрету”... Тут здебільшого пропонується простий перелік характерних рис митця з тим, щоби віднести неповторну постать композитора до певної категорії: філософа, лірика, пророка, блазня чи “проклятого поета”, інакше кажучи, типологізувати» [2, с. 20].

Немовби доповнюючи ці спостереження, інший автор, Л. Кияновська, зазначає, звертаючись до життєпису М. Колесси: «Тенденція до відчуження змісту твору від особи автора, яка вважається замалим не обов’язковою ознакою справжнього наукового підходу, все ще залишається актуальною... Однак кожний художній твір пишеться не механічно сконструйованим генератором ідей і не абстрактним носієм класової (національної, соціальної) свідомості, а живою людиною з її сподіваннями, пристрастями, злетами, падіннями, героїськими вчинками і помилками. Все, що доводиться їй пережити, так чи інакше знаходить відбиток у тому, що вона творить. В зв’язку з цим виникає ще одна проблема, якої не уникнув ніхто з авторів, котрі бралися за ці біографічні описи, тим більше не з перспективи декількох століть, а зблиська. Це проблема об’єктивності і безсторонності опису найважливіших подій, особистостей, з якими довелося спілкуватись їх головному герою, їх відносин, а що найголовніше, – його самого і як людини, і як творця» [3, с. 6].

Тому, розглядаючи спадщину композитора, в даному випадку – *Миколи Колесси* – як цілісно-культурний феномен, не можна оминати одне, на перший погляд, часткове питання, котре належить до кола психології композиторської творчості, а саме *питання «психологічного вибору»* композиторського ремесла як професії, та ряду інших питань, таких як звернення, наприклад, до фортепіанних жанрів.

Мета дослідження – в аспекті означеної проблематики встановити основні першопричини звернення до творчості, до написання творів для певного інструменту – фортепіано – видатного українського композитора М. Колесси.

Власне, вибір професії у композитора стався деякою мірою випадково, хоча Микола Колесса студіював фортепіано з дитинства, зокрема, у Відні в приватній музичній школі Марієтти ді Джеллі, в якій починала навчання і видатна українська піаністка Любка Колесса, його двоюрідна сестра. Окрім того, Микола Філаретович ріс в середовищі музикантів, яких в родині Колессів було чимало, зокрема, батько – видатний фольклорист Філарет Колесса. Це, очевидно, зумовило і майбутні нахили молодого людини.

Але згаданої очевидності є замало, щоби зрозуміти причини приходу в музику цієї непересічної індивідуальності. Як не дивно, але майбутній митець розпочав навчання в Краківській медичній академії, і власне переворот у його свідомості стався завдяки відвідуванню концерту, де виконувалась Дев'ята симфонія Бетховена. Він остаточно утвердився у виборі професії, в прагненні стати професійним музикантом. Захоплення симфонізмом Бетховена композитор пронесе через усе життя, що накладе відбиток і на його власні стильові пошуки в сфері неокласицизму. «Цікаво, що серед композиторів завжди для мене на першому місці був Бетовен. Я знаю, що Моцарт є найбільший і найцікавіший композитор в світі. Та Бетовен все ж таки мені ближчий. Його музика вирішила все моє життя. Я закінчував перший курс Краківської медичної академії. Одного вечора дивлюся – афішка “9 симфонія Бетовена”. Я купив (як виявилося) дуже дорогий квиток. В ложі сидять якісь священики, по-італійськи говорять, якесь панство. Зачалась симфонія, і як я почув перші акорди, то розплакався. Уявіть собі: з одного боку, студіював медицину, в просекторії краю мерців, а тут – така музика. Ті мої відвідини все вирішили... Тоді була дуже

принципова розмова з батьком: “Я хочу йти на музиканта, бути композитором. Як мені колись буде зле в житті, то я на себе буду нарікати. Батько зрозумів мене і вислав на студії до Праги”» [3, с. 95–96].

Практично кожне дослідження, пов’язане з тим чи іншим жанром в творчості композитора, або з його прихильністю до якогось інструменту, чи певної поезії у вокальній музиці, або образно-тематичних домінант – так чи інакше виходить до висвітлення цієї проблеми: *чому композитор віддав перевагу саме цьому способу художнього самовираження*. Однак досліднику доводиться враховувати значну кількість стадій опосередкування у встановленні повноцінної, об’ємної і об’єктивної картини психологічної мотивації вибору, та при тому брати до уваги різні імпульси, які струмують як ззовні, так і з найближчого оточення митця, і врешті, зсередини, з якихось, лише одному авторові зрозумілих і важливих, відчуттів та уявлень. Власне, якщо це стосується Миколи Колесси, то його приходу в музику сприяло ще й друге захоплення дитинства – малярство. «Як я ще був зовсім молодим, то думав, чи присвятитися музиці чи живопису. Всі мої книжки і зошити були змальовані голівками і обличчями, дуже любив малювати... Я стояв на роздоріжжі. А до мого батька приходив прекрасний художник Петро Холодний. Мені десь було 20 років, я показав йому свої рисунки, він подивився і сказав: “Таки йдіть в музику”. Так він тоді рішив. Я, правду кажучи, ще й сьогодні зберіг той рисунок, що тоді показував Холодному, – це постать гордовитого запорожця з пишними вусами» [3, с. 122].

Не виключено, що особлива прихильність М. Колесси до мініатюр та, зокрема, жанру прелюдії, теж була спричинена власними юнацькими імпульсами і захопленнями. Серед них – приклади вибору професії старшими колегами по композиторському цеху, зокрема, тут видається спадкоємність по лінії Василя Барвінського. Власне, серед національних кумирів в першу чергу слід згадати саме його. Це композитор, який дуже багато значив для Миколи Філаретовича, і саме під впливом якого – як вже неодноразово описувалось в літературі! – він обрав професію музиканта. На думку Колесси, наприкінці 30-х – аж до кінця 40-х рр. ХХ ст. саме Барвінський був єдиним у Львові композитором, який справді професійно і зі знанням всіх «таємниць» фортепіано писав для цього інструменту, бо сам був чудовим кон-

цертуючим піаністом і педагогом, котрому вдалося створити цікаву і своєрідну школу. Барвінський захоплювався музикою французьких імпресіоністів, що знайшло неабиякий відгук і у творчому світогляді Колесси. Власне, він познайомився з імпресіонізмом, оцінив його принади передусім завдяки фортепіанним творам Барвінського.

Насамперед, у інспіраціях, що вели М. Колессу до створення фортепіанної музики, була відсутня самоочевидність: адже як для продовжувача традиції і сина славетного фольклориста, для нього значно природнішою була б концентрація на вокально-хорових жанрах (вони і справді займають помітне місце в його доробку). Фортепіано ж увійшло в західноукраїнське музичне життя порівняно пізно і мало набагато менше поширення. Далі – індивідуальна манера, притаманна фортепіанним творам композитора, дещо відрізняється від стилістики його вокально-хорових опусів; отже, варто пошукати причину такої «модуляції» у бік фортепіанних жанрів.

Нарешті, М. Колесса завжди був екстравертивною особистістю (за класифікацією К. Г. Юнга) [5], отже, чутливість до зовнішніх впливів, потреба активно контактувати з оточенням через свою творчість відігравала для нього досить велику роль. В зв'язку з окресленим завданням видається доцільним залучити в категоріальний апарат поняття «авторської інтенції», докладно обґрунтоване І. Пилатюком щодо скрипкової творчості М. Скорика.

Дослідник окреслює природу авторської інтенції, зазначаючи, що «суб'єктивна сторона розуміння композиції спрямована на музичну мову як факт мислення композитора. Розуміння музичної мови, її цілеспрямоване використання не є абстрактним актом творчої волі, що існує поза психотипом композитора, а постає вже наслідком, що досягається у процесі розвитку попереднього комплексу задумів, намірів, переживань, вражень, тобто більш широкого кола мисленої діяльності. Відтак дослідження музичного твору, що ґрунтується на засадах інтенціональності, займається насамперед виясненням того, як попередній життєвий досвід, спосіб ідеального моделювання реальності у вищій нервовій діяльності (у єдності *ratio*, *emotio*, *intuition*), асоціативне поле, пов'язане у композитора з даним жанром, інструментом чи конкретним елементом музичної мови, проекується на твір, формує неповторний образно-смысловий зміст, формує

неповторний образно-смісловий комплекс, що включає, з одного боку, загальноприйняті граматичні правила, з другого – індивідуальну авторську інтенцію у їх виборі» [4, с. 6].

Залучення категорії «авторської інтенції» у дослідженні дозволяє не лише пояснити саму потребу автора у виборі творчості як самовиражального фактора, потребу звертатись до того чи іншого інструменту – у М. Колесси – до фортепіано, але й зрозуміти, що ж найбільше відповідає світоглядним переконанням та художній натурі митця, оскільки «...категорія “авторської інтенції” передбачає стисле врахування якомога ширших причин і імпульсів, що спонукали композитора до творчості, обумовили звернення до даного кола жанрів, перевагу окреслених тем і ідей, кристалізацію індивідуального авторського стилю, ієрархію системи виразових засобів, що в кінцевому результаті фокусується в акті написання композицій» [5, с. 8].

Висновки. Отже, першопоштовхами, творчими стимулами, що визначили звернення М. Колесси до фортепіано, стали кілька факторів.

Насамперед, це стійкий рефлексивно-психологічний зв'язок уявлень про «професійні заняття музикою» саме з фортепіано, який склався з дитинства. Дуже істотною видається наявність в цьому ж дитячому віці яскравого позитивного образу піаністки – талановитої кузини композитора Любки Колесси.

Окрім того, психологічний особистісний тип митця має достатньо багатовимірну структуру. З одного боку, це позитивні «установки» з дитинства, з другого – позитивні емоції, що їх найбільше приносила Колесі фортепіанна композиція (поруч із симфонічною музикою). Адже в «чистій» інструментальній музиці він міг себе почувати вільно, не треба було пристосовуватись до так званих ідеологічних тем, які нав'язувались у той час, коли творив композитор, у всіх видах мистецтв (зокрема, в живописі, скульптурі). Саме тому проблема сприйняття слухачами його творів була для композитора другорядною, адже, маючи гармонію із самим собою у написанні фортепіанної музики (не силуючи себе до виразу змісту, мало приємного і природного), відчуваючи одностайність у виконавцях, Колеса не сумнівався і у такій самій адекватній реакції публіки. Невипадково образна сфера його фортепіанних творів радісна, повнокровна та ясна – цей світ був для нього природнім, невимушеним і гармонійним. Сам Ко-

лесса, розмірковуючи про власні фортепіанні твори, займав дещо відсторонену, об'єктивну позицію, звертаючи увагу на те, що він значно більше зосереджувався на тих художніх імпульсах, які спонукали його до творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко [Текст] / Т. Гусарчук // *Леся Дичко: грані творчості : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. — Вип. 19. — К. : НМАУ, 2002. — С. 13—39.
2. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03 / Ірина Степанівна Драч. — К., 2005. — 32 с.
3. Кияновська Л. О. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку [Текст] : [Сім новел з життя артиста] / Любов Олександрівна Кияновська. — Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка ; НТШ, 2003. — 294 с.
4. Пилатюк І. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Ігор Михайлович Пилатюк. — Одеса, 2004. — 16 с.
5. Юнг К. Г. Психологические типы [Текст] / Карл Густав Юнг // *Психологическая типология*. — Москва : Аст — Минск : Харвест, 2002. — С. 232—257.

УДК 78.071.1+78.071.2:378.12

Римма Сулім

КОМПОЗИТОР У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ (на матеріалі творчої діяльності Жанни Колодуб)

На новому етапі розвитку музичної культури на зламі ХХ–ХХІ ст. значно актуалізується потреба в усвідомленні місця і ролі композитора у сучасному соціокультурному просторі, визначенні соціального статусу цієї професії та її комунікативних функцій. Останнім часом ці проблеми висвітлюються у багатьох наукових статтях вітчизняних музикознавців і композиторів, серед яких – О. Берегова,

Л. Кияновська, М. Копиця, М. Ржевська, М. Скорик, М. Чембержі [2; 3; 8; 12; 17; 18; 26] та інші. З огляду на це досить важливим є з'ясування того, яким чином у сучасній музичній практиці відбувається традиційна взаємодія між композитором, виконавцем та слухачем. Як справедливо вказують дослідники, в умовах економічної кризи, що насамперед негативно відбилась на розвитку академічного мистецтва, «питання презентації композиторської творчості <...> постають дедалі гостріше» [17, с. 47]. Адже складається суперечлива ситуація: незважаючи на стрімкий розвиток новітніх інформаційних технологій та засобів масової комунікації, на практиці, на жаль, і сьогодні велика кількість музичних опусів не знаходить своїх адресатів і залишається у «творчому портфелі» авторів. У цих випадках такий бажаний обмін художньою інформацією між композитором, виконавцем та слухачем не здійснюється. Однак попри всі об'єктивні обставини українські композитори все-таки знаходять можливість презентувати свої твори, залучаючи різні соціальні верстви населення до високого мистецтва та виховуючи їхні художні смаки.

Серед композиторів останньої третини XX – початку XXI ст. яскравим прикладом активного спілкування із слухачами та виконавцями є багатогранна творча діяльність народної артистки України, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора Національної музичної академії України Жанни Юхимівни Колодуб. Певний внесок у вивчення її життєтворчості зробила М. Черкашина-Губаренко, яка вперше здійснила загальний огляд життєвого шляху композиторки та визначила жанрово-стильові особливості її музики на прикладі найбільш визначних її творів [27]. Окремі аспекти життя і творчості Ж. Колодуб висвітлюються також у багатьох інших наукових працях українських музикознавців. Так, деякі біографічні відомості та стислий огляд її опусів різних жанрів вміщені у статтях С. Алексєєвої, А. Бутук, А. Оджубейської [1; 4; 5; 14]; загальна характеристика окремих музично-театральних творів дається у працях М. Загайкевич, О. Лігус, Ю. Станішевського, І. Юдкіна [6; 13; 19; 28]; а фортепіанна музика досліджується у роботах В. Клима, О. Олійника, Т. Омельченко, Р. Сулім [9; 10; 15; 16; 21]. У статтях Р. Сулім також більш детально висвітлюються окремі періоди життя і творчості композиторки та узагальнюється її внесок

у розвиток вітчизняної музичної культури та освіти [20; 22; 23; 24]. Однак до цього часу зв'язки Ж. Колодуб із сучасним соціокультурним середовищем детально *не досліджувались*. Тому **мета даної статті** – розкрити комунікативні аспекти творчої діяльності Ж. Колодуб та визначити її місце в сучасній музичній практиці.

Творча діяльність Ж. Колодуб вирізняється насамперед своєю багатогранністю і всебічністю. Впродовж майже 6-ти десятиріч вона плідно працює на ниві музичного мистецтва не тільки як композитор, але й як талановитий виконавець, педагог та громадський діяч. Як вказує М. Черкашина-Губаренко, «у її біографії і творчій долі професія музиканта втратила властиву сучасній ситуації вузьку спеціалізацію і ніби знову набула старовинного значення синтезу і взаємодії різних видів музичної діяльності» [27, с. 1]. На відміну від «чистих» композиторів, які зосереджені переважно на творчості, Ж. Колодуб є універсальним музикантом-практиком, що має тісні стосунки із безпосередніми «споживачами музичної продукції», а саме – виконавцями і слухачами. Показово, що її композиторський талант яскраво виявився у 60-х рр. минулого століття саме в умовах активної виконавської, педагогічної та громадської діяльності. Ці сфери, в яких здійснюються зв'язки Ж. Колодуб із сучасним соціокультурним середовищем, стали невід'ємними частками її творчої самореалізації. За власним визнанням, «уся ця робота не тільки не заважає, а й надихає на творчість» [20, с. 200].

Різнобічність Ж. Колодуб, її захопленість різними видами музичної діяльності формувалася ще з дитинства та юнацьких років. Опановуючи у Вінницькій дитячій музичній школі спочатку гру на скрипці, а потім навчаючись у Київському музичному училищі одночасно на струнному та фортепіанному відділах (1947–1949), дівчинка швидко досягала значних успіхів в оволодінні специфікою та репертуаром обох виконавських спеціальностей. І, лише здобуваючи вищу музичну освіту у Київській консерваторії (1949–1954), Жанна остаточно зробила вибір на користь фортепіано, удосконалюючи свою майстерність у класі одного з корифеїв вітчизняної піаністичної школи К. Михайлова та виконуючи найскладніші твори фортепіанного репертуару.

Однак музична освіта Жанни не обмежилася рамками виконавства. Завжди маючи великий інтерес до композиції, під час навчання в консерваторії вона почала відвідувати заняття у класі видатного

українського композитора Б. Лятошинського, навколо якого об'єднувалась тоді талановита молодь. Це не тільки мало величезний вплив на формування особистості Ж. Колодуб, але й давало необхідні знання і натхнення для створення власних опусів. Крім того, виявляючи великий інтерес до вивчення нових напрямів і течій у сучасній музиці, вона відвідувала тоді усі пленуми та концерти спілки композиторів, на яких велись дискусії щодо подальших шляхів розвитку музичного мистецтва. Вирішальним поштовхом для початку власної творчості було її знайомство з молодим композитором Левком Колодубом, який став для неї не тільки вірним другом та однодумцем, але й головним вчителем на все життя.

Велике значення для формування Ж. Колодуб як всебічно освіченого музиканта-практика мав також багаторічний досвід її роботи на посаді концертмейстера (1952–1968). Працюючи у класах відомих педагогів Київської консерваторії – симфонічного диригування (у П. Полякова), народних інструментів (у М. Геліса), хорового диригування (у Л. Венедиктова) та інших, вона розширювала свій кругозір шляхом опанування великого кола симфонічних, хорових, оперних партитур у перекладенні для фортепіано, а також вокальних опусів та ансамблевих творів для різних духових і народних інструментів. Детальне вивчення специфіки гри на різноманітних інструментах значно збагачувало темброву палітру і технічні можливості піаністки, сприяючи подальшому удосконаленню її виконавської майстерності. За визнанням самої Ж. Колодуб, «величезний різноманітний і цікавий репертуар, який я засвоювала тоді у процесі концертмейстерської роботи, безумовно, відіграв значну роль у моєму становленні як композитора і педагога» [20, с. 195].

Широта виконавського репертуару Ж. Колодуб, опанування кращих зразків світової та вітчизняної літератури різних жанрів і стилів стали запорукою її успішної викладацької діяльності на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано у Національній музичній Академії України, де вона працює вже понад 5-ти десятиліть (з 1960 р.). Її багатий педагогічний досвід у навчанні студентів майже усіх спеціальностей – музикознавців, композиторів, диригентів, струнників, духовиків, народників, вокалістів – сприяв глибокому вивченню специфіки та практичних потреб майбутніх фахівців. Розуміючи значну роль загаль-

ного фортепіано у вихованні всебічно освічених музикантів, Ж. Колодуб на своїх заняттях із студентами також ставить за мету «розширювати їх музично-естетичний кругозір шляхом опанування великої кількості творів» [20, с. 196]. Враховуючи їхню спеціальність, вона приділяє велику увагу як вивченню класики, так і знайомству з музикою сучасних композиторів. За її переконанням, «вирішення проблеми підготовки висококваліфікованих музикантів різних профілів неможливе без ґрунтовного ознайомлення ще в студентські роки з музикою ХХ ст. у всій її багатоманітності» [11]. Погляди Ж. Колодуб на проблеми виконавства, музичної педагогіки та художньо-естетичного виховання молоді викладені в її науково-методичних роботах, а також у статтях, вміщених на сторінках періодичної преси.

Безпосередні зв'язки Ж. Колодуб із сучасною музичною практикою здійснюються також у процесі її виконавської діяльності, яка тісно пов'язана з громадською роботою. Вже понад 40 років Ж. Колодуб плідно працює в комісії музично-естетичного виховання дітей та молоді Національної спілки композиторів України, тривалий час виконуючи обов'язки заступника голови, а нині очолюючи цю комісію. Крім того, вона є членом комісії по прийому до НСКУ, а також входить у Національну Всеукраїнську музичну спілку. Являючись прикладом унікального поєднання композитора і піаніста в одній особі, Ж. Колодуб протягом усього періоду своєї діяльності організовує численні концерти і творчі зустрічі з різною слухацькою аудиторією не тільки в Україні, але й за її межами – у країнах СНД, а також у Чехії, Німеччині, Польщі, Єгипті тощо. Зосереджуючи увагу на виконанні власних творів та музики сучасних українських композиторів, вона виступає як сольо, так і в ансамблі. Як досвідчений концертмейстер, Ж. Колодуб у різні часи грала в дуєті з такими відомими виконавцями, викладачами Національної музичної академії, як піаністка Світлана Глух, флейтист Олег Кудряшов, ударник Сергій Хмельов, співачки Елла Акрітова, Віолетта Вотріна та інші. Багаторічний досвід тісного спілкування з різноманітною аудиторією слухачів та виконавцями різних спеціальностей мав для композиторки велике значення. Під час таких творчих зустрічей вона вивчала їхні інтереси, запити і практичні потреби, а також особливості психології та сприйняття, які згодом враховувалось у створенні нових опусів.

Опікуючись справою виховання талановитої молоді, Ж. Колодуб протягом багатьох років очолює різні Всеукраїнські конкурси юних музикантів: конкурс юних піаністів і композиторів «Vivat, music!», конкурс юних композиторів імені В. Подвали, «Нові імена» Київського відділення Фонду культури України. Нині Ж. Колодуб є автором проекту та головою журі конкурсу юних музикантів під назвою «Українські композитори – дітям», який проходить у Києві. Його основною метою є привернення уваги учнів ДМШ та їх педагогів до вивчення вітчизняної спадщини, а також активізація творчості сучасних українських композиторів у сфері дитячої музики. Крім того, велике значення для розвитку вітчизняного музичного мистецтва мали більш ніж 20-річна праця Ж. Колодуб у редакційній раді видавництва «Музична Україна» та її діяльність у наглядовій раді Фонду культури України і правлінні Музичного фонду України. Така багатовекторна творча активність Ж. Колодуб, її участь у музичному житті в усіх його проявах сприяли глибокому розумінню проблем та потреб сучасної музичної практики, що знайшло відбиття в її різнобарвному доробку.

Творчість Ж. Колодуб відзначена сьогодні Золотою медаллю академії мистецтв України, державними преміями імені М. Лисенка та В. Косенка, премією конкурсу імені І. та М. Коць, премією Міжнародної академії рейтингу популярності та якості «Золота фортуна». Музика однієї з найвідоміших композиторів-жінок України часто виконується й видається не тільки в країнах СНД, але й у Німеччині, Польщі, Чехії, Канаді, США, Англії, Італії, Данії тощо. Твори композиторки постійно звучать на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах, на щорічних Міжнародних фестивалях «Київ-Музик-Фест», «Прем'єри сезону», «Сурми», з грамплатівок та дисків, записуються для фондів Українського радіо й телебачення. Вони входять не тільки у концертні програми відомих музикантів, але й у педагогічний репертуар виконавців різних спеціальностей на усіх етапах навчання – від музичних шкіл до консерваторій.

Оригінальні та різнобарвні композиції Ж. Колодуб приваблюють насамперед яскравими художніми образами, багатством звукової палітри, емоційною насиченістю та щирістю почуттів. Як зазначає М. Скорик, «кожен наступний твір авторки – це абсолютно нова музика, краса якої криється передусім у природності вислову, за відсутнос-

ті будь-якої надуманості й штукарства, притаманних нині багатьом сучасним авторам» [24]. В опусах Ж. Колодуб відтворюється багатогранний духовний світ сучасної людини, яка у бурхливому вихорі складних проблем сьогодення шукає відповіді на вічні питання буття. Основною ідеєю багатьох із них є боротьба добра і зла, зіткнення піднесеної мрії та духовної краси людини із жорсткою реальністю. Звідси – властиве їм протиставлення двох контрастних образних сфер: надзвичайно натхненна й світла романтична лірика змінюється активними, драматичними епізодами, які створюються завдяки використанню терпкого звучання, пружної ритмічної структури, моторності і токатності. Тому опусам Ж. Колодуб, які вирізняються вишуканістю і збалансованістю форми, притаманні насамперед щедрий мелодизм і разом з тим темпераментна імпульсивність. Водночас у творах композиторки мають місце найрізноманітніші настрої та строкаті картини, в яких поєднуються м'який гумор і заглиблена споглядальність, яскраві народні сценки і таємничі видіння, запальні танцювальні ритми і колористичні пейзажні замальовки. Така розмаїтість образно-емоційного змісту музики Ж. Колодуб відображає філософський погляд композиторки на життя та гармонічне сприйняття нею світу, виявляючись також у жанрово-стильових особливостях її опусів.

У творчості Ж. Колодуб відбилась тенденція до синтезу різних стилів і напрямків, яка є характерною ознакою європейської музики 80–90-х рр. минулого століття. Намагаючись використати широкий діапазон засобів виразності, композиторка вбирає і переплавляє музично-інтонаційні компоненти багатьох культур та епох, гармонійно їх сполучаючи. Тому в її творах опора на традиції класико-романтичної та барокової доби вдало поєднуються із рисами імпресіонізму, а поряд із відтворенням фольклору різних народів звучать джазові ритми, інтонації та гармонії. Разом із цим музична мова Ж. Колодуб збагачується надбаннями багатьох стильових напрямків ХХ ст. – неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, авангарду тощо. Але якщо для композиторів-авангардистів головним завданням є рішуче оновлення по всіх параметрах жанрового фонду та музичної мови, то у творчості Ж. Колодуб усі ці здобутки враховуються і гармонійно поєднуються. Досить часто вона використовує такі засоби композиторської техніки, як полістилістика, сонористика,

мінімалізм, політональність, атональність, полідіатоніка. Важливу роль відіграють й інші улюблені композиторкою прийоми сучасного письма: рух паралельними квінтами і тризвуками, використання гострих кластерів та енергійних квартових інтонацій, терпких секундних і квартових акордів, прийому остинато тощо. Проте, як зазначає М. Черкашина-Губаренко, «техніка і складні кунштюки, переобтяження новітніми засобами видобування звуків, які подекуди притаманні сучасному композиторському мисленню, ніколи не захоплювали Жанну як такі. Вона у кожному творі прагнула до розумного і економного використання засобів виразності, до ясності і простоти стилю» [27, с. 12]. Увесь комплекс засобів виразності, не являючись самоціллю, служить композиторці для вирішення головного завдання – створити яскраві художні образи, цікаві й зрозумілі слухачам.

Характерною особливістю творчості Ж. Колодуб є її спрямованість на потреби сучасної музичної практики. На відміну від композиторів, мистецтву яких властива елітарність, яка виявляється у зверненні виключно до «високих» жанрів та у призначенні свого «продукту» для вузького кола музикантів-фахівців, Ж. Колодуб однаково ставиться до будь-яких жанрів і реалізує себе в усіх сферах. До того ж, намагаючись охопити різні культурні пласти музичного середовища, вона створює свої опуси для представників різних суспільних верств. Саме тому жанровий діапазон та адресне призначення музики Ж. Колодуб надзвичайно широкі: від наївних п'єс-мініатюр, розрахованих на дитяче виконання та сприйняття, до масштабних симфонічних творів, які можуть бути доступні й зрозумілі тільки висококваліфікованим виконавцям і підготовленим слухачам.

У доробку композиторки репрезентовано багато різноманітних жанрів: поряд із музикою, написаною для різних складів оркестрів (симфонічного, камерного, естрадного, оркестру народних інструментів) та музично-театральними опусами (балетами і мюзиклами для дітей), значну частину складають численні твори та ансамблі для різних інструментів (духових, струнних, народних, фортепіано, органу, електроінструментів і навіть дзвіночків), а також велика кількість хорових та вокальних опусів. Поза увагою композиторки не залишається і музика естрадно-розважального плану. Очевидно, секрет популярності мистецтва Ж. Колодуб полягає саме у тому, що вона намагається вра-

хувати і виховати смаки і потреби різної слухацької та виконавської аудиторії – від любителів до професіоналів високого гатунку.

Особливою сферою творчості Ж. Колодуб є музика для дітей, до якої вона звертається протягом усього життя. За висловом О. Зінкевич, «ця робота менш за все розрахована на гучний успіх, голосні прем'єри, “бестселерний бум”. Навпаки, це “шлях подвижника”, “робота садівника, який терпляче вирощує майбутнє”» [7, с. 64]. Адресуючи свої твори наймолодшим слухачам і виконавцям, композиторка розуміє, що розвиток культури починається з музичного виховання дітей, а закладені ще в дитинстві моральні та художньо-естетичні принципи є міцним фундаментом на все життя. Тому, добре знаючи специфіку дитячої музики, враховуючи вікові особливості психології, сприйняття, інтересів і запитів молодших та старших школярів, які вона добре вивчила у процесі багаторічного досвіду спілкування з цією аудиторією, Ж. Колодуб пише яскраві та оригінальні твори, цікаві і доступні дітям.

У період активного розвитку українського дитячого театру композиторка звернулась до найбільш демократичних і видовищних музично-театральних жанрів та улюблених казкових сюжетів. Два її балети і три мюзикли, поставлені у різних містах України та Росії, із захопленням сприймаються дитячою аудиторією. А балет «Снігова королева» за казкою Г. К. Андерсена став справжньою візитною картою композиторки і вже давно увійшов до скарбниці найкращих здобутків сучасної вітчизняної класики. Сьогодні цей твір з успіхом іде на сцені Саратовського театру опери і балету.

Збагатила Ж. Колодуб і сучасний педагогічний репертуар юних виконавців різних спеціальностей – піаністів, духовиків та струнників. Серед фортепіанних творів, що адресовані дітям, найбільшої популярності набули альбом «Снігова королева» (1978), цикли «Весняні враження» (1967), «Зоопарк» (1968) та «Дитячий альбом» (1997). Використовуючи як послідовно-сюжетний, так і картинний типи програмності, Ж. Колодуб у своїх циклах та окремих інструментальних п'єсах поряд із відтворенням казкового світу відображає різноманітні дитячі враження від спостереження навколишнього світу і природи. Рухливі, моторні образи контрастують із лірико-споглядальними настроями, а колористичні замальовки та комічні сценки – із дотепно зображени-

ми музичними портретами ляльок або тварин. Серед жанрів, які лежать в основі мініатюр, переважають токати, скерцо та різноманітні танцювальні жанри (вальс, бугі-вугі, ча-ча-ча, галоп, менует).

Композиторка приділяє увагу також хоровому вихованню і залученню школярів до ансамблевого та сольного співу, тому в її доробку є багато вокальних і хорових творів для дитячого виконання. Серед них – збірки пісень «Дзвінка пісня» (1977) на слова поетів різних народів, «Музична абетка» (1991), написана на українські народні тексти, два зошити «Обробок пісень народів світу» (1978, 1985), збірки пісень «Поради» (2010) на слова Л. Яковенко та «Горидуб» (2010) на слова В. Лучука та інші.

У своїх творах для дітей Ж. Колодуб, дотримуючись насамперед принципів демократизації музичної мови, спирається на класико-романтичні і фольклорні традиції (використання українських пісенно-танцювальних ритмічних форм, ладів народної музики, імітації гри на народних інструментах). І в той же час, ставлячи за мету відобразити світ сучасних дітей та залучити юних виконавців до специфіки музичного мистецтва ХХ ст., композиторка досить часто використовує джазові ритми та гармонії і навіть зовсім незвичні для педагогічного репертуару композиторські техніки: політональність, сонористичність, мінімалізм. Але завжди при цьому зберігаються доступність і простота музичної мови та форм.

Інструментальні та вокально-хорові твори Ж. Колодуб для дітей відзначаються досконалістю з методичної точки зору. Крім позитивного художньо-естетичного впливу, який можуть отримати школярі під час їх опанування, у кожному з них ставляться конкретні виконавські завдання. Тому обов'язковим принципом, якого дотримується авторка, є відповідність технічним можливостям учнів та особливостям їх сприйняття. Усі ці твори надзвичайно цікаві і корисні для юних музикантів, оскільки сприяють не тільки формуванню їх виконавських навичок, але й розвитку музичних здібностей, творчої фантазії та артистизму. Дитяча музика Ж. Колодуб часто звучить на юнацьких концертах, конкурсах та фестивалях, її залюбки слухають та виконують і дошкільнята, і молодші школярі, і учні старших класів, а також студенти музичних училищ, коледжів та навіть вищих навчальних закладів.

Опікуючись потребами сучасної музичної практики, Ж. Колодуб приділяє значну увагу створенню музики для тих фахівців, концертний і педагогічний репертуар яких дуже рідко поповнюється. Досить часто на це надихають її самі виконавці або їхні педагоги. Відчуваючи необхідність у розширенні своїх програм творами сучасних українських композиторів, вони звертаються до Ж. Колодуб з проханнями написати «щось нове». Багато опусів різних жанрів створено композиторкою за конкретними пропозиціями студентів, аспірантів або викладачів Академії. Так, Концерт для труби та камерного оркестру вона написала на прохання професора М. Бердієва, якому й присвятила цей твір. А 20 п'єс Ж. Колодуб для дзвіночків і фортепіано з'явилися на світ завдяки ініціативі колишнього студента-ударника, нині викладача, С. Хмельова, якому вони також присвячені. І цей список можна продовжувати.

Композиторка зізнається: «Найчастіше я отримую такі “замовлення” від моїх колег з кафедри духових інструментів» [20, с. 200]. Саме тому значну частину творчого доробку Ж. Колодуб складають численні твори та ансамблі різних складів, написані майже для усіх духових інструментів. Серед них широкої популярності набули п'єси «Ноктюрн» (1964), «Поема» (1965), «Легенда» (1980) та «Слов'янське коло» (1985) для флейти і фортепіано (або камерного оркестру), які сьогодні справедливо вважаються «класикою українського флейтового репертуару» [27, с. 10]. Ці надзвичайно поетичні твори, побудовані переважно на контрастному співставленні ліричних та скерцозних епізодів, із задоволенням виконують як студенти консерваторій, так і видатні виконавці. У різний час їх інтерпретаторами були відомі музиканти Є. Ганін, А. Коган, О. Кудряшов, А. Кушнір, Б. Стельмашенко, В. Турбовський, Ю. Шутко та інші. Досить часто виконуються також «Мелодія», «Романс» та «Ліричне інтермеццо» для труби і фортепіано (1985), «Українська сюїта» (1983) для квінтету дерев'яних духових інструментів, сюїта «Строкаті картинки» для двох труб і тромбона, дві сюїти «Music for Four» для квартету саксофонів. Взагалі внесок композиторки у розширення концертного та педагогічного репертуару виконавців-духовиків важко переоцінити.

Велику увагу Ж. Колодуб приділяє і розширенню фортепіанного репертуару, віддаючи своєрідну данину улюбленому інструменту,

в опануванні якого вона досягла такої високої майстерності. Практичне володіння усіма багатствами тембрових, виразних і суто технічних можливостей рояля знайшло втілення у створенні власних різнобарвних опусів. Серед них є значна кількість фортепіанних ансамблів. Як професійна піаністка, Ж. Колодуб має великий досвід дуетного виконавства та розуміє його велике значення для формування музикантів. Тому за рівнем складності фортепіанні твори композиторки (як сольні, так і ансамблеві) охоплюють всі етапи навчання та призначені для широкого кола виконавців – від початківців до концертуючих фахівців.

Вершинними досягненнями у доробку Ж. Колодуб є 8 концертів для різних інструментів з оркестром, які належать до найвищого рівня виконавської складності. У цих творах відображені філософські роздуми й переживання людини ХХ ст., яка у бурхливому вихорі шалених ритмів нашого часу намагається не втратити себе і своєї високої духовності. У більшості з них конфліктне протиставлення ліричної та драматичної сфер, притаманне багатьом опусам композиторки, значно загострюється, досягаючи найвищого рівня напруги та експресії. Вже перший Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (1971), який відкрив зрілий період творчості композиторки, отримав високу оцінку науковців та виконавців. За висловом М. Черкашиної-Губаренко, цей «масштабний, ефектний, технічно досконалий, написаний сучасною музичною мовою» і дуже глибокий за змістом твір «може бути зарахований до кращих зразків цього жанру у всій українській фортепіанній літературі» [27, с. 15]. У 80-х рр. Ж. Колодуб продовжила роботу у цьому напрямі, створивши Концерт «Драматичний» для труби і камерного оркестру (1986) та Концертіно для гобою, струнного оркестру, клавесина та ударних (1988). У наступному десятиріччі був створений своєрідний диптих, об'єднаний ідеєю «темогіа»: Концерт для альту, струнного оркестру та фортепіано (1995) композиторка присвятила пам'яті своєї матері, а «Concerto doloroso» для скрипки та камерного оркестру з фортепіано (1998) – пам'яті батька. Як вказують дослідники, обидва ці твори відзначаються «найбільшою драматичною насиченістю, напругою наскрізного інтонаційного розвитку і незвичністю побудови» [27, с. 17]. Зовсім інша емоційна атмосфера створюється у Концертіно для фортепіано і камерного оркестру (1997), що має назву «Immagini fuggevoli» («Зникаючі образи»). Композиторка присвятила

його образам свого дитинства, які у кожної людини зникають непомітно і безповоротно, залишаючи лише світлі й чисті спогади. В останні роки композиторка написала також не менш цікаві Концерт (2004) та Концертіно (2006) для віолончелі та камерного оркестру.

У жанрі концерту Ж. Колодуб виявила себе як майстер своєї справи, глибокий, чутливий музикант та вдумливий педагог. Добре знаючи і враховуючи специфіку кожного інструменту, композиторка створила яскраві і драматично насичені твори, опанування яких вимагає від інтерпретаторів художньої зрілості та справжньої майстерності: віртуозної техніки, володіння усіма багатствами багатобарвної палітри, величезної емоційної та фізичної віддачі, а поряд із цим – зосередженості, вміння проникнути у задум композиторки, чутливості інтонації, ширості та безпосередності почуттів у ліричних епізодах. Незважаючи на значні виконавські складнощі, ці масштабні високохудожні твори привертають увагу багатьох виконавців, значно збагативши український концертний репертуар. Так, фортепіанні концерти Ж. Колодуб у різні часи з успіхом виконували такі відомі піаністи, як Є. Ржанов, В. Сагайдачний, О. Рапіта, Є. Басалаєва, Г. Дем'янчук, В. Лебедев, А. Бондаренко та інші. Цікаві інтерпретації концертів для струнних інструментів представили відомі скрипальки Н. Сіваченко, Б. Півненко, альтист О. Лагоша, віолончелісти І. Кучер, І. Сидоренко та інші. Великий внесок у пропагування оркестрової музики Ж. Колодуб зробили українські диригенти: І. Андрієвський, І. Блажков, В. Гнедаш, В. Жадько, В. Здоренко, В. Кожухар, М. Лисенко, В. Матюхін, В. Сіренко, А. Шароєв та інші, а також німецький диригент і композитор О. Беннінгхофф.

Підсумовуючи, можна констатувати наступне:

1. Творчій діяльності Ж. Колодуб притаманна широта охоплення усіх сфер культури. Її виконавська, педагогічна та громадська активність є невід'ємними частками творчої самореалізації. Саме у цих галузях сучасної музичної практики здійснюються комунікативні зв'язки композиторки. У процесі постійного спілкування з різноманітною слухачською аудиторією та спільної співпраці з виконавцями різних рівнів і спеціальностей формується глибоке знання їх запитів, художніх смаків, інтересів та практичних потреб, особливостей концертного та педагогічного репертуару. Набуті знання композиторка

обов'язково враховує при створенні своєї музики, на яке досить часто надихають її самі виконавці, їхні педагоги або слухачі. Постійний обмін художньою інформацією між композиторкою, виконавцями та слухачами є характерною рисою творчої діяльності Ж. Колодуб.

2. На відміну від композиторів, які у своєму доробку руйнують усталені речі, рухаючи вперед подальший розвиток музичного мистецтва, творчість Ж. Колодуб спрямована на соціальні, комунікативні функції. Активно спілкуючись із виконавцями та слухачами, виховуючи їхні художні смаки шляхом залучення до сучасного академічного мистецтва, композиторка своєю творчою діяльністю також впливає на розвиток української музичної культури. Однак її стосунки із соціокультурним середовищем ніколи не носили бунтівного, руйнівного характеру, оскільки вона ніколи не була у конфронтації до музичного середовища, не намагалась його переробити, а, навпаки, завжди була з ним у гармонії, відгукувалась на його запити.

3. Оскільки композиторка є чудовим виконавцем власних фортепіанних, камерно-інструментальних та вокальних опусів, її музика в адекватній інтерпретації швидко й легко знаходить шлях до слухачів, викликаючи безпосередню реакцію, яка дає важливу інформацію для композиторки. Враховуючи потреби і запити сучасної музичної практики, Ж. Колодуб намагається охопити усі її сфери і відбити у своїй творчості різні культурні пласти. Відбувається двосторонній зв'язок. Кожний її твір відзначається конкретною адресністю. Заздалегідь точно знаючи, до якої аудиторії вона звертається, композиторка враховує вікові особливості психології сприйняття слухачів та професійний рівень виконавців. Саме тому її творчі ідеї досягають того, кому вони призначались.

4. Поряд із лінією авангардного оновлення творчість Ж. Колодуб цікава своєю практичною спрямованістю. Метою створення багатьох опусів є розширення концертного та педагогічного репертуару виконавців. Відчуваючи потреби сучасної музичної практики і запити часу, композиторка завжди швидко відгукується на них, у чому полягає одна з характерних особливостей її творчого процесу. «Моя музика потрібна людям, і це мене надихає» – стверджує Ж. Колодуб [20, с. 200].

Отже, у процесі своєї виконавської, педагогічної та громадської діяльності Ж. Колодуб стає активною учасницею музичної комуніка-

ції. У сучасних умовах, коли «комунікація стає визначальним чинником розвитку музичної культури в ХХІ сторіччі, каталізатором формування й динаміки її змісту» [3, с. 58], комунікативні аспекти творчості композиторів значно актуалізуються. Новий етап розвитку академічного мистецтва вимагає від українських авторів більш активної участі у різних формах сучасної музичної практики, поліфункціональності, тісних зв'язків із соціокультурним середовищем, вивчення і врахування його потреб. Як справедливо зазначає М. Скорик, «композитор, як і кожний митець, пише для слухача і зацікавлений у тому, щоб його музику слухали, виконували, щоб нею захоплювались» [18, с. 17]. А для цього, крім підготовки професійних фахівців, необхідно виховувати широкі верстви шанувальників музичного мистецтва, які б мали прагнення і можливість його сприйняти. Адже інакше «творчі ідеї, що визрівають у свідомості і пропускаються через серце композитора, наражаються на небезпеку не бути почутими, не досягнути того, кому вони призначалися» [2, с. 81].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева С. Наша Жанна Колодуб [Текст] / С. Алексеева // *Розповіді про музику*; упор. С. Алексеева, рец. Г. Конькова. — К. : Муз. Україна, 1983. — Вип. 5 — С. 89—103.
2. Берегова О. Музична комунікація: тенденції і виклики часу [Текст] / О. Берегова // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. — К. : НМАУ, 2009. — Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. — С. 79—95.
3. Берегова О. Творчість сучасних українських композиторів у вимірах художньої комунікації [Текст] / О. Берегова // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. — К. : НМАУ, 2007. — Вип. 68. Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. — С. 58—69.
4. Бутук А. На юбилейных вечерах [Текст] / А. Бутук // *Советская музыка*. — 1983. — № 4. — С. III.
5. Бутук А. Творчість, дарована дітям [Текст] / А. Бутук // *Музика*. — 1980. — № 3. — С. 26.
6. Загайкевич М. Новий балет для дітей [Текст] / М. Загайкевич // *Музика*. — 1985. — № 2. — С. 26.

7. Зинькевич Е. Памяти Ю. Г. Рожавской [Текст] / Е. Зинькевич // Е. Зинькевич. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. — К. : Нора-принт, 2005. — С. 63—65.
8. Кияновська Л. Образ композитора в суспільстві [Текст] / Л. Кияновська // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2009. — Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. — С. 25—35.
9. Клин В. О некоторых тенденциях развития концерта для фортепиано с оркестром [Текст] / В. Клин // Клин В. О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — С. 215—227.
10. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика [Текст] / В. Клин. — К. : Наукова думка, 1980. — 314 с.
11. Колодуб Ж. Естетика фаху [Текст] / Ж. Колодуб // Музика. — 1983. — № 5. — С. 28.
12. Копиця М. Академічна музична культура в умовах ринку [Текст] / М. Копиця // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2009. — Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. — С. 71—77.
13. Лігус О. У світі музики і казки [Текст] / О. Лігус // Музика. — 2005. — № 5. — С. 20—21.
14. Оджубейська А. Своєрідність творчості [Текст] / А. Оджубейська // Музика. — 1983. — № 3. — С. 21.
15. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей [Текст] / О. Олійник. — К. : Наукова думка, 1979. — 107 с.
16. Омельченко Т. Твори Ж. Ю. Колодуб у репертуарі класу загального та спеціалізованого фортепіано [Текст] / Т. Омельченко // Дослідження. Досвід. Спогади : наук.-метод. видання ; гол. ред.-упор. В. Шерстюк. — К., 2005. — В. 6. — С. 129—133.
17. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка) [Текст] / М. Ржевська // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2009. — Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. — С. 47—56.
18. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії [Текст] / М. Скорик // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2007. — Вип. 68. Му-

зика в просторі сучасності: друга половина XX – початок XXI ст. — С. 17—19.

19. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії [Текст] / Ю. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с.

20. Сулім Р. «Музична академія — мій дім» (до ювілею Ж. Ю. Колодуб) [Текст] / Р. Сулім // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. — 2009. — № 4 (5). — С. 190—202.

21. Сулім Р. До питання виконавської інтерпретації фортепіанних творів Жанни Колодуб [Текст] / Р. Сулім // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Філіппова. — Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2010. — Вип. 13. — С. 275—284.

22. Сулім Р. Особливості втілення поетики Г. К. Андерсена у балеті Ж. Колодуб «Пригоди дівчинки Веснянки» [Текст] / Р. Сулім // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — 2011. — № 3 (12). — С. 79—88.

23. Сулім Р. Сторінки історії Вінницької ДМШ № 1 на шпальтах місцевих газет [Текст] / Р. Сулім // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. — Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2011. — Вип. 16. — С. 219—231.

24. Сулім Р. Творча діяльність Жанни Колодуб на ниві сучасної музичної культури та освіти України [Текст] / Р. Сулім // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К. : Міленіум, 2011. — № 2. — С. 98—102.

25. Тимошук О. Життя у ритмі творчих звершень [Текст] / О. Тимошук // Слово просвіти. — 2006. — Ч. 3. (328). — С. 15.

26. Чембержі М. Сучасний композитор у роботі над музикою у кіно і театрі [Текст] / М. Чембержі // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2007. — Вип. 68. Музика в просторі сучасності: друга половина XX – початок XXI ст. — С. 187—189.

27. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб [Текст] / М. Черкашина-Губаренко : монографія. — К., 1999. — 24 с.

28. Юдкін І. Мистецька творчість жінок [Текст] / І. Юдкін // Музика. — 1975. — № 5. — С. 10—11.

Розділ 6



МУЗИКАНТИ в комунікативному просторі

УДК [78.071.2 : 782] : 78.01

Ирина Драч

ФИГУРА ДИРИЖЕРА В ОПЕРНОМ ИСТЕБЛИШМЕНТЕ (по версии Т. Бернхарда)

«Театр – это игра, в ходе которой человек понимает, как и зачем жить», – так определил миссию и смысл театра современный русский режиссер Петр Фоменко [3, с. 85]. Будучи видовым ответвлением театра, опера нисколько не противоречит этому высокому пониманию театрального искусства. Фактически, опера – та же игра, в ходе которой человек, понимая, как и зачем жить, вступает в непосредственный эмоциональный контакт с воссоздаваемым на сцене миром возможного. Этот контакт, прежде всего, обеспечивает музыка. Она задает определенное состояние души, рождает ощущение подлинности той, отдалённой в образе мысли, во времени и пространстве, реальности, которая стоит за музыкально-сценическими образами. Как справится музыка с этой задачей – в каждом конкретном спектакле за это отвечает дирижер. Сегодня Дирижёр уже не просто организатор, координатор, вдохновитель, «стилистическая совесть» и доверенное лицо композитора, он – маг и чародей, который «выбивает звуки из оркестра, как Моисей воду из скалы» [5, с. 158]. Партитура оперы «выходит из дирижера, наподобие Афины из головы Зевса» [5, с. 157]. Решаясь на эти сравнения с библейским пророком и античным богом-громовержцем, современный нидерландский му-

зыковед Элмер Шёнбергер вовсе не преувеличивает художественный статус дирижера в современном оперном театре.

В конце XIX в. Антон Рубинштейн полагал, что «как невидима в человеке душа, точно так же должен быть невидим в оркестре и капельмейстер» [3, с. 256]. Сегодня идеал «капельмейстера-невидимки» канул в Лету. Чтобы добиться признания, оперный Дирижёр должен суметь «навязать» исполнителям определенный темпоритм сочинения, выступая как настоящий шоумен, способный приковывать к себе внимание публики.

Как любая профессиональная деятельность, дирижёрская работа оказывает решающее воздействие на процесс формирования человеческой личности. **В данной статье** предпринята попытка в общем плане очертить тот включённый в иерархию современного оперного театра тип профессионала, который порождается дирижёрской деятельностью. Хотелось бы подчеркнуть, что речь пойдет не о конкретных людях или творческих индивидуальностях, а об условных человеческих типажах, соответствующих определённой профессиональной деятельности.

Характерно, что сами по себе типажные характеристики представителя любой профессии легко идентифицируются посредством ряда внешних признаков: языка (для дирижёра это – «язык жестов»), технологии («дирижёр, прежде всего, устанавливает темп») и продукции («музыкальный компонент спектакля»). Кроме того, профессия оперного дирижёра (как любая другая) имеет свою историю, свою мифологию, исповедует определённые ценности (например, «верность композиторскому замыслу», что, впрочем, не мешает многим достойным представителям этой профессии «перекраивать» композиторские партитуры в соответствии с собственными представлениями о художественном целом). Однако все эти внешние признаки образуют «поверхностный» или (как называет его американский психолог Эдгар Шайн) «символический» слой в структуре профессии [5]. Этот слой легко опознать, но сложно интерпретировать без представлений о внутреннем, наиболее скрытом уровне, который образуют так называемые «базисные допущения» – негласные правила, которые, тем не менее, являются основой в поведении каждого представителя той или иной профессии. «Этот уровень культуры отражает

не когнитивные или оценочные, а эмоциональные и эстетические реакции членов группы», – пишет Э. Шайн [5, с. 123].

Освоение «символического» слоя в структуре профессии носит сознательный характер и зависит от желания людей воспринять ценности, разделяемые членами определённого профессионального сообщества. Э. Шайн называл это «организационной идеологией», которая во многих случаях непосредственно формулируется в программных документах, являясь основным ориентиром в деятельности. «Базисные допущения» как скрытые и принимаемые на веру предположения находятся в сфере подсознательного и, соответственно, недостаточно осознаются даже их носителями. Направляя поведение людей, помогая им воспринять атрибуты, характеризующие ту сферу реальности, куда направлена их активность, регулируя характер человеческих взаимоотношений в сфере профессиональной деятельности, «базисные допущения» определяются лишь гипотетически через множество разнообразных косвенных признаков.

Виртуозный анализ регулирующих жизнедеятельность современного оперного сообщества «базисных допущений» осуществил в пьесе «Знаменитые» (1975)¹ австрийский прозаик и драматург Томас Бернхард (1931–1989). В предисловии к русскому переводу он представлен как современный классик – «очень сильный, очень непростой, очень чужой» [1, с. 5]. Особо отмечена «остросовременная манера письма», сочетающаяся в его книгах с «пропитанностью культурными (музыкальными, философскими, литературными) традициями» [1, с. 6]. Опубликованную в 1976 г. пьесу «Знаменитые» автор предисловия назвал «гротескно-сатирической “зверино-марионеточной” комедией, обращенной к театральному и музыкальному миру, предстающему в эпоху его предельной коммерциализации как всеохватная ярмарка тщеславия, самолюбования, зависти и злословия» [1, с. 8]. Рецензент акцентирует: «Ансамбль персонажей пьесы исполняет многоголосную партитуру этого опереточно-саморазоблачительного действия зло и весело, даже задорно, и Бернхард не скупится на многообразные художественные средства, расцвечивающие текст. Два пространных

¹ Её русский перевод был опубликован во 2-м номере журнала «Иностранная литература» за 2010 г. [1].

пролога и две сцены завершаются своего рода гоголевской немой сценой, только у Бернхарда герои не лишаются голоса вовсе, а обретают голоса животных, несусветная хаотическая какофония которых прерывается троекратным криком петуха – своеобразной библейской реминисценцией, свидетельствующей о полном отречении “интерпретаторов” от сакрально-спасительной роли искусства» [1, с. 8].

Между тем, указанный в рецензии разоблачительный пафос не исключает и иного прочтения пьесы. Т. Бернхард, прежде всего, со знанием дела представил определённое сообщество людей, чья профессиональная деятельность связана с оперным искусством. Это сообщество объединено в статусную группу, которую можно обозначить как «оперный истеблишмент».

В политологии и социологии понятием «истеблишмент» (англ. *establishment* – установление, основание) обозначаются привилегированные правящие общественные группы, устоявшиеся системы власти; элита общества, являющаяся опорой общественного строя и пользующаяся рядом преимуществ перед другими слоями населения.

Оперный истеблишмент никогда не обладал властью в политическом смысле слова. Однако его влияние обеспечивает и определяет ценностные установки, которые служат основанием для того, чтобы мир оперы оставался таким, каков он есть. В этом мире главным способом решения проблем, связанных с внешним выживанием и внутренней интеграцией, является обретение славы. Оперный истеблишмент объединяет не только и не столько тех, у кого есть талант или гений, высокий уровень доходов, устойчивое положение в обществе, достаток, сколько тех, чьи имена «у всех на устах». Опера – плод индивидуальных усилий многих, в оперной индустрии есть свои производители, свои управляющие, свои высококвалифицированные специалисты и вспомогательный состав, свои маркетинговые службы и отделы сбыта и т. д., но в оперный истеблишмент входят лишь те, кого знает публика. Каждый, кто намерен попасть в «компанию избранных», должен стать знаменитостью.

Т. Бернхард тонко разграничивает феномен знаменитости и «звёздность» в оперном истеблишменте. Знаменитым является герой пьесы – Бас, отмечающий своё двухсотое выступление в роли Барона (барон Окс из оперы Р. Штрауса «Кавалер розы»). Знаменитыми

являются его гости – Дирижёр, Режиссёр, Пианистка, Издатель, Актёр и Актриса, даже Тенор. «Все мы здесь сидящие знамениты, быть может, мы даже самые знаменитые, да, мы и есть самые знаменитые», – восклицает гостеприимный хозяин [1, с. 196]. Но среди всех приглашённых звездой является лишь Сопрано Гунди. Её ждут, о ней судачат, её появление с бутылкой шампанского сопровождается скандалом. «Она звезда, господин барон, самая молодая суперзвезда», – говорит Издатель. «Вы не знаете, что такое сопрано, ставшее звездой, – возражает Дирижёр. – Звезда – это для всего света сущее наказание, надо с этим смириться» [1, с. 174].

В лице своих представителей оперный истеблишмент создает резервуар образцовых, нередко идеализированных, примеров, идентификационных моделей – персонифицированных клише. В пьесе этот идеальный план представлен куклами, которым присвоены прославленные имена: режиссера Макса Рейнхардта, певицы Лотты Леман (сопрано), баса Рихарда Майра и др. У каждого «живого художника» есть свой «высочайший образец в искусстве», представленный на сцене в виде куклы².

Высочайшим авторитетом для Дирижёра служит «многоуважаемый достопочтимый маэстро Тосканини», великий Тосканини, который топал ногами, испытал «взлёты в Ла Скала, в Америке, вершины в Зальцбурге». Его образцовую запись «*Così fan tutte*» 1937 года должен слушать и знать каждый ученик Моцартеума. Уверенность в исполнении возникает лишь тогда, когда авторитет покажет, как дирижировать (скажем, дирижировать «Макбетом»), покажет темпы. Задача дирижера – «соответствовать» и честно повторять всё, что показал великий Тосканини. Однако, чтобы занять место на оперном Олимпе и стать знаменитым, Дирижёр должен также наследовать и многим другим образцам – великому Джорджу Селлу, («который попользовался указаниями Тосканини в “Макбете”») [1, с. 143, 145], «старикуну Клемпереру» [1, с. 137], «образованнейшим людям Никишу и Вальтеру (которые много читали)» [1, с. 199], «изничтожавшему таланты»

² Эту идею наследует оперный режиссер Катарина Вагнер в своей сценической версии «Нюрнбергских мейстерзингеров» (96-й международный фестиваль музыки Р. Вагнера, 2007).

Йозефу Крипсу³ [1, с. 169] и Фуртвенглеру, чьи величайшие интерпретации – следствие «его увечья» [1, с. 153].

Рано или поздно «художники» избавляются от своих образцов. И это является необходимым условием существования любой элиты. Восстание против величайших образцов в пьесе Бернхарда поднимает Сопрано. «Убейте их, ваших кумиров!» – скандирует она, разбивая бутылку шампанского о голову безмолвной куклы Лотты Леман [1, с. 177]. Тем временем Режиссёр молниеносно выхватывает нож и вонзает его в спину своему кумиру Максу Рейнхардту, Дирижёр успевает одним ударом кулака прибить Тосканини [1, с. 178]. И, хотя «творцы» быстро разделались с великими предшественниками, те продолжают фигурировать на сцене уже в виде портретных изображений. И далее каждый «художник» располагается в креслах под соответствующим портретом (сцена первая – «Злокозненность художников»).

Освобождение от авторитетов выдвигает на повестку дня вопрос о своеобразии каждого художника. Всякий из них мечтает об «абсолютной вершине» [1, с. 137, 144 и др.]. Пик артистической карьеры символизирует единственный орёл, кружащий в горах [1, с. 191–192]. Наблюдая за полетом орла, Дирижёр замечает, что тот описывает «одни и те же круги» – как великий художник, истинный художник всё время творит одно и то же: «Два такта – и вы слышите Моцарта, или Бетховена. Всегда одно и то же, только слегка по-другому» [1, с. 193]. Однако воспарить орлом над горами никому из бернхардовского «Клуба знаменитых» не суждено. В ожидании обещанного синоптиками дождя (который, в конце концов, пошёл, сорвав ненавистный всем оперный спектакль под открытым небом) «художники» начинают, согласно книге «одного американского профессора из Вены»⁴ [1, с. 200] – тоже знаменитости, – находить в своём характере что-то от повадок того или иного животного. «Каждому из нас подходит какое-нибудь животное» [1, с. 201]. Бас, спевший в двухсотый раз Барона Окса, чувствует в себе Быка, надевая маску в виде бычьей головы; Сопрано

³ С Йозефом Крипсом у Бернхарда были свои счеты: будучи начинающим певцом (басом), он прослушивался у этого дирижера, который сотрудничал с Зальцбургским фестивалем. Именно от него будущий писатель услышал «добрый» совет – оставить пение и выбрать профессию мясника [1].

⁴ Далее в тексте называется фамилия этого ученого – Зонтхаймер [1, с. 201].

достаётся голова Кошечки; у пианистки – голова Козы. Издатель напоминает хитрюгу-Лиса, Режиссёр – хрюкающего Кабана. Дирижёр выступает с головой Петуха («если не орёл, так хоть петух», – иронизирует Бас) [1, с. 201, 215].

Преображённый таким образом оперный истеблишмент, куда входят «фигуры наднационального масштаба на самом пике всемирной славы» [1, с. 216], уподобляется древнеегипетскому пантеону богов, которые вещают свои «откровения» (сцена 2). Их содержание дано, разумеется, в шаржированной форме, но, по сути, приоткрывает те самые «базисные допущения», которые являются регулируемыми для оперного истеблишмента. Схематично множество этих «базисных допущений» можно свести к следующему:

1. Истинные творцы – пасынки общества [1, с. 203].
2. Настоящий художник пребывает в конфликте со своей природой. Об этом свидетельствует подверженность болезням («У Аррау боли в затылки, пианисты наживают себе судороги пальцев, виолончелисты – воспаление суставов, у скрипачей проблема с локтем, а у дирижеров обычно с позвоночником» [1, с. 204]). У певцов проблема в лёгких, если не в лёгких, то в гортани. Поэтому: «Мороженое – враг вокала» [1, с. 206], – вещает прославленный Бас. «Горные лыжи – враг сценического искусства» [1, с. 206], – не уступает ему Режиссёр. Как правило, «художники хранят молчание о своих увечьях, однако без увечья нет искусства, по крайней мере, ни музыкального, ни театрального» [1, с. 172].
3. Подлинный мастер своего дела постоянно пребывает в конфликте со своим искусством. «За художников надо держать кулаки везде и всюду» [1, с. 207]. Любой косой взгляд может разрушить магию звуков.
4. Оперные сцены – это ловушки, устроенные театральной дирекцией. Бандитизм представителей администрации общеизвестен. Они «всеми правдами и неправдами пытаются прижать деятелей искусства» [1, с. 209].
5. Дирижёр имеет право вычеркивать в любой партитуре всё, что пожелает⁵, но есть Большие арии, (например, в «Фиделио»), которые Дирижёр никогда не вычеркнет [1, с. 210].

⁵ А. Г. Рубинштейн писал: «Оперный композитор не должен бояться “слишком

6. Молодежь обходится со своим талантом самым безумным образом. «Только после сорока можно считать, что ты спасся», – полагает Дирижёр [1, с. 213].

7. И, наконец, о славе. Слава не добывается, а передаётся: «Вот оно, счастье, дамы и господа, вовремя встретиться с величайшим маэстро своего времени, чтобы самому обрести величие» [1, с. 218].

По ходу пьесы последовательно обнаруживается табуированная сфера дирижёрского сознания. Так, Первый пролог («Злокозненность художников») открывается взрывом хохота, вызванным забавной историей о дирижёре, который «палочкой дирижёрской взмахнул (как раз на “Фальстафе”) и вверх тормашками в оркестровую яму» [1, с. 135]. Этот образ является сквозным для всей пьесы и символизирует теневую сферу дирижёрской деятельности, распространённые в этой профессиональной среде всевозможные фобии и суеверия. «Страшным предзнаменованием» служит поломанная дирижёрская палочка. Если в Прологе дирижёр-неудачник вызывал хохот всех присутствующих, то далее – в Первой сцене – уже сам знаменитый Дирижёр говорит об операции на позвоночнике. «Я ни секунды не живу без боли, дирижировать в моём состоянии просто безумие» [1, с. 181]. «Величайшие дирижёры все калеки – умственные или физические», – подытоживает Издатель [1, с. 153].

Безымянный дирижёр, которому перемывают кости собравшиеся на вечеринке у Баса знаменитости, служит также собирательным образом всех тех, кому не посчастливилось войти в оперную элиту. И степень одарённости здесь ни при чём: «Талант первоклассный, а вот пробиться не смог» [1, с. 136], «неслыханный талант, подлинный художник, но неудачник, достойнейший человек, но пожизненный диабетик» [1, с. 136–137], «музыкален, как дойная корова» [1, с. 137], но стал «тяжеловат во всех смыслах», что сделалось заметным по темпам – «тяжеловат, весьма тяжеловат» [1, с. 141].

Прерогативой дирижёра является открытие звезды. «Это моё открытие, – говорит Дирижёр о Сопрано Гунди: «Ещё совсем юной многого», “слишком длинного”, “слишком широкого” в своём сочинении. Это достоинство капельмейстера, который счёл бы себя оскорблённым в своём достоинстве, если бы в каком-нибудь сочинении не имел возможности чего-нибудь сократить, “похерить”, урезать» [4, с. 278].

девушкой я приметил её в церковном хоре. Меня как током пронзило, за свой собственный счёт я послал её к нашей достопочтенной Хильде Гюден, дальше карьера невероятная» [1, с. 136]. С точки зрения дирижёра, идеал певца – самый точный певец, с самым точным голосом и самым точным музыкальным слухом.

Весь текст пьесы стилизован под оперное либретто: в нём выписаны ансамбли, дуэты, сольные развёрнутые монологи. Также в нём содержатся многообразные повторения слов, фраз. Один из «сольных номеров» Дирижёра – монолог-баллада «Был у меня один коллега, так он женился на другой моей коллеге» [1, с. 159] – раскрывает ещё один неписанный закон оперного истеблишмента: играть под руководством дирижирующего супруга – какая нелепость! Будучи выпускником Моцартеума (как и сам автор пьесы Томас Бернхард), Дирижёр не испытывает к Зальцбургу тёплых чувств. «Молодых людей эти маленькие городишки просто уничтожают: сперва загоняют в отчаяние, потом в супружество. Артистические браки – это похороны таланта, самоуничтожение поистине полное» [1, с. 159].

Наиболее богата сольными номерами-монологами «партия» Баса. Именно в его сентенциях осуществляется постановка «последних вопросов» оперного искусства. Классической «каватинной» Баса выглядит монолог: «Нынче вокал поставлен на конвейер ...» [1, с. 138]. И далее – «разве нынешняя молодёжь знает, что такое музыка, заканчивают консерватории, все они высший сорт, а в музыке ни бельмеса ... Поют – а вместо нот перед глазами банкноты. Всё искусство в наши дни не что иное, как грандиозное выкачивание денег из общества. Все великие оперные сцены всего лишь банковские дома» [1, с. 140].

Во Втором прологе («Художники избавляются от своих образцов») Бас, размышляя о своём коллеге и великом предшественнике Рихарде Майре (кукла), выступает в личине его искреннего почитателя: «О себе я могу сказать, свой скромный талант я развил вполне неплохо, имея над собой столь великий образец» [1, с. 166]. Но, вместе с тем, не упускает возможности позлословить, намекая на тот факт, что родом Майр был из семьи пивоваров.

Среди представителей оперной элиты доминируют формы общения и поведения, которые базируются на разнообразно манифести-

рованной почтительности, позволяющей каждому быть уверенным в том, что он действует так, как подобает, и получает в ответ должное. При этом наиболее характерными для оперного истеблишмента являются так называемые «формы симметричного почтения», которые базируются не на сопоставлении «начальник-подчинённый», а демонстрируют иллюзорное равенство всех служителей Аполлона⁶. В числе таких «церемониальных идиом» – взаимное восхищение и поцелуи, наглядно демонстрирующие, что «все значительные художники, так или иначе, друг с другом в родстве – самые знаменитые с остальными самыми знаменитыми» [1, с. 147–148].

Вывод. Одним из ликов сегодняшней оперы стала элитарность. Опера имеет свой истеблишмент, представителей которого объединяет идеология победителя. Пьеса «Знаменитые» представляет собой сложную композицию артикулируемых гротескными персонажами реальных «базисных допущений» (откровений), принимаемых и разделяемых всеми членами оперного истеблишмента.

Проникнуть в герметически замкнутый мир оперного истеблишмента непросто. Кроме Пианистки, в числе «знаменитых» нет ни одного инструменталиста⁷. В сегодняшнем оперном истеблишменте также нет места и Композитору, и Либреттисту, как нет его и представителям театральной администрации («бандитизм дирекции»). Зато желанным является Издатель, легко манипулирующий именами великих – Ницше, Томас Манн, Джойс, Рильке, Адорно, Гёте, Шиллер, Шопенгауэр, Кант, Гейне, Шекспир, Достоевский, Флобер, Пруст.

Оперная элита пребывает в состоянии медленной и постоянной трансформации, напоминая течение реки, сегодня иной в сравнении с тем, какой она была вчера. Сюжет пьесы Бернхарда обнаруживает связанный с обрядом инициации мифологический подтекст, предполагающий последовательное обретение, почитание и уничтожение

⁶ «У артистов особый способ хвалить своих коллег: “Вы знаете X?” “Да, превосходный артист, но только в тот день, когда мы выступили вместе в Y, он, по всей вероятности, был не в ударе и потерпел полное фиаско”. Этот способ похвалы особенно свойствен певцам и певицам», – писал А. Г. Рубинштейн [3, с. 212].

⁷ Ещё А. Г. Рубинштейн заметил, что «оркестр не должен состоять из великих артистов. Он должен быть одним великим артистом, он должен как бы представлять собою буквы, которые составляют слово “артист”» [4, с. 256].

Авторитета-Образца. При этом «бонус» – возможность быть «свободно парящим орлом в горах» – выпадает далеко не каждому.

На пути к «абсолютной вершине» артист проходит, согласно версии Т. Бернхарда, ряд метаморфоз: от живой человеческой экзистенции через частичный «зооморфизм»⁸ к чистому «бренду» – кукле. Разрушение выкристаллизованной «культуры брендов» позволяет знаменитости обрести бессмертие в статусе «портрета».

Оперный истеблишмент функционирует как сообщество знаменитостей («абсолютных вершин»), имена которых преобразуются в «бренды». В результате возникает суррогатная по своим свойствам «культура брендов», в которой не пение, не сцена, не музыка, а именно «бренд» становится символом художественного продукта в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Белобратов А. Томас Бернхард: двадцать лет спустя [Текст] / Александр Белобратов // *Иностранная литература*. — 2010. — № 2. — С. 5—12.
2. Бернхард Т. Знаменитые [Текст] : пьеса / Томас Бернхард ; пер. с нем. М. Рудницкого // *Иностранная литература*. — 2010. — № 2. — С. 134—221.
3. Зорина Т. Н. Абсолютный волшебник театра: Петр Фоменко [Текст] / Т. Н. Зорина // *Обсерватория культуры*. — 2009. — № 2. — С. 85—91.
4. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 т. / Антон Григорьевич Рубинштейн ; сост. Л. А. Баренбойм. — Т. 3. — М. : Музыка, 1983. — 276 с.
5. Шайн Э. Организационная культура и лидерство [Текст] / Эдгар Шайн ; пер. с англ. под ред. В. А. Спивака. — СПб : Питер, 2002. — 336 с.
6. Шёнбергер Э. Искусство жечь порох [Текст] / Э. Шёнбергер ; пер. с нидерландского. — СПб : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 400 с.

⁸ Маски животных в финальной сцене символизируют профессиональные типы: индивидуальное своеобразие скрывается за личиной профессионализма.

ФУНКЦИИ ДИРИЖЁРА В СОВРЕМЕННОЙ ПОСТАНОВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ

Транслирование оперного текста представляет собой сложный коммуникативный процесс. Дирижёр – один из его участников. Его функции чётко определены, и выполняет он их в силу своих артистических возможностей в отграниченном пространстве своеобразной западни, традиционно называемой оркестровой ямой. При всей неоспоримой важности роли дирижёра в силу специфики организации театральной коммуникации его непосредственные контакты и с публикой, и с участниками сценического действия, видимые публикой, минимальны. Традиционно производимые им поклоны из ямы в свете прожектора перед началом последнего акта, редкие появления на сцене с целью получения своей доли аплодисментов после завершения премьерного спектакля носят ритуальный характер. Возникает вопрос: разнообразятся ли функции дирижёра музыкального театра в связи с тем расширением области коммуникации, которое наблюдаются в современной постановочной практике?

Особую остроту и **актуальность** этот вопрос приобретает в наши дни, когда оперный текст подвергается радикальной режиссёрской интерпретации. В результате происходит переосмысление всей привычной системы театральной коммуникации. Прежде всего, это касается места осуществляемых контактов и функций их участников: получателей сценической информации – зрителей – и её отправителей, в том числе и дирижёра.

Вопрос о функциях дирижёра как одного из участников оперного спектакля, об устанавливаемых им коммуникативных контактах не является новым. Он затрагивается как самими музыкантами, так и теми, кто исследует их искусство. В этом отношении, например, показательны размышления о дирижёрском мастерстве Э. Лайнсдорфа [5] и К. Кондрашина [9], монография П. Робинсона, посвящённая творчеству Г. фон Караяна [11]. Правда, все они представляют интерес как возможный источник фактологического материала. Задачи *научного* исследования данной проблемы не только не решаются, но и не ставятся.

Современная постановочная практика свидетельствует, что, кроме традиционно ритуальных, иные контакты, осуществляемые дирижёром «поверх барьеров», случаются. А значит, возможно и выполнение новых функций, и обновление традиционных. Проанализировать и установить их сущность, по возможности типологизировать – такова *цель* данной статьи. В качестве исследуемого *материала* используются факты, зафиксированные в мемуарных источниках, зрительские свидетельства о тех оперных спектаклях, где подобного рода коммуникативные контакты возникали как эксцесс или были предусмотрены постановочным замыслом. В качестве *методологической основы* работы используется семиотическая теория в той её части, которая касается специфики организации художественного текста (например, обязательного наличия границ) и особенностей его восприятия как коммуникативного акта.

Процесс транслирования сценического текста по своему характеру диалогичен. Следуя П. Рикеру, его можно рассматривать как факт осуществляемого диалога, структура которого несимметрична и в принципе конфликтна [10]. В свою очередь, В. Библер называет эту конфликтность «перипетийностью общения». В его основе «лежит мера узнавания, которая равняется мере активного участия зрителя в спектакле как процессе живого общения сцены и зала» [цит. по: 4, с. 9].

Начиная со второй половины XX ст., в пору «режиссёрской диктатуры», оперный текст часто подвергается постановочным инверсиям. В результате, как свидетельствует коммуникативная практика, уровень «узнавания» у публики снижается при одновременном повышении её значимости как гаранта «чистоты» транслируемого сценического текста. Возникает конфликт, разрешение которого направлено на восстановление нарушенных коммуникаций и достижения того, что можно назвать «привычно желаемым».

Например, во втором акте «Бала-маскарада» Дж. Верди режиссёр Ф. Дзеффирелли (Ла Скала, 1972) сочинил мизансцену, по которой главные герои – Амелия и Ричард – оказались в глубине сценической площадки. Уже во время репетиций публика жаловалась, что оркестр играет «слишком громко» и певцов «оттуда не слышно». «На одном спектакле с галерки начали кричать, отпускать грубые замечания в адрес исполнителей. Гавадзени [дирижёр – В. П.] остановил спек-

такль и вежливо обратился к публике: “Дамы и господа, вы ведете себя нетактично, потому что...” Договорить ему не дали, с галерки раздался голос: “Да прекрати ты, Гавадзени, хватит умничать, дирижируй!”», – вспоминает П. Доминго, один из участников спектакля [2, с. 131–132].

Этот факт интересен тем, что в результате трансляционных перипетий дирижёр «заговорил». Он вышел на непосредственный, но не предусмотренный системой театральной коммуникации контакт, тем самым превысив свои коммуникативные функции. Ведь если дирижёру подчиняются оркестранты и певцы-исполнители, то это не означает, что его власть распространяется и на зрителей. Их поведение в зоне осуществляемого контакта регламентируется совершенно другим – нехудожественным – набором правил – допускаемых вольностей и ограничений.

Факт перипетийности общения наблюдался и во время концертного исполнения оперы Дж. Пуччини «Тоска» в театре «Санктъ-Петербургъ Опера» 27. XII. 2006 г. В III акте после исполненной тенором С. Алещенко (Марио Каварадосси) арии из разряда хитов раздались оглушительные аплодисменты, перекрывшие оркестр. Дирижёр М. Виноградов, мужественно завершив номер, остановил оркестр, повернулся к публике и сказал: «Вот теперь можно аплодировать». Это обращение вызвало новый шквал аплодисментов, стало своеобразным сигналом одобрения, поддержания установленного контакта, не предусмотренного трансляционным процессом. В данном случае общение «поверх барьеров» стало возможным в условиях именно концертного исполнения. Ведь характер осуществляемого диалога во многом определялся архитектурой мизансцены: расположение фигуры дирижёра, поднятой подиумом над оркестром и солистами-вокалистами, предоставляло возможность регламентировать и поведение публики, в частности, регулировать «поддерживающую функцию» аплодисментов. Вряд ли подобный контакт был бы возможен из оркестровой ямы: «указания» дирижёра приобрели бы нежелательный комический эффект.

И в первом, и во втором случаях дирижёр выполнял одну из своих важнейших функций – функцию коммуникативного гаранта, обеспечивающего успешное транслирование художественного текста. Но, как ни парадоксально, при этом его поведение воспринимается

как эксцесс, нарушающий привычное осуществление передачи и восприятия сценической информации.

Именно таким эксцессом, широко обсуждавшимся в средствах массовой информации, стало поведение Р. Мути на премьере «Набукко» в Римской Опере. Перед началом спектакля дирижёр с подиума обратился к публике с такими словами: «9 марта 1842 года “Набукко” дебютировал в качестве патриотической оперы, напоминая о необходимости объединения Италии и о её национальной идентичности. Сегодня, 12 марта 2011 года, я бы не хотел, чтобы “Набукко” стал погребальным гимном культуры и музыки». После этих слов Мути зал усыпали листовки с фразой: «Италия, восстань в защиту культурного наследия!» [14, с. 60].

Премьера проходила триумфально. «Но когда дело дошло до хора пленных иудеев, зал аплодировал так долго, что Мути сдался. Обернувшись к залу, он сказал примерно следующее – и его слова услышала в прямой трансляции вся Европа: “Да, мы говорим: «Viva Italia». Но раз уж мы у себя дома, давайте говорить откровенно. Хор «Va'pensiero» в былые времена был политическим символом. Я не политик, но могу сказать: если наше правительство и далее продолжит убивать нашу культуру, то Италия действительно станет *si bella e perduta* – прекрасная и потерянная. Хор спел красиво; если вы хотите, чтобы мы его повторили, то присоединяйтесь, давайте все вместе споем «Va'pensiero» ещё раз!” В темноте – люстры не зажигались – поднялся весь партер, ложи, ярусы. Люди пели вместе с хором, и это был миг подлинного духовного единения» [12].

Два эксцесса – это слишком много для одного спектакля, пусть и премьерного, и позволить их мог только Р. Мути, «обремененный» репутацией ныне здравствующего гения. К тому же дирижёр выполнял не свойственную данному типу коммуникаций функцию – медиатора неких социально-политических идей. Такого рода явления, случающиеся в пределах театрального пространства, А. Жолковский классифицирует как факты «общественного опустошения» художественного текста [3]. В истории итальянского оперного театра они наблюдались неоднократно. Поэтому поведение Р. Мути можно считать «традиционным эксцессом» – традиционным именно для данного типа театральной коммуникации, обусловленной национальной спецификой.

Расширение дирижёрских функций в современном музыкальном театре напрямую связано с процессом радикальной сценической интерпретации оперных текстов. Эти новые функции можно назвать игровыми. Перипетийное общение по своему характеру импровизационно, как и всякий эксцесс, не предусмотренный трансляторами сценического текста. В отличие от него, игровое общение планирует и является частью интерпретационной концепции. В этом случае особую актуальность приобретает так называемая «проблема рамы».

В семиотической науке наличие рамы – один из важнейших показателей художественного текста, который «мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы (“начала”, “конца”, “рампы”, “рамы”, “пьедестала”, “кулисы” и т. п.)» [6, с. 424].

Во всяком художественном тексте устанавливаются свои специфические отграничения. Они обязательны, но не стабильны. В этом отношении показательны тексты драматических произведений, где сами авторы как бы программируют выход гипотетических исполнителей за пределы установленных сценических границ через непосредственное обращение к зрителям. При этом уже трудно с полной уверенностью утверждать, кто, собственно, является отправителем информации: персонаж или изображающий его актёр. «Достаточно напомнить конец “Недоросля” Д. И. Фонвизина: фраза Стародума, указывающего на г-жу Простакову, – “Вот злонравия достойные плоды!” – конечно, обращена не столько к персонажам комедии, сколько к зрительному залу», – считает Б. Успенский [16, с. 186–187].

Иной раз адресат, по замыслу автора, конкретизируется, как, например, в сценической версии оперы Д. Шостаковича «Нос» в Камерном музыкальном театре (Москва, 1974). Б. Покровский (режиссёр-постановщик) и Г. Рождественский (дирижёр-постановщик) нарушение традиционной «рамы» предусматривают, и осуществление коммуникаций «поверх барьеров» становится, таким образом, частью постановочного замысла. «Полным сюрпризом для композитора явилась одна моя довольно смелая находка: я решил вставить в спектакль прозаический текст Гоголя из повести, остановив для этого действие, – вспоминает Б. Покровский. – С Рождественским

мы нашли место перед финалом, где проза прозвучала бы совершенно неожиданно. Там у Гоголя идет ироническая критика темы и сюжета повести “Нос”. Я опасался реакции Дм. Дм. [Шостаковича – В. П.]. А он смеялся, довольный, повернулся ко мне и сказал: “Как это раньше не пришло мне в голову!”. Потом попросил артистку Людмилу Соколенко произносить фразу “Что страннее, что непонятнее всего, это то, как **авторы** могут брать подобные сюжеты”, указывая прямо на него, сидящего в зрительном зале! Мы все расхохотались и были в восторге от его озорства...» [8, с. 8].

Таким образом, дирижёр как бы санкционирует подобного рода коммуникации, нарушающие традиционные границы художественного текста, но его функции при этом остаются неизменными. Правда, тогда особую остроту приобретает проблема «дирижер и режиссёр». Ещё в 1971 г. Е. Светланов, учитывая тогдашнюю интерпретационную практику, со всей определённой констатирует факт утраты былой паритетности: «Пресловутые споры о том, кто “главнее” в оперном спектакле – дирижёр или режиссёр, существуют уже давно. Возникают они и теперь, правда, уже не так часто, как прежде. Не так часто потому, что всё больше и отчетливее вырисовывается определённая гегемония режиссёра в современном музыкальном театре... Теперь даже при желании трудно отыскать такой спектакль, который игрался бы как “костюмированный концерт”. Это уже история. Дело же заключается в том, что роль дирижёра как одного из полноправных создателей музыкального спектакля становится всё менее и менее значительной и сводится подчас к чисто музыкально-техническим проблемам исполнения партитуры произведения. Очевидно, что наряду с возросшей активностью режиссёров стала всё больше и больше проявляться пассивность дирижёров» [13, с. 190].

Однако при этом следует констатировать факт активизации дирижёра как непосредственного участника трансляционного процесса, превращающий его традиционное ритуальное общение в игровое. Это превращение происходит в результате расширения сценического пространства. Подчеркнём, что при таких пространственных метаморфозах традиционные коммуникативные барьеры не устраняются – они просто устанавливаются в другом месте. И тогда дирижёр из «западни» оркестровой ямы попадает в игровое пространство спек-

такля, как это, например, случилось в постановке оперы Дж. Россини «Торвальдо и Дорлиска» (Пезаро, 2006). Как сообщает рецензент спектакля, режиссёр М. Мартоне всё действие сосредоточил вокруг оркестровой ямы и в самом зрительном зале. «Зрители играют роль свидетелей событий: это для них хранитель замка злодея зажигает факелы, это им составляют компанию возмущенные произволом герцога обитатели, рассаживаясь в проходах между креслами партера, а насыщенные драматизмом диалоги “треугольника”, состоящего из герцога, Торвальдо и Дорлиски, разворачиваются по краям оркестровой ямы, где, кстати, “вырастает” и устрашающая клетка, в которой содержится несчастный Торвальдо» [15, с. 45].

В данном случае радикально переосмысливается роль оркестра, который, кроме функции транслятора музыкального текста, выполняет функцию декорационную, по существу, сценографическую. Получателями информации – зрителями – автоматически переосмысливается и роль дирижёра: он, как и они, в результате пространственных манипуляций становится участником сценических событий.

Нечто подобное наблюдалось и в «Паяцах» Р. Леонкавалло – спектакле Национальной Оперы Украины (премьера сезона 2001–2002 гг.). В сценической версии режиссёра Ф. Арнокура (Австрия) «Пролог» исполнялся в партере «баритоном в цивильном». «В цивильном» же часть хора рассаживалась во II акте в ложе бенуара, откуда, выказывая «неподдельное» увлечение, наблюдала за сценическим действием. В действие же включался и оркестр вместе с дирижёром – К. Карабицем. Актёры труппы Канио во II акте после исполнения интродукции «торговались» с дирижёром и «оплачивали» услуги оркестра по сопровождению предстоящего спектакля, широкими жестами бросая купюры в яму. Кстати, на одном из спектаклей (17. 09. 2002) публика приняла предлагаемые режиссёром условия игры и отреагировала аплодисментами. Кто-то из публики, приняв во внимание полученный дирижёром гонорар, громко, на весь зрительный зал, спросил: «А нам?»

Иной раз осуществляемый постановочный замысел требует радикальной реорганизации театрального пространства – и сценического, и зрительского. И тогда оркестр вместе с дирижёром «вынимается» из ямы и оказывается на сценических подмостках. Так, по воле режиссёра А. Маратра и художника П.-А. Бертола события оперы

Дж. Россини «Путешествие в Реймс, или Отель “Золотая лилия”» на сцене Мариинского театра (С.-Петербург, совместная постановка с парижским театром «Шатле», премьера сезона 2004–2005 гг.) переносятся в мирные десятилетия XX в. – период между Первой и Второй Мировыми войнами. Игровое пространство расширяется за счёт накрытой оркестровой ямы, от которой через весь зал к центральному входу ведёт модельный подиум. Именно по нему проходят все персонажи, в том числе и дирижёр (В. Гергиев или Т. Сохиев). Сценический костюм дирижёра составляют летнее пальто и шляпа, в его руках – зачехлённый по тогдашней традиции чемодан (художник по костюмам – М. Дессанжи). Дирижёр идет по подиуму, раскланивается, чуть приподнимая шляпу, в результате чего возникает сценический образ знаменитости, приехавшей на гастроли. На сцене его ожидают оркестранты – в белых фраках, рассаженные ярусами, расположенными в виде подковы. Таким образом, оркестр академического театра более напоминает джаз-банд дорогого европейского курорта. Этим, собственно, и объясняется дальнейшее сценическое поведение дирижёра, работающего в «импровизационно-джазовом режиме».

Многочисленные игровые функции дирижёр выполняет в спектакле Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Кафе “Сократ”» (премьера сезона 2009–2010 гг.). Факт посещения спектакля зрителем интерпретируется как посещение заведения «общепита», на вывеске которого значится имя великого философа. При этом и режиссёр-постановщик А. Ледуховский, и художник-постановщик С. Бархин, и музыкальный руководитель постановки Ф. Коробов в программке представлены как «рестораторы», подающие блюда. А меню состоит из «первого блюда» – оперы Э. Сати «Сократ», «второго блюда» – оперы Д. Мийо «Бедный матрос» и десерта – фрагмента из сюиты Ж. Ибера «Париж».

Вот почему появление дирижёра и его проход к оркестру, находящемуся на платформе над зрителем, обставлены как эстрадный или цирковой номер выхода иллюзиониста, сулящего публике чудеса. И одет дирижёр соответствующим образом: традиционную фракную пару дополняют шарф и цилиндр. Фокус же будет осуществлен, когда зазвучит невидимый публике оркестр. Идея кафе как места, где

едят и общаются, не только заявлена в программке, но и реализована на сцене. Диалог Сократа с учениками ведётся за накрытым столом, к которому в какой-то момент присоединяется и дирижёр. Он пьёт вино в «реальном гастрономическом режиме», демонстрируя публике получаемое от этого процесса удовольствие. Удовольствие – важный смысловой момент, позволяющий установить контакт дирижёра со зрителем ещё до начала спектакля. В театральной программке (в рубрике «О спектакле говорят») первым помещён рассказ Ф. Коробова о купленной им в Триесте партитуре оперы Э. Сати. Спрятанная в карман пальто, она пролежала там до очередного «Лебединого озера». «В антракте я вышел подышать на променад напротив театра Верди и вдруг обнаружил у себя в руках “Сократа” Сати.

Там же, под фонарем на пирсе, я и “прочитал” партитуру в первый раз. Это было фантастическое ощущение удовольствия – от замысла (четыре женских голоса, поющих четыре мужские партии), от идеально выстроенной формы, от рафинированной инструментовки и от изумительно красивой музыки» [7, с. 9].

Таким образом, кроме контакта игрового, устанавливается ещё дополнительный – по своей сути программный, который не только объясняет появление спектакля в репертуаре театра, но и становится своеобразным камертоном его восприятия. Именно такого рода коммуникации осуществлялись дирижёром Г. Рождественским перед исполнением композиций, заявленных в программе филармонического концерта. Он обращался «поверх барьеров» к публике, излагая информацию историко-просветительского или мемуарного характера. С учётом специфики музыкального театра в постановке «Кафе “Сократ”» такого рода информация, исходящая от дирижёра, была структурирована как письменный текст, определяющий настроение зрителя. Поскольку адресат получает её ещё до начала спектакля, подобную информацию можно назвать *дотрансляционной*. Она довольно часто встречается в объёмных брошюрах, которые обычно готовятся к спектаклю, и является своеобразной декларацией художественных установок интерпретаторов оперного текста – режиссёра-постановщика, сценографа и дирижёра.

В этом отношении интересен текст раздела «Риккардо Мути и “Дон Паскуале”» (под редакцией Ф. Мазотти), помещённого

в брошюре к спектаклю Равеннского фестиваля (2006). Для составителя принципиально важным было сохранить «неформальный тон застольной беседы» дирижёра об опере Г. Доницетти [1, с. 13]. Поэтому осуществляется попытка передачи специфики устной речи, в результате чего возникает иллюзия непосредственного общения Р. Мути со зрителями. Отсюда – дискретность высказываний, незавершенность синтаксических конструкций и появление ремарок: «...мы говорили ранее о способности воссоздать атмосферу ситуации, и с первых слов Дона Паскуале, со вступления оркестра [Мути напевает] вдруг раздаются раскаты, взрывы хохота. И сразу после этой звуковой смеховой атаки, которой в полную оркестровую силу открывается “Дон Паскуале”, после этой непрерывной смеховой цепочки наступает момент перерыва и начинается... плач [снова напевает]. В этом контрасте – ключ к прочтению всего “Дона Паскуале”, где всё внезапно: безостановочный хохот, грусть, ностальгия, одиночество, невозможность любви» [1, с. 15].

Однако такого рода контакт создаёт только иллюзию непосредственного общения и лишён той импровизационной прелести, которая возникает в процессе трансляции сценического текста.

На основании анализа фактов современной интерпретации оперных текстов можно сделать некоторые **выводы**. В условиях осуществления театральной коммуникации общение дирижёра и публики главным образом является традиционно ритуальным. Но, как свидетельствует постановочная практика, возможны иные контакты, а значит, и новые функции. К таковым относится *функция дирижёра как коммуникативного гаранта*, обеспечивающего успешное транслирование художественного текста. Она напрямую связана с так называемыми «перипетийными» коммуникациями – результатом конфликта, возникающего в процессе транслирования сценического текста. Такого рода общение обычно носит импровизационный характер и чаще всего воспринимается как коммуникативный эксцесс.

Другие функции – *игровые* – предусматривают поведение дирижёра как непосредственного транслятора сценического текста. В результате изменения (чаще всего расширения) установленной «рамы», отграничивающей художественный текст, традиционно ритуальное общение превращается в игровое.

Третий вид коммуникации, в которой дирижёр выполняет *программирующую* функцию, осуществляется ещё до начала трансляции сценического текста. Высказывания дирижёра носят установочный программный характер. Обычно они представлены в виде печатного текста и ориентируют зрителя на адекватное восприятие информации, транслируемой со сцены. Таким образом, функции дирижёра в современном пространстве академической сцены расширяются и в сторону установления *дотрансляционной* коммуникации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Газтано Доницетти. «Дон Паскуале». Постановка Равеннского фестиваля (2006 г.) [Текст] : Программа. — М., 2007. — 52 с.
2. Доминго П. Мои первые сорок лет [Текст] / Пласидо Доминго ; [пер. с англ.]. — М. : Радуга, 1989. — 304 с.
3. Жолковский А. Не угадаешь, где найдешь, где потеряешь [Текст] / Александр Жолковский // Эрмитаж. — 2006. — № 2. — С. 32—33.
4. Иванов В. В. Актер-роль и персонаж [Текст] / В. В. Иванов // Актер. Персонаж. Роль. Образ. — Л. : ЛГИТМиК, 1986. — С. 8—12.
5. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации [Текст] / Э. Лайнсдорф. — М. : Музыка, 1988. — 303 с.
6. Лотман Ю. М. Текст в тексте [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство-СПБ, 1998. — С. 423—436.
7. Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Кафе «Сократ» [Текст] : Программа. — М., 2010. — 12 с.
8. Покровский Б. Классик, но земной! [Текст] / Борис Покровский // Музыкальная жизнь. — 2006. — № 9. — С. 8—9.
9. Ражников В. Г. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни [Текст] / В. Ражников. — М. : Советский композитор, 1989. — 238 с.
10. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [Текст] / Поль Рикер. — М. : Медиум, 1995. — 415 с.
11. Робинсон П. Караян [Текст] / Пол Робинсон. — М. : Прогресс, 1980. — 168 с.
12. Садых-Заде Г. Viva Verdi! Гастроли Римской Оперы в Петербурге [Электронный ресурс] / Гюляра Садых-Заде // Культура. — 2011. — № 11. — Режим доступа : www.kulturagz.ru.

13. Светланов Е. В защиту профессии (О книге А. Пазовского «Записки дирижёра») [Текст] / Евгений Светланов // Музыка сегодня : Статьи, рецензии, очерки. — М. : Советский композитор, 1985. — С. 186—191.
14. Сорокина И. «Набукко» и маэстро Мутти [Текст] / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 6. — С. 60.
15. Сорокина И. В честь Россини [Текст] / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. — 2007. — № 1. — С. 45—47.
16. Успенский Б. А. Семиотика искусства [Текст] / Б. А. Успенский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.

УДК 78.071.2 : 786.2

Ирина Сухленко

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА: В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ

Сегодня из всех музыкальных профессий, наверное, самая популярная и, вне сомнений, самая распространённая — профессия музыканта-исполнителя. Однако так было далеко не всегда. Во времена Й. Баха такой профессии вовсе не существовало. В течение ста последующих лет большинство исполнителей были преимущественно композиторами. И только в прошлом веке музыкант-исполнитель стал, наконец, полноправным и независимым членом музыкального сообщества. В наше время композиторы, которые прежде отвергали творческую инициативу исполнителя, не только отводят ему значительную роль в создании музыкального произведения, но и, пытаясь подготовить желаемую реакцию публики, обращаются к признанным исполнителям, чья известность поможет обеспечить успех новому сочинению.

В этой связи вполне объяснимо повышенное внимание современного музыковедения к вопросам, связанным с исполнением музыки, которые, по-видимому, всегда будут оставаться «открытыми». В частности, более глубокого и всестороннего изучения требуют процессы формирования индивидуального исполнительского стиля и функционирования отдельных исполнительских школ.

Цель настоящей статьи – изучение факторов, обеспечивающих функционирование исполнительских школ, на примере характерных особенностей индивидуального исполнительского стиля и педагогических принципов Владимира Горовица.

Личность находится в постоянном взаимном контакте с окружающим миром, социумом, как в жизни, так и в искусстве. Поэтому музыкально-речевые ресурсы *индивидуального* исполнительского стиля обязательно включают элементы музыкальной речи, характерные для некоей виртуальной общности музыкантов, представляющих исполнительскую школу. Возможно и «встречное движение» – обратное воздействие *индивидуального* стиля гениальных музыкантов на более высокие уровни стилевой иерархии (М. Михайлов) [4]. Интересно, что самобытность музыкально-речевых ресурсов последних не только предопределяет генеральные тенденции развития музыкального искусства, но и позволяет яснее осознать основы стилистического мышления представителей иных художественно-эстетических направлений. В. Медушевский писал, что «музыкальный стиль обладает значением – он отражает мир и выражает отношение к нему. Но он обладает также и культурной значимостью, задаваемой переключками и *отталкиваниями* [*курсив мой – И. С.*] от других направлений» [3, с. 32].

Поэтому, анализируя индивидуальный стиль, прежде всего сосредотачивают внимание на внешних условиях, под влиянием которых постепенно формируется исполнитель. Это – художественные стили его времени, его семья, друзья, коллеги. И, конечно же, главное, – педагоги. Влияние педагога по специальности, как правило, прослеживается достаточно чётко и позволяет говорить о принадлежности *индивидуального стиля* к определённой *исполнительской традиции*. Назовём такую принадлежность к традиции «генетическим кодом», роль которого в становлении индивидуального исполнительского стиля трудно переоценить. Это, в частности, подчеркивает и Е. Назайкинский, вычлняя «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств

воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [5, с. 20].

Генеалогическое древо В. Горовица¹ наглядно демонстрирует, что как пианист он является прямым наследником традиций фортепианного искусства, родоначальниками которых были В. Моцарт и Л. Бетховен. Традиции венских классиков получили развитие в педагогической практике К. Черни. В. Горовиц же непосредственно принадлежал к той ветви школы К. Черни, в которой доминировали принципы пианизма венских классиков, окончательно сформировавшиеся в творчестве В. Моцарта.

Рассматривая исполнительскую школу как «род культурной традиции», исследовательница Ж. Дедусенко использует понятие «модель». Но речь идёт не о модели – копии музыкального стиля, а о своеобразном алгоритме исполнительской деятельности: «Під виконавською моделлю маємо розуміти комплекс піаністичних завдань, що створюють цілісну програму дій музиканта-інструменталіста, яка націлена на досягнення певного результату і поширювана на всі етапи (види) роботи над його досягненням (адаптаційний, репетиційний, демонстративний)» [1, с. 5–6].

Определяя исполнительскую школу как «систему типов общения музыканта», Ж. Дедусенко выделяет три определяющие коммуникативные пары:

- исполнитель – инструмент;
- исполнитель – произведение;
- исполнитель – публика.

Сравнение в свете предложенной модели исполнительской и педагогической деятельности музыкальных «предков» В. Горовица позволяет сделать следующие наблюдения.

Во-первых, в исторической ретроспективе отчётливо видно, как в границах профессии происходило разделение на музыкантов-композиторов и музыкантов-исполнителей: нить эволюции тянется от композиторов, исполнявших собственную музыку (В. Моцарт, Л. Бетховен), к исполнителям, имеющим опыт сочинительства и индивидуально импровизирующим на предложенную композитором в музы-

¹ Составленное нами ранее; см. статью «О генеалогии исполнительского стиля» [5].

кальном произведении тему (В. Пухальский, В. Горовиц). В педагогике такая «включённость» в композиторский процесс проявлялась двояко. На уровне собственно пианистических задач музыканты, как правило, советовали своим ученикам сочинять хотя бы этюды для преодоления технических трудностей [2]. Однако на уровне работы с авторским текстом импровизационность отодвинула на второй план чёткость исполнения музыкального текста, сменившуюся на приоритетное выражение собственного восприятия и видения сути музыкального произведения.

Во-вторых, со временем происходили изменения, касающиеся выбора концертного репертуара. Перечень произведений, входящих в концертный репертуар исполнителей, постоянно расширялся, а вот круг произведений, применяемых в педагогической практике исследуемой ветви романтической фортепианной традиции, напротив, неизменно сужался. При этом в обоих случаях наблюдается ярко выраженная тенденция «омоложения» репертуара.

Конечно же, педагоги-новаторы, прежде всего, стараются ознакомить своих воспитанников с современным репертуаром. В особенности, когда они ставят перед последними такую творческую задачу, как сочинение музыки. Поэтому со временем традиционный педагогический репертуар в различных музыкальных исполнительских школах неизбежно обновляется. Тем не менее, для формирования творческого музыканта необходимо и его всестороннее глубокое погружение в музыку предшествующих эпох. Однако в рассматриваемой нами музыкальной традиции всё происходило не так! Сначала имел место постепенный отказ от музыки барокко, потом от классической музыки, и, в конце концов, учебный репертуар сосредоточился исключительно на романтической музыке.

Если Л. Бетховен проходил со своими учениками произведения И. С. Баха, Г. Генделя, Л. Керубини, Й. Крамера, К. Клементи, собственные опусы, то основой учебного репертуара в классе В. Пухальского были уже Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист. Ж. Хурсина отмечает, что «в Киеве до революции издавались серии пьес учебно-педагогического репертуара Пухальского, Ходоровского, Регаме, Шопника и др. Их можно условно разделить на два вида: виртуозные и сентиментальные. Конечно, они были далеки от классической

и современной музыки. Чаще всего это были пьесы изобразительного характера, иногда представляющие для пианиста немалые технические трудности. Примером могут служить “Жига с вариациями”, “Искры” Мошковского, “Прялка” Раффа [7, с. 18–19].

В-третьих, отчётливо просматриваются изменения в области организации исполнительского аппарата: от «малого круга» техники (пальцы) и минимального использования веса руки (В. Моцарт) до сочетания пальцевой техники и весовой игры (Т. Лешетицкий и В. Пухальский). Игра представителей школы К. Черни, в частности, Т. Лешетицкого, отличалась «бисерной» пальцевой техникой; изяществом отделки деталей и завершённостью фразировки. Определяющим также было требование вокальности и мягкости тона. Возможно, последнее и привело к возникновению уникальной с точки зрения пианистической методики игре плоскими пальцами. Так, первый учитель В. Горовица, В. Пухальский, для максимального достижения связности и вокальности предлагал изменить положение руки и чуть вытянуть пальцы. Такая постановка практически исключает ударный компонент пианизма, но идеальна для кантилены.

Результатом развития подобного способа игры стало формирование уникальной исполнительской техники В. Горовица. «Слушатели не переставали удивляться его невероятным пальцам и странно-му прикосновению к клавиатуре – запястье выворачивалось и часто касалось клавиш; плоские пальцы, скрученные мизинцы обеих рук, раскрывающиеся с быстротой нападающей кобры, а затем вновь стремительно сворачивающиеся. Слушатели знакомились с новым типом звука, уникальным по своей окраске, разумности и нежности» [8, с. 33]. В. Горовиц объяснял свою исполнительскую манеру следующим образом: «Это как в боксе. Когда боксёр наносит удар издали, он теряет силу. Хорошие боксёры наносят короткие удары. Когда ты играешь так, звук приятный и наполненный. Вы можете одинаково отчетливо услышать каждый аккорд и каждую ноту. Это не трудно – просто, как органый аккорд» [8, с. 14–15].

В-четвертых, отметим, что в исполнительской традиции, к которой принадлежал В. Горовиц, чётко прослеживается моцартовское ощущение фортепиано как инструмента светлого, «серебристого» звучания, где каждый тон отделён от другого. Однако, хотя иссле-

дуемая исполнительская традиция и ведёт начало от музыкантов до-классической и классической эпох, в ней изначально присутствовали скрытые факторы («вирусы») романтизма – виртуозность и импровизационность. Эти качества проявлялись как непосредственно в сочинении музыки, так и в той безудержной лёгкости, с которой музыкальные предшественники В. Горовица, как и он сам впоследствии, вносили изменения в тексты музыкальных произведений.

Таким образом, индивидуальный стиль В. Горовица в значительной степени представляет собой развитие рассматриваемой «культурной традиции» классического пианизма, индивидуальное прочтение её «генетического кода», равно как и педагогические принципы выдающегося пианиста являются не только результатом, квинтэссенцией его обширного исполнительского опыта, но частью его «школы».

В то же время, отметим, что В. Горовиц всегда активно интересовался тем, что происходило в окружающем его мире музыки, был хорошо знаком с творчеством других современных выдающихся пианистов. Однако субъективные оценки Маэстро при этом были преимущественно нелицеприятными.

Особенный интерес у В. Горовица вызывало новое поколение пианистов. Признавая их достижения в области исполнительской техники, В. Горовиц указывал на недостаточность музыкальности в игре молодых артистов. Ощувив потребность передать молодёжи качественно *иное* ощущение музыки, В. Горовиц выразил желание заняться преподавательской деятельностью: «<...> в основном из-за того, что мне было скучно от той музыки, которую я слышал по всей стране. Направление, которое принимало исполнительское искусство, совсем меня не радовало. Всё начинало становиться сухим, однообразным, неинтересным. Мне не хватало изюминки великих пианистов, скрипачей и певцов прошлого. Я никогда в своей жизни не посещал часто концерты, а тогда я стал посещать ещё реже. Мне стало очень скучно на концертах» [8, с. 109].

В. Горовиц давал уроки молодым пианистам с 1944 г. Некоторых из них он отбирал сам, других рекомендовали друзья (Г. Градова, Д. Дюбаль). Занятия не были одинаково систематичными. С некоторыми из учеников В. Горовиц занимался достаточно долго (несколько лет), кого-то он слушал только несколько раз. Из всех, кто учился

у В. Горовица, только двое исполнителей добились заметного успеха – Байрон Джанис и Гарри Графман.

Общим для всех учеников Маэстро было то, что к моменту начала занятий с ним они были практически сформированными музыкантами, с опытом публичных выступлений и обширным репертуаром. Поэтому В. Горовиц имел возможность в процессе занятий работать не над технологией исполнения на инструменте, а непосредственно над проблемами интерпретации исполняемого.

В целом характер педагогической деятельности В. Горовица был в значительной степени обусловлен особенностями его личности. В. Горовицу было приятно ощущать себя Мэтром, передающим свой опыт. Однако некоторая присущая поведению пианиста инфантильность не позволила В. Горовицу стать выдающимся педагогом. Занятия носили эпизодический характер, зависели от настроения Маэстро и могли быть прерваны без объяснения причин в любой момент. Общение же с Великим Пианистом, помимо позитивных моментов, имело и негативную сторону. Многие ученики неизбежно пытались копировать стиль его исполнения, несмотря на то, что одним из педагогических принципов В. Горовица было *отсутствие показов на уроке*.

В этой связи приведем фрагмент воспоминаний об Учителе одного из самых успешных учеников В. Горовица, Г. Графмана. «Он учил меня вещам, которые я позже использовал сам в своей преподавательской деятельности. Он много для меня играл, но никогда не играл произведений, которые я разучивал. Он лежал на диване 95 процентов всего времени и просил меня повторить определённую часть произведения, которую я только что для него сыграл и спрашивал меня, почему я фразировал мелодию именно так, и как бы сделал это певец? Что ты хочешь выразить? Как ты хочешь сформировать мелодическую линию? Какая нота или ноты являются самыми главными в этой фразе? Почему? Есть ли другой способ фразировки? Очень часто умозаключение, к которому я приходил с его помощью, абсолютно отличалось от того, что делал Горовиц. Меня это очень поражало» [8, с. 132].

На чём же концентрировал внимание Маэстро на своих занятиях с учениками?

Так, в области звукоизвлечения В. Горовиц уделял внимание *тону звучания и тембровой окрашенности каждого звука*. Как и ранее в классе Т. Лешетицкого, на занятиях В. Горовица звучало много вокальной музыки, и достижение уровня мастерства итальянских певцов определялось как цель работы над фортепианной кантиленой. Особенно часто ученики слушали записи любимого исполнителя В. Горовица Маттиа Баттистини.

Подобно всем своим учителям, В. Горовиц требовал от учеников *осмысленности исполнения и работы над мелодической фразой*, говоря: «Я могу извлекать прекрасный звук ударом пальца. Нет, в самом деле. Прекрасный звук! Что это значит? Ничего. Результат бывает тогда, когда один, два, три, четыре, пять звуков соединяются друг с другом. И это та мелодическая линия, которую должен достичь пианист на ударном инструменте. Не легко!» [8, с. 131].

Особое место на занятиях уделялось *педальной технике*. Ученики В. Горовица отмечали его виртуозное владение техникой полупедали, большое значение левой педали в создании мягкости и чувственности звучания, а также мастерское применение педали как фактора создания гармонической ауры звука.

В области ритма В. Горовиц пропагандировал классическую традицию игры «в метре», когда ритмическая свобода сочетается с сохранением общего движения произведения.

Но самое главное, чему учил В. Горовиц своих учеников, – *удивительная свобода и органичность сценического воплощения* исполнительского замысла. Выбор стратегии подготовки к концертному выступлению исполнителя – отдельная педагогическая проблема в любом исполнительском классе. Но когда речь идет о подготовке виртуоза, а В. Горовиц, безусловно, хотел от своих учеников именно этого, понятие «свободы» приобретает первостепенное значение. Главное условие этой свободы – абсолютно ясное осознание исполнителем того, *что* (с помощью каких технических приемов) и *для чего* (с какой художественной целью) он делает в каждый отдельный момент исполнения выбранного музыкального произведения.

В заключение приведем советы самого В. Горовица – выдающегося исполнителя XX в., представителя одной из старейших пианистических школ Европы.

– Продуманность интерпретации не означает ее завершенности. Играть одинаково дважды нельзя и невозможно: «Так должно быть. Я не могу всё время играть одинаково» [7, с. 16].

– Пианист обязан осознавать разницу в акустике класса и концертного зала, работая на концертное звучание: «я думаю над тем, как это будет звучать в *Carnegie Hall*. Если всё, что ты делаешь в *Carnegie Hall*, ты будешь делать в гостиной – это будет звучать ужасно» [7, с. 133].

– Сценическое выступление должно убеждать, поэтому все детали исполнительского плана должны быть преувеличены: «На сцене ты должен гиперболизировать. Иначе это не очень интересно» [7, с. 110].

Выводы. В. Горовиц, вероятно, не расценивал педагогическую деятельность как приоритетную область самореализации и не ставил своей целью создание стройной и последовательной системы педагогических принципов. Тем не менее, его советы ученикам и сегодня актуальны, как в плане исполнительской практики, так и в аспекте теоретического осмысления индивидуального стиля гениального пианиста.

Изучение нитей стилевой преемственности искусства В. Горовица от классико-романтической традиции европейского пианизма позволяет не только яснее понять пути развития фортепианного искусства, но и по-иному оценить «культурную значимость» индивидуального исполнительского стиля одного из величайших пианистов XX столетия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Дедусенко Жанна Вікторівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2002. — 20 с.

2. Майкапар С. М. Годы учения [Текст] / С. М. Майкапар. — М. ; Л. : Искусство, 1938. — 200 с.

3. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект [Текст] / В. В. Медушевский // Сов. музыка. — 1979. — № 3. — С. 30—39.

4. Михайлов М. К. Стиль в музыке [Текст] : исследование / М. К. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 264 с.

5. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*
6. Сухленко И. Ю. *О генеалогии исполнительского стиля [Текст] / И. Ю. Сухленко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 362—373.*
7. Хурсина Ж. И. *Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938) [Текст] / Ж. Хурсина. — К. : Муз. Україна, 1990. — 135 с.*
8. *Schonberg H. C. Horowitz: His Life and Music [Текст] / Harold C. Schonberg. — Sydney : Simon & Schuster, 1992. — 432 p.*

УДК [78.071.2 : 784] : 78.01

Алла Гуріна

БОРИС РОМАНОВИЧ ГМИРЯ І СЛУХАЧІ: ІСТОРИКО-КОМУНІКАТИВНІ МЕТАМОРФОЗИ

Традиційно музикознавством досліджується композиторська творчість, останнім часом аналізу піддається й виконавський процес, інтерпретація музичних творів, творчий діалог «композитор – виконавець-інтерпретатор». У ланцюжку «композитор – виконавець – слухач» лише останній здебільшого залишається без уваги. Проте музика твориться саме для нього, весь музичний процес спрямовано на слухача. Всім виконавцям відоме відчуття зв'язку із слухачами, вони спілкуються з ними зі сцени і сприймають зворотну реакцію, енергетику залу. Іноді в публікаціях можна зустріти фіксацію поодиноких вражень артистів щодо реакції публіки на виконання. Композитори ж орієнтуються на слухача здебільшого підсвідомо, а у традиційному пісенному фольклорі закономірністю є триєдність «творення-інтонування-сприйняття». Творець, «виконавець» і слухач, як правило, уособлюються в одній людині.

Отже, як слухач сприймає музику? Яким чином впливає на виконавство і композиторську творчість? Питання залишаються без відповіді. Аналіз діалогу «виконавець – слухач» постає актуальним.

Метою статті є виявлення тих метаморфоз у відношеннях «виконавець – слухач», які відбувалися в результаті музичного спілкування із публікою видатного українського співака Б. Гмирі.

Цікаво, що до цієї проблеми привертає увагу сам Б. Гмиря¹. Співак усвідомлював, що «публіка є обов'язковою учасницею концерту, хоч в рецензіях на виступ музиканта ніколи про неї не згадують» [6, с. 44].

Визнаний у всьому світі артист залишив по собі сотні платівок із досконалим виконанням оперної і камерної музики, багату епістолярну спадщину, щоденники. Опубліковані спогади музикантів, які працювали разом з ним. Дивно, але музикознавчої літератури щодо творчості Б. Гмирі небагато. Крім досліджень Л. Архімович [1] та С. Хентової [11], в основному, це статті в періодичних виданнях – журналах «Музыка», «Народна творчість та етнографія», «Україна», «Музыкальная жизнь», що з'являлися переважно до ювілейних дат. За радянських часів були видані дві документальні збірки, які вміщували статті, листування, деякі щоденникові (з купюрами) записи Бориса Романовича, а також спогади сучасників про творчу особистість співака [6; 4]. Таку ситуацію пояснюють деякі недавні дослідження [2: 9] та опубліковані, нарешті, в повному обсязі щоденники Б. Гмирі 1936–1969 рр. [5], на академічне видання яких за радянських часів (70–80 рр. XX ст.) діяла заборона; в останні ж два десятиріччя основною причиною не видавати їх була відсутність коштів.

Як можна дізнатися з названих публікацій, стосунки Б. Гмирі із слухачами були особливими. Це той рідкісний випадок, коли яскраво виявленим є діалог виконавця і слухачів. Можна сказати, що Б. Гмиря мав талант спілкування із слухачами. Не менш рідкісним в музичній практиці є наявність документальної фіксації цього спілкування.

Для того, щоб диференціювати метаморфози діалогу «Гмиря – слухачі», розподілимо останніх на дві категорії: слухачі-немузиканти і слухачі-музиканти. Skorистаємось підказкою Бориса Романовича. У щоденнику (запис від 25. 04. 1937) співак аналізує реакцію слухачів на сценічний бік виконання ролі Бориса Годунова в опері М. Мусоргського: «Характерно, что мнение публики резко разделилось. Боль-

¹ В рецензії на виступ Джорджа Лондона.

шинство менее “искушённых” восхищались моей игрой, а меньшинство, но, к сожалению, очень веское в музыкальном мире, осуждало моё выступление вообще, считая, что я не должен петь Бориса по своей молодости...» [3, с. 49].

Відчуваючи реакції різної публіки – музикантів-знавців і немусикантів – Б. Гмиря ніколи не намагався пристосувати себе-виконавця до різних рівнів сприйняття. Так, в листі до Ж. Пудер він пише про свій концерт на аеродромі 24.09. 1944 р. і про вечірній виступ в наступний день – виконував 24 твори, з них 8 чи 9 арій – всі без найменшої знижки на доступність, співав академічно. Незважаючи на це, а, можливо – як розмірковував Борис Романович, завдяки цьому, – слухачі в кожному концерті просили співати «на біс» 6–8 творів [6, с. 83].

Співак не просто готував програму концерту чи оперну партію, він свідомо спрямовував своє мистецтво на слухача, після концерту чи оперної вистави аналізував вплив виконання на публіку. Про це свідчать численні записи у щоденниках: «Пел очень удачно – голос звучал, а приём воодушевлял к исполнительству. В результате очень большой резонанс в Ленинграде» – записано ним після сольного концерту в залі філармонії у червні 1947 р. [6, с. 55]. «Публика слушала хорошо, а к концу была даже восторженно возбуждена» – після київського виступу у листопаді 1947 р. [там само, с. 56].

Гмиря свідомо випробував себе реакцією слухачів. Особливо важливим був для нього відгук публіки на перші кроки в його оперно-сценічній кар’єрі. Маючи диплом інженера-будівельника, працюючи в науково-дослідницькому інституті, зробити «різкий поворот» (за словами самого Гмирі), вступити у невідомий «простір», не відчуваючи під собою ніякого «грунту», було важко. Варто пригадати соціальний контекст тих часів, обставини його сімейного життя – ще добре пам’яталось злиденне дитинство, голодні 1932–33 роки, смерть від голоду батька і сестри, чудом врятована мати. Отже, вирішальну роль у виборі Гмирею професії співака відіграли саме слухачі. У щоденнику (25.04. 1937) Борис Романович записав свої враження про виконання ролі Годунова на сцені Харківського оперного театру: «В сценическом отношении ... чувствую, что игра моя до сознания зрителя дошла» [5, с. 178]. Це було дуже важливим для Гмирі, бо він ставив собі завдання виявити свою сценічну перспективність. «Я уверился

в себе ..., убедилсЯ, что смогу и петь, и одновременно играть. Следовательно, все силы на работу над собой» [там само, с. 179].

Вже працюючи у Київській опері, Борис Романович продовжував вчитися. Взагалі він вчився, удосконалюючи і вокальну техніку, і сценічну майстерність, все життя. Якщо порівняти листи, записи у щоденниках 30-х і 60-х рр., то їх лейтмотивом виявиться бажання, просто нестримне прагнення удосконалювати мистецьку майстерність, повіряючи себе – своє сприйняття, свої інтерпретації, свої відчуття – сприйняттям і відчуттями слухачів. Звичайно, особливо вагомими і впливовими його слухачами були професор Павло Васильович Голубєв і Жанна Альбертівна Пудер – педагог і концертмейстер в консерваторії. Професійне спілкування в роки навчання дуже швидко переросло у дружні, теплі стосунки на все життя. Декілька слів з листа Б. Гмирі до Ж. Пудер у 1939 р. скажуть багато: «Напишите свои отзывы обязательно, и как можно побольше критики, все Ваши указания принимаю к неуклонному исполнению» [6, с. 71].

В листуванні з П. В. Голубєвим детально обговорюються виконані оперні партії, камерні твори (в ті роки трансляції концертів, оперних вистав можна було почути по радіо). Увага зосереджена на темпах, способах інтонування вербального і музичного тексту, вокально-технічних моментах виконання. Йдеться про інтерпретацію творів Гмирею: співак цінусь зауваження свого вчителя, здебільшого погоджується з його аналізом і оцінками. Проте часто доводить свою точку зору – продуману, прожиту глибоко емоційно – індивідуальну.

Дуже часто обговорюються програми концертів. Особливо важливою була для Гмирі реакція Голубєва на нові твори в репертуарі: «Очень жалею, что не транслировали и Вы не слушали, а я внес много нового и хотелось получить на это новую “санкцию”», – пише Гмиря після концерту, в якому виконував нові для нього твори («Под цветами» Грига – на «бис», «Зимняя дорога», Свиридова, «Ни отзыва, ни слова» Косенко та ін.),

А ось декілька слів з листа до П. В. Голубєва (від 12.03. 1956 р.): «В Москве записал “пятдневку” Шостаковича. Сам слушал себя впервые в этих романсах и не разделяю твоего пессимизма. Шостакович в восторге... Спасибо тебе за вокальные советы – учту...» [6, с. 125].

Борис Романович був неабияким психологом. Ретельний аналіз реакції публіки на виконання, осмислення сприйняття слухачів враховувались при відборі творів для сольних концертів, побудові концертних програм. «Всё время нужно ощущать, искать дорогу к сердцу слушателя. Да, в разное время дорога эта меняется, т. к. люди меняются ... мы изменились духовно, чувственно», – відповідає Б. Гмиря на лист своєї слухачки В. А. Славянінової [5, с. 112].

Музичне спілкування породжувало теплі взаємини між Б. Гмирею і його слухачами. В Ленінграді було створене товариство прихильників таланту українського співака під назвою «гмирісти», у Москві було товариство слухачів-«гмирян». Існували ці своєрідні угруповання впродовж багатьох років. Борису Романовичу телефонували на наступний день після вистави чи концерту, висловлювали свої враження, аналізували виступ, дякували. Серед його кореспондентів – ленінградці І. Г. Цуканов, токар, І. Я. Якобсон, лікар-терапевт, І. А. Венерт, бухгалтер; москвичі С. П. Єлагіна, художник; Є. С. Хінкіс, перекладач; слухачі і шанувальники з Дніпропетровська, Чернігова, Сочі та інших міст.

Про визнання мистецтва Гмирі слухачами свідчать записи у щоденниках співака, цитати з його листів. «Мои выступления в Ленинграде ... как-то меня окрылили, убедили, что и петь, и работать есть для кого и для чего, что все тонкости, над которыми я так упорно работаю, есть кому замечать и ценить» (1948, з листа до М. К. Павловського) [6, с. 93]. Харків, 1950-й: «Пел стансы Нилаканти, “Клевету” и куплеты Мефистофеля. После куплетов публика не хотела ничего слушать, хотели “бисов”. Так и отменили “Вальпургиеву ночь”, которую должны были играть после меня» [там само, с. 57]. 1951-й.: «Впервые в Киеве за три дня до концерта нельзя было достать билетов» [там само, с. 58]. Прага, 1955-й: «Принимали здорово. 15 раз выходил кланяться» [там само, с. 58].

Бути самим собою у творчості і житті – це свідоме прагнення Гмирі ще з консерваторських часів. Проте часто його порівнювали із Шаляпіним. Перебуваючи черговий раз на гастролях в Ленінграді (квітень 1948 р.), Гмиря співав партію Галицького у спектаклі «Князь Ігор» на сцені оперного театру імені Кірова; одягнений був у шаляпінський костюм і перуку. В щоденнику залишилась згадка про

«бесконечное сравнение с Шаляпиным и, конечно, не в мою пользу, но признают мою самобытность» [6, с. 56].

«Коли йдеться про співака такого масштабу, мимоволі виникає порівняння з Шаляпіним. Схиляючись перед генієм Шаляпіна, Гмиря ніколи і ні в чому його не копіював. У Гмирі свій стиль, що увібрав все найкраще із спадщини Шаляпіна, мистецтва інтонування, виразного співу, але без перебільшень...» [4, с. 391]. В. С. Тольба, частину зі спогадів якого щойно процитовано, знав Гмирю ще студентом, в післявоєнні роки вони разом брали участь у багатьох виставах Київської опери. Виконавський стиль Гмирі слухач-музикант Тольба характеризує надзвичайно точно – це «м'яка, виразна, але не утрирована дикція, величезний пістет до авторського музичного і поетичного тексту, бездоганий художній смак, краса звука, ювелірна відшліфованість музичної фрази, обмеження засобів виразності як їх збагачення..., лаконізм, який виявляється в тому, що підспудного багато, але на поверхні – скупі, стримано...» [там само, с. 392].

Безперечно, Б. Гмиря мав величезний вплив на слухачів. Які риси його характеру висвічувались в приємному тембрі голосу, що заворожував? Відповідь шукаємо у спогадах людей, що знали співака особисто, чули живе звучання його голосу.

П. В. Голубєв, професор Харківської консерваторії, в класі якого навчався Гмиря, при першому прослуховуванні свого майбутнього студента відчув своєрідність його інтонації переважно в розмові. «Борис Романович ничем особенным меня не удивил. Голос красивого, мягкого тембра силой не поражал, а диапазон правильно воспроизводимых звуков был очень ограничен. Я предложил ему задание на длительное выдерживание одного тона в среднем регистре; с этим заданием певец справился плохо. Голос был явно неустойчив» [3, с. 8]. Досвідчений педагог зрозумів, що нестійкість звуку в середній частині діапазону пояснюється не лише тим, що молода людина не вміє керувати диханням, але й виключним багатством обертонів у кожному звуці. Обертони немов би перекривали основний звук. «Гораздо больше останавливал на себе внимание тембр голоса во время разговора. Голос в речи обладал необыкновенной красотой и выразительностью интонаций, волновал своей музыкальностью. Подкупающая искрен-

ность тона делала речь Гмыри убедительной, волнующей и заставляла верить словам» [там само, с. 8].

Аналізуючи спогади Бориса Романовича, можна зрозуміти роль, яку зіграли «співоче» оточення в його дитинстві, його родина, такт і чуйність матері. «Мати зуміла виховати в мені ті якості, які потрібні художникові-творцеві: спостережливість, душевну ніжність і вміння по-справжньому любити людей і всі їхні болі, відчувати їх переживання» [4, с. 11]. Борис Романович згадував, що співали в сім'ї всі – батько, мати, брат і сестра. Часто до них приходили сусіди, родичі – просто поспілкуватися, поспівати разом. Приваблювала тепла, дружня атмосфера, тут вони знаходили розраду буденним турботам.

На жаль, ні щоденники, ні інші документи не можуть повністю відтворити особливості творчого процесу співака. Проте деякі висловлювання і факти, які доступні аналізу, вказують на сувору професійну вимогливість Гмирі до себе. Готував твори до виступів він дуже ретельно. Документи свідчать, що артиста не задовольняли атмосфера і якість підготовки вистав у Київській опері. Численні конфлікти виникали саме через невідповідність рівнів розуміння музики, якості підготовки вистав дирекцією, постановниками і співаком. Він не погоджувався вийти на сцену без достатньої кількості репетицій. Артист відчував, що існуюча рутинна, численні обмеження творчого пошуку заважають йому зростати, вдосконалюватись, розвиватись як виконавцю.

Слід зауважити, що саме в ці роки співака запрошують до Маріїнського та Михайлівського театрів у Ленінграді. В листі до Н. А. Старицької, шанувальниці його мистецтва, Гмиря пише: «По секрету могу Вам сообщить, что предложения я получил и от Мариинского, и от Михайловского театров, но дал согласие только на совместительство – то есть три месяца на сезон» [6, с. 94]. В 1950 р. він повідомляє П. В. Голубева: «Я получил предложение выступить в Ленинграде в четырех спектаклях в Кировском театре, в пяти спектаклях – в малом оперном и в пяти сольных концертах в филармонии» [6, с. 105].

Гмиря був першим виконавцем багатьох партій в операх українських радянських композиторів, що є свідченням високого професіоналізму музиканта і співака, бо слухачі-композитори саме йому

довіряли перше виконання провідних партій у створених ними операх, цінуючи філігранну роботу майстра над кожною інтонацією, глибоке розуміння образів, переконливість інтерпретацій, стриманість і благородство виконання. Це Валько у «Молодій гвардії» Ю. Мейтуса, Трохим у «Наймичці» М. Вериківського, Кривонос в опері «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, Рушак у «Мілані» Г. Майбороди.

Віра Августівна Гмиря, дружина співака, розповідала, що на концертах Бориса Романовича в Москві, Ленінграді кожного разу збирався театральний, музичний, літературний та науковий «бомонд». Слухачем Б. Гмирі був і Д. Шостакович. Це засвідчують, зокрема, листи композитора до співака. Так, в листі від 10.01. 1955 р. Д. Шостакович пише: «3-го декабря прошлого года я был на Вашем концерте в Большом зале. Я горячо благодарю Вас за то огромное впечатление, которое вызвало у меня Ваше великое искусство» [9, с. 93]. 1.04. 1959 р. із Болшева Д. Шостакович надсилає Б. Гмирі листа, в якому теж знаходимо свідчення його захоплення: «Уже много раз я крутил Вашу пластинку с произведениями Мусоргского. Я не умею говорить, а тем более писать комплименты, однако не удержался от того, чтобы выразить Вам моё полное и горячее восхищение Вашим удивительным искусством. Может быть, это вызвано и тем, что Мусоргский является моим одним из самых любимых композиторов» [9, с. 98]. Далі Д. Шостакович висловлює бажання почути пісні Г. Свиридова на слова Р. Бернса – «это великое произведение» – саме у виконанні Гмирі. Лист закінчується словами: «Ваш горячий почитатель Д. Шостакович» [там само, с. 98].

Як зауважує С. Хентова, Д. Шостаковичу довго не таланило з виконавцями-солістами. Своєрідність, новизну музичного стилю композитора солісти осягали повільніше, ніж диригенти, демонструючи певний консерватизм [12, с. 65]. Відомо, що Д. Шостакович був незадоволений виконавською інтерпретацією циклу романсів на вірші Є. Долматовського. Зовнішня простота прозвучала як примітив [там само, с. 68]. Тому композитор звертається до Б. Гмирі: «Мне очень хочется познакомить Вас с моей попыткой романсного творчества. И если у Вас эта попытка не вызовет протеста, то я очень прошу Вас спеть эти романсы. Я понимаю, что к Вам с такого рода просьбой обращаются многие композиторы, что Вам они надое-

ли и т. п. На Ваше согласие я не очень рассчитываю, но от надежды всё же не отказываюсь. Примите мои лучшие пожелания. Д. Шостакович» [9, с. 107]. Борис Романович з радістю погодився.

Плідна співпраця Д. Шостаковича і Б. Гмирі над романсами на слова Є. Долматовського, глибоко продумана інтерпретація співаком цього циклу, успішне його виконання у травні 1956 р. переконали Д. Шостаковича, що саме Б. Гмиря має бути виконавцем сольної басової партії в його симфонічній поемі на слова Є. Євтушенка «Бабий Яр». «Мне очень хочется, чтобы “Бабий яр” прозвучал в самом лучшем исполнении. Поэтому я обращаюсь к Вам», – пише Д. Шостакович [9, с. 207]. Композитор висловлював бажання приїхати до Києва для того, щоб ознайомити Бориса Романовича з твором, обговорити все, що пов'язане з виконанням: «...я бы приехал в Киев и потревожил бы Вас ровно на 20 минут...» [там само, с. 207]. У відповідь Б. Гмиря запросив Д. Шостаковича із дружиною на декілька днів до себе на дачу.

У наступному листі (від 6.07. 1962) Шостакович пише: «“Бабий Яр” стал сейчас первой частью моей новой симфонии, 13-й по счёту. Уже написаны три части. Пишется 4-я и 5-я» [9, с. 209]. А вже 19.07 композитор повідомляє телеграмою, що закінчив симфонію, і вони з Іриною Антонівною можуть приїхати до Гмирі [там само, с. 209]. Два дні на дачі Бориса Романовича в с. Рудики, що на річці Козинці, звучала Тринадцята симфонія у виконанні самого Шостаковича. Композитор не лише грав, але й детально пояснював свій задум. Гмирі музика сподобалась. Але співати геніальний твір, сольну партію, написану спеціально для нього, йому не судилося.

Після від'їзду Шостаковича листування продовжувалось. Композитор надіслав переписані 4-ту і 5-ту частини симфонії та лист (від 11.08. 1962), в якому точно вказав темпи за метрономом [9, с. 213]. Проте саме в ці серпневі дні 1962 р. в Києві відбувалися події, які перекреслили плани двох видатних музикантів. Гмирю викликали на «консультацію» до ЦК КПУ, вимагали показати текст вірша «Бабий Яр», який Гмиря отримав від Шостаковича. Вже 15 серпня Гмиря писав Шостаковичу: «... руководство Украины категорически возражает против исполнения стихотворения Евтушенко “Бабий Яр”. О чём с сожалением Вам и сообщая» [9, с. 214].

Довгий час залишалась не до кінця зрозумілою ця відмова. Лише документи, опубліковані останніми роками, дозволяють зрозуміти справжні обставини життя і творчості співака. Гмиря мусив відмовити Шостаковичу під тиском відповідних органів. В серпні 1962 р. (саме після тих декількох днів на дачі в Рудиках, коли Шостакович знайомив Гмирю із 13-ю Симфонією) йому заборонили торкатися цієї теми, як і 10 років тому. Так, ще у 1951 р. Гмиря дізнався правду про Бабин Яр від Віри Августівни, своєї дружини. (Вона свого часу стала свідком того, як гнали тисячі людей на знищення, бо жила неподалік від місця розстрілу – на вулиці Осіївській, 13). Саме тоді Гмиря і звернувся до одного з секретарів ЦК КПУ з пропозицією щодо офіційної публікації про трагедію Бабиного Яру, яка свідомо замовчувалась. Говорили про обставини знищення людей пошепки, офіційна влада переслідувала і цькувала тих, хто піднімав заборонену тему. Секретар ЦК порадив Гмирі не торкатися цієї теми з огляду на різні причини, зокрема, нагадав про «темну пляму» в його біографії – перебування в окупації.

Отже, *підсумовуючи, можна констатувати*, що вплив мистецтва Гмирі-музиканта, виконавця був дуже значним на всі категорії слухачів – і немужикантів, і музикантів. Результати цього впливу різняться в залежності від означених категорій. Спільним є одне: мистецтво Гмирі нікого не залишило байдужим. Більш того, практично всі слухачі ставали його друзями. Зав'язувалось приязне спілкування, тлом якого була душевна витонченість співака, розуміння і відчуття іншої людини. Щирість почуттів і відкритість, чудовий тембр голосу, природна лагідність і доброта, талант музиканта, артиста, який умів дійти глибинної сутності створюваних образів, висока духовність і культура співу знаходили відгук у людських серцях. Читаючи листування Гмирі із слухачами, відчуваєш, що об'єднуючим моментом їх спілкування було почуття вдячності Бориса Романовича до своєї аудиторії і душевна зворушеність тих, хто слухав видатного співака.

Свідомством метаморфоз, які відбувалися в душах слухачів, є численні листи вдячності майстру, квитки, розкуплені за декілька діб до концертів, нескінченні виконання «на біс» – майже в кожному з виступів, спілки «гмиристів» і «гмирян», зустрічі слухачів-клян у квартирі-музеї Б. Гмирі вже після його смерті, свіжі квіти на його могилі, заснування Міжнародного конкурсу співаків імені Б. Гмирі.

Слухачі, у свою чергу, відіграли значну роль в житті і творчості співака. Вони – студенти харківського інженерно-будівельного інституту – свого часу підштовхнули Бориса Романовича до думки співати на професійній сцені, привели його до класу професора П. Голубєва. Саме П. Голубєв – як слухач – сприяв визначенню подальшої долі Б. Гмирі у мистецтві, до якої остаточно підштовхнули його в студентські роки колеги-музиканти Харківського оперного театру – захопленням з приводу виконання ним ролі Бориса Годунова впевнивши співака у його потенційних можливостях. В трагічній, по суті, мистецькій долі Б. Гмирі слухачі відігравали підтримуючу, рятівну роль. Переконавання у тому, що його мистецтво потрібне людям, деякою мірою пом'якшувало страждання митця від принижень з боку владних чиновників – він продовжував творити.

Мистецтво Б. Гмирі викликало трансформації творчості композиторів, диригентів, виконавців. Враження слухачів-музикантів від художнього спілкування з видатним співаком сприяли народженню нових творів. Д. Шостаковичем спеціально для Б. Гмирі були створені романси на вірші О. Пушкіна, сольна басова партія Тринадцятої симфонії. Результатом спільної роботи над циклом романсів на слова Є. Долматовського «П'ять днів» стала їх остаточна композиторська редакція. Виконавський талант Б. Гмирі певною мірою визначив народження нових оперних творів українських радянських композиторів – Г. Майбороди. Ю. Мейтуса. М. Вериківського, К. Данькевича.

Специфіка музично-виконавської діяльності Б. Гмирі дає підстави говорити про концептуальність його мислення як музиканта. У формуванні виконавської концепції Б. Гмирі приймали участь слухачі: якість творчості артиста породжувала своєрідний механізм двостороннього музичного спілкування. Творчість Б. Гмирі сполучала риси декількох типів виконавської концепції: емоційного (бо яскраво вираженою є діалогічна модель музичної комунікації), духовного (бо результатом процесу комунікації не раз бувало потрясіння слухачів) і рефлекторного, ознакою чого є «включеність» слухачів у духовне поле виконавської інтерпретації майстра – в результаті відбувалося перетворення структури особистості слухачів. Прикмети впливу Гмирі-митця на слухачів виявляє аналіз документальних матеріалів.

Прийняття (неприйняття) виконавської інтерпретації здійснюється в залежності від реалізації «моменту співпричетності» – наявності «спільної точки» збігання інтенціональних векторів композитора, виконавця і слухача, – слушно зауважує О. Фекете [9, с. 310]. Інтерпретації Б. Гмирі слухачі сприймали завжди, сприймали із захопленням. Отже, був «момент співпричетності», була «спільна точка» у музичному спілкуванні – іншими словами, Б. Гмиря долучав слухачів до співтворення музики. Можливо, саме це підносило їх до найбільш емоційного переживання причетності до процесу творення, оскільки музична комунікація значною мірою спирається на близькість емоційного стану виконавця і слухачів. Це дозволяло слухачам відчувати себе у процесі буття: «самость соотносится с миром через процесс сопричасности» [11, с. 379].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Архімович Л. Б. Борис Гмиря (в оперному репертуарі) [Текст] / Л. Б. Архімович. — К. : Музична Україна, 1981. — 120 с.*
2. *Гайдабура В. Неволя в рідній хаті: про долю українського співака Бориса Романовича Гмирі (1903–1969) [Текст] / В. Гайдабура // Гайдабура В. Між Гітлером і Сталіним. — К. : Факт, 2004. — С. 97–105.*
3. *Голубев П. В. Борис Романович Гмыря [Текст] / П. В. Голубев. — М. : Музгиз, 1959. — 60 с.*
4. *Гмиря Б. Статті. Листи. Спогади [Текст] / Б. Р. Гмиря. — К. : Музична Україна, 1975. — 228 с.*
5. *Гмыря Б. Дневники. Щоденники, 1936–1969 [Текст] / Б. Р. Гмыря ; сост. и авт. сопр. текстов А. В. Принц. — Харків : Фолио, 2010. — 879 с.*
6. *Гмыря Б. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания [Текст] / Б. Р. Гмыря ; пер. с укр. — М. : Музыка, 1988. — 238 с.*
7. *Ємець О. Пам'яті співака [Текст] / О. Ємець // Музика. — 1973. — № 4. — С. 29–30.*
8. *Корогодський Р. М. Квартира-музей Б. Р. Гмирі [Текст] / Р. М. Корогодський // Народна творчість та етнографія. — 1990. — № 2. — С. 57–60.*
9. *Принц Г. Гмиря і Шостакович [Текст] / Г. Принц, М. Копиця, Н. Цимбаліста. — К. : НМАУ, 2006. — 295 с.*
10. *Фекете О. Структура концептуального мышления исполнителя*

[Текст] / О. Фекете // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. — Харків, 2009. — Вип. 24. — С. 305—312.

11. Фромм Э. *Психоанализ и этика* [Текст] / Э. Фромм. — М. : ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. — 568 с.

12. Хентова С. *Шостакович на Украине* [Текст] / С. Хентова. — К. : Муз. Україна, 1986. — 180 с.

УДК 78.01 : 78.071.2

Ярослава Сердюк

ВИРТУАЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Понятие виртуального получило широкое распространение в современном информационном пространстве — как в области инженерной мысли, так и в психологии, философии, культурологии [3; 18; 19; 4; 6; 8; 13; 2; 22; 7]. При всём разнообразии и вариативности толкований в разных сферах человеческого знания, основное содержание его расшифровывается как «мнимое, воображаемое», «подобное реальному», симулирующее свойства реального [12]; «гиперреальное», то, что замещает собой реальность [4, с. 30–31]; а также — в продолжение многовековой философской традиции — «возможное», «потенциальное» в терминологической оппозиции к «действительному», «актуальному» [4; 6; 8; 13].

В последние десятилетия XX ст. и первые десятилетия XXI-го наблюдаем апробацию этого понятия и в музыкознании — как отечественном, так и зарубежном [15, с. 120], в частности — проекции на проблематику музыкального исполнительства и теории музыкальной формы [9, 15, с. 147]. Его разработка находится лишь на начальном этапе; между тем, музыкант в своей повседневной практике постоянно сталкивается с различными проявлениями виртуального, что обуславливает **актуальность** избранной темы.

Объектом исследования является пространство художественной коммуникации, образуемое музыкальным текстом как кодом, позволяющим актуализировать совокупность заложенных в нём (тексте)

смыслов сообразно социокультурному и информационному контексту, многообразию исполнительских интерпретаций, непосредственных звуковых воплощений и слушательской рецепции. **Предмет** изучения составляет виртуальное как часть повседневной художественно-коммуникативной практики музыканта-исполнителя. **Цель** настоящей публикации заключается в анализе имеющихся научных моделей исполнительского процесса и проекции концепта «виртуальное» на проблематику музыкального исполнительства.

В музыковедческой науке последних трёх десятилетий большое внимание уделяется взаимодействию исполнителя с композиторским текстом как неким эстетическим объектом, искусству интерпретации [15; 16; 17; 21]. При рассмотрении указанной проблемы исследователи нередко задействуют понятия, разработанные в смежных областях знания – философии, психологии, семиотике.

Так, О. Лысенко предпринимает попытку «осветить с позиции современного гносеологического анализа, с помощью методик системного, информационного и семиотического подходов процесс восхождения от созданного композитором нотного текста (вторичной знаковой системы) к его звуковому воплощению (первичной знаковой системе)» [16, с. 2]. Исследователь предлагает алгоритм «категориального освоения процесса формирования идеальной интонационной модели произведения в сознании исполнителя» [16, с. 2]. Автор выделяет несколько уровней организации исполнительской деятельности. «1. Преобразовательный уровень ... языковой коммуникации, на котором осуществляется “перевод” нотного текста ... в область музыкально-звуковых представлений ... (... речь идет об идеальном уровне, мысленном переводе графических символов в звучание – так называемое предслышание) ... 2. ... уровень автокоммуникации, внутренней речи, осознанного моделирования синтаксических структур различной сложности; концептуального, семантического осознания художественно-звукового текста, его оценка и формирование “интеллектуальных” эмоций ... 3. ... уровень речевой коммуникации, семантической репрезентации исполнительского текста как реализации в конкретных исполнительских средствах интонационно-коммуникативных моделей, сформированных на предыдущих уровнях» [16, с. 6]. Согласно О. Лысенко, процесс интерпретации

«развивается на уровне сознания ... и протекает в различных формах мышления. Он является интеллектуально-эмоциональной реакцией ... на определённую совокупность ощущений, представлений, ... понятий» [16, с. 10]. Интерпретационный процесс, по мнению О. Лысенко, является переходом от «материальных форм» к «идеальному отражению» [там же]. Под «материальными формами» подразумевается нотная запись, под «идеальным отражением» – слуховые представления исполнителя.

Иное освещение проблема исполнительской интерпретации получает у В. Москаленко. Учёный рассматривает интерпретацию как процесс, в ходе которого музыкант формирует «в себе» «максимально расширенное и углублённое представление о ... (интонационном потенциале) той или иной музыки» [17, с. 1]. Конечным результатом интерпретации, по мнению исследователя, является «профессионально аргументированная собственная интонационная версия музыкального произведения» [17, с. 1]. В аспекте нашего исследования заслуживает внимания то, как В. Москаленко рассматривает интонационную структуру музыкально-творческого акта интерпретации. Акт интерпретации, по мнению ученого, включает три стадии: интонационная модель или «интонация-проект», интонирование, интонация. Интонационная модель «воплощает в себе стремление к оформлению в “интонацию”» [17, с. 7]; под интонированием автор понимает «творческое действие музыкального мышления, то качество становления музыкальной мысли, которое приводит к её кристаллизации в “интонацию”» [там же].

Для нас представляет интерес освещение В. Москаленко проблемы музыкального текста. Учёный считает нотную запись и звукозапись двумя разными видами текста: «текстом-схемой» и «собственно музыкальным текстом» [17, с. 8]. Им противостоит «живой текст» – «музыкальный текст, который звучит только в воображении, или сохраняется в ... памяти в форме некоего кода» [там же]. В продолжение идеи «интонационных моделей» автор определяет музыкальное произведение как «интонационную концепцию, ... которая выявляется как целое в ... сочетании подвижной инвариантной основы и потенциальной безграничности индивидуальных или коллективно-обобществлённых её интерпретаций» [17, с. 9].

По В. Москаленко, «в музыкальном мышлении интерпретатора ... “подвижный инвариант” является объективизированной слуховой моделью музыкального произведения. Модель воплощает особенности именно этого произведения, и в этом её инвариантность. В то же время ... слуховая модель является разновидностью “живого текста” музыкального произведения» [там же]. Автор также указывает на значение для интерпретации «исполнительской импровизации», отличительной особенностью которой является «интонирование на основе композиторского текста – опережающей модели» [17, с. 12]. Представляется важным, что учёный допускает возможность протекания такой импровизации в воображении исполнителя [там же]. По мнению В. Москаленко, «включению фактора исполнительской импровизации способствует предварительное формирование в воображении симультанного образа музыкального произведения» [17, с. 13].

Из тезиса о симультанном представлении вытекает мысль о «целостности представления, которое формируется в мышлении исполнителя касательно ... музыкального произведения. Такая целостность ... определяется термином “музыкальное произведение-принцип”. На основании “произведения-принципа” (его “живого текста”) и становится возможной исполнительская импровизация. Результат исполнительской импровизации – исполненное произведение – определяется термином “музыкальное произведение-данность”» [17, с. 13]. Понятие «принцип» оказывается тождественным понятию «интонационная модель». Оппозицию «принцип – данность» автор распространяет и на понятие музыкальной темы. Творческий процесс исполнительской интерпретации рассматривается В. Москаленко как «материализация темы ... в звуковое “тело”, в тему-данность, что характеризуется продвижением музыкальной мысли от идеального к материальному, от субъективного к объективному» [17, с. 19].

Ещё одну схему исполнительского процесса даёт О. Фекете. Центральным в её диссертационном исследовании становится понятие «исполнительской концепции» [21], которая выражается в стабильном интонационно-пластическом решении, реализуемом в исполнении [21, с. 5]. Исполнительская концепция – результат «реализации интенции исполнителя» [21, с. 6]. «Интенциональный потенциал, заложенный в композиторском тексте как “первознергия” (по Э. Кур-

ту), дает импульс соответственной реализации интенции исполнителя» [там же]. Вслед за В. Москаленко О. Фекете развивает проблему текста и вводит понятие «исполнительский текст». Это и «звук-образное интонационно-пластическое воплощение принципов исполнительского мышления», и «реализация субъективного мира личности интерпретатора». Исполнительский текст – «многоуровневая система и содержит операциональный (последовательность моторно-тактильных действий), психологический (семантическая программа), эстетический (система пропорций), интеллектуальный (тезаурус), ... мировоззренческий уровни» [21, с. 7]. Исполнительская концепция существует в двух формах: «стабильной» и «мобильной» [там же]. Стабильная форма – «первый этап коммуникации (композитор-исполнитель)», на котором «композиторский текст является стабильным, а система исполнительских текстов – ... мобильным компонентом исполнительской концепции. На этом этапе исполнительская концепция-инвариант ... формируется в процессе движения сознания от идеального уровня исполнительского мышления (идея-концепт) до материального уровня (индивидуально-стилевая интонация-вариант)» [21, с. 8]. Мобильная форма как «второй этап коммуникации (исполнитель-слушатель) отображает процесс коммуникации в ситуативных проявлениях концертной деятельности. ... В этом случае исполнительская концепция трансформируется в объект и ... становится носителем стабильных исполнительских текстов ... Основой мобильной формы является фактор звучания» [там же].

Содержание приведённых фрагментов свидетельствует о разнообразии подходов к проблеме исполнительской интерпретации. Тем не менее, во всех работах интерпретация рассматривается как познающая и творчески преобразующая деятельность сознания, направленная на формирование *воображаемой модели* изучаемого произведения, которой наиболее соответствовало бы его *реальное звучание*. Такое формирование происходит на основе имитации *реальных* психологических состояний, выражаемых той или иной музыкой, физических свойств звука, специфики игры на том или ином инструменте. Привлекая к описанию исполнительского процесса понятия, выработанные в философии, учёные, как правило, опираются на терминологическую оппозицию *«идеальное – материальное»*. Однако

последняя представляется недостаточно гибкой и не отражающей в полной мере специфику музыкального искусства.

Идеальное в большинстве философских учений является категорией «для фиксации специфической субстанции – духа» [11]. В традиции идеализма оно определяется как «самодостаточная реальность, конституируемая вне пространственно-временного континуума» [там же]. В традиции материализма, оказавшей беспрецедентное влияние на отечественную музыкальную науку, идеальное – это «способ бытия объекта в качестве отражения в психическом мире и жизнедеятельности субъекта» [там же]. Идеальное есть «результат процесса идеализации – абстрактный объект, который не может быть дан в опыте (например, “идеальный газ”, “точка”)[10]. Ещё одно значение: «нечто совершенное, соответствующее идеалу» [там же].

Идеальное оказывается противопоставленным как материальному, так и реальному. Нередко идеальное имеет опосредованную связь с реальностью или не имеет её вовсе, тем самым далеко *не всегда претендуя на замещение собой реального*. Оно также *далеко не во всех случаях может актуализироваться* в предметном мире. Таким образом, идеальное – это весьма широкое понятие, которое без дополнительных уточнений не может быть вполне применимо к таким реалиям мышления исполнителя, как «интонационная модель» (в терминологии О. Лысенко и В. Москаленко) [16; 17], «интонация-проект», «подвижный инвариант», «произведение-принцип» (по В. Москаленко) [17], «концепция-инвариант», «интонация-вариант» и «интонационно-пластическое решение» (по О. Фекете) [21], ибо каждая из указанных реалий формируется на основе действительно переживаемых эмоциональных состояний, продиктованных характером произведения, а также достаточно чётких не только слуховых, но и моторно-тактильных представлений, моделирующих физический процесс игры на инструменте. Более уместным в данном случае представляется использование термина «*виртуальное*».

Виртуальное, с одной стороны, смыкается со сферой идеального [13], так как зачастую оказывается результатом деятельности сознания или технически сконструированной иллюзией, то есть не имеет вещного существования и таким образом противопоставляется материальному. С другой стороны, в отличие от «чистого» идеального,

виртуальное всегда, так или иначе, моделирует свойства реального, претендует на максимально достоверную имитацию реальности. К тому же оно во многих случаях может превратиться в актуальный объект, что далеко не всегда доступно идеальному. Таким образом, «идеальная интонационная модель» [16, с. 2; 17, с.7], «преобразовательный» и «моделирующий» уровни организации деятельности исполнителя [16, с. 6] принадлежат области *виртуального*, поскольку перевод нотных знаков в область звуковых представлений является процессом, протекающим вначале лишь в сознании музыканта, равно как и моделирование элементов синтаксиса и произведения как целого с максимальным приближением к реальному звучанию. То же можно сказать и о феномене «интонационного потенциала» (по В. Москаленко [17, с. 1]). Термин, обозначающий его, прямо коррелирует с «классическим» определением виртуального как «потенциального», «заложенного», «но ещё не явленного в реальности» [13]. В это же терминологическое поле попадают и «подвижный инвариант», «произведение-принцип» (В. Москаленко), «живой текст» (В. Москаленко, О. Фекете [17; 21]). А также – «исполнительская концепция» в её «стабильной форме» (О. Фекете [21]). К области виртуального относятся и «интенциональный потенциал» [21], заложенный в исходном тексте, равно как и «исполнительская интенция» [21]. Первый – в силу того, что представляет собой латентно существующее в нотном тексте, однако не явленное в объективной реальности отражение реальных психических процессов, протекавших во время создания произведения, вторая – как *деятельность сознания*, направленная на актуализацию заложенного в произведении образно-эмоционального содержания.

В свою очередь, к области *актуального* следует отнести «репрезентативный уровень организации исполнительской деятельности» (О. Лысенко [16, с. 6]), «произведение-данность» (В. Москаленко [17, с. 13]) и «мобильную форму исполнительской концепции» (О. Фекете [20, с. 8]). Во всех обозначенных дефинициях речь идёт о непосредственном воплощении содержания музыкального произведения и его виртуальных моделей в живом звучании.

Как видим, область виртуального проявляет себя главным образом на *первом этапе исполнительской коммуникации* (композитор –

исполнитель) [21], в процессе «расшифровки» заложенного в тексте авторского замысла и формирования *виртуальной инвариантной модели произведения*, которая будет по-разному актуализироваться в различных условиях реальной концертной практики.

В то же время, в момент выступления на публике исполнитель находится в особом психическом состоянии творческого вдохновения, подъёма, получившего в виртуальной психологии название «виртуал» [18;19]. В таком состоянии реальностью для музыканта становятся образы исполняемого произведения. При художественно убедительном воплощении исполнителем композиторского замысла ощущение того, что содержание звучащей музыки на какое-то время заменяет объективную реальность, передаётся и публике. Созданный композитором эмоционально-образный ряд вызывает в сознании каждого слушателя определённый виртуальный образ воспринимаемого сочинения и круг субъективных ассоциаций, на время звучания музыки вытесняющий явления окружающей действительности. То есть виртуальное присутствует и на *втором этапе коммуникации* (исполнитель – слушатель) [21].

Существует ещё одна форма проявления виртуального, вызванная к жизни достижениями технического прогресса и также связанная с процессами художественной коммуникации. Речь идёт о новом типе отношений исполнителя с публикой, возникшем благодаря *звукозаписи*.

Проблема влияния средств массового распространения музыки на исполнительское искусство поднималась ещё в 60-е гг. Ю. Капустиным, и её решение сводилось в основном к оценке этого влияния, постановке вопроса о том, не вытеснит ли звукозапись традиционную практику живого концертного исполнения [14]. Нас же эта проблема будет интересовать с позиций разработки в музыкознании концепта виртуального.

В отличие от исполнения в концертном зале, музыкант имеет дело не с живой публикой, каждый раз разной, по-разному реагирующей на его игру и косвенно влияющей на конечный звуковой результат, а обращается к некоему «неопределённому и ... разнородному множеству аудиторий современности и будущих эпох» [14, с. 9], то есть к некоей воображаемой, в терминологии Т. Адорно, «*виртуальной публике*» [1, с. 76]. При этом интерпретация музыканта, делающего

запись, во всей своей неповторимости не будет зависеть от состава живой аудитории.

В настоящее время вполне очевидно, что обе формы исполнительской деятельности – выступление в концертном зале и создание студийной записи – существуют параллельно и во многом успешно дополняют и обогащают друг друга. Большинство концертов выдающихся исполнителей, проходящих в существующих в действительности концертных залах в присутствии публики, фиксируются в видео-записи, транслируются по телевидению или через Интернет, нередко в реальном времени (как, например, прослушивания на проводимых в последние годы конкурсах им. Ф. Шопена и им. П. И. Чайковского). Таким образом, музыкант *одновременно* общается и с публикой, слушающей его в концертном зале, и с публикой *виртуальной*, той, которая увидит и услышит запись концерта. Современный уровень развития информационных технологий позволяет добиться такого качества звука и изображения, которое способствует созданию достаточно полного эффекта достоверности для воспринимающего. Можно говорить о «*виртуальном присутствии*» слушателя на воспроизводим в записи концерте. Технические средства распространения информации, например, видеозапись и Интернет, служат не только расширению границ коммуникации исполнителя и публики, но и объединению музыкантов из разных стран. Так, в 2008 г. на крупнейшем в мире интернет-портале для обмена видеофайлами «You Tube» был запущен проект «Симфонический оркестр You Tube». Его цель состояла в том, чтобы открыть перед музыкантами мира новые возможности профессионального роста и общения с публикой. В ходе проекта на основании записей, выложенных на том же портале в режиме «*online*» было отобрано 90 музыкантов, из которых и был создан Симфонического оркестр You Tube. В апреле 2009 г. состоялось первое выступление этого необычного оркестра в концертном зале Карнеги-холл (Нью-Йорк) под управлением Майкла Тилсона Томаса¹ [5]. Проект был успешно продолжен в 2010 и 2011 гг. [20].

¹ Директора Симфонического оркестра Сан-Франциско, основателя и художественного руководителя Симфонического оркестра Нового Света и главного приглашённого дирижера Лондонского Симфонического оркестра.

Как видим, *виртуальное общение* музыкантов становится органической частью современной музыкальной культуры.

Из вышеизложенного можно сделать следующие **выводы**.

- Виртуальному свойственно имманентное присутствие в коммуникативном пространстве музыканта.

- Принадлежа *сфере идеального*, виртуальное, тем не менее, обнаруживает свойства, сообщающие ему *качество реальности*, способствующие его превращению в *достоверную иллюзию реального*. Использование этого понятия при описании процесса исполнительской интерпретации в большей степени соответствует специфике этого процесса, нежели понятие *идеального*. В сознании исполнителя формируются *максимально точные устойчивые представления* об эмоциональном наполнении изучаемого произведения и о звучании интонируемого материала, то есть *виртуальная модель*, актуализируемая в звуковом воплощении.

- Виртуальным является и *нематериальный образ* произведения в слушательском восприятии – *отражение реального звучания*, как и *комплекс представлений* о произведении, совокупность вызванных музыкой *субъективных ассоциаций*.

- Виртуальное в профессиональной деятельности музыканта присутствует и при работе в студии звукозаписи, когда исполнитель обращается к *виртуальной публике*. Обращение к виртуальной публике происходит и тогда, когда концерт транслируется в прямом эфире или в записи.

- Наконец, *виртуальное общение* музыкантов посредством записей и современных средств обмена информацией является новой формой профессиональной коммуникации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. *Эстетическая теория* [Текст] / Теодор Визенгрунд-Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. — М. : Республика, 2001. — 527 с. — (Философия искусства).

2. Алексеева О. П. *Виртуальная бытийность сказки в культуре* [Электронный ресурс] : дис.... канд. филос. наук : 24.00.01 / О. П. Алексеева. — Ростов-на-Дону, 2006. — 160 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/virtualnaya-bytiinost-skazki-v-kulture>.

3. Бобылев Д. Виртуальные перемещения [Электронный ресурс] / Д. Бобылев // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/.
4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту [Текст] / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Суслова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 200 с.
5. В Симфонический Оркестр You Tube войдут музыканты из 30 стран [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.google.ru/press/pressrel/20090303youtube.html>. — Загл. с экрана.
6. Горинский А. С. Понятие виртуального бытия: Поливариантность эволюции [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01./ А. С. Горинский. — Екатеринбург, 2004. — 176 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/ponyatie-virtualnogo-bytiya-polivarianost-evolyutsii>.
7. Данилкина И. И. Визуальное воображение в трансформации культурной среды [Электронный ресурс] / И. И. Данилкина. — Режим доступа : http://analculturolog.ru/component/k2/item/524-article_6.html.
8. Делез Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делез // Альманах «Восток». — Май 2006. — № 3 (39). — Режим доступа : <http://www.situation.ru>.
9. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 239–255.
10. Идеальное [Электронный ресурс] // Большой Энциклопедический словарь. — 2000. — Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/136070>.
11. Идеальное [Электронный ресурс] // Новейший философский словарь. — 2009. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy.
12. Иванов А. Е. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] / А. Е. Иванов // История философии. — Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
13. Ильин В. Н. Виртуальное. Идеальное. Информация [Электронный ресурс] / В. Н. Ильин. — Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/community/virtual.html>.

14. Капустин Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства [Текст] / Ю. Капустин // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. — Л. : Музыка, 1969. — Вып. 9. — С. 3—18.
15. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
16. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. В. Лысенко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1990. — 18 с.
17. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації [Текст] : автореф. дис....д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 25 с.
18. Носов Н. Виртуальный интеллект [Электронный ресурс] / Н. Носов. — Режим доступа : http://www.futurerussia.ru/conf/forum_transform_nosov1.html.
19. Носов Н. Манифест виртуалистики [Электронный ресурс] / Н. Носов // Труды лаборатории виртуалистики. — М. : Путь, 2001. — Вып. 15. — 17 с. — Режим доступа : http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.
20. Объявлены участники симфонического оркестра You Tube 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gorod.lv/novosti/121839-ob_yavleniy_uchastniki_simfonicheskogo_orkestra_youtube_2011_video.
21. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Фекете. — Харків, 2009. — 17 с.
22. Яхина А. П. Виртуальные сообщества в современной культуре в контексте утопического дискурса [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. П. Яхина. — Ростов-на-Дону, 2011. — Режим доступа : <http://rudocs.exdat.com/docs/index-255781.html>.

МУЗЫКОВЕД И ЕГО СОБЕСЕДНИКИ

Цель настоящей статьи – систематизировать представления об этапах исторического развития музыковедческой коммуникации, исходя из анализа особенностей самой музыковедческой коммуникации.

1.1. В трактате *De institutione musica* («Об установлении музыки») Боэций пишет: *Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam* [*De inst. musica*, I, 34]¹. Е. В. Герцман не совсем удачно переводит слово *musicus* как «музыковед» [3, с. 347], затушёвывая важные различия между античным *musicus*’ом и современным музыковедом, которые мы рассмотрим в первую очередь.

Античная **musica theoretica** осмысливает то, как общие законы мироздания раскрывают себя в музыкальном звучании. Продолжая античную традицию, средневековая университетская наука помещает музыку в квадривиум вместе с арифметикой, геометрией и астрономией. Традиция, восходящая к полулегендарному Пифагору, поддерживается музыкознанием на протяжении всей его истории вплоть до сегодняшнего дня. Поиск культурных и философских универсалий, питающих музыку извне, формирует *осмысленное* – неважно, положительное или отрицательное – отношение к музыкально-практической деятельности. Античный мыслитель мог считать гармонию мира реальным звучанием, современный музыковед рассматривает её как философскую метафору, но неизменной остаётся потребность мыслить музыку как закономерное проявление чего-то большего, чем она сама. В этом отношении современное музыкознание следует традиции, восходящей к античности.

Имеется, однако, важное отличие, обособляющее европейское музыкознание от античного. *Musicus*, погруженный в изучение «звучащих чисел», не вступает в собеседование с исполнителями и сластателями песен. Он адресует музыкантам-практикам свои оценочные суждения, игнорируя вопросы, которые не могут не возникать в связи

¹ «Тот на самом деле *musicus*, кто разумом взвешивает науку пения».

с исполнением и распространением музыкальных произведений². Формируется коммуникативная система без обратной связи.

1.2. В этом отношении весьма показательно, каким образом Боэций сравнивает *musicus*'а с двумя другими категориями людей, причастных «науке пения». Они либо играют на инструментах, либо слагают песни. Исполнители, согласно Боэцию, – рабы, прислуживающие музыке. Слагатели песен (*poetae*) повинуются воле высших сил инстинктивно, подобно животным. И только рациональное суждение *musicus*'а есть деятельность подлинно человеческая.

Musicus, таким образом, оказывается на вершине иерархически организованной коммуникативной системы. Чтобы хотя бы частично оправдать очевидную несправедливость, допущенную Боэцием по отношению к тем, кого сейчас называют исполнителями и композиторами, необходимо избавиться от аналогии с коммуникативной цепочкой, по которой адресант-композитор через посредника-исполнителя передаёт адресату-слушателю музыкальное произведение. Каждый из участников коммуникации, возникающей вокруг музыкального произведения, по-своему важен и не может быть поставлен выше или ниже других. Однако специфика музыковедческой коммуникации – а Боэций описывает именно её – определяется тем, что сообщением в ней является не сама музыка, звучащая или записанная, но суждение о музыке. *Musicus* в качестве генератора таких сообщений играет в музыковедческой коммуникации самую важную роль, и такое же центральное положение сохраняет в ней – но только в ней! – современный музыковед.

1.3. Теория музыки, излагаемая Боэцием, в содержательном аспекте представляет собой античное учение. Оно, впрочем, облечено в необычную для своего времени словесную форму: древнегреческая наука впервые начинает говорить на латыни. Труды Боэция представляют собой своевременную и эффективную реакцию на общий кризис научной коммуникации, разразившийся после распада Римской империи. Хотя варварские племена, захватившие Западную Римскую

² На вопрос о том, как возникают музыкальные произведения, античность давала следующий ответ: их слагают боги, а те, кого называют слагателями песен, на самом деле лишь передают дары богов остальным смертным.

империю, не пользовались греческим – языком большинства античных философов и ученых, вожди этих племён, будучи активными участниками политической и культурной жизни империи, ощущали себя её наследниками. Они достаточно уверенно владели латынью. Боэций существенно упростил новой политической и культурной элите доступ к интеллектуальным ценностям античного мира. Точнее, он стал символической фигурой, олицетворяющей рецепцию античного наследия и формирование структуры университетского образования в средневековой Европе.

2.1. Лишь через пять веков после Боэция в теории музыки появляется новая и уже специфически европейская традиция – **musica practica**. Её возникновение прочно связано с именем Гвидо Аретинского и изобретением линейной – аретинской – нотации, которая делает специфику европейской музыкальной культуры зримой в прямом смысле слова. Однако для понимания того, как античный *musicus* становится европейским музыковедом, важно обратить внимание на причины столь радикальных новаций.

Как и его предшественники, Гвидо констатирует: *Musicorum et cantorum magna est distantia*³. При этом, в отличие от своих предшественников, он ищет способы преодолеть дистанцию, отделяющую певца от учёного музыканта. Такое стремление чуждо античной теории, которая обращалась исключительно к учёным-философам. Для музыкальной практики в античных трактатах места не было, ибо свободному греку или римлянину подобало углубляться в занятия пением или игрой на музыкальных инструментах лишь настолько, насколько это было необходимо, чтобы распознать в звучащей музыке интервалы, лады или ритмы, исследуемые теорией.

Напротив, европейская теория музыки уже со времен предшественников Гвидо, большей частью безымянных, пристально наблюдает за музыкальной практикой и обращается к музыкантам-исполнителям, стремясь облегчить им освоение каждодневно используемого музыкального материала. *Musicus*, выходя из границ прежнего круга

³ «[Между] музыкантами и певцами большое расстояние». Этой фразой начинаются *Regulae rhythmicae* («Стихотворные правила»), написанные Гвидо Аретинским в качестве вступления к антифонарию.

общения со своими учёными собратьями, превращается в музыковеда, чьими собеседниками-читателями становятся также исполнители.

2.2. Деятельность Гвидо, знаменующая начало собственно европейской науки о музыке, посвящена преимущественно тому, что принято относить к методике преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Гвидо реформирует нотацию и вводит гексахордовую артикуляцию звукоряда для того, чтобы облегчить чтение с листа и ускорить выучивание незнакомых напевов. Его реформа, таким образом, неотделима от выработки методики обучения практическому музицированию.

Европейское музыкознание с самого рождения неотъемлемо от преподавания, передачи практических умений, то есть от методики. Принадлежность к сообществу музыкантов – уже в новом, европейском смысле слова – определяется умением использовать теоретические положения для решения тех или иных практических задач (включая задачи анализа музыкальных произведений), то есть умением практиковать научное знание. Это умение приобретается в процессе обучения, методика которого соответствует представлениям о структуре и области применения теории.

3.1. Следующий важный этап в развитии европейского теоретического музыкознания начинается в XVI в. Его характеризует не столько фигура Николауса Листениуса, сколько введённый этим немецким музыковедом термин **musica poetica**. В трактате Листениуса «*Musica*», опубликованном в 1537 г., впервые рассматривается новый объект музыковедческого исследования – *opus perfectum et absolutum*, то есть совершенное и самостоятельное произведение, которое композитор оставляет потомкам в виде нотного текста.

Musica poetica, не ограничиваясь одним лишь анализом уже написанных произведений-текстов, вырабатывает предписания, которым должен следовать композитор, входящий отныне в круг собеседников музыковеда. Сочинение музыки осознаётся теперь как особая область музыкально-практической деятельности, где действуют не столько высшие силы, сколько вполне рациональные правила.

3.2. Постановка новых музыкально-практических задач расширяет пространство музыковедческой коммуникации. О сознательном стремлении музыковедов увеличить число своих читателей-собе-

седников свидетельствует то, что в XVI в. европейская теория музыки начинается, наряду с привычным латинским, разговаривать на живых европейских языках. Наряду со знатоками латыни и «университетской» теории музыки, читателями трактатов теперь становятся те музыканты-практики, которые в силу различных причин либо не имели возможности усовершенствовать свою латынь, либо не овладели ею вовсе.

Необходимо подчеркнуть, что изменения в языке изложения не повлекли за собой отказа от наследия «теоретической» музыки, которая, казалось бы, не имела никакого отношения к решению новых задач: Царлино в первой книге «*Le istitutioni harmoniche*» (1558) развивает пифагорейскую нумерологию и даже Рамо начинает «*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*» (1722) с изложения сведений о делении монохорда.

3.3. Несмотря на значительное расширение границ пространства музыковедческой коммуникации, вне её пределов по-прежнему остаётся адресат коммуникации собственно музыкальной. До определённого времени такая ситуация представляется музыковедам вполне нормальной, и первые признаки нового коммуникативного кризиса проявляются лишь в конце XVIII в. Они отчётливо обозначились в эпоху Великой Французской революции.

Это событие, по мнению Н. Арнонкура [1], имело ряд катастрофических последствий для европейской музыкальной культуры. Одно из них – создание Парижской консерватории. Здесь музыкальное образование впервые становится общедоступным и утрачивает традиционный цеховой характер. Преподаватель консерватории обязан действовать в соответствии с определёнными стандартами образования и обеспечивать равный доступ к знаниям для всех учащихся. Он не может уделять наиболее одарённым ученикам столько же времени, внимания и сил, сколько мог при желании уделить музыкант-мастер. И всё же индивидуальные формы обучения позволяют поддерживать цеховой характер передачи знаний и по сей день – по крайней мере, в классах по специальности. Поэтому с оценкой Н. Арнонкура в данном случае трудно согласиться.

Однако деятельность Парижской консерватории, заслуживает пристального внимания в другом аспекте – она положила начало

институализации музыкального образования. Луиджи Керубини, ставший директором консерватории в 1822 г., инициировал процесс создания типовых учебных курсов музыкально-теоретических дисциплин и участвовал в написании соответствующих учебников. Специализированный учебник занимает место трактата, охватывавшего все традиционные области интересов музыкальной науки. При этом предполагается, что музыковед, который читает в консерватории соответствующий курс, специализируется в области гармонии, контрапункта или учения о формах⁴.

3.4. Арнонкур с грустью отмечает, что Французская революция в корне изменила отношение европейцев к музыкальному искусству: «Пришло осознание того, что через искусство, а в особенности через музыку, которая оперирует не словами, а лишь “волшебными напитками”, возможно влиять на людей. Несомненно, о политическом использовании искусства для явного или скрытого навязывания обывателям или подданным какой-то доктрины известно давно, тем не менее, это никогда не проводилось так систематически <...>. Теоретический принцип такой: музыка должна быть настолько простой, чтобы быть понятной любому (правда, употребление слова “понятная” уже не соответствует действительности); музыка должна умилять, захватывать, убаюкивать... независимо от образованности слушателя; она должна стать “языком”, который понял бы каждый, ему не обучаясь» [2, с. 16–17].

В приведенной цитате описана важнейшая стадия формирования того пласта европейской музыкальной культуры, который принято называть «популярной музыкой» (*popular music*). Речь идёт о явлении, в первую очередь, социальном, и Арнонкур совершенно справедливо указывает на стоящую за популярной музыкой идеологическую программу. Вследствие её реализации существенно расширяется круг слушателей или, если угодно, потребителей музыки. Значительную часть слушательской аудитории теперь составляют люди, которые хо-

⁴ Впрочем, из опыта таких выдающихся ученых XIX–XX вв., как Г. Риман, Э. Праут, С. И. Танеев, Г. Шенкер, Э. Курт, Б. Л. Яворский, Ю. Н. Холопов следует, что универсальность или, по крайней мере, неослабевающий интерес ко всем основным направлениям теоретического музыкознания по-прежнему является залогом успешной научной и педагогической деятельности.

тят просто получить удовольствие от музыки. Такие слушатели, однако, не ограничиваются потреблением музыки – они высказывают оценочные суждения об услышанном. В качестве основного критерия оценки теперь выступают не имманентные законы музыки, а эмоции, возникшие под влиянием прослушанного. Новый способ оценки, отражаемый в специфической слушательской критике, вступает в конфликт с традиционным музыковедческим.

Музыкальная риторика барокко, тесно связанная с теорией аффектов, учила композитора вызывать у слушателя прогнозируемый эмоциональный отклик, пользуясь определёнными средствами музыкальной выразительности. Но, во-первых, её рекомендации в отношении музыкально-риторических фигур так и не стали единой и общепринятой теорией. Во-вторых, эти рекомендации всё-таки были адресованы композиторам, а не слушателям. Последние пребывали в неведении относительно того, какие именно музыкальные приёмы вызывают у них те или иные эмоции, и какие именно эмоции следует испытывать, услышав ту или иную музыкально-риторическую фигуру⁵. В-третьих, риторика вообще ориентируется на типичное, устоявшееся и повторяющееся всякий раз, когда возникает соответствующая «риторическая ситуация». По своей природе она вынуждена игнорировать вполне естественное и для композитора, и для слушателя стремление к новизне, необычности и оригинальности.

3.5. В XIX в. весьма влиятельной становится эстетическая теория, согласно которой содержанием музыки являются якобы изображаемые ею эмоции. Эстетика чувствования, весьма удобная для слушательской музыкальной критики, подрывает рациональные основания музыкознания, с чем не может смириться Э. Ганслик: «Нельзя изучить сущность вина, напиваясь» [3, с. 288]. С афоризмами сложно спорить, и всё же нельзя отрицать, что между употреблением вина и состоянием опьянения существует некая зависимость. Ганслик формулирует

⁵ В XVII–XVIII вв., разумеется, были квалифицированные слушатели, которые уверенно владели нотной грамотой, читали трактаты о музыке и даже занимались любительским музицированием. К ним, например, относился Фридрих Великий – адресат «Музыкального приношения» И. С. Баха, а также многие другие представители слушательской и общественной элиты. Мы же ведём речь о другом типе слушателя, который в XX в. был «опознан» в качестве массового.

недвусмысленный запрет связывать «сущность» изучаемого предмета с производимыми им воздействиями, ориентируясь на модель научного знания, которую в XIX в. дают естественные науки – прежде всего физика и биология.

4.1. Только на рубеже XIX и XX ст. гуманитарные исследования обретают автономные методологические принципы: В. Дильтей устанавливает различие между методом понимания (*Verstehen*), свойственным «наукам о духе» (*Geisteswissenschaften*⁶), и методом объяснения (*Erklärung*), присущим «наукам о природе» (*Naturwissenschaften*).

Направление методологического поворота наиболее отчётливо обозначилось, если говорить о традиционных областях гуманитарного знания, в исторической науке первой половины XX в.: французские историки школы «Анналов» впервые переносят внимание с событий, в которых, подчиняясь объективным законам, участвуют люди, на самих людей как инициаторов событий. Событие теперь рассматривается в формируемом человеческими усилиями пространстве культуры.

Изучая деятельность человека, создающего культуру, гуманитарий осознает, что его собственное мышление тоже не является чем-то прозрачным, наподобие оптического прибора. Оно различными способами влияет на процессы гуманитарного познания и само подлежит научному осмыслению. Методологическая рефлексия направлена теперь не на человеческое мышление вообще, не на сознание «любого» человека, а на «моё собственное» сознание.

4.2. Музыковед, будучи гуманитарием, не без удивления обнаруживает, что и сам является слушателем, и что его собственные реакции на музыку нуждаются в объяснении. Сознание музыковеда теперь является не столько «местом встречи» музыкальной практики с теоретическими концепциями, сколько активным участником или даже организатором встречи.

Ощущение необычности ситуации отражено в названии центрального труда Г. Шенкера – *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935). Фантазии ученого становятся «законными» объектами и полноправными участниками одной из наиболее оригинальных

⁶ Позднее Макс Вебер предложил употребляемое в настоящее время название *Kulturwissenschaften* – «науки о культуре».

и влиятельных музыкально-теоретических концепций XX в. Шенкер, впрочем, несколько наивно полагал, что выполняет традиционные обязанности музыковеда – открывать «вечные законы» музыкального искусства и учить композиторов тому, как этим законам следовать. На самом же деле он вырабатывал новую культуру слушания музыки, основанную на умении проникать слухом под покровы звучания и обнаруживать скрытые опорные конструкции⁷. Ученики и последователи Шенкера, угадав подлинные намерения своего учителя, сумели выделить наиболее существенное в его концепции, о чём свидетельствует название фундаментальной монографии Ф. Зальцера – *Structural Hearing* (1952).

Умение слышать не просто последовательности звуков, а звуковые структуры – те самые «движущиеся звуковые формы», которые Ганслик рассматривал с музыкально-эстетических позиций, – требует сопрягать слушание с пониманием, нацеленным на связи между музыкальными средствами и порождаемыми ими эмоциями. Такая слушательская и одновременно исследовательская установка принципиально отличается от сформулированной Спинозой методологической установки классического рационализма: *Non indignari, non admirari, sed intelligere*⁸. Современные гуманитарные исследования, в том числе и музыковедческие, предполагают необходимость понимать, что именно и по какой причине вызывает негодование, удивление и любые другие эмоции.

4.3. Другая важнейшая установка, которой следует современное теоретическое музыкознание, также отражена в названии музыковедческого труда – *Das Meisterwerk in der Musik*⁹. Буквальный перевод «Шедевр в музыке» не совсем точно отражает суть дела, поскольку французское слово *chef-d'œuvre* означает «главное произведение» и указывает на одну-единственную вершину творчества. Немецкое *Meisterwerk*, кроме этого, подразумевает творение, созданное мастером, то есть в конечном итоге – само мастерство. Предмет

⁷ Шенкер здесь не одинок: в сходном направлении двигались Э. Курт, а в отечественном музыковедении – Г. Э. Конюс и Ю. Н. Тюлин.

⁸ «Не негодовать, не удивляться, но понимать».

⁹ Под этим названием Г. Шенкер в 1925–30 гг. выпускал журнал, редактором и единственным автором которого был он сам.

аналитических исследований и здесь оказывается многослойным: проникая в звучание, которое эстетически переживается в качестве уникального шедевра музыкального искусства, «умный» слух выявляет в нём рациональные закономерности, порождающие мастерство композитора в целом.

Стратегия «умного» слушания, формируемая теоретическим музыкознанием XX в., позволяет исследователю формулировать критерии мастерства, исходя из самостоятельного и ответственного теоретического осмысления собственного музыкального опыта. Шенкер, чьи философско-эстетические взгляды представляли собой причудливое сплетение влияний Гегеля, Шопенгауэра и Ницше, был убежден в объективности такого рода критериев, однако современный исследователь, ориентируясь на опыт феноменологии и философской герменевтики, должен говорить об их интерсубъективной природе.

4.4. Интерсубъективные критерии современного музыкознания соответствуют представлениям о научности в том отношении, что их можно предъявить собеседникам для самостоятельной проверки – подтверждения или опровержения. Поскольку же такая проверка в любом случае неизбежно включает работу слуха и соотнесение с собственным эмоциональным опытом, интерсубъективные критерии соответствуют специфике гуманитарного знания: их обсуждение позволяют обогатить эмоциональный опыт проверяющего, вовлечь его в эстетическое переживание.

Суждение музыковеда, выносимое на основании взаимопроверки эмоционального опыта и рациональных критериев, является критическим¹⁰, однако не в том смысле, о котором писал Бозций. Важное и, возможно, несколько разочаровывающее отличие состоит в том, что критерии, которыми оперирует современное музыкознание, не могут претендовать на роль вечных и неизменных объективных законов мироздания. Они изначально субъективны и требуют соотнесения не только с огромным багажом знаний, накопленных наукой о музыке, но и с запросами аудитории, к которой намеревается обратиться музыковед.

¹⁰ Латинским словом *criticus* называли критика как арбитра, ценителя судьбы художественных произведений. Это слово, как и слово «критерий», происходит от греческого *krinein* – «решать», «судить».

Новый тип музыковедческой коммуникации осуществляется в таком пространстве культуры, где уже невозможно чётко и однозначно отграничить композитора, исполнителя и слушателя. Опыт современного музыкознания показывает, что «умное» слушание – функция, реализуемая каждым из участников коммуникации. Одновременно приходит осознание того, что слушание музыки активно: оно одновременно осваивает культурное пространство прошлого и формирует его в настоящем, определяя перспективы развития в будущем. Соответственно, новый тип музыковедческой коммуникации – назовем его **musica critica** – должен быть осознан в качестве существенного компонента современной музыкальной культуры. Музыковед исследует многообразные формы музыкально-практической деятельности как общую почву, из которой произрастают индивидуальные переживания, и одновременно возделывает эту почву, преследуя конечную цель коммуникации – устанавливать и поддерживать взаимопонимание.

Выводы. История теоретического музыкознания, изучаемая в имманентных ему категориях музыковедческой коммуникации, представляет собой процесс расширения коммуникативного пространства, вовлекающего новых участников и охватывающего новые проблемы. Каждый из четырёх выделенных нами этапов характеризуется зарождением определённой объяснительной традиции. При этом вопросы, которые обсуждались на предыдущих этапах, не снимаются с повестки дня. Напротив, их понимание углубляется. **Musica theoretica** рассматривает музыкальное искусство в философском и научном контексте, **musica practica** связывает теоретическое понимание с практическим освоением звукового материала, **musica poetica** проецирует накопленные знания и умения на произведение – *opus*, погружаемый современной **musica critica** в социально-психологическую среду. Одновременно с расширением круга адресатов музыковедческих сообщений интенсифицируется обмен мнениями между традициями, сосуществующими в современном европейском музыкознании.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнонкур Н. Понимание музыки и музыкальное образование [Текст] / Н. Арнонкур ; [пер. с нем.] // Музыка языком звуков. — Сумы, 2002. — С. 11—20.

2. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана [Текст] / Е. В. Герцман. — СПб : Невская Нота, 2010. — 504 с.

3. Музыкальная эстетика Германии XIX в. [Текст] : Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 432 с.

УДК 781.5

Евгений Андреев

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКОВЕД В МИРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Цель настоящей статьи – дифференцировать понятия «popular music» и «рок-музыка», которые сформировались в двух различных, хотя и взаимодействующих областях исследовательской деятельности. Бессистемное использование этих понятий дезориентирует исследователя, поскольку на многообразие музыкальных явлений накладывается большое количество методов их описания со своей собственной терминологией, не всегда упорядоченной. Каждый новый метод увлекает в свою собственную область, и музыковед оказывается не в состоянии сосредоточиться на том, чем ему предписывают заниматься многовековые традиции нашей науки. Мы намерены показать, что понятие «*popular music*» задает социологический вектор исследования, тогда как понятие «*рок-музыка*» позволяет организовать анализ с использованием традиционных методов науки о музыке.

Понятие *popular music* тесно связано с социологическими исследованиями массовой культуры XX в. Эта связь представляется неслучайной: общественно-политические события 60-х гг. прошлого столетия, в которых активное участие принимала молодежь, прошли под аккомпанемент новой музыки. К концу 60-х слушатели и критики стали различать рок-н-ролл прошедшего десятилетия и новую рок-музыку, хотя название «рок-н-ролл» продолжают использовать как для характеристики жанра американской эстрадной музыки 50-х гг., в котором работали Чак Берри и Элвис Пресли, так и для ха-

рактистики всего мощного течения в массовой музыкальной культуре, охватывающего 50–80-е гг.

Споры о том, что считать и что не считать рок-музыкой, не прекращаются на протяжении 4-х десятилетий и в обозримом будущем, вероятно, не прекратятся. Для нас важнее другое: с середины 60-х гг. прошлого века музыка, именуемая то рок-н-роллом, то рок-музыкой, стала восприниматься как молодежная. Считается, что она выражает интересы молодежи как особой социальной группы, хотя многие представители «поколения 60-х», несмотря на свой уже достаточно солидный возраст, продолжают слушать рок. Его слушает и нынешняя молодежь, что свидетельствует о том, что рок вышел за границы одной возрастной группы. Поэтому можно говорить об изменении социального статуса рока.

Рок-музыка второй половины 60-х гг. давно уже стала классикой без всяких кавычек. Неслучайным представляется сравнение композиций группы «The Doors» с музыкой Стравинского, которым в одном из своих недавних интервью воспользовался клавишник группы Рей Манзарек. На вопрос журналиста о том, не надоело ли музыкантам и слушателям всё время играть и слушать одну и ту же музыку, созданную много лет назад, Манзарек подчеркнул, что музыканты группы находятся всё-таки в более выигрышном положении: «Стравинский дирижировал “Весну Священную”, и она всегда была одна и та же, до последней ноты. Точно такая же. По крайней мере, мы можем импровизировать» [1].

Хотя сегодня уже ясно, что рок-музыка – во всяком случае, если говорить о её «золотой эре» – в настоящее время выполняет социальные функции, во многом сходные с теми, которые считаются присущими академической музыке, значительная часть исследователей *popular music* предпочитает это обстоятельство игнорировать. Методы, используемые в исследованиях рок-музыки как одного из течений *popular music*, обусловлены рассмотрением объекта в первую очередь через призму массовой музыкальной культуры – на это нацеливает определение «популярная». В центре внимания оказываются социальные факторы и соответствующие – по преимуществу социологические – инструменты их изучения. Примечательно, что одинаковое направление исследований было избрано как

отечественными, так и зарубежными исследователями, хотя и по разным причинам.

В Советском Союзе рок-музыку представляли как один из продуктов загнивания буржуазной культуры. Отсюда вытекала и негативная оценка её эстетических качеств в целом, и рассуждения об её «примитивности», «низкопробности». Одним из ярких примеров является статья Д. Ухова «Вокруг рок-музыки» [5], где автор определяет объект своей критики как одно из проявлений буржуазной массовой музыкальной культуры США (здесь важно было, видимо, указать на географическое положение источника зла), а также обвиняет рок-музыкантов в непрофессионализме.

Справедливости ради надо заметить, что такой способ оценки был хотя и преобладающим, но не единственным. Массовой музыкальной культуре посвящена монография Т. В. Чередниченко «Кризис общества – кризис искусства», в целом выдержанная, разумеется, в критическом тоне: индустрия развлечений оценивается отрицательно и всячески осуждается. Однако автор обращает внимание и на особенности «конвейерного производства» популярной музыки, то есть рассматривает содержательный аспект проблемы, не ограничиваясь критикой.

Весьма показательно внимание, которое автор уделяет статистической информации относительно «потребления» музыки молодежной аудиторией: «<...> молодежь в возрасте до 20 лет предпочитает рок-музыку (67,7 % от общего времени слушания), затем идет традиционный шлягер (28,3 %), после него – фольклор (4 %)» [7, с. 113]. Характерны два момента. Во-первых, приведенные данные, как указывает исследователь, взяты из зарубежного источника. Мы не ставим под сомнение подлинность предложенной статистики, но дело всё-таки не в цифрах, а в том, что именно следует считать рок-музыкой и как отличать её от «традиционных шлягеров». Поскольку в работе отсутствуют ссылки на собственно музыкальный материал, не говоря о его музыковедческом анализе (автор вообще избегает говорить о рок-музыке как собственно музыкальной деятельности), на этот вопрос невозможно ответить. Отдельные композиции упоминаются в тех случаях, когда автор говорит об особенностях поэтического текста, его социальной направленности.

Во-вторых, приводимая статистическая информация призвана показать, что рок-музыка является музыкой именно молодежной, то есть выражает интересы молодежи как особой социальной группы. Чтобы соблюдать требования научной строгости, предъявляемые к социологическому исследованию, надо было указать, каковы возрастные границы рассматриваемой социальной группы, и привести аналогичные данные в отношении других возрастных групп – людей среднего и пожилого возраста. Вообще необходимо отметить, что привязка рок-музыки к молодежной среде чаще всего осуществляется на основе якобы «очевидного» интереса молодежи к этой музыке и не подкрепляется достаточно серьезными социологическими аргументами. Но на уровне «очевидности» можно отметить, что уже в 70-е гг. прошлого века музыканты наиболее популярных рок-групп по возрасту плохо вписывались даже в самые широкие определения «молодежи». Напомним также, что со временем заметно изменился возрастной состав слушателей рок-музыки.

В статье А. Н. Сохора «Бит или не бит?» рок-музыка также рассматривается в первую очередь как социальное явление, однако значительно больше внимания уделяется музыковедческому анализу. В самом начале статьи автор предлагает уточнить используемую терминологию, чтобы различать те или иные явления массовой музыкальной культуры. В противном случае «у участников дискуссии никогда не будет уверенности в том, что все они имеют в виду один и тот же предмет» [3, с. 264]. А. Н. Сохор дает характеристику таким терминам как «поп-музыка», «рок», «бит», отмечая чрезвычайную расплывчатость первого, двойственность второго и раскрывая содержание третьего через признаки, присущие всем проявлениям того, что он называет «битом»: «К ним прежде всего принадлежит состав исполнителей. Бит-группы – это ансамбли, основу которых всегда оставляют 2–3 или более электрогитары и куда обязательно вводят, кроме того, ударные инструменты. Столь же неременным признаком этих ансамблей служит сочетание в одном лице инструменталистов (гитаристов) и певцов. Далее, постоянной и специфической чертой бита является использование электроакустической аппаратуры, резко усиливающей (и частично преобразующей) звучание, что позволяет битовым ансамблям и солистам выступать в громадных помещениях

или на открытом воздухе. Таким образом, бит-музыку можно определить как массовую музыку для голоса и электрогитар с электронным усилением и преобразованием звука. Исполнительский состав и предназначенность для той или иной жизненной обстановки – это главные отличительные черты любого музыкального жанра <...>. В этом смысле (только как жанр, а не как идейно-эстетическое течение) он может быть поставлен в один ряд с симфонической музыкой, оперой, джазом и другими аналогичными явлениями» [3, с. 266–267].

Примечательна характеристика, которую А. Сохор даёт музыкальному материалу: «... чтобы исполнить на гитаре многие образцы бит-музыки, элементарные по гармоническому языку, профессиональная подготовка не нужна» [3, с. 268]. Непрофессионализм рок-музыкантов, на который, помимо Д. Ухова и А. Сохора, ссылались и продолжают ссылаться многие отечественные и зарубежные исследователи, – весьма распространенный и в современных условиях несколько сомнительный аргумент. Чтобы оперировать им более обоснованно, следовало бы, видимо, дать более чёткое определение профессионализма в музыке. Но даже при отсутствии такого определения и достаточно поверхностной характеристике гармонического языка рок-музыки исследователю пришлось обратиться к традиционным методам гармонического анализа – хотя бы для того, чтобы констатировать факт «элементарности».

Сравнивая работы Т. Чередниченко и А. Сохора, можно обнаружить два разных подхода к изучению социальных факторов. В обоих случаях «скрытым объектом» внимания исследователей становится рок-композиция, которая рассматривается в качестве сообщения, передаваемого по цепочке коммуникаций. Т. Чередниченко обращает внимание на то, каким образом индустрия развлечений «упаковывает» это сообщение и доставляет его потребителю, а также на то, как потребитель на него реагирует. А. Сохор находит общие признаки в том, как эти сообщения оформляются отправителями, то есть музыкантами. Другими словами, в обоих случаях подход является музыкально-социологическим, но Т. Чередниченко делает акцент на социальном, А. Сохор – на музыкальном аспекте коммуникации.

После распада СССР отношение к рок-музыке и *popular music* в целом изменилось. Популярная музыка всё чаще становится объектом

содержательных музыковедческих исследований. Среди них в первую очередь необходимо упомянуть монографии А. М. Цукера «Рок и симфония» [6] и «Стилевые метаморфозы рока» В. Н. Сырова [4]. Однако обвинения в «примитивности» и «низкопробности» не ослабевают. Позицию категорического неприятия *popular music* и посвящённых ей исследований занимают приверженцы «духовно-нравственной» концепции изучения музыки. Например, В. В. Медушевский в работе «Духовно-нравственный анализ музыки» утверждает, что «церковному пению и музыке высокой светской традиции противопоставила себя воинственно бездуховная эстрада и богоборческая рок-музыка», а «при анализе поп-музыки нужно исходить из её главной функции (дисфункции) в обществе: подавления духовности» [2].

В связи с этим следует напомнить о существовании христианского рока как особого направления в рок-музыке, весьма влиятельного, в частности, в России – к нему можно отнести, например, известные группы «Чёрный кофе», «Алиса», «Калинов мост». Популярная музыка широко используется в протестантском богослужении. Достойно упоминания такое направление как «церковный рок» – хотя бы потому, что нынешний глава католического ордена бенедиктинцев Ноткер Вольф является рок-гитаристом и композитором, а Иоанн Павел II принял участие в записи альбома «Abba Pater», где звучат церковные песнопения в современной аранжировке (пение Папы наложено на звучание электромузыкальных инструментов). Имеются духовно-содержательные и музыкальные связи между такими широко известными произведениями Э. Ллойда Уэббера как рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда», первоначально принятая духовенством неоднозначно, и Реквием, принятый, напротив, католическим и протестантским духовенством восторженно. По-видимому, вопросы оценки духовных качеств рок-музыки следует оставить священнослужителям, которым такая оценка вменяется в обязанность Церковью. При этом надо отметить, что Церковь относится к популярной музыке куда более терпимо, чем приверженцы названной концепции отечественного музыкознания.

Изучение *popular music* в США и Западной Европе отличается тем, что идеологические оценки не играют столь заметной роли. При этом внимание к способам изготовления, распространения

и потребления произведений не менее, а даже более пристальное, нежели в отечественном музыкознании.

В июне 1981 г. в Амстердаме состоялась первая международная конференция, посвящённая *popular music*. Тогда же было создано Международное общество изучения популярной музыки – *International Association for the Study of Popular Music*. Известный шведский музыковед Филипп Тагг написал статью «Analysing popular music: theory, method and practice» [8], где обобщил результаты состоявшейся на конференции дискуссии. Ф. Тагг продолжает разработку выдвинутых в этой статье тезисов и сегодня. На официальном сайте исследователя размещена презентация, в обобщённом виде излагающая накопленный опыт. Сравнивая эти два источника, можно сделать вывод о том, что позиция исследователя не претерпела заметных изменений. Ф. Тагг по-прежнему стремится представить *popular music* как самостоятельную сферу музыкальной деятельности и настойчиво повторяет тезис о том, что для исследования этой сферы необходимы новые методы, отличные от методов «традиционной» – академической – музыковедческой науки. В упомянутой презентации [9] исследователь выделяет следующие отличительные черты *popular music*:

(1) a phenomenon of industrialised society;	(1) явление индустриального общества;
(2) no formal training required to make or use;	(2) для создания и использования не требуется формальное обучение;
(3) until recently excluded from officially sanctioned institutions of learning;	(3) до недавнего времени исключалась из числа официально санкционированных образовательных институций;
(4) most commonly stored and transmitted via audio (visual) recording;	(4) чаще всего хранятся и передаются через аудио (видео) записи;
(5) production and distribution most commonly financed according to rules of the 'free' market;	(5) производство и распределение наиболее часто финансируемых по правилам «свободного» рынка;
(6) cannot be defined in terms of musical structure	(6) не может быть определена в терминах музыкальной структуры;
(7) music that is neither 'art' nor 'folk' music.	(7) музыка, которая не является ни «артифицированной», ни фольклором.

Некоторые из приводимых автором признаков *popular music* представляются спорными, другие действительно очень важны. 1-й пункт совершенно точно указывает нижнюю хронологическую границу популярной музыки – до возникновения индустриального общества отсутствовали те социальные группы, которым она адресована. 4-й и 5-й пункты характеризуют специфику социально-экономической коммуникации, возникшей в современном медиапространстве, однако академическая музыка тоже активно пользуется его услугами и возможностями. Зададимся всё же вопросом: почему наличие этих признаков препятствует применению традиционных («академических», по определению Тагга) методов музыковедческого исследования к массовой музыкальной культуре? 2-й и 3-й пункты в очередной раз указывают на отсутствие профессиональной подготовки у тех, кто занимается популярной музыкой. Под профессиональной подготовкой исследователь, как видно из третьего пункта, понимает обучение в специализированном и «официально санкционированном» (то есть поддерживаемом государством) учебном заведении. Такие заведения появились лишь в XIX в., хотя не все выдающиеся исполнители и особенно композиторы получили их дипломы.

Следует ли исключить из профессиональной подготовки долгие часы самостоятельных занятий на инструменте и считать профессиональной только подготовку под руководством наставника? Тогда непрофессионалами надо считать Паганини и Листа. Бах, если верить некрологу, составленному его сыном, не имел профессионального наставника в композиции и тоже, следовательно, является композитором-самоучкой, то есть непрофессионалом. Существенна также оговорка «до недавнего времени»: как изменились признаки *popular music*, например, после открытия соответствующих факультетов в высших музыкальных учебных заведениях?

Особенно много вопросов возникает при анализе последних двух пунктов. Может возникнуть впечатление, что музыковед не в состоянии определить, является ли форма популярной песни куплетной или не является. Или что именно в популярной музыке невозможно отличить мажорное трезвучие от минорного. А то, что массовую музыкальную культуру нельзя отнести ни к академическому искусству, ни к фольклору, – это скорее декларация, причём довольно спорная

сама по себе. Многие исследователи полагают, что шедевры академической музыки, такие как симфонии Бетховена или Бранденбургские концерты Баха, активно распространяемые на компакт-дисках и собирающие многотысячные слушательские аудитории, также включаются в популярную музыку.

Невозможность применять традиционные для музыкознания методы кроется не в специфических музыкальных качествах *popular music*, а в том, как исследователи подходят к самому этому феномену. Использование социологического подхода навязывает, как было показано, определённое отношение к системе музыкальной коммуникации: она изучается преимущественно с точки зрения получателя. Кроме того, устанавливаются определённые масштабы и исторические границы, в которые должно быть заключено исследование. Тот или иной музыкант должен привлекать внимание только в тот период, когда его творчество соответствует критериям популярной музыки, то есть востребовано широкими кругами потребителей. Когда и если исполнитель становится менее популярным, он перестаёт быть объектом такого исследования, несмотря на то, что он продолжает создавать новые работы и заниматься концертной деятельностью. «Популярной» можно назвать большое количество разной музыки, и одновременно нельзя назвать какое-либо одно направление, характеризующее собственными музыкальными признаками.

Любая музыка, а не только «популярная», не может быть исследована методами музыковедческой науки, если её рассматривать с позиций социологии. Музыковед не занимается изучением массовой музыкальной культуры – это входит в обязанности социолога. Понятие «популярная музыка» указывает на социальные функции и, по большому счёту, игнорирует музыкальные качества. Жанровая классификация, которая используется в исследованиях популярной музыки, направлена на то, чтобы упорядочить структуру рынка, то есть помочь потребителю сориентироваться в предлагаемых ему товарах.

То, чем занимается музыковед, характеризуется именно музыкальными признаками. Выделить рок-музыку как особое понятие, не связанное напрямую с феноменом «популярности», нужно именно для того, чтобы иметь возможность ориентироваться в типах музыкальной субстанции. Есть традиционные функции музыкальной нау-

ки, которые заключаются в объяснении свойств звукового материала. Это объяснение ради обучения. Мы понимаем, что сегодня те, кто стремится играть «популярную музыку», хотят получать музыкальное образование – хотя бы для того, чтобы осознанно выбрать одно из великого множества её направлений. Музыковедческий анализ, нацеленный на рок-музыку, необходим именно тем, кто стремится профессионально заниматься музыкальной деятельностью в определённой области музыкального искусства. Эту область легче охватить и осмыслить в музыкальных категориях, когда она имеет определённое название.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Манзарек Р. Мы ждем, когда Джим вернется из Парижа [Электронный ресурс]: Интервью интернет-изданию «Газета.ру» / Р. Манзарек [С. Кваша]. — Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2011/07/01/a_3682061.shtml.
2. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/35817.php>.
3. Сохор А. Н. Бит или не бит? [Текст] / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: [сб. ст.]. — М.: Советский композитор. — 1980. — Т. 1. — С. 264—275.
4. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока [Текст] / В. Н. Сыров. — Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. — 209 с.
5. Ухов Д. Вокруг рок-музыки [Текст] / Д. Ухов // Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка. — 1994. — С. 144—158.
6. Цукер А. М. И рок, и симфония... [Текст] / А. М. Цукер. — М.: Композитор, 1993. — 303 с.
7. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии [Текст] / Т. В. Чередниченко. — М.: Музыка. — 1985. — 192 с.
8. Tagg Ph. Analysing popular music: theory, method and practice [Text] / Ph. Tagg // Popular Music. — ii. — 1982. — P. 37—67.
9. Tagg Ph. Popular Music Studies. A brief introduction [Electronical resource] / Ph. Tagg. — Available on: <http://www.tagg.org/ptavmat.htm#PowerPoint>.

ФОРМАТ VINYL RIP – НОВАЯ ЖИЗНЬ ВИНИЛОВОЙ ПЛАСТИНКИ

Технический прогресс, как и ход истории, нельзя повернуть вспять. На смену одним технологиям неизбежно приходят другие, более современные, позволяющие делать что-либо быстрее и качественнее. Однако, начиная с древних времен, известны примеры того, как технологии оказывались невостребованными, а иногда и безвозвратно утерянными до того, как приходило осознание их необходимости или даже уникальности.

В начале 80-х гг. прошлого века цифровая технология записи и воспроизведения музыки была принята с восторгом: ведь параметры стандарта цифровой записи аудио компакт-дисков существенно превосходили возможности записи аналоговой, в которой конечным продуктом, носителем, используемым для тиражирования музыки, была виниловая пластинка. Вскоре, однако, пришло некоторое разочарование. Несмотря на неоспоримые достоинства цифровой записи, например, большой динамический диапазон, благодаря чему полностью отсутствовали посторонние шумы (шум ленты в паузах или царапин иглы по пластинке), такая запись звучала выхолощено, в ней не было ощущения живости. Она не могла донести до слушателей что-то важное, присутствовавшее в живом исполнении, но терявшееся при прослушивании цифровой фонограммы. Сравнение звучания цифровой записи с аналоговой оказалось не в пользу новой технологии.

Тем не менее, для большинства слушателей удобство в использовании и малые размеры нового цифрового носителя – аудио компакт-диска (Audio CD)¹ сыграли определяющую роль. Массовый потребитель не вникал в тонкости звучания и был вполне удовлетворен новым форматом. Кроме того, новые носители были дешёвы и давали возможность существенно увеличить прибыль от продаж музыкальных записей. Лишь немногие из тех, кто в своё вре-

¹ В дальнейшем мы будем в основном употреблять английское обозначение «Audio CD» как более компактное и распространённое в обиходе компьютерного пользователя.

мя сумел по достоинству оценить теплоту звучания аналоговой записи, чувствовали, что с новым форматом не всё так уж хорошо, но они не могли ни отсрочить, ни остановить повсеместный переход на цифровую звукозапись. Массовый выпуск виниловых пластинок постепенно был прекращён, так как последние не смогли конкурировать с компакт-дисками, и звукозаписывающая индустрия практически полностью перешла на использование цифровых технологий.

*

Профессиональная деятельность музыканта подразумевает постоянное прослушивание музыкальных произведений. Однако огромная часть мирового музыкального наследия, записанная на грампластинках, сегодня стала труднодоступной для большинства музыкантов. В связи с этим особую *актуальность* обрела *проблема перевода музыки на цифровые носители*. **Цель нашей статьи** – разработать *практическое руководство* по переносу информации с виниловой пластинки на современные оптические компакт-диски, в частности, DVD-R, поскольку они весьма привлекательны для потребителей благодаря доступности (небольшой стоимости) и широкой распространённости.

*

Аналоговая запись в той или иной степени несёт на себе отпечаток живого звука, производимого в студии или на концерте. Если применялись высокотехнологичные методы записи (пик их развития пришелся на начало 80-х гг.), то при условии, что система воспроизведения достаточно совершенна, можно даже почувствовать атмосферу, в которой производилась запись, и расслышать мельчайшие детали: скрип канифоли струнных, дыхание в трости саксофона или кларнета, богатство обертонов рояля и т. п. В цифровой записи всё иначе: это вовсе не слепок с оригинала, а скорее, рецепт его воссоздания, некий код (можно провести аналогию с кодом ДНК), по которому воспроизводится музыкальный образ, похожий или очень похожий на имевший место при записи.

Не нужно быть специалистом, чтобы понять, что круг проблем в цифровой записи становится значительно шире, чем в аналоговой. Следует не только создать «правильный рецепт», то есть обеспечить точность записи цифрового кода, но и добиться того, чтобы при его

воспроизведении с оптического диска (CD, SACD², DVD) воссоздавалось именно то звучание, которое в нём заложено, а не какое-либо другое, приближённое к нему. Так, цифровой формат Audio CD постоянно подвергается критике. Но действительно ли, как это принято считать, новые современные форматы цифровой записи высокого разрешения SACD и DVD-Audio предлагают значительно лучшее качество звучания?

В 80-е гг. разработчики технологии цифровой записи из компаний SONY и PHILIPS не могли и предположить, что в новом тогда стандарте Audio CD заложены сразу две «бомбы замедленного действия».

Первая – тот факт, что пройдет всего 10–15 лет, и появятся персональные компьютеры, которые научатся не только воспроизводить музыку, записанную на CD, но и с лёгкостью копировать цифровой код с лицензионных Audio CD, сохраняя его на жёстком диске компьютера, а затем записывая на CD-R или CD-RW. Вследствие этого массовый потребитель получит беспрецедентную возможность копирования аудио-продукции. Это сильно ударит по карману звукозаписывающих компаний, и они распрощаются с огромными доходами, которые имели в первые годы производства Audio CD до появления компьютеров. Это обстоятельство заставит звукозаписывающую индустрию относиться с тех пор к Audio CD со смешанным чувством любви (ибо ни один аудио-формат не может даже приблизиться к нему по популярности) и ненависти. Последнее в значительной степени служит побудительной причиной к созданию и продвижению альтернативных цифровых форматов записи звука.

Вторая «бомба» – скорее, наоборот – медленно тлеющий фитиль фактора неопределённости, о котором многие не знают, а многие знают, но не задумываются или не обращают на него внимания. Речь идёт о формате, в котором записаны данные на Audio CD, точнее – об отсутствии какого-либо формата.

Дело в том, что Audio CD появились в докомпьютерное время – хотя конечно, ЭВМ уже существовали, но об их использовании в музыке никто не помышлял. Вероятно, по этой причине, а, возможно, и по аналогии с виниловой пластинкой, на поверхности Audio CD

² Super Audio Compact Disk.

просто нанесена концентрическая дорожка из питов и флэтов. Питамы (от англ. pit – яма) называются углубления, прожигаемые лазером, а флэтами – плоские участки. Этим способом кодируются единички и нолики двоичного кода. Подобно тому, как музыка воспроизводится с виниловой пластинки в том месте, куда Вы поставили иглу, воспроизводится и музыка с Audio CD в том месте, куда светит лазерный луч. То есть при воспроизведении музыки с Audio CD происходит непрерывное чтение цифрового потока и преобразование его в звук. Здесь нет файлов!

На первый взгляд может показаться: какая разница, есть файлы на Audio CD или нет – играет ведь и не перескакивает с дорожки на дорожку...

Но, оказывается, всё значительно глубже. Не перескакивает – да, но и контроля достоверности чтения на самом деле нет никакого. При работе на персональном компьютере мы не задумываемся, правильно ли копируются наши данные с одного носителя на другой или передаются по сети. Контроль за целостностью файлов обеспечивает операционная система. Чем же контролируется правильность чтения цифрового потока с Audio CD – не теряются ли при этом какие-то биты? – Ничем. В этом и заключается «долгоиграющая» вторая неприятность.

*

Имеется много способов улучшения достоверности чтения цифрового потока и, соответственно, качества звучания музыки на Audio CD. В первую очередь, это предпочтение лицензионных дисков (на них питы и флэты нанесены более отчётливо) пиратским копиям, а также применение специальных механизмов для повышения стабильности при проигрывании компакт-дисков, использующих гироманнитный эффект. Некоторые приспособления для улучшения звучания Audio CD являются внешними устройствами, напоминая иногда предметы культа Вуду.

Порой бывает трудно разобраться, действительно ли очередная технология «снятия акустической порчи» имеет под собой реальную физическую основу. Так, в 90-е гг. бытовало убеждение, что качество звучания Audio CD можно улучшить, положив диск на некоторое время в холодильник. Для людей, имеющих научный склад мышления,

абсурдность совета очевидна. Изменится ли вкус торта, если бумажку с рецептом его изготовления (но не сам торт) подержать в холодильнике? По сути, Audio CD и есть «рецепт» воспроизведения звучания музыки, а не само её звучание. Гипотетически всё же можно допустить, что, если какой-то (древний) рецепт написан нечётко, то, выдержав его в определённом температурном режиме, мы, возможно, смогли бы лучше его прочитать в местах, которые до этого правильно прочитать не удавалось. Так и с Audio CD: скорее всего, совет подержать его в холодильнике – ерунда, и на слух невозможно определить разницу в звучании. Но можно ведь придумать и другие, более изощрённые способы сделать дорожку из питов и флэтов, в которой закодированы цифровые данные на диске, более рельефной, уменьшив тем самым ошибки чтения при воспроизведении музыки.

*

Вряд ли будет уместным анализировать достоинства новых цифровых форматов высокого разрешения, которые всё ещё не стали по-настоящему массовыми, при том, что на смену DVD (Digital Versatile Disk) приходит новый носитель – BD (Blu Ray Disk), позволяющий записывать ещё большие объёмы информации, измеряемые десятками гигабайтов. *Цель данной статьи* иная – понять, как сохранить богатства, накопленные звукозаписывающей индустрией в годы, когда технологии аналоговой записи вошли в период зрелости, и до последнего рубежа, к которому они подошли, прежде чем пасть под натиском новой цифровой эпохи. Тем более, что Audio CD, выпускавшиеся в 80-е – начале 90-х гг. и повторявшие многие тиражи, изданные ранее на виниле, по качеству звука далеки от идеала.

В последнее время определённая группа людей из числа любителей музыки и профессионалов звукозаписывающей индустрии всё-таки пытается повернуть время вспять. Ограниченными тиражами снова выпускаются виниловые пластинки. Они находят спрос среди аудиофилов, не вникающих в тонкости технологии. Будучи не в состоянии добиться от цифровой записи достойного звука, они рассматривают виниловую пластинку скорее как предмет культа, слушая только винил. Этим объясняется их стремление вернуть то, что вернуть уже нельзя, так как многие технологии утеряны безвозвратно – нет того, что обеспечивало превосходное качество звучания ви-

ниловой пластинки, выпускавшейся 30 лет назад. Но поскольку есть спрос, появилось и предложение, тем более что цены на новый винил достаточно высоки. Доходит до смешного – люди покупают «новодел» (так называют современный винил, выпущенный в XXI в.), записанный с цифровых мастер-копий.

Задача, которую мы ставим перед собой – уберечь от разрушения и порчи то, что с неизбежностью теряется при каждом последующем прослушивании виниловой пластинки – качество звучания записанной на ней музыки. Ведь любой аналоговый носитель подвержен деградации как из-за механического воздействия при прослушивании, так и просто от времени под воздействием процессов диффузии. Последнее обстоятельство губительно сказалось на качестве звука многих студийных мастер-лент, с которых писались виниловые пластинки. Они хранились в архивах запечатанными, их никто не слушал, но многие ленты за десятки лет хранения частично размагнитились, утратив высокие частоты.

Кроме того, не у всех сохранились проигрыватели виниловых пластинок. Покупать же новые в век цифровых технологий едва ли оправданно. Но, если Вы и решитесь на приобретение нового проигрывателя, возникнет вопрос: где брать пластинки? Сегодня это большая проблема: их больше не выпускают, за исключением вышеупомянутых «новоделов». А большинство пластинок, выпущенных в прошлые годы, уже закончили свой жизненный цикл. В мире остается всё меньше и меньше пластинок, ещё не потерявших способности к качественному воспроизведению записанной на них музыки.

В ситуации, когда что-то становится дефицитом, цена на него вырастает. Виниловые пластинки стоят сегодня от 70 до 200 долларов. Возникает замкнутый круг: решившись на приобретение пластинки ценой 200 долларов, люди зачастую вообще её не слушают – ведь при этом пластинка изнашивается и теряет в цене. Поэтому многие её используют просто как средство накопления капитала. В виниловые пластинки можно вкладывать деньги так же, как в драгоценности и предметы искусства.

К счастью, довольно много любителей музыки из числа обладателей раритетных виниловых пластинок осознают, что в их

руках находится богатство, которым они могут и должны поделиться с другими. Именно эти люди помогают сохранить в наилучшем возможном качестве весьма значительную часть музыкальных записей второй половины XX в.

*

Итак, идея проста: нам нужно оцифровать виниловую пластинку и, следовательно, избавить записанную на ней музыку от разрушительного воздействия времени. Разумеется, этим занимались многие любители и профессионалы звукозаписи практически сразу после появления цифровых технологий, но добиться приемлемого качества не удавалось, в значительной степени вследствие проблем, изначально заложенных в самом стандарте Audio CD, описанных выше.

Звукозаписывающими фирмами было выпущено некоторое количество компакт-дисков, оцифрованных с виниловых пластинок. Например, уникальные записи «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха в непревзойденном исполнении канадского пианиста Глена Гульда (CD фирмы Sony). Безусловно, эти компакт-диски представляют большой интерес для широкого круга слушателей. Но было бы ошибкой думать, что звукозаписывающие компании заботятся о переиздании редких или уникальных записей, мастер-ленты которых уже полностью или частично деградировали, и которые в хорошем качестве сохранились к настоящему времени только на виниловых пластинках. Компании интересуют прибыль, и только прибыль. К сожалению, в мире потребления правила диктуют производители, стремящиеся заставить нас покупать всё новые и новые товары, и не всегда лучшего качества, чем прежние.

Далеко не все виниловые пластинки, даже при условии их хорошей сохранности, представляют интерес как источник качественного звукового сигнала. В силу специфики технологии их производства только пластинки из так называемого «первого пресса» – сравнительно небольшая партия, отпечатанная с исходной матрицы – действительно обладает уникальными звуковыми свойствами. Чем дальше от «первого пресса», тем заметнее ухудшение качества пластинки вследствие износа самой матрицы, с которой делался отпечаток. Поэтому не следует думать, что все виниловые пластинки были так уж хороши

в плане звука, да и первые прессы некоторых производителей звучали иногда весьма тускло.

*

Предположим, что у Вас в руках действительно достойная виниловая пластинка, и Вы хотите сохранить записанную на ней музыку в цифровом формате. Технологически это предельно просто: Вы подключаете линейный выход устройства воспроизведения – обычно это выход фонокорректора Вашего винилового проигрывателя – к линейному входу звуковой карты вашего компьютера. На компьютере нужно запустить какую-либо программу редактора цифрового звука. Это может быть *Wavelab* фирмы *Steinberg*, *Sony Sound Forge*, *Adobe Audition* или другой редактор – от самой программы мало что зависит, хотя первые две, пожалуй, предпочтительней. Также настоятельно рекомендуем пользоваться ASIO, а не майкрософтовским драйвером Direct Sound³. Качество звука будет в основном определяться качеством используемой звуковой карты, а точнее, её АЦП (аналого-цифрового преобразователя).

В любой из вышеуказанных программ для записи с линейного входа нужно создать новый файл (через меню «File» или с помощью комбинации клавиш Ctrl+N). Затем нужно указать глубину квантования 24 бита, частоту дискретизации 96 кГц (192 кГц) и отрегулировать уровень входного сигнала так, чтобы индикатор не заходил в красный сектор. После этого останется только нажать кнопку «пуск», чтобы начать запись. По окончании записи не забудьте сохранить полученный файл.

Для обычного качества может быть использована любая звуковая карта с поддержкой глубины квантования 24 бита и частоты дискретизации 96 кГц, что уже само по себе даст хороший результат. Звуковую карту нужно покупать отдельно, поскольку обычно компьютеры ими не комплектуют. Заметьте, однако, что если Вы в программе выбрали параметры 24/96 или 24/192, это ещё не означает, что запись будет вестись с этими параметрами – Вы должны знать наверняка, что Ваша звуковая карта действительно поддерживает выбранные параметры квантования.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Audio_Stream_Input/Output.

Всё же, если Вы хотите поделиться результатом оцифровки с другими любителями музыки, то лучше использовать качественную (как иногда говорят, полупрофессиональную) звуковую карту. Хорошо себя зарекомендовали такие звуковые карты, как M-Audio Audiophile-192 (либо M-Audio Audiophile-96) и E-MU 1616M (E-MU 0404 или EMU 1212m) компании *Creative*. Обе эти звуковые карты выпускаются уже более 5 лет, – а в компьютерной технике это немалый срок – но за это время ничего нового им на смену не появилось.

С применением 24-битных АЦП высокого разрешения создание хорошей цифровой записи больше не является сложной задачей. Несмотря на это, чтобы достичь наивысшего качества, необходимо следовать некоторым советам. Уровень аналогового сигнала перед АЦП должен быть оптимальным. Качество цифровой записи напрямую зависит от уровня сигнала перед АЦП. Если подать слишком тихий аналоговый сигнал, можно потерять в разрешении. Если слишком громкий – АЦП перегрузится, возникнет отсечение пиков сигнала.

*

Итак, у нас в наличии есть **.wav** файл с параметрами 24/96 или 24/192, – называемый *Vinyl Rip'om*, получившийся в результате оцифровывания виниловой пластинки. Справедливости ради отметим, что большинство из нас не занимались и не собираются заниматься процессом оцифровки по причине отсутствия не только самих пластинок, но и техники для их проигрывания. А интересующие нас файлы высокого разрешения мы просто заимствовали из Интернет'а в каком-либо *lossless-формате* («сжатие без потерь»). За последний год в файлообменных сетях появилось много разной, в том числе, классической, музыки в форматах *flac* и *ape*, и сегодня можно говорить уже о массовом характере перевода музыки с виниловых носителей на цифровые.

Как правило, подобные файлы доступны в разделах под названием «собственные оцифровки». Не вдаваясь в подробности относительно авторских прав на музыку, записанную в прошлом столетии на виниловые носители, отметим лишь следующее: ни на одной из выпущенных в свое время пластинок не содержится предупреждений относительно цифрового копирования, подобно тому, как это имеет место на любом CD. Следовательно, руководствуясь логи-

кой, что разрешено все, что не запрещено, мы можем быть уверенными в правомочности использования файлообменных сетей и торрент-трекеров для распространения музыки, оцифрованной с виниловых пластинок в любительских условиях.

Но вернемся к нашему **.wav** файлу. Сначала о том, чего с ним делать не стоит. Не нужно преобразовывать его в формат 16/44 (16 бит, 44,1 кГц) с тем, чтобы потом записать на Audio CD. Во-первых, при так называемом ре-сэмплинге (для изменения частоты дискретизации) накапливаются ошибки и результат будет звучать хуже, чем полученный сразу после оцифровки пластинки с параметрами 16/44. Во-вторых, мы сознательно стремились получить файлы высокого разрешения потому, что именно они, в отличие от 16/44, дают возможность сохранить качество звучания виниловой пластинки.

Упомянем ещё о вспомогательном файле *.cue*, который зачастую прилагается к музыкальным файлам *flac* или *ape*. Это так называемая индексная карта, и служит этот небольшой текстовый файл для того, чтобы разбить на трэки (отдельные части) файлы, в которых цельным фрагментом записаны сторона А и сторона В. В случае отсутствия индексной карты её несложно сделать самостоятельно, взяв для образца файл *.cue* от другой пластинки и исправив время начала и конца каждого трэка.

На этом этапе у нас есть три возможности.

1. Оставить файлы *flac* и *.cue* как есть, и слушать музыку на компьютере с помощью, например, свободно распространяемого аудио-плеера *foobar2000* [5], читающего и *flac*, и *.cue*. Файлы в формате *ape* легко конвертировать в формат *.wav*.

2. Упаковать имеющиеся файлы высокого разрешения в контейнер VIDEO_TS для записи на болванку DVD-R и последующего воспроизведения на обычном DVD-плеере.

3. Упаковать имеющиеся файлы высокого разрешения в контейнер AUDIO_TS для записи на болванку DVD-R и последующего воспроизведения на DVD-Audio-плеере. Многие DVD-плееры, выпускавшиеся в начале 2000-х гг., поддерживают формат DVD-Audio, но в последнее время производители идут по пути удешевления продукции, и поддержка данного формата в большинстве моделей DVD-плееров уже отсутствует.

Первый вариант не представляет особого интереса, поскольку при прослушивании музыки на компьютере, даже с использованием акустических колонок среднего качества, мы всё равно вынуждены пользоваться ЦАПом (цифро-аналоговым преобразователем) его звуковой карты. В этом – главное препятствие на пути достижения качественного звучания при воспроизведении музыки с жесткого диска компьютера. Как правило, добиться звучания, сравнимого по качеству со звучанием той же музыки, записанной с винчестера на CD-R и воспроизводимой затем на CD-проигрывателе среднего класса, не удаётся. Даже при использовании полупрофессиональной звуковой карты типа M-Audio Audiophile-96 сравнение явно оказывается в пользу ЦАП'а проигрывателя компакт-дисков. Однако дело не столько в качестве самого ЦАПа – при записи на оптический диск существенно укорачивается путь, по которому путешествуют аудиоданные. При воспроизведении же на компьютере в операционной системе Windows они проходят несколько слоёв обработки в аудио-ядре KМixer, печально известном благодаря плохому качеству звука и большим задержкам. Улучшает ситуацию использование драйверов ASIO. Поддерживать этот протокол должна как звуковая карта, так и программа воспроизведения звука (плеер). Вполне хорош для этого упоминавшийся выше плеер *foobar2000*, в котором имеется дополнительный плагин для поддержки ASIO. Системы «аудиофильского» качества для воспроизведения с хард-диска в принципе существуют, но представляют собой в некотором роде «ноу-хау» и требуют применения весьма дорогих эксклюзивных ЦАПов. Если же мы действительно хотим насладиться возрожденным звучанием виниловой пластинки, то слушать файлы высокого разрешения нужно на проигрывателе DVD, а не на компьютере. И, конечно же, не на проигрывателе Audio CD, который не понимает формата цифровой записи 24/96 или 24/192.

В случае, если Вы работаете с файлами *flac* или *ape*, в которых содержатся целиком стороны А и В виниловой пластинки, желательно разбить их на трэки для удобства навигации. Для формата 24/96 это можно делать разными способами, формат же 24/192 большинство стандартных инструментов не поддерживают, но нам на помощь приходит очень хорошая программа XRECODE. На момент написания

данной статьи последняя бесплатная версия программы – 2.61 (режим доступа см.: [6]). Программа проста в использовании, достаточно лишь открыть файл *.cue*, указать папку, куда сохранять результат, выбрать формат *.wav* и нажать кнопку «Пуск». Некоторое неудобство связано с тем, что данная программа не может обрабатывать два разных файла *flac* или *ape* в одном списке *.cue*. Но это неудобство легко преодолеть, разбив файл *.cue* на два, по одному для каждой стороны. Как уже говорилось, файл *.cue* – это обычный текстовый файл и его легко редактировать с помощью простого текстового редактора, например *notepad* (блокнот).

Теперь, когда у нас есть всё *.wav* файлы высокого разрешения по числу трэков с обеих сторон виниловой пластинки, мы вплотную подошли к записи их на DVD-R.

Второй вариант в сравнении с третьим более прост, универсален и поэтому привлекателен для большинства пользователей. Рассмотрим его подробнее. Программа, которая позволяет записать музыку (не видео!) на DVD для последующего воспроизведения на DVD-плеере, называется *Audio DVD Creator* [3]. Однако название программы вводит нас в заблуждение, поскольку в результате создаётся все же не DVD-audio, а обычный DVD-video. То есть программа создает на диске папку VIDEO_TS.

Алгоритм создания DVD довольно прост, и *пошаговую инструкцию, как записать Vinyl Rip в формате Audio-DVD, можно прочитывать здесь* [1]. Заметим лишь, что данная программа работает только с форматом 24/96 и не поддерживает частоту дискретизации 192 кГц. В большинстве случаев этого вполне достаточно – качество звука получается хорошим и позволяет ощутить прелесть звучания виниловой пластинки.

Тем не менее, два обстоятельства побуждают нас не останавливаться на достигнутом. Первое: как быть, если нам посчастливилось достать оцифровку в качестве 24/192 (ведь по какой-то причине была применена такая высокая частота дискретизации)? Второе: эквивалентны ли в плане качества звука форматы DVD-video и DVD-audio? Оказывается, не совсем, но об этом чуть позже.

Третья возможность – сделать настоящий DVD-audio из имеющихся *.wav* файлов высокого разрешения – является самой предпо-

читательной для обеспечения наилучшего качества звука. Напомним, что формат DVD-Audio был разработан на рубеже 2000-х гг. специально для обеспечения high fidelity (hi-fi) – высокой достоверности звучания в подлинном смысле этого слова. Всё это время данный формат соперничал со своим конкурентом, форматом SACD (Super Audio CD), и в коммерческом плане, по-видимому, потерпел поражение, поскольку промышленное производство DVD-Audio практически свёрнуто. Но это предпочтение обусловлено вовсе не качеством звука – DVD-Audio не уступает SACD и даёт звучание, более схожее с аналоговым, то есть со звучанием виниловой пластинки, чем SACD. Причина в другом: он слабо защищен от копирования, и, в отличие от SACD, для которого используются только специальные сертифицированные приводы с поддержкой 80-битного шифрования аудио-данных и, соответственно, специальные проигрыватели, DVD-Audio можно воспроизводить на компьютере со всеми, так сказать, вытекающими последствиями...

Кроме того, победа досталась SACD ещё и потому, что производители пошли на определённую уловку. Практически все современные SACD выпускаются в гибридном варианте: их можно воспроизводить как на специальном проигрывателе SACD, так и на обычном CD-плеере благодаря наличию дополнительного слоя, в котором дублируются аудио-данные, но уже в обычном качестве 16/44.

Программ, предназначенных для создания DVD-Audio, совсем немного. В принципе, это умеет делать Wavelab, упоминавшаяся ранее, но многих пугает сложность этой программы профессионального уровня для записи и редактирования цифрового аудио. К счастью, существует простая в использовании, но очень хорошая программа фирмы CIRLINCA [4], которая называется *DVD-Audio Solo*. Всё, что нужно сделать – это перетащить мышкой нужные .wav файлы высокого разрешения из левого окошка в среднее. Можно для каждого трэка выбрать картинку, которая будет отображаться на экране телевизора во время его воспроизведения. Но не более того, всё же это аудио-, а не видео-формат. По желанию можно сохранить проект, нажав клавишу «save project» в правой части окна.

Далее нужно «кликнуть» клавишу «DVD» справа, чтобы перейти в режим экспорта нашего DVD-Audio. Можно и сразу нажимать

клавишу «Write», но тогда запись пойдет на болванку DVD-R. Лучше выбрать опцию «Save only» для записи образа диска сначала на винчестер: это сэкономит болванку, если что-то было сделано неверно. Затем, перед записью на болванку, мы можем открыть его, например, архиватором *Winrar* и убедиться, что там всё на месте.

Итак, теперь можно вставить свежезаписанный DVD в DVD-плеер, закрыть глаза, и – вот оно, настоящее звучание винила! Предполагается, что Вы заранее убедились в том, что Ваш DVD-плеер умеет проигрывать формат DVD-Audio.

*

Автором статьи проводились сравнительные тесты. Одни и те же .wav файлы в разрешении 24/96 были записаны на DVD-R в контейнер VIDEO_TS программой *Audio DVD Creator*, а затем на другой диск в контейнер AUDIO_TS программой *DVD-Audio Solo*. При прослушивании на DVD-плеере DENON стоимостью около 900 долларов разница в звучании оказалась заметной, хотя и небольшой, в пользу DVD-Audio. Получается, что дополнительная цифровая обработка при извлечении звука из контейнера VIDEO_TS несколько ухудшает его качество. Разумеется, в случае компрессированного звука AC3, который идёт в фильмах, и даже звука PCM (некомпрессированного) в обычном разрешении это заметить невозможно. Но звук высокого разрешения предпочтительнее записывать в формате DVD-Audio.

Ещё одно сравнение было проведено для того, чтобы определить, ощутима ли на слух разница в звучании оцифровки 24/96 и 24/192. Для теста были взяты именно такие оцифровки одной и той же виниловой пластинки, сделанные одним и тем же человеком на одном и том же оборудовании⁴. Оказалось, что разница, хоть и небольшая, всё же есть – она определялась и другими людьми на другой звуковоспроизводящей системе. Ощущая разницу в звучании оцифровок 24/96 и 24/192, мы, конечно же, не слышим частоту дискретизации 96 или 192 кГц. Естественно, никакая акустика эти частоты не воспроизводит. Дело в другом: высокая частота дискретизации оказывает

⁴ Сейчас в Сети можно найти примеры выкладывания такого «парного» результата своего труда в расчёте на разного потребителя. И действительно, одних интересует малый размер файла, в то время как других этот параметр не особо тревожит, и они предпочитают максимально возможное качество.

влияние на перераспределение спектра сигнала в слышимом диапазоне частот.

*

По прочтении статьи может возникнуть вопрос: зачем прилагать такие усилия? Ведь музыку вполне можно слушать на компьютере, на портативном плеере, в наушниках...

Знаменитый джазовый пианист Кейт Джарретт в предисловии к очень хорошей книге Роберта Харли «Энциклопедия High-End Audio» пишет: «Те носители, условия, среда, в которых мы воспринимаем музыку (аудиосистемы, само помещение и т. д.), неотделимы от самой нашей способности слышать музыку. Музыка, воспринимаемая через другую систему воспроизведения – уже иная музыка. Мы не можем отделить выразительные средства музыки от её физического воплощения. Это обстоятельство делает “системы доставки” (наши стереосистемы) гораздо более важными, чем это может показаться на первый взгляд. Способна ли запись, воспроизведенная на нашей системе, донести до нас то, что хотели выразить музыканты?

Как музыканту мне приходилось часто – даже, пожалуй, слишком часто – сталкиваться со следующей ситуацией: отыграв концерт, я потом прослушиваю запись и чувствую, что чего-то важного здесь не хватает. Я ведь помню ту замечательную атмосферу, те действительно невероятные вещи, которые творились на концерте, – куда же всё это подевалось в записи на магнитной ленте? Вроде ноты звучат те же самые... Но ноты – ещё не музыка. Так в чём же заключается сама музыка, её подлинный смысл?» [2].

Мы можем только согласиться с мистером Джарреттом в том, что «системы доставки» не менее важны, чем сама музыка, особенно в век цифровых технологий. Они важны и потому, что далеко не все слушатели имеют возможность регулярно посещать живые концерты классической или джазовой музыки. Подобно тому, как виртуальная реальность многократно усиливает эффект присутствия, дальнейшее развитие средств мультимедиа идёт по пути создания не только 3-D видео, но и звуковых образов, способных в мельчайших деталях передать атмосферу живого исполнения. Таким образом, воссоздание подлинного звучания музыки, записанной на виниловые пластинки

в XX веке, безусловно, представляет большой интерес для ценителей музыкального искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Как записать Vinyl Rip в формат Audio-DVD: Пошаговая инструкция [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://forum.kinozal.tv/showthread.php?t=83308>.*

2. Харли Р. *Энциклопедия High-End Audio [Электронный ресурс] / Роберт Харли ; пер. с англ. — 2-е изд. — Арт-Аудио, 2000. — 526 с. — Режим доступа : <http://depositfiles.com/files/5h3u50yiu>; <http://filesshare.in.ua/4986593>.*

3. *Audio DVD Creator [Электронный ресурс] : [условно-бесплатный программный продукт]. — Режим доступа : <http://www.audio-dvd-creator.com/>.*

4. *Cirlinca [Электронный ресурс] : [программный продукт]. — Режим доступа : <http://www.cirlinca.com/>.*

5. *Foobar 2000 [Электронный ресурс] : [свободный программный продукт]. — Режим доступа : <http://www.foobar2000.org/>.*

6. *XRECODE, [свободный программный продукт]. — Режим доступа : <http://soft.oszone.net/program/7576/XRECODE/>.*

□ Анотації

АНДРЕЄВ Є. В. Сучасний музикознавець у світі популярної музики

Статтю присвячено диференціації понять «популярна музика» та «рок-музика», які сформувалися в різних, хоча й суміжних галузях дослідницької діяльності. Розмежування цих понять дозволяє музикознавцю при вивченні рок-музики орієнтуватися на традиційні музичні категорії та методи аналізу.

Ключові слова: поняття «популярна музика» и «рок-музика», соціологічні та музикознавчі методи досліджень, комунікація.

БАБІЙ О. П. Вагнер – редактор та виконавець: у пошуках первинного змісту увертюри Глюка до «Іфігенії в Авліді»

Порівняння увертюри до опери Глюка в авторській паризькій версії з двома її концертними обробками виявляє романтичні позиції Вагнера як редактора та диригента. Подібно до археолога, Вагнер прагне зняти наносні шари змістів, проникнувши в сутність первинного задуму Глюка, в той самий час вносячи у твір нові виражально-сміслові якості у згоді з власною естетикою, що обумовила трансформації тексту, інструментовки, темпів виконання увертюри у його редакції.

Ключові слова: Глюк, Вагнер, увертюра, концертна редакція, виконання, авторський задум, інтерпретація, симфонічна партитура, інструментовка.

БЕВЗ М. В. Творча та музично-громадська діяльність Ф. Ф. Богданова у споминах В. Т. Борисова. Портрет в портреті

Розглядається рукопис видатного українського композитора В. Т. Борисова, присвячений його товаришу, композитору та диригенту Ф. Ф. Богданову. Уточнюються факти особистого і творчого життя митця. Розширюються уявлення про соціокультурну ситуацію в Україні 20–30-х рр. XX ст.

Ключові слова: Харків, музичне мистецтво, композитор, творчі спілки, Ф. Ф. Богданов, В. Т. Борисов.

БЕРКІНА Т. Б. Креативний слух як основа професійної діяльності піаніста

Розкривається значення активної роботи слуху, його універсальної природи для професійного піаніста. Пасивному сприйманню звуків протиставлене активне вслухання у звукову тканину твору, спрямоване на тонку диференціацію, ідентифікацію та осмислення звукових сигналів і тиші між ними. Слухання як вольовий акт неможливе без контрольованості прийняття художнього рішення.

Ключові слова: інтонування, музичний слух, професійна діяльність піаніста, фортепіанне виконавство.

ВОРОНЦОВ С. О. Формат Vinyl Rip – нове життя вінілової платівки

Розглядаються спосіб оцифровки вінілової платівки, що має назву «Vinyl Rip», і технологія створення DVD за допомогою персонального комп'ютера в форматі DVD-Audio, яка дає можливість отримати акустично еквівалентну її копію. Робиться висновок про необхідність використання оцифровки високого розділення для зберігання багатства звучання аналогового носія.

Ключові слова: вінілова платівка, Vinyl Rip, оцифровка високого розділення, DVD-Audio.

ГОЛОВІН Ю. А. Учень: Особистість чи об'єкт самореалізації педагога?

Стаття є рефлексією майстра сцени над проблемою спілкування педагога і учня в процесі професійного навчання. Автор наголошує на необхідності ставитись до учня як до Особистості й дбати про його духовний розвиток та попереджає про небезпеку захоплення педагога популярним «методом показу».

Ключові слова: учень, педагог, особистість, метод «показу», індивідуальний підхід до виховання учня, професійне навчання актора.

ГОРБУНОВ В. М. Професія «музикант» на території театру анімації

Статтю присвячено інтерактивній співпраці музикантів, режисерів та артистів в процесі створення театральної вистави, специфіці музичного оформлення вистави в театрі анімації. порушується проблема підвищення музичної культури вихованців театрального вузу.

Ключові слова: театр анімації, ляльковий театр, музичне оформлення спектаклю, режисер, актор, композитор.

ГУРІНА А. В. Борис Романович Гмиря і слухачі: історико-комунікативні метаморфози

На матеріалі оприлюднених останнім часом архівних документів виявлено зміни і перетворення у взаєминах «виконавець – слухач», які стали результатом творчого діалогу видатного співака та його аудиторії. Аналіз комунікативних метаморфоз дозволяє зробити висновки про концептуальність мислення Б. Гмирі як музиканта.

Ключові слова: Борис Гмиря, співак, виконавець, слухач, сприйняття, музичне спілкування, музична комунікація, інтерпретація.

ДАНИЛОВ В. В. «Шопенівський модус» піанізму в реаліях сучасної конкурсної практики

Автор статті визначає та аналізує ті властивості піанізму, які сучасний слухач називає «шопенівськими». Показана подвійність вимог, що пред'являються до цих якостей в рамках сучасної конкурсної практики, а також високий рівень суб'єктивності в підході до інтерпретації творів Ф. Шопена.

Ключові слова: «Шопенівський модус», конкурс ім. Шопена, твори Шопена, піаніст, інтерпретація, виконання, сприйняття музики, шопенівський стиль.

ДРАЧ І. С. Постать диригента в оперному істеблішменті (за версією Т. Бернхарда)

На основі використання запропонованої Е. Шайном моделі культури у статті розкриваються «базові припущення» (підсвідомі орієнтири) у структурі професійної діяльності диригента в сучасному оперному театрі. З цією метою аналізується присвячена оперному істеблішменту п'єса австрійського письменника Томаса Бернхарда.

Ключові слова: опера, оперний диригент, базові припущення, культура брендів.

ДЯЧЕНКО Ю. С. Сучасна практика підготовки баяністів (польський досвід)

Стаття є спробою наукового осмислення практики виховання сучасних баяністів. На основі власного досвіду стажування у Варшавському музичному університеті імені Ф. Шопена автор визначає характерні риси та основні педагогічні принципи польської баянної школи у її порівнянні з українською.

Ключові слова: баянна педагогіка, принципи розвитку виконавської майстерності, художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, польська та українська баянні школи.

ЕФІМЕНКО А. Г. Фігура церковного композитора у практиці католицької літургії XX століття

Стаття присвячена вивченню ролі церковного композитора у підготовці і реалізації реформи літургійної музики II Ватиканського Собора. Досліджуються історичні шляхи формування комплексної фігури церковного композитора та сучасна практика його освіти з урахуванням національних відмінностей і цілісних завдань літургійного оновлення католицької церкви напередодні реформи у першій половині XX ст.

Ключові слова: церковний композитор, літургійне оновлення, літургійна реформа, загал віруючих, суб'єкт літургії, меса.

ЖАРКОВА В. Б. Моріс Равель – «композитор-денді» (про правомірність постановки питання)

Вперше в українському музикознавстві висвітлюється вплив доктрини дендизму на мислення одного з головних репрезентантів французької музичної культури кінця XIX – початку XX ст. М. Равеля. Дендизм як тяжіння до єдності всіх аспектів репрезентації «я» по законах краси та смаку стає фундаментом художньо-естетичної системи композитора, визначаючи специфіку його музичної мови.

Ключові слова: Моріс Равель, денді, смак, текст і контекст, культура дистанції.

ЗУЄВ С. П. Поліфункціоналізм музиканта у сучасній культурі

Стаття пропонує досвід дослідження діяльності Тетяни Веркіної – музиканта-виконавця, педагога, вченого, ректора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, організатора фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї».

Ключові слова: універсалізм, поліфункціоналізм, успіх, Тетяна Веркіна, «Харківські асамблеї».

ІНЮТОЧКІНА Н. В. Становлення професії піаніста-концертмейстера

Простежується формування концертмейстерської професії в контексті еволюційних процесів у галузі ансамблевого виконавства в епоху романтизму, висвічуються фактори, які сприяли перетворенню партії фортепіано з простого супроводження на рівноправного учасника ансамблю, розмежовуються поняття «аккомпаніатор» і «концертмейстер».

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, ансамблеве мистецтво, партія фортепіано, акомпанемент.

КАЛЕНИЧЕНКО О. М. Образ музиканта в літературі Срібної доби

У статті аналізуються особливості трактування образу музиканта в оповіданні М. Гумільова «Скрипка Страдиваріуса», повісті В. Брюсова «Моцарт» та новелі Ф. Сологуба «Лоенгрін». Романтично забарвлений образ «диявольського» скрипаль і «вагнеріанський» міф про кохання осмислюються російськими майстрами слова як прояви ненаситної творчої волі, що прагне до освоєння нових висот у мистецтві.

Ключові слова: образ музиканта, література, Срібна доба, Гумільов, Брюсов, Сологуб, Лоенгрін, скрипаль, який продав душу, міф, художник та дійсність.

КАЧМАРЧИК В. П. Виконавське мистецтво Й. Й. Кванца і особливості підготовки музиканта-професіонала в епоху бароко

На прикладі виконавської і композиторської діяльності Й. Й. Кванца розглядаються окремі аспекти системи навчання професійних музикантів у Німеччині XVIII ст. Аналізуються основні положення виконавської естетики Кванца, викладені в його трактаті «Досвід настанов з гри на флейті траверсо».

Ключові слова: Й. Й. Кванц, професійний музикант, флейтова педагогіка, виконавське мистецтво, бароко, прусський двір, придворний музикант.

КИЯНОВСЬКА Л. О. Мета, сенс і завдання магістерських робіт в музичній академії як елемент професійної підготовки музиканта-виконавця

Ставиться гостра і на сьогодні не вирішена проблема змістовного наповнення письмових магістерських робіт випускників виконавських факультетів музичних академій України. Вказуються соціопсихологічні причини проблемної ситуації і пропонується створення «банку тем магістерських робіт» з метою стимулювання самостійного мислення магістрантів і уникнення плагіату.

Ключові слова: музичні академії України, Болонська конвенція, професійна підготовка музиканта-виконавця, завдання, теми магістерських робіт, плагіат.

КОВАЛЕНКО Ю. П. І. А. Гріншпун та Ю. І. Гріншпун: два покоління режисерів музичного театру

Стаття розкриває основні засади режисури представників театральної династії Ізакіна Гріншпуна та Юлія Гріншпуна. Режисура І. Гріншпуна, що переважно хронологічно відноситься до першої половини XX ст., увібрала у себе як традиції школи психологічного театру, так і тенденції доби радянського модернізму. Постановки Ю. Гріншпуна, який прийшов у режисуру в 1980-х рр., тяжіли до постмодернізму.

Ключові слова: театр музичної комедії, режисура, класична оперета, мюзикл.

КОЗАК О. І. Феномен харківського композитора: І. С. Польський

Огляд життя і творчості одного з провідних харківських композиторів нещодавнього минулого – І. С. Польського, в доробку якого є ще чимало неопублікованих та недостатньо вивчених творів. Оцінка його внеску в розвиток української культури як творця та вченого – одного з фундаторів харківської школи етномузикології.

Ключові слова: І. С. Польський, харківський композитор, Спілка композиторів України, фольклор Слобожанщини, етномузикологія.

МАРТИНЕНКО О. П. Художнє відкриття в професійній діяльності композитора, виконавця, музикознавця

У статті розглядається художнє відкриття як найвищий прояв творчого потенціалу музиканта. Автор уточнює визначення художнього відкриття, обґрунтовує можливості функціонування даного поняття та наводить приклади його закріплення в музикознавчому побуті (у діяльності композиторів, виконавців, музикознавців).

Ключові слова: художнє відкриття, поняття, композитор, автор, виконавець, інтерпретація, музикознавець.

НИКОЛАЄВСЬКА Ю. В. Музикант: професія чи покликання? (Гортаючи сторінки фестивалю «Харківські Асамблеї»)

Стаття є результатом осмислення 20-річної історії міжнародного музичного фе-

стивало «Харківські асамблеї», що розглядається автором як відкрита динамічна комунікаційна система, в центрі якої – постать музиканта-професіонала, носія основної просвітницької концепції форуму.

Ключові слова: професія музиканта, музична комунікація, подієва культура, покликання.

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. Віденські класики як творці музично-комічного

У статті розглядаються особливості втілення віденськими класиками категорії музично-комічного на прикладах з оперної та симфонічної спадщини Гайдна і Моцарта. Розкривається її зв'язок із рисами стилю, творчого методу, світосприйняття видатних майстрів минулого, виявляється сутність новаторського підходу Моцарта до трактування комічного.

Ключові слова: музично-комічне, категорія, естетичні опозиції, комічний ефект, опера, орєга-buffa, зингшпіль, симфонія, театральність, зображальність.

ПАНАСЮК В. Ю. Функції диригента в сучасній постановчій практиці

У статті в перспективі семіотико-комунікативної теорії досліджується проблема розширення функцій диригента у сучасному оперному спектаклі. В результаті аналізу фактів постановочної практики останніх десятиліть відповідно визначаються його функції: функції комунікативного гаранта, ігрові та програмуючі.

Ключові слова: диригент, функція, комунікація, інтерпретація, оперний спектакль, глядач.

ПЕТРЕНКО І. А. Принц-музикант – забутий герой бетховенського присвячення

До сучасного науково-творчого ужитку вводиться втрачене авторське присвячення Третього фортепіанного концерту Бетховена. Вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто особистість та творчу діяльність героя присвячення – принца Луї Фердинанда Пруського – талановитого композитора, що стояв на перехресті класичного та романтичного стилів. Аналізуються культурні взаємозв'язки між Бетховеном та принцем.

Ключові слова: авторське присвячення, героїка, Бетховен, Луї Фердинанд Пруський, композиторський спадок, ранній німецький романтизм.

ПІДПОРІНОВА К. В. Тональна палітра у творчій майстерні Тетяни Веркіної

У статті розглядаються особливості формування особистості піаніста-виконавця в класі народної артистки України, професора Тетяни Веркіної, розкриваються деякі принципи її фортепіанної методики. З окремих спостережень і спогадів відтворюється творчий портрет Вчителя.

Ключові слова: Тетяна Веркіна, творчий портрет, методика фортепіанного виконавства, сучасна фортепіанна педагогіка, піаніст, вчитель, учень, урок, мастер-клас.

ПОЛЬСЬКА І. І. Музикант та його час (з неопублікованих листів С. С. Богатирьова до Л. Й. Фаненштиля)

Уперше публікуються фрагменти листів фундатора харківської теоретико-композиторської школи й професора Московської консерваторії С. С. Богатирьова до одного з засновників харківської піаністичної традиції – професора Л. Й. Фаненштиля, що розкривають риси особистості музиканта в контексті радянської дійсності післявоєнних сталінських років.

Ключові слова: Богатирьов, Фаненштиль, листування, Харківська консерваторія, Московська консерваторія, музика, композитор, піаніст, дисертація.

ПОРТНИЙ Ю. Л. Діяльність Т. Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок XX ст.)

У статті підкреслюється значення діяльності видатного українського музиканта-виконавця й педагога Т. Ганицького (1844–1937) та його попередників – піаністів-композиторів А. Коціпінського, В. Заремби та інших – у процесі становлення та професіоналізації фортепіанного виконавства й освіти на Поділлі.

Ключові слова: професіоналізація музичної освіти, фортепіанна педагогіка, фортепіанне виконавство, музична школа, музичний технікум, Поділля.

ПРИХОДЬКО І. М. Музикознавець та його співрозмовники

Спостереження за еволюцією функцій музикознавця від античності (постать *musicus*’а) до сучасності, аналіз історичних змін у змісті й структурі музикознавчої комунікації, що вели до розширення круга її адресатів, дозволяють авторові статті виділити чотири основні етапи розвитку останньої.

Ключові слова: *musica theoretica*, *musica practica*, *musica poetica*, *musica critica*, *musicus*, музикознавець, теоретичне музикознавство, дискурс.

РУДИЦЬКИЙ О. М. Тип особистості як визначальний фактор у виборі професії композитора: М. Колесса

Автор статті наголошує на проблемі обрання митцем способу самовиразу, виділяючи значення суб’єктивно-психологічного фактору як імпульсу до творчості. Розглянуто особистісні мотивації вибору композиторської професії та причини звернення до фортепіанних жанрів видатного українського композитора М. Колесси.

Ключові слова: психологія творчості, проблема вибору, індивідуальна авторська інтенція, фортепіанні жанри, Микола Колесса.

РЯБЧУН І. В. Регіональна специфіка професійного становлення новогрецького композитора Н. Скалкотаса

На прикладі еволюції творчої особистості Н. Скалкотаса, учня А. Шенберга, досліджуються загальні тенденції професійного становлення новогрецьких композиторів XX ст. Роль Н. Скалкотаса у подоланні стилістичного відставання першого покоління новогрецьких композиторів розглядається у зв’язку з адаптацією ідей нововіденської школи.

Ключові слова: Н. Скалкотас, новогрецька музика, нововіденська школа, серія, атональність, тональність, фольклор.

САХНО І. Л. Ідея протопсалта в православній співацькій традиції

Від давнини православний богослужбний спів забезпечувався професійною діяльністю гімнографа, мелурга та псалта (протопсалта). Функції церковного півного-псалта і співака-керівника (протопсалта, головщика), будучи «точкою перетину» названих професій, розглядаються у статті як ключові в звуковому полі богослужіння, відрізняючись від завдань регента у сучасній богослужбній практиці.

Ключові слова: псалт, протопсалт, мелург, гімнограф, співак, півчий, головщик, церковний спів, православне богослужіння, візантійська музика.

СЕРДЮК О. В. Музичний театр К. Пендерецького: мандри лабіринтом часу

Досліджується художньо-стильовий аспект творчої еволюції К. Пендерецького. На матеріалі його музично-театральних творів висвітлюються як її етапи, так і певна єдність, що забезпечується найтіснішими зв'язками між творами митця. З огляду на улюблену метафору композитора його музичний театр репрезентовано як «лабіринт парадоксів».

Ключові слова: музичний театр К. Пендерецького, опера, естетика постмодернізму, метафора лабіринту, парадокс, стильовий діалог, перехідні епохи.

СЕРДЮК Я. О. Віртуальне в художній комунікації музиканта-виконавця

Аналізуючи моделі комунікативного процесу, автор здійснює проєкцію концепту «віртуальне» на проблематику музичного виконавства. Термін «віртуальне» пропонується для опису процесу формування в свідомості виконавця інваріантної моделі музичного твору. Розмежовуються поняття «ідеальне – віртуальне – актуальне».

Ключові слова: комунікація, віртуальне, актуальне, ідеальне, матеріальне, віртуальна інваріантна модель, віртуальна публіка, віртуальне спілкування.

СИДОРОВ М. О. Формування виконавського плану музичного твору (на матеріалі кантати С. І. Танєєва «Іоанн Дамаскін»)

На прикладі роботи над партитурою кантати С. І. Танєєва «Іоанн Дамаскін» розглядається взаємодія основних чинників, які формують виконавський план твору. Виявляється істотна роль виконавських анотацій у цьому процесі.

Ключові слова: практика диригента-хормейстера, виконавський план твору, виконавська анотація, С. І. Танєєв, «Іоанн Дамаскін».

СУЛІМ Р. А. Композитор у сучасній музичній практиці (на матеріалі творчої діяльності Жанны Колодуб)

У статті розкриваються комунікативні аспекти композиторської, виконавської, педагогічної та громадської діяльності Ж. Колодуб. Висвітлюються зв'язки творчості композиторки із соціокультурним середовищем, питання поширення її творів, їх бутування у сучасній музично-театральній, концертній та педагогічній практиці.

Ключові слова: українська композиторка, музичне виконавство, музична педагогіка, громадська діяльність, Жанна Колодуб.

СУХЛЕНКО І. Ю. Педагогічні принципи Володимира Горовиця: у діалозі з традицією

Педагогічна діяльність Володимира Горовиця розглядається в аспекті продовження традицій виконавської школи, що виховала піаніста. Розкриваються зв'язки між індивідуальним виконавським стилем піаніста та його педагогічними принципами.

Ключові слова: виконавський стиль, виконавська школа, виконавська традиція, В. Горовиць.

СУШАНОВА В. В. Міф про музиканта на сторінках прози М. Пруста

Розкривається міфологічна природа уявлень про музиканта в циклі романів М. Пруста «У пошуках втраченого часу», що складаються на основі життєписів вигаданого композитора Вентейля, як характерний показник пізньоромантичної тенденції в європейській культурі межі XIX–XX ст.

Ключові слова: біографічний міф, музика в літературі, екранізація прози М. Пруста.

ЦАРУК С. М. Варшавський період педагогічної діяльності Олександра Мишуги

Статтю присвячено педагогічній діяльності О. Мишуги у Музичній школі Варшавського музичного товариства. Доведено вагомість внеску українського співака та педагога у розвиток вокальної освіти Польщі шляхом популяризації оперного мистецтва та виведення науки постановки голосу на якісно новий рівень.

Ключові слова: Олександр Мишуга, співак, український педагог, «варшавський період», вокальне мистецтво, постановка голосу, Музична школа Варшавського музичного товариства.

ФОМІНА Н. П. Парадокси присвяти Першого фортепіанного концерту Сергія Прокоф'єва

Розглядається прагматика присвяти Першого фортепіанного концерту С. Прокоф'єва в неоднозначному контексті становлення його дружніх відносин з консерваторським викладачем – М. Черепніним. Порівняння Концерту для фортепіано Черепніна із твором Прокоф'єва презентує останній як аргумент на користь нового мистецтва проти застарілих кліше руського романтизму.

Ключові слова: посвята, фортепіанний концерт, російська музика початку XX століття, С. С. Прокоф'єв, Н. Н. Черепнін.

ЧЕПАЛОВ О. І. Музикознавець Б. Асаф'єв як заручник сталінської доби

На прикладі оцінки Б. Асаф'євим опери «Царева наречена» М. Римського-Корсакова у зв'язку із її постановкою на харківській оперній сцені (1935) досліджується вплив державницької ідеології СРСР на трактування історичної теми в художньому творі. Автором статті відредагований раритетний текст музикознавця.

Ключові слова: російська опера, інтерпретація, Б. Асаф'єв, М. Римський-Корсаков, Іван Грозний, Й. Сталін, опричнина.

ЧЕРВИНСЬКА Н. В. Класицистська стилематика в поліфонії Й. Брамса

У статті розглядаються особливості поліфонічного стилю Й. Брамса у його відношенні до минулих музичних епох. Увагу сфокусовано на розкритті інтертекстуальних зв'язків поліфонічного письма Й. Брамса з поліфонією Й. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. Бетховена – аналізі класицистської складової поліфонічної манери композитора-романтика.

Ключові слова: Брамс, поліфонічна традиція, інтертекстуальні зв'язки, контрапункт, імітація, канон, fuga, стилізація, класицистський стиль.

ШМЕЛЬОВА Н. О. Сучасний співак у спілкуванні з класичною музикою (на прикладі творчості Олександра Вострякова)

Артистична діяльність провідного українського співака і педагога О. Вострякова, етапи його біографії розглядаються у контексті традицій Харківської вокальної школи (клас Т. Я. Веске), яка сформувала унікальний вектор його творчої самореалізації. На прикладі опери Ж. Бізе «Кармен» та вибраних романсів П. Чайковського аналізуються риси виконавського стилю співака.

Ключові слова: виконавський стиль, співак, вокальна школа, жанр, текст, музичний образ, Олександр Востряков.

□ Аннотации

АНДРЕЕВ Е. В. Современный музыковед в мире популярной музыки

Статья посвящена дифференциации понятий «популярная музыка» и «рок-музыка», сформировавшихся в различных, хотя и взаимодействующих областях исследовательской деятельности. Размежевание этих понятий позволяет музыковеду при изучении рок-музыки ориентироваться на традиционные музыкальные категории и методы анализа.

Ключевые слова: понятия «популярная музыка» и «рок-музыка», социологические и музыковедческие методы исследований, коммуникация.

БАБИЙ О. П. Вагнер как редактор и исполнитель: в поисках первичного содержания увертюры Глюка к «Ифигении в Авлиде»

Сравнение увертюры к опере Глюка в авторской парижской версии с двумя её концертными обработками обнаруживает романтические позиции Вагнера как редактора и дирижёра. Подобно археологу, Вагнер стремится снять наносные слои смыслов, проникнув в суть первичного замысла Глюка, в то же время привнося в сочинение новые выразительно-смысловые качества сообразно собственной эстетике, обусловившей трансформации текста, инструментовки, темпов исполнения увертюры в его редакции.

Ключевые слова: Глюк, Вагнер, увертюра, концертная редакция, исполнение, авторский замысел, интерпретация, симфоническая партитура, инструментовка.

БЕВЗ М. В. Творческая и музыкально-общественная деятельность Ф. Ф. Богданова в воспоминаниях В. Т. Борисова. Портрет в портрете

Рассматривается рукопись известного украинского композитора В. Т. Борисова, посвященная его другу, композитору и дирижеру Ф. Ф. Богданову. Уточняются факты личной и творческой жизни мастера. Расширяются представления о социокультурной ситуации в Украине 20–30-х гг. XX в.

Ключевые слова: Харьков, музыкальное искусство, композитор, творческие союзы, Ф. Ф. Богданов, В. Т. Борисов.

ВЕРКИНА Т. Б. Творящий слух как основа профессиональной деятельности пианиста

В статье раскрывается значение активной работы слуха, его универсальной природы для профессионального пианиста. Пассивному «слышанию» противопоставляется активное «слушание», направленное на тонкую дифференциацию, идентификацию и осмысление звуковых сигналов. Слушание как волевой акт немислимо без контролируемости принятия художественного решения.

Ключевые слова: интонирование, музыкальный слух, профессиональная деятельность пианиста, фортепианное исполнительство.

ВОРОНЦОВ С. А. Формат Vinyl Rip – новая жизнь виниловой пластинки

Рассматриваются способ оцифровки виниловой пластинки, называемый Vinyl Rip'ом, и технология создания DVD с помощью персонального компьютера в формате DVD-Audio, дающая возможность получить акустически эквивалентную её копию. Делается вывод о необходимости использования оцифровки

высокого разрешения для сохранения богатства звучания аналогового носителя.
Ключевые слова: виниловая пластинка, Vinyl Rip, оцифровка высокого разрешения, DVD-Audio.

ГОЛОВИН Ю. А. Ученик: Личность или объект самореализации педагога?

В статье представлены рефлексии мастера сцены над проблемой общения педагога и ученика в процессе профессионального обучения. Автор подчеркивает необходимость отношения к ученику как Личности и заботы о его духовном развитии и предупреждает об опасности увлечения педагога популярным «методом показа».

Ключевые слова: ученик, педагог, личность, метод «показа», индивидуальный подход к воспитанию ученика, профессиональное обучение актёра.

ГОРБУНОВ В. М. Профессия «музыкант» на территории театра анимации

Статья посвящена интерактивному сотрудничеству музыкантов, режиссёров и артистов в процессе создания театрального произведения, специфике музыкального оформления спектакля в театре анимации. Затрагивается проблема повышения музыкальной культуры воспитанников театрального вуза.

Ключевые слова: театр анимации, кукольный театр, музыкальное оформление спектакля, режиссёр, актёр, композитор.

ГУРИНА А. В. Борис Романович Гмыря и слушатели: историко-коммуникативные метаморфозы

На материале опубликованных в последнее время архивных документов выявлены трансформации взаимоотношений «исполнитель – слушатель», произошедшие в результате творческого диалога великого певца и его аудитории. Анализ коммуникативных метаморфоз позволяет сделать выводы о концептуальности мышления Б. Гмыря как музыканта.

Ключевые слова: Борис Гмыря, певец, исполнитель, слушатель, восприятие, музыкальное общение, музыкальная коммуникация, интерпретация.

ДАНИЛОВ В. В. «Шопеновский модус» пианизма в реалиях современной конкурсной практики

Автор статьи определяет и анализирует те свойства пианизма, которые современный слушатель называет «шопеновскими». Показана двойственность требований, предъявляемых к этим качествам в рамках современной конкурсной практики, а также высокая степень субъективности в подходе к интерпретации произведений Ф. Шопена.

Ключевые слова: «Шопеновский модус», конкурс им. Шопена, произведения Шопена, пианист, интерпретация, исполнение, восприятие музыки, шопеновский стиль.

ДРАЧ И. С. Фигура дирижера в оперном истеблишменте (по версии Т. Бернхарда)

На основе использования предложенной Э. Шайном модели культуры в статье раскрываются «базисные допущения» (подсознательные ориентиры) в структуре профессиональной деятельности дирижёра в современном оперном театре. С этой целью анализируется пьеса австрийского писателя Томаса Бернхарда, посвящённая оперному истеблишменту.

Ключевые слова: опера, оперный дирижер, базовые допущения, культура брендов.

ДЯЧЕНКО Ю. С. Современная практика подготовки баянистов (польский опыт)

Статья представляет собой попытку научного осмысления практики воспитания современных баянистов. На основе собственного опыта стажировки в Варшавском музыкальном университете имени Ф. Шопена автор определяет характерные черты и основные педагогические принципы польской баянной школы в её сравнении с украинской.

Ключевые слова: баянная педагогика, принципы развития исполнительского мастерства, художественно-интерпретационные умения исполнителя, польская и украинская баянные школы.

ЕФИМЕНКО А. Г. Фигура церковного композитора в практике католической литургии XX века

Статья посвящена изучению роли композитора в подготовке и реализации реформы литургической музыки II Ватиканского Собора. Исследуются исторические пути формирования комплексной фигуры церковного композитора и современная практика его образования с учётом национальных различий и целостных задач литургического обновления католической церкви накануне реформы в первой половине XX в..

Ключевые слова: церковный композитор, литургическое обновление, литургическая реформа, община верующих, субъект литургии, месса.

ЖАРКОВА В. Б. Морис Равель – «композитор-денди» (о правомерности постановки вопроса)

Впервые в украинском музыковедении освещается влияние доктрины дендизма на мышление виднейшего представителя французской музыкальной культуры конца XIX – начала XX вв. М. Равеля. Дендизм как устремлённость к единству всех аспектов репрезентации «я» по законам красоты и вкуса становится основанием художественно-эстетической системы композитора, определяя специфику его музыкального языка.

Ключевые слова: Морис Равель, денди, вкус, текст и контекст, культура дистанции.

ЗУЕВ С. П. Полифункционализм музыканта в современной культуре

Статья предлагает опыт исследования деятельности Татьяны Веркиной – музыканта-исполнителя, педагога, ученого, ректора Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, организатора международного фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи».

Ключевые слова: универсализм, полифункционализм, успех, Татьяна Веркина, «Харьковские ассамблеи».

ИНЮТОЧКИНА Н. В. Становление профессии пианиста-концертмейстера

Прослеживается формирование концертмейстерской профессии в контексте эволюционных процессов в области ансамблевого исполнительства в эпоху романтизма, освещаются факторы, способствовавшие превращению партии фортепиано из простого сопровождения в равноправного участника ансамбля, разграничиваются понятия «аккомпаниатор» и «концертмейстер».

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, ансамблевое искусство, партия фортепиано, аккомпанемент.

КАЧМАРЧИК В. П. Исполнительское искусство И. И. Кванца и особенности подготовки музыканта-профессионала в эпоху барокко

На примере исполнительской и композиторской деятельности И. И. Кванца рассматриваются отдельные аспекты системы обучения профессиональных музыкантов в Германии XVIII ст. Анализируются основные положения исполнительской эстетики Кванца, изложенные в его трактате «Опыт наставления по игре на флейте траверсо».

Ключевые слова: И. И. Кванц, профессиональный музыкант, флейтовая педагогика, исполнительское искусство, барокко, прусский двор, придворный музыкант.

КАЛЕНИЧЕНКО О. Н. Образ музыканта в литературе Серебряного века

В статье анализируются особенности трактовки образа музыканта в рассказе Н. Гумилёва «Скрипка Страдивариуса», повести В. Брюсова «Моцарт» и новелле Ф. Сологуба «Лознгрин». Романтически окрашенный образ «дьявольского» скрипача и «вагнерианский» любовный миф осмысливаются русскими писателями как проявления ненасытной творческой воли, стремящейся к освоению новых высот в искусстве.

Ключевые слова: образ музыканта, литература, Серебряный век, Гумилёв, Брюсов, Сологуб, Лознгрин, продавший душу скрипач, миф, художник и действительность.

КИЯНОВСКАЯ Л. А. Цель, смысл и задания магистерских работ в музыкальной академии как элемент профессиональной подготовки музыканта-исполнителя

Ставится острая и пока ещё не решённая проблема содержательного наполнения письменных магистерских работ выпускников исполнительских факультетов музыкальных академий Украины. Указываются социопсихологические причины проблемной ситуации и предлагается создание «банка тем магистерских работ» с целью стимулирования самостоятельного мышления магистрантов и избежания плагиата.

Ключевые слова: музыкальные академии Украины, Болонская конвенция, профессиональная подготовка музыканта-исполнителя, задания, темы магистерских работ, плагиат.

КОВАЛЕНКО Ю. П. И. А. Гриншпун и Ю. И. Гриншпун: два поколения режиссеров музыкального театра

Статья раскрывает основные принципы режиссуры представителей театральной династии Изакина Гриншпуна и Юлия Гриншпуна. Режиссура И. Гриншпуна, преимущественно хронологически относящаяся к первой половине XX века, вообрала в себя как традиции школы психологического театра, так и тенденции эпохи советского модернизма. Постановки Ю. Гриншпуна, который пришел в режиссуру в 1980-х гг., тяготели к постмодернизму.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, режиссура, классическая оперетта, мюзикл.

КОЗАК А. И. Феномен харьковского композитора: И. С. Польский

Обзор жизни и творчества одного из ведущих харьковских композиторов недавнего прошлого – И. С. Польского, в чьём наследии ещё немало неопубликованных и недостаточно изученных произведений. Оценка его вклада в развитие украинской культуры как творца и учёного – одного из создателей харьковской школы этномузыковедения.

Ключевые слова: И. С. Польский, харьковский композитор, Союз композиторов Украины, фольклор Слобожанщины, этномузыковедение.

МАРТЫНЕНКО Е. П. Художественное открытие в профессиональной деятельности композитора, исполнителя, музыковеда

В статье рассматривается художественное открытие как высшее проявление творческого потенциала музыканта. Автор уточняет определение художественного открытия, обосновывает возможности функционирования данного понятия и приводит примеры его закрепления в музыковедческом обиходе (в деятельности композиторов, исполнителей, музыковедов).

Ключевые слова: художественное открытие, понятие, композитор, автор, исполнитель, интерпретация, музыковед.

НИКОЛАЕВСКАЯ Ю. В. Музыкант: профессия или призвание? (Листая страницы фестиваля «Харьковские Ассамблеи»)

Статья является результатом осмысления 20-летней истории международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи», рассматриваемого автором как открытая динамичная коммуникативная система, в центре которой – фигура музыканта-профессионала, носителя основной просветительской концепции форума.

Ключевые слова: профессия музыканта, музыкальная коммуникация, событийная культура, призвание.

ОЧЕРЕТОВСКАЯ Н. Л. Венские классики как творцы музыкально-комического

В статье рассматриваются особенности воплощения венскими классиками категории музыкально-комического на примерах из оперного и симфонического наследия Гайдна и Моцарта. Раскрывается её связь с чертами стиля, творческого метода, мировоззрения выдающихся мастеров прошлого, выявляется суть новаторского подхода Моцарта к трактовке комического.

Ключевые слова: музыкально-комическое, категория, эстетические оппозиции, комический эффект, опера, opera-buffa, зингшпиль, симфония, театральность, образность.

ПАНАСЮК В. Ю. Функции дирижёра в современной постановочной практике

В статье в перспективе семиотико-коммуникативной теории исследуется проблема расширения функций дирижёра в современном оперном спектакле. На основе анализа фактов постановочной практики последних десятилетий соответственно определяются его функции: функции коммуникативного гаранта, игровые и программирующие.

Ключевые слова: дирижёр, функция, коммуникация, интерпретация, оперный спектакль, зритель.

ПЕТРЕНКО И. А. Принц-музыкант – забытый герой бетховенского посвящения

В современный научно-творческий обиход вводится утраченное авторское посвящение Третьего фортепианного концерта Бетховена. Впервые в отечественном музыковедении рассматриваются личность и творческая деятельность героя посвящения – принца Луи Фердинанда Прусского – талантливого композитора, стоявшего на пересечении классического и романтического стилей. Анализируются культурные взаимосвязи между Бетховеном и принцем.

Ключевые слова: авторское посвящение, героика, Бетховен, Луи Фердинанд Прусский, композиторское наследие, ранний немецкий романтизм.

ПОДПОРИНОВА Е. В. Тональная палитра в творческой мастерской Татьяны Веркиной

В статье рассматриваются особенности формирования личности пианиста-исполнителя в классе народной артистки Украины, профессора Татьяны Веркиной, раскрываются некоторые принципы её фортепианной методики. Из отдельных наблюдений и воспоминаний воссоздается творческий портрет Учителя.

Ключевые слова: Татьяна Веркина, творческий портрет, методика фортепианного исполнительства, современная фортепианная педагогика, пианист, учитель, ученик, урок, мастер-класс.

ПОЛЬСКАЯ И. И. Музыкант и его время (из неопубликованных писем С. С. Богатырёва к Л. И. Фаненштилю)

Впервые публикуются фрагменты писем создателя харьковской теоретико-композиторской школы и профессора Московской консерватории С. С. Богатырёва к одному из основателей харьковской пианистической традиции – профессору Л. И. Фаненштилю, раскрывающие черты личности музыканта в контексте советской действительности послевоенных сталинских лет.

Ключевые слова: Богатырёв, Фаненштиль, переписка, Харьковская консерватория, Московская консерватория, музыка, композитор, пианист, диссертация.

ПОРТНОЙ Ю. Л. Деятельность Т. Ганицкого в контексте профессионализации фортепианного исполнительства на Подолье (начало XX ст).

Подчеркивается значение деятельности выдающегося украинского музыканта-исполнителя и педагога Т. Ганицкого (1844–1937) и его предшественников – пианистов-композиторов А. Коципинского, В. Зарембы и других – в процессе становления и профессионализации фортепианного исполнительства и образования на Подолье.

Ключевые слова: профессионализация музыкального образования, фортепианная педагогика, фортепианное исполнительство, музыкальная школа, музыкальный техникум, Подолье.

ПРИХОДЬКО И. М. Музыковед и его собеседники

Наблюдения над эволюцией функций музыковеда от античности (фигура *musicus*’а) до современности, анализ исторических изменений в содержании и струк-

туре музыковедческой коммуникации, ведущих к расширению круга её адресатов, позволяют автору статьи выделить четыре основных этапа развития последней.

Ключевые слова: musica theoretica, musica practica, musica poetica, musica critica, musicus, музыковед, теоретическое музыкознание, дискурс.

РУДНИЦКИЙ О. М. Тип личности как определяющий фактор в выборе профессии композитора: Н. Колесса

Автор статьи сосредотачивает внимание на проблеме способа самовыражения художника, выделяя значение субъективно-психологического фактора как стимула к творчеству. Рассмотрены личностные мотивации выбора композиторской профессии и причины обращения к фортепианным жанрам выдающегося украинского композитора Н. Колесса.

Ключевые слова: психология творчества, проблема выбора, индивидуальная авторская интенция, фортепианные жанры, Николай Колесса.

РЯБЧУН И. В. Региональная специфика профессионального становления новогреческого композитора Н. Скалкотаса

На примере эволюции творческой личности Н. Скалкотаса, ученика А. Шёнберга, исследуются общие тенденции профессионального становления новогреческих композиторов XX ст. Роль Н. Скалкотаса в преодолении стилистического отставания первого поколения новогреческих композиторов рассматривается в связи с адаптацией идей нововенской школы.

Ключевые слова: Н. Скалкотас, новогреческая музыка, нововенская школа, серия, атональность, тональность, фольклор.

САХНО И. Л. Идея протопсалта в православной певческой традиции

С древности православное богослужебное пение обеспечивалось профессиональной деятельностью гимнографа, мелурга и псалта (протопсалта). Функции церковного певчего-псалта и певца-руководителя (прото-псалта, головщика), будучи «точкой пересечения» названных профессий, рассматриваются в статье как ключевые в звуковом поле богослужения, разнясь с задачами регента в современной богослужебной практике.

Ключевые слова: псалт, протопсалт, мелург, гимнограф, певец, певчий, головщик, церковное пение, православное богослужение, византийская музыка.

СЕРДЮК А. В. Музыкальный театр К. Пендерецкого: путешествия лабиринтом времени

Исследуется художественно-стилевой аспект творческой эволюции К. Пендерецкого. На материале его музыкально-театральных произведений освещаются как её этапы, так и определённое единство, обеспеченное тесными связями между сочинениями мастера. С учётом излюбленной метафоры композитора его музыкальный театр представлен как «лабиринт парадоксов».

Ключевые слова: музыкальный театр К. Пендерецкого, опера, эстетика постмодернизма, стиливой диалог, метафора лабиринта, переходные эпохи.

СЕРДЮК Я. А. Виртуальное в художественной коммуникации музыканта-исполнителя

Анализируя модели коммуникативного процесса, автор осуществляет проекцию

концепта «виртуальное» на область музыкального исполнительства. Термин «виртуальное» предлагается для описания процесса формирования в сознании исполнителя инвариантной модели музыкального произведения. Разграничиваются понятия «идеальное – виртуальное – актуальное».

Ключевые слова: коммуникация, виртуальное, актуальное, идеальное, материальное, виртуальная инвариантная модель, виртуальная публика, виртуальное общение.

СИДОРОВ М. А. Формирование исполнительского плана музыкального произведения (на материале кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»)

На примере работы дирижера-хормейстера над партитурой кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» рассматривается взаимодействие основных факторов, которые формируют исполнительский план произведения. Выявляется существенная роль исполнительских аннотаций в этом процессе.

Ключевые слова: практика дирижера-хормейстера, исполнительский план произведения, исполнительская аннотация, С. И. Танеев, «Иоанн Дамаскин».

СУЛИМ Р. А. Композитор в современной музыкальной практике (на материале творческой деятельности Жанны Колодуб)

В статье раскрываются коммуникативные аспекты композиторской, педагогической, исполнительской и общественной деятельности Ж. Колодуб. Освещаются связи её композиторского творчества с социокультурной средой, вопросы распространения её произведений, их бытования в современной музыкально-театральной, концертной и педагогической практике.

Ключевые слова: украинский композитор, музыкальное исполнительство, музыкальная педагогика, общественная деятельность, Жанна Колодуб.

СУХЛЕНКО И. Ю. Педагогические принципы Владимира Горовица: в диалоге с традицией

Педагогическая деятельность Владимира Горовица рассматривается в аспекте продолжения традиций воспитавшей пианиста исполнительской школы. Раскрываются связи между индивидуальным исполнительским стилем пианиста и его педагогическими принципами.

Ключевые слова: исполнительский стиль, исполнительская школа, исполнительская традиция, В. Горовиц.

СУШАНОВА В. В. Миф о музыканте на страницах прозы М. Пруста

Раскрывается мифологическая природа представлений о музыканте в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени», складывающихся на основе жизнеописаний вымышленного композитора Вентейля, как характерный показатель позднеромантической тенденции в европейской культуре рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: биографический миф, музыка в литературе, экранизация прозы М. Пруста.

ФОМИНА Н. П. Парадоксы посвящения Первого фортепианного концерта Сергея Прокофьева

Рассматривается прагматика посвящения Первого фортепианного концерта С. Прокофьева в неоднозначном контексте становления его дружеских отношений

с консерваторским учителем – Н. Черепниным. Сравнение Концерта для фортепиано Черепнина с сочинением Прокофьева представляет последнее как аргумент в пользу нового искусства против обветшалых клише русского романтизма.

Ключевые слова: посвящение, фортепианный концерт, русская музыка начала XX столетия, С. С. Прокофьев, Н. Н. Черепнин.

ЦАРУК С. М. Варшавский период деятельности Александра Мишуги

Статья посвящена педагогической деятельности А. Мишуги в Музыкальной школе Варшавского музыкального общества. Доказана весомость вклада украинского певца и педагога в развитие вокального образования Польши путем популяризации оперного искусства и выведения науки постановки голоса на качественно новый уровень.

Ключевые слова: Александр Мишуга, певец, украинский педагог, «варшавский период», вокальное искусство, постановка голоса, Музыкальная школа Варшавского музыкального общества.

ЧЕПАЛОВ А. И. Музыковед Б. Асафьев как заложник сталинской эпохи

На примере оценки Б. Асафьевым оперы «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова в связи с её постановкой на харьковской оперной сцене (1935) исследуется влияние государственной идеологии СССР на трактовку исторической темы в художественном произведении. Автором статьи отредактирован раритетный текст музыковеда.

Ключевые слова: русская опера, интерпретация, Б. Асафьев, Н. Римский-Корсаков, Иван Грозный, И. Сталин, опричнина.

ЧЕРВИНСКАЯ Н. В. Классицистская стилематика в полифонии И. Брамса

В статье рассматриваются особенности полифонического стиля И. Брамса в его отношении к музыкальным эпохам прошлого. Внимание фокусируется на раскрытии интертекстуальных связей полифонического письма И. Брамса с полифонией Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена – анализе классицистской составляющей полифонической манеры композитора-романтика.

Ключевые слова: Брамс, полифоническая традиция, интертекстуальные связи, контрапункт, имитация, канон, fuga, стилизация, классицистский стиль.

ШМЕЛЕВА Н. А. Современный певец в общении с классической музыкой (на примере творчества Александра Вострякова)

Артистическая деятельность ведущего украинского певца и педагога А. Вострякова, этапы его биографии рассматриваются в контексте традиций Харьковской вокальной школы (класс Т. Я. Веске), сформировавшей уникальный вектор его творческой самореализации. На примере оперы Ж. Бизе «Кармен» и избранных романсов П. Чайковского анализируются черты исполнительского стиля певца.

Ключевые слова: исполнительский стиль, певец, вокальная школа, жанр, текст, музыкальный образ, Александр Востряков.

□ Annotations

ANDREEV, EVGENIY. A modern musicologist in the world of a popular music

The article is devoted to the differentiation of «popular music» and «rock-music» concepts, which were formed in different, though interacting areas of researches. The delimitation of these concepts allows taking one's bearing of the musicologist, which studies the rock-music, on a traditional musical categories and methods of an analysis.

Key words: «popular music» and «rock-music» concepts, sociological and musicological methods of researches, communication.

BEVZ, MARINA. The creative, musical and social activity of F. Bogdanov in the memoirs of V. Borisov. The portrait in the portrait

This article examines the manuscript of a known Ukrainian composer V. Borisov, which is devoted to his friend, the composer and conductor F. Bogdanov. The facts of F. Bogdanov's private and creative life are clarified there. The memoirs of V. Borisov are extending the imagines about social and culture situation in Ukraine of 20–30 years of XX century.

Key words: Kharkov, musical art, composer, creative unions, F. Bogdanov, V. Borisov.

BABIY, OKSANA. Wagner – an editor and a performer: in searches of the primary contents of Gluck's overture to «Iphigenie in Aulis»

The comparison of Gluck's opera overture in the author's Parisian version with two concert transcriptions of it comes to light Wagner's romantic positions as a redactor and a conductor. As an archaeologist, Wagner aspires to take off alluvial layers of senses, penetrating to an essence of a primary Gluck's plan, at the same time bringing up to the work new expressive-semantic qualities in accordance with self-own aesthetic, which caused transformations of a text, an instrumentation, performing tempos of overture in his redaction.

Key words: Gluck, Wagner, «Iphigenie in Aulis» overture, concert redaction, performing, author's plan, interpretation, symphonic score, orchestration.

CHEPALOV, ALEXANDER. The musicologist Boris Assafiev as a hostage of the Stalinism

On the example of estimation by B. Assafiev of the N. Rimsky-Korsakov's opera «Tsar's fiancée» in a connection with its performance on the Kharkiv opera stage (1935) the influence of the state ideology of USSR to the interpretation of a historical theme in artistic work is investigated. The author of the article edited the rare text of musicologist.

Key words: Russian opera, interpretation, B. Assafiev, N. Rimsky-Korsakov, Ivan Grozny, I. Stalin, oprichnina.

DANILOV, VITALIY. «Chopin's modus» of pianism in realities of the modern competition practices

The author of the article defines and analyses the properties of pianism, which the modern audience evaluates as the «Chopin's». He shows the duality of the requirements for these qualities in the modern competitive practices and a high degree of subjectivity in the approach to the interpretation of works by Chopin.

Key words: “Chopin’s modus”, Chopin competition, Chopin’s works pianist, interpretation, performance, perception of music, Chopin’s style.

DRACH, IRYNA. Figure of conductor in opera establishment (on T. Bernhard’s version)

By using Edgar Schein’s culture model, this paper explains “basic assumptions” in the structure of professional activity of a conductor in present-day opera theatre. With this goal in mind, the author analyzes a play by Austrian writer Thomas Bernhard, which deals with opera establishment.

Key word: opera, conductor, basic assumptions, culture of brands.

DYACHENKO, YURIY. The modern practices in accordionist training (the Polish experience)

The article is an attempt of scientific comprehension of bringing up modern accordionists. It defines the basic pedagogic principles of Polish accordion school as compared with the Ukrainian one.

Key words: bayan pedagogics, principles of development of performance trade, artistically interpretation ability of performer, Polish and Ukrainian bayan (accordion) schools.

FOMINA, NATALIYA. Paradoxes of dedication of the First piano concerto by Sergey Prokofiev

The author investigates the pragmatic of dedication of the First Piano Concerto by S. Prokofiev in the complicated context of the formation of his friendship with his conservatoire’s teacher Nikolai Tcherepnin. The comparison of the Concert for Piano by Tcherepnin with the Prokofiev’s work represents the latter as an argument in favour of the new music and against ramshackle clichés of Russian Romanticism.

Key words: Dedication, Piano Concerto, Russian music early twentieth century, Sergey Prokofiev, Nikolay Tcherepnin.

GOLOVIN, YURIY. Student: a Personality or an object of a teacher’s self-realization?

The article is a reflection of the author – master of scenic art – over a problem of a personal contact between a teacher and a student-actor. The author emphasizes a necessity to relate to a pupil as a Personality and to take care of his spiritual development and warns about a risk of a pedagogical enthusiasm with a connection by the popular “show-method”.

Key words: student, pupil, teacher, personality, “show-method”, individual method of approach to a training of a student, professional education of actor.

GORBUNOV, VLADIMIR. A trade the “musician” on a territory of an animation theatre

The article is devoted to an interactive cooperation of musicians, producers and actors in a process of a theatrical performance creation, to the specific of a musical staging of a play in an animation theatre. The author touches a problem of improving musical culture of theatrical students.

Key words: animation theatre, puppet show, musical mounting of a play, producer, actor, composer.

GURINA, ALLA. Boris Hmyria and listeners: historical-communicative metamorphoses

The changes and transformations of a relationship “performer – listener”, that have occurred as a result of the creative dialogue between the great singer and his audience have been revealed on the material of recently published archive documents. Analyzing the communicative metamorphoses of Boris Hmyria’s art, the author comes to the conclusion that the singer’s musical way of thinking has a conceptual nature.

Key words: Boris Hmyria, singer, performer, listener, perception, musical communication, musical interpretation.

INYUTOCHKINA, NINA. Formation of the pianist-accompanist profession

The author is tracing the development of pianist-accompanist profession in the context of evolutionary processes that took place during romanticism in the field of ensemble art, is dealing with the factors, which has turned the piano part from a simple accompaniment into the equal participant of an ensemble, is demarcating the names “accompanist” and “concertmaster”.

Key words: pianist-accompanist, ensemble art, piano part, accompaniment.

KACHMARCHYK, VLADIMIR. J. J. Quantz performing arts and the preparation peculiarities of a professional musician in the baroque epoch

Selected aspects of the training system of professional musicians in Germany in the XVIII century are studied on the example of J. J. Quantz performing and composing activities. Major issues of Quantz performance aesthetics, which were described in his treatise «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen», are analyzed.

Key words: J. J. Quantz, professional musician, flute pedagogy, performance art, baroque, Prussian court, court musician.

KALENICHENKO, OLGA. Image of a musician in the literature of Silver Age

The author analyzes features of interpreting image of a musician in N. Gumilyov’s story “Violin of Stradivarius”, V. Bryusov’s novelette “Mozart” and F. Sologub’s novella “Lohengrin”. The romantic colored image of “devil” violinist and “Wagnerian” love’s myth are comprehended by Russian masters of belle lettre as manifestations of an insatiable creative will, which aspires to new heights in the art.

Key words: image of a musician, Silver Age literature, Gumilyov, Bryusov, Sologub, Lohengrin, violinist which sold the soul, myth, artist and reality.

KOZAK, ALEXANDRA. The phenomenon of Kharkiv composer: Iliya Polsky

A review of life and work of Iliya Polsky, one of the leading Kharkiv composers of the recent past, whose legacy still has not been fully published and studied. The author gives an evaluation of his contribution to development of Ukrainian culture as a creator and scientist, one of the founders of Kharkiv ethno musicological school.

Key words: I. S. Polsky, Kharkiv composer, Ukraine composers Union, Slobozhanshyna folklore, ethnomusicology.

KOVALENKO, YULIYA. Izakin Grinshpun and Yuliy Grinshpun as two generation of musical theatre directors

The article is devoted to main points of direction by Izakin Grinshpun and Yuliy Grinshpun, who is represented a theatrical dynasty. I. Grinshpun belonged to the 1-st directors

generation's in Soviet theatre, and his method consisted of two parts. Those are classical psychological school theatre and early Soviet modernism. Y. Grinshpun came to the theatre in 1980 and represented postmodernism.

Key words: musical comedy theatre, producing, classical operetta, musical.

KYYANOVSKA, LYUBOV. The purpose, meaning and objectives of master works in the academy of music as part of training a performer

The article treats acute and in the present situation not solved problem of content of the written works for master graduates in the Ukrainian music academies. The author points out the sociopsychological reasons for a "bank topics master works" for independent creative thinking and for avoid the plagiarism in the future.

Key words: Ukrainian Academies of Music, Bologna convention, professional training of musician-performer, assignments, themes of master works, plagiarism.

MARTYNENKO, ELENA. Artistic discovery in professional activity of composer, performer, musicologist

This article considers an artistic discovery as a highest manifestation of a musician's creative potential. The author makes the definition more precise and gives examples of usage of artistic discovery concept among musicians (composers, performers, musicologists).

Key words: artistic discovery, notion, composer, author, performer, interpretation, musicologist.

NIKOLAYEVSKAYA, YULIYA. Musician: profession or vocation? (Leafing the pages of festival «Kharkov Assemblies»)

The article is the result of comprehension of 20-years history of International Musical Festival «The Kharkov Assemblies», which is represented by the author as an opening dynamic system with its own center: the figure of a professional musician – the transmitter of basic enlightening and educational conception of this forum.

Key words: profession of musician, musical communication, event culture, vocation.

OCHERETOVSKAYA, NEONILA. Viennese classics as creators of a musical-comic

The article considers the features of an embodiment by composers of Viennese classic school of a category of a musical-comic on examples from Hayden's and Mozart's operatic and symphonic legacy. Its connection with characteristics of a style, creative method, world outlook of outstanding masters of the past is covered, the essence of a new Mozart's approach to an interpretation of a comic is revealed.

Key words: musical-comic, category, aesthetic oppositions, comical effects, opera-buffa, singspiel, symphony, theatrical, imitative art.

PANASYUK, VALERIY. Conductor's duties in modern staging practice

The article provides the investigation into conductor's functions and duties in a modern opera theatre. It is viewed as a problem of the theory of communicatory semiotics. Through an analysis of some facts from staging practice of the latest decades the author states and describes the main duties: communicatory guarantor, actable and programming functions.

Key words: conductor, function, communication, interpretation, opera performance, spectator.

PETRENKO, IRINA. Romantic Prince – the forgotten hero of the Beethoven's dedication

The article includes the suggestions to enter the lost author's dedication of the Third piano concerto by Beethoven into a modern scientifically-creative use. For the first time in Ukrainian musicology the person of its hero – Prince Louis Ferdinand of Prussia is represented as the composer, which stood on crossing of classical and romantic styles. There is an analysis of the cultural interaction between Beethoven and the prince.

Key words: author's dedication, heroism, Beethoven, Prince Louis Ferdinand of Prussia, composer's heritage, early German romanticism.

PODPORINOVA, EKATERINA. A key palette in the art studio of Tatiana Verkina

In the article the features of forming personality of pianist-performer are examined in the class led by People's Artist of Ukraine, professor Tatiana Verkina, some principles of piano method by T. Verkina are explored. From separate supervisions and flashbacks the creative portrait of Teacher is recreated.

Key words: Tatiana Verkina, creative portrait, methods of piano performance, contemporary piano pedagogical science, pianist, teacher, student, lesson, master-class.

POLSKAYA, IRINA. Musician and his Time (from unpublished letters of S. S. Bogatyryov to L. I. Fanenstil)

For the first time some fragments from the letters of the Kharkov's musicological and composer school creator and professor of Moscow conservatoire, S. S. Bogatyryov, to one of the founders of Kharkov's pianist tradition, professor L. I. Fanenstil, are published. They expose the personal features of the musician in the context of Soviet reality of Stalin's post-war years.

Key words: Bogatyryov, Fanenstil, correspondence, Kharkov conservatoire, Moscow conservatoire, music, composer, pianist, dissertation.

PORTNIY, YURIY. The activity of T. Hanytsky in a context of a professionalisation of the piano performance in Podolia (the beginning of the 20-th century)

The article deals with an importance of an activity of Ukrainian musician-soloist and teacher T. Hanytsky and his predecessors – the pianists-composers A. Kotsipinsky, V. Zarembo and other – in a making and professionalisation of the piano performance and education in Podolia.

Key words: professionalisation of music education, piano pedagogy, piano performance, music school, musical college, Podolia

PRYKHODKO, IGOR. Musicologist and his interlocutors

The article contains observations over the evolution of the musicologist functions from ancient (the figure of musicus) to contemporary epoch and the analysis of the historical changes in the content and structure of musicological communication, which have led to the widening of the circle of its addressees. This analysis allows the author to distinguish four basic stages of the communication development.

Key words: musica theoretica, musica practica, musica poetica, musica critica, musicus, musicologist, music theory, discourse

RIABCHUN, IRINA. The regional specifics of New-Hellenic composer N. Skalkottas's professional growth

On the example of artistic personality of N. Skalkottas, a student of A. Shoenberg, the author investigates general tendencies of professional development of new Greek composers of XX century. The role of N. Skalkottas in bridging the stylistic gap of the first-generation Greek composers are considered in connection with the adaptation of Second Viennese School ideas.

Keywords: N. Skalkottas, Neo-Hellenic music, Second Viennese School, series, atonality, tonality, folklore.

RUDNITSKY, OLEG. Personal type as the determinant factor in the composer's profession choice: Mykola Kolessa

The author highlights the problem of the way of the artistic self-expression, stressing the importance of subject-psychological factor as a stimulus to the creation. He views the personal motivations of the composer's profession choice and reasons of the appeal of piano genres to Mykola Kolessa, an outstanding Ukrainian composer.

Key words: psychology of creation, problem of choice, individual authors intention, piano genres, Mykola Kolessa.

SARHNO, IGOR. The idea of Protopsaltis in Eastern Orthodox cantatory tradition

From an ancient time the Eastern Orthodox singing was ensured by professional activity of hymnographer, melurgos (chanter of melismata style) and psaltis (protopsaltis). Functions of church singer and singer director (domestikos), being an intersection point of the vocations mentioned above, are discussed in the article as key elements in the sound field of liturgy, which are different from the tasks of choir master in the current liturgy practices.

Key words: singer-psaltis, Protopsaltis, melurgos, hymnographer, singing man, cantor, domestikos, chanter, liturgical chant, Eastern Orthodox divine service, Byzantium music.

SERDYUK, ALEXANDER. Kshyshtof Penderetsky's musical theater: travels in labyrinth of time

In the article the art-style aspect of creative evolution of Kshyshtof Penderetsky is researched. The author explains its stages and its certain unity on the material of his musical-theatrical pieces, ensured by the close relationships between his works. According to the favorite metaphor of the composer, his musical theater is represented as the "labyrinth of paradoxes".

Key words: Kshyshtof Penderetsky's musical theater, opera, aesthetics of Postmodernism, style dialogue, metaphor of labyrinth, transition epochs.

SERDYUK, YAROSLAVA. Virtual in the artistic communication of a performing musician

Analyzing the models of communicative process, the author carries out the projection of the concept of "virtual" onto the area of musical performance. The term "virtual" is proposed for the description of a process of forming the musical piece invariant model in the performer's consciousness. The categories «ideal – virtual – actual» are differentiated.

Key words: artistic communication, virtual, actual, ideal, material, virtual invariant model, virtual public, virtual communication.

SHMELYOVA, NATALIYA. A contemporary singer in a communication with a classical music (on an example of Alexander Vostryakov creation)

An artistic activity of the leading Ukrainian singer and teacher Alexander Vostryakov and the stages of his biography are examined in a context of Kharkiv vocal school (class of professor Tamara Veske), which formed a unique vector of his creative self-realization. On the example of G. Bizet's opera "Carmen" and some romances by P. Tchaikovsky the features of singer's performance style are analyzed.

Key words: performance style, singer, vocal school, genre, text, musical image, Alexander Vostryakov.

SIDOROV, MAXIM. The forming of the musical work performer's plan (on the material of Sergey Taneev's cantata "Ioannes Damascenus")

An interaction of basic factors which form the interpretation plan of musical composition is considered by the example of working with the score of cantata by Sergey Taneev "Ioannes Damascenus". Specific of the performer's annotations in this process is exposed.

Key words: practice of choir conductor, interpretation plan of musical composition, performer's annotation, Sergey Taneev's "Ioannes Damascenus".

SUKHLENKO, IRINA. Pedagogical principles of Vladimir Horowitz: in the dialogue with tradition

This article is about the educational activities of Vladimir Horowitz in the aspect of continuing the traditions of performing school, which brought him up as a pianist. We review connections between the individual performing style of the pianist and his pedagogical principles.

Key words: performing style, performing school, performing tradition, Vladimir Horowitz.

SULIM, RIMMA. Composer in modern musical practice (on the example of Zhanna Kolodub's creative activity)

This paper reveals the communicative aspects of composer's, pedagogical, performance and social activity of Z. Kolodub, the connections of her composer's creation with the social-cultural surrounding, the questions of distribution of her works and their functioning in modern musical-theatrical, concert and pedagogical practice.

Key words: Ukrainian composer, musical performance practice, musical pedagogy, social activity, Zhanna Kolodub.

SUSHANOVA, VICTORIYA. A myth about a musician on pages of M. Proust's prose

The author discovers a mythological nature of views on a musician in the cycle of novels "In Search of Lost Time", written by M. Proust, which are based on the biography of the fictional composer Vinteuil. This nature is described as a characteristic feature of late-romantic tendency in European culture of XIX–XX centuries boundary.

Key words: biographical myth, music in the literature, film adaptation of M. Proust's prose.

TCHERVINSKAYA, NATALIYA. Classicistic style manners in Brahms polyphony

The author examines a features of Johannes Brahms's polyphonic style in its relationships to a music of the past. The attention focuses on the discovery of intertextual connections of Brahms contrapuntal writing and polyphony of Hayden, Mozart and Beethoven – on an analyzing of a classicistic component of polyphonic manner of romantic composer.

Key words: Brahms, polyphonic tradition, intertextual connections, contrapuntal, imitation, canon, fugue, stylization, classicistic style.

TSARUK, SVITLANA. Warsaw period of pedagogical activity of Alexander Myshuga

The article is devoted to A. Myshuga's pedagogical activity at the Musical school under Warsaw musical society. The author proves the importance of the tribute by the Ukrainian singer and teacher to the development of vocal education of Poland, which was achieved by popularization of opera and by taking the science of voice training to a new high level of quality.

Key words: Alexander Myshuga, singer, Ukrainian teacher, «Warsaw period», vocal art, voice training, Musical school of Warsaw musical society.

VERKINA, TATIANA. Creative hearing as a basis of a professional activity of a pianist

The author emphasizes the importance of the hearing activity, its universal nature for a professional pianist. Passive hearing is opposed to an active conscious hearing, which aims at a subtle distinction, identification and comprehension of sound signals. A listening as an act of a will is impossible without a controllability of a making an artistic decisions.

Key words: intonation, musical hearing, piano performance, professional activity of a pianist.

VORONTSOV, SERGEY. Vinyl Rip format – new life of a LP

Vinyl Rip refers to a method by which the sound of a vinyl record is transferred as such to DVD-audio, a digital versatile disk format for delivering high-fidelity audio content. A DIY (Do it yourself) guide is presented for making a rigorous digital copy of a vinyl record using your home PC which would produce a sonic equivalent to the analog source. From the analysis of advantages and disadvantages of the Audio CD format the necessity of using high resolution digitization is outlined. In addition, comparative audition tests of self-made DVD-audio DVD-Rs with respective LPs were carried out.

Key words: vinyl record, Vinyl Rip, high resolution digitization, DVD-Audio.

YEFIMENKO, ADELINA. The figure of the Church composer in the practice of Catholic liturgy of the 20th century

This article examines the role of a church composer in preparing and implementing the reform of liturgical music by the Second Vatican Council. Historical paths of forming complex figure of a church composer and contemporary practice of his education are examined with an account of national specifics and holistic tasks of liturgical renewal in the Catholic Church before the reforms of first half of XX century.

Key words: Church composer, liturgical renewal, liturgical reform, a community of the believers, subject of liturgy, mass.

ZHARKOVA, VALERIYA. Maurice Ravel as a «composer-dandy» (about legitimacy of statement of a question)

For the first time in the Ukrainian musicology the influence of Dandyism doctrine on the thinking of Maurice Ravel, one of the main representative of the French musical culture of the end of XIX – beginning of XX centuries is covered. Dandyism as the aspiration to a unity of all aspects of “I-self” representation on the laws of beauty and taste becomes a foundation of the artistic and aesthetic system of composer, determining the specific of his musical language.

Key words: Maurice Ravel, dandy, taste, text and context, culture of distance.

ZUYEV, SERGEY. The activity of the musician in modern culture

The article is devoted to the research of activities of Tatiana Verkina – a performing artist, teacher, scientist, rector of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, art director and leader of International Classical Music Festival “Kharkiv Assemblies”.

Key words: universalism, activity, success, Tatiana Verkina, “Kharkiv assemblies”.

Відомості про авторів

1. **Андрєєв Євген Валерійович** – аспірант кафедри гармонії та поліфонії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
2. **Бабій Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, завідувача навчальною лабораторією історії музики, викладач кафедри гармонії та поліфонії, докторант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
3. **Бевз Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
4. **Веркіна Тетяна Борисівна** – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою спеціального фортепіано, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
5. **Воронцов Сергій Олександрович** – кандидат фізико-математичних наук, доцент кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
6. **Головін Юрій Аркадійович** – народний артист України, актор Харківського академічного драматичного театру імені О. С. Пушкіна, доцент кафедри майстерності актора, керівник курсу акторської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
7. **Горбунов Володимир Михайлович** – заслужений артист України, доцент кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
8. **Гуріна Алла Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури.
9. **Данилов Віталій Валентинович** – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач предметно-циклової комісії «Фортепіано» Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.

10. **Драч Ірина Степанівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
11. **Дяченко Юрій Станіславович** – асистент-стажист Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
12. **Єфименко Аделіна Геліївна** – доктор мистецтвознавства Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).
13. **Жаркова Валерія Борисівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
14. **Зусь Сергій Павлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.
15. **Інюточкіна Ніна Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
16. **Калениченко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
17. **Качмарчик Володимир Петрович** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.
18. **Кияновська Любов Олександрівна** – доктор мистецтвознавства, лауреат премії імені М. Лисенка, член НСКУ, професор Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.
19. **Коваленко Юлія Петрівна** – викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, аспірантка кафедри історії театру КНУТКіТ імені І. К. Карпенко-Карого.
20. **Козак Олександра Іванівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури.
21. **Мартиненко Олена Петрівна** – викладач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
22. **Николаєвська Юлія Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

23. **Очеретовська Неоніла Леонідівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
24. **Панасюк Валерій Юрійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, історії, теорії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.
25. **Петренко Ірина Анатоліївна** – здобувач кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури, викладач предметно-циклової комісії «Фортепіано» Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.
26. **Підпорінова Катерина Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
27. **Польська Ірина Іллівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.
28. **Приходько Ігор Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії і поліфонії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
29. **Портний Юрій Леонідович** – здобувач кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища імені В. Заремби.
30. **Рудницький Олег Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.
31. **Рябчун Ірина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтв Київської дитячої Академії мистецтв.
32. **Сахно Ігор Леонідович** – здобувач кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, регент хору храму Трьох Святителів (м. Харків), керівник ансамблю давньоцерковної музики «Стрітення».

33. **Сердюк Олександр Віталійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської юридичної академії імені Ярослава Мудрого.
34. **Сердюк Ярослава Олександрівна** – аспірантка, викладач кафедри гармонії і поліфонії, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
35. **Сидоров Максим Олександрович** – викладач Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату.
36. **Сулім Римма Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.
37. **Сухленко Ірина Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
38. **Сушанова Вікторія Володимирівна** – лауреат міжнародних конкурсів піаністів, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
39. **Фоміна Наталія Павлівна** – здобувач кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
40. **Царук Світлана Миколаївна** – здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, старший викладач кафедри теорії та методики мистецтв Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.
41. **Чепалов Олександр Іванович** – доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури.
42. **Червинська Наталія Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату.
43. **Шмельова Наталія Олександрівна** – концертмейстер вокальної кафедри Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, аспірантка кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Зміст [Содержание, на укр. яз.]</i>	3
--	---

Раздел 1

МАСШЕР-КЛАСС:

Татьяна Веркина

<i>Веркина Т.</i> ТВОРЯЩИЙ СЛУХ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА.....	7
<i>Зуев С.</i> ПОЛИФУНКЦИОНАЛИЗМ МУЗЫКАНТА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	19
<i>Подпоринова К.</i> ТОНАЛЬНАЯ ПАЛИТРА В ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ ТАТЬЯНЫ ВЕРКИНОЙ.....	29
<i>Николаевская Ю.</i> МУЗЫКАНТ: ПРОФЕССИЯ ИЛИ ПРИЗВАНИЕ? (Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи»).....	51

Раздел 2

Искусство ИНТЕРПРЕТАЦИИ

<i>Данилов В.</i> «ШОПЕНОВСКИЙ МОДУС» ПИАНИЗМА В РЕАЛИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КОНКУРСНОЙ ПРАКТИКИ...	66
<i>Инюточкина Н.</i> СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....	76
<i>Сидоров М.</i> ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПЛАНА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на материале кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»).....	86
<i>Шмелёва Н.</i> СОВРЕМЕННЫЙ ПЕВЕЦ В ОБЩЕНИИ С КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ (на примере творчества Александра Вострякова).....	96
<i>Коваленко Ю. И. А. ГРИНШПУН ТА Ю. И. ГРИНШПУН:</i> ДВА ПОКОЛЕНИЯ РЕЖИССЁРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА.....	108

Раздел 3 **Аспекты ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ**

Кияновская Л. ЦЕЛЬ, СМЫСЛ И ЗАДАНИЯ МАГИСТЕРСКИХ РАБОТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ КАК ЭЛЕМЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	117
Мартыненко Е. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА, ИСПОЛНИТЕЛЯ, МУЗЫКОВЕДА.....	121
Качмарчик В. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И. И. КВАНЦА И ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-ПРОФЕССИОНАЛА В ЭПОХУ БАРОККО.....	131
Портной Ю. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Т. ГАНИЦКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ПОДОЛЬЕ (НАЧАЛО XX СТ.).....	142
Царук С. ВАРШАВСКИЙ ПЕРИОД ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА МИШУГИ.....	149
Дяченко Ю. СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ПОДГОТОВКИ БАЯНИСТОВ (ПОЛЬСКИЙ ОПЫТ).....	157
Головин Ю. УЧЕНИК: ЛИЧНОСТЬ ИЛИ ОБЪЕКТ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ПЕДАГОГА?.....	166
Горбунов В. ПРОФЕССИЯ «МУЗЫКАНТ» НА ТЕРРИТОРИИ ТЕАТРА АНИМАЦИИ.....	173

Раздел 4 **МУЗЫКАНТ и его время**

Очеретовская Н. ВЕНСКИЕ КЛАССИКИ КАК ТВОРЦЫ МУЗЫКАЛЬНО-КОМИЧЕСКОГО.....	181
Петренко И. ПРИНЦ-МУЗЫКАНТ – ЗАБЫТЫЙ ГЕРОЙ БЕТХОВЕНСКОГО ПОСВЯЩЕНИЯ.....	189
Бабий О. ВАГНЕР – РЕДАКТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ: В ПОИСКАХ ПЕРВИЧНОГО СОДЕРЖАНИЯ УВЕРТЮРЫ ГЛЮКА К «ИФИГЕНИИ В АВЛИДЕ».....	200

Червинская Н. КЛАССИЦИСТСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИИ И. БРАМСА.....	211
Сушанова В. МИФ О МУЗЫКАНТЕ НА СТРАНИЦАХ ПРОЗЫ М. ПРУСТА.....	221
Калениченко О. ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....	229
Чепалов О. МУЗЫКОВЕД Б. АСАФЬЕВ КАК ЗАЛОЖНИК СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ.....	236
Польская И. МУЗЫКАНТ И ЕГО ВРЕМЯ (из неопубликованных писем С. С. Богатырёва к Л. И. Фаненштилю).....	246

Раздел 5

Мир КОМПОЗИТОРА

Жаркова В. МОРИС РАВЕЛЬ – «КОМПОЗИТОР-ДЕНДИ» (о правомерности постановки вопроса).....	259
Фомина Н. ПАРАДОКСЫ ПОСВЯЩЕНИЯ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА.....	270
Сердюк А. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР К. ПЕНДЕРЕЦКОГО: ПУТЕШЕСТВИЯ ЛАБИРИНТОМ ВРЕМЕНИ.....	282
Ефименко А. ФИГУРА ЦЕРКОВНОГО КОМПОЗИТОРА В ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЛИТУРГИИ XX ВЕКА.....	301
Сахно И. ИДЕЯ ПРОТОПСАЛТА В ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ.....	313
Рябчун И. РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ НОВОГРЕЧЕСКОГО КОМПОЗИТОРА Н. СКАЛКОТАСА.....	321
Козак А. ФЕНОМЕН ХАРЬКОВСКОГО КОМПОЗИТОРА: И. С. ПОЛЬСКИЙ.....	335
Бевз М. ТВОРЧЕСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Ф. Ф. БОГДАНОВА В ВОСПОМИНАНИЯХ В. Т. БОРИСОВА. ПОРТРЕТ В ПОРТРЕТЕ.....	345
Рудницкий О. ТИП ЛИЧНОСТИ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР В ВЫБОРЕ ПРОФЕССИИ КОМПОЗИТОРА: Н. КОЛЕССА.....	359

Сулим Р. КОМПОЗИТОР В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ (на материале творческой деятельности Жанны Колодуб).....	365
---	-----

Раздел 6 **МУЗЫКАНТИ**

в коммуникативном пространстве

Драч И. ФИГУРА ДИРИЖЕРА В ОПЕРНОМ ИСТЕБЛИШМЕНТЕ (по версии Т. Бернхарда).....	382
Панасюк В. ФУНКЦИИ ДИРИЖЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ПОСТАНОВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ	393
Сухленко И. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА: В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ	404
Гурина А. БОРИС РОМАНОВИЧ ГМЫРЯ И СЛУШАТЕЛИ: ИСТОРИКО-КОММУНИКАТИВНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ	413
Сердюк Я. ВИРТУАЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ	425
Приходько И. МУЗЫКОВЕД И ЕГО СОБЕСЕДНИКИ	437
Андреев Е. СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКОВЕД В МИРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ	448
Воронцов С. ФОРМАТ VINYL RIP – НОВАЯ ЖИЗНЬ ВИНИЛОВОЙ ПЛАСТИНКИ	458
 Анотації [на укр. яз.]	474
Аннотации	483
Annotations	492
Відомості про авторів [Сведения об авторах, на укр. яз.]	500
Содержание	504
Table of contents	508

TABLE OF CONTENTS

<i>3.micm [Contents, Ukr.]</i>	3
--------------------------------------	---

Section 1 MASTER-CLASS: *Tatiana Verkina*

<i>Verkina Tatiana</i> . CREATIVE HEARING AS A BASIS OF A PROFESSIONAL ACTIVITY OF A PIANIST.....	7
<i>Zuyev Sergey</i> . THE ACTIVITY OF THE MUSICIAN IN MODERN CULTURE.....	19
<i>Podporinova Ekaterina</i> . A KEY PALETTE IN THE ART STUDIO OF TATIANA VERKINA.....	29
<i>Nikolayevskaya Yuliya</i> . MUSICIAN: PROFESSION OR VOCATION? (LEAFING THE PAGES OF FESTIVAL «KHARKOV ASSEMBLIES»).....	51

Section 2 *INTERPRETATION Art*

<i>Danilov Vitaliy</i> . “CHOPIN’S MODUS” OF PIANISM IN REALITIES OF THE MODERN COMPETITION PRACTICES...	66
<i>Inyutochkina Nina</i> . FORMATION OF THE PIANIST- ACCOMPANIST PROFESSION.....	76
<i>Sidorov Maxim</i> . THE FORMING OF THE MUSICAL WORK PERFORMER’S PLAN (on the material of Sergey Taneev’s cantata “Ioannes Damascenus”).....	86
<i>Shmelyova Nataliya</i> . A CONTEMPORARY SINGER IN A COMMUNICATION WITH A CLASSICAL MUSIC (on an example of Alexander Vostryakov creation).....	96
<i>Kovalenko Yuliya</i> . IZAKIN GRINSHPUN AND YULIY GRINSHPUN AS TWO GENERATION OF MUSICAL THEATRE DIRECTORS.....	108

Section 3 *Aspects of PROFESSIONALIZATION*

Kyyanovska Lyubov. THE PURPOSE, MEANING AND OBJECTIVES OF MASTER WORKS IN THE ACADEMY OF MUSIC AS PART OF TRAINING A PERFORMER.....	117
Martynenko Elena. ARTISTIC DISCOVERY IN PROFESSIONAL ACTIVITY OF COMPOSER, PERFORMER, MUSICOLOGIST.....	121
Kachmarchyk Vladimir. J. J. QUANTZ PERFORMING ARTS AND THE PREPARATION PECULIARITIES OF A PROFESSIONAL MUSICIAN IN THE BAROQUE EPOCH	131
Portniy Yuriy. THE ACTIVITY OF T. HANYTSKY IN A CONTEXT OF A PROFESSIONALISATION OF THE PIANO PERFORMANCE IN PODOLIA (the beginning of the 20th century).....	142
Tsaruk Svitlana. WARSAW PERIOD OF PEDAGOGICAL ACTIVITY OF ALEXANDER MYSHUGA.....	149
Dyachenko Yuriy. THE MODERN PRACTICES IN ACCORDIONIST TRAINING (THE POLISH EXPERIENCE)	157
Golovin Yuriy. STUDENT: A PERSONALITY OR AN OBJECT OF A TEACHER'S SELF-REALIZATION?.....	166
Gorbunov Vladimir. A TRADE THE "MUSICIAN" ON A TERRITORY OF AN ANIMATION THEATRE.....	173

Section 4 *MUSICIAN and his TIME*

Ocheretovskaya Neonila. VIENNESE CLASSICS AS CREATORS OF A MUSICAL-COMIC.....	181
Petrenko Irina. ROMANTIC PRINCE – THE FORGOTTEN HERO OF THE BEETHOVEN'S DEDICATION.....	189
Babiy Oksana. WAGNER – AN EDITOR AND A PERFORMER: IN SEARCHES OF THE PRIMARY CONTENTS OF GLUCK'S OVERTURE TO «IPHIGENIE IN AULIS».....	200

<i>Tchervinskaya Nataliya.</i> CLASSICISTIC STYLE MANNERS IN BRAHMS POLYPHONY.....	211
<i>Sushanova Victoriya.</i> A MYTH ABOUT A MUSICIAN ON PAGES OF M. PROUST'S PROSE.....	221
<i>Kalenichenko Olga.</i> IMAGE OF A MUSICIAN IN THE LITERATURE OF SILVER AGE.....	229
<i>Chepalov Alexander.</i> THE MUSICOLOGIST BORIS ASSAFIEV AS A HOSTAGE OF THE STALINISM.....	236
<i>Polskaya Irina.</i> MUSICIAN AND HIS TIME (from unpublished letters of S. S. Bogatyryov to L. I. Fanenstil).....	246

Section 5

The WORLD of a COMPOSER

<i>Zharkova Valeriya.</i> MAURICE RAVEL AS A «COMPOSER- DANDY» (about legitimacy of statement of a question).....	259
<i>Fomina Nataliya.</i> PARADOXES OF DEDICATION OF THE FIRST PIANO CONCERTO BY SERGEY PROKOFIEV	270
<i>Serdyuk Alexander.</i> KSHYSHTOF PENDERETSKY'S MUSICAL THEATER: TRAVELS IN LABYRINTH OF TIME.....	282
<i>Yefimenko Adelina.</i> THE FIGURE OF THE CHURCH COMPOSER IN THE PRACTICE OF CATHOLIC LITURGY OF THE 20TH CENTURY.....	301
<i>Sakhno Igor.</i> THE IDEA OF PROTOPSALTIS IN EASTERN ORTHODOX CANTATORY TRADITION.....	313
<i>Riabchun Irina.</i> THE REGIONAL SPECIFICS OF NEW- HELLENIC COMPOSER N. SKALKOTTAS'S PROFESSIONAL GROWTH.....	321
<i>Kozak Alexandra.</i> THE PHENOMENON OF KHARKIV COMPOSER: ILIYA POLSKY.....	335
<i>Bevz Marina.</i> THE CREATIVE, MUSICAL AND SOCIAL ACTIVITY OF F. BOGDANOV IN THE MEMOIRS OF V. BORISOV. THE PORTRAIT IN THE PORTRAIT.....	345
<i>Rudnitsky Oleg.</i> PERSONAL TYPE AS THE DETERMINANT FACTOR IN THE COMPOSER'S PROFESSION CHOICE: MYKOLA KOLESSA.....	359

<i>Sulim Rimma.</i> COMPOSER IN MODERN MUSICAL PRACTICE (ON THE EXAMPLE OF ZHANNA KOLODUB'S CREATIVE ACTIVITY).....	365
--	------------

Section 6
MUSICIAN in a communicative area

<i>Drach Iryna.</i> FIGURE OF CONDUCTOR IN OPERA ESTABLISHMENT (ON T. BERNHARD'S VERSION).....	382
<i>Panasyuk Valeriy.</i> CONDUCTOR'S DUTIES IN MODERN STAGING PRACTICE.....	393
<i>Sukhlenko Irina.</i> PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF VLADIMIR HOROVITZ: IN THE DIALOGUE WITH TRADITION.....	404
<i>Gurina Alla.</i> BORIS HMYRIA AND LISTENERS: HISTORICAL-COMMUNICATIVE METAMORPHOSES.....	413
<i>Serdyuk Yaroslava.</i> VIRTUAL IN THE ARTISTIC COMMUNICATION OF A PERFORMING MUSICIAN.....	425
<i>Prykhodko Igor.</i> MUSICOLOGIST AND HIS INTERLOCUTORS	437
<i>Andreev Evgeniy.</i> A MODERN MUSICOLOGIST IN THE WORLD OF A POPULAR MUSIC.....	448
<i>Vorontsov Sergey.</i> VINYL RIP FORMAT – NEW LIFE OF A LP..	458
 <i>Анотації [Annotations, Ukr.].....</i>	 474
<i>Аннотации [Annotations, Rus.].....</i>	483
<i>Annotations.....</i>	492
<i>Відомості про авторів [About authors, Ukr.].....</i>	500
<i>Содержание [Table of contents, Rus.].....</i>	504
<i>Table of contents.....</i>	508

**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**

**Професія «музикант» у часопросторі:
історико-культурні метаморфози**

Збірник наукових статей
Випуск **35**

Відповідальний за випуск: І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник, коректор: Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Формат 60х84 1/16.

Умов. др. арк. 29,8. Об. вид арк. 33,8.

Зам. № 2712/11. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.

Телефон: (057)752-47-90

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б