

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

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

Збірник наукових статей
Випуск 42



Харків
2015

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 4 від 27 листопада 2014 р.)*

Редакційна колегія:

ВЄРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЗЄНКІН К. В. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. –	доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії
і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 42** / Харк. нац. ун-т мистецтв
імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків :
Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. — 444 с.
ISBN 978-617-7302-00-0

Збірник репрезентує новітні розробки науковців у галузях музикознавства, театро-
знавства та кінознавства. Книга адресована діячам музичного, театрального та кінема-
тографічного мистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних
закладів, шанувальникам мистецтва, а також рекомендується для поповнення фондів
музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК Щ31

ISBN 978-617-7302-00-0

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2015

Зміст

Розділ 1

Методологічні штудії

Очеретовська Н. Соціологічний метод в теоретичному музикознавстві	6
Зварич А. Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови	14
П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності	22
Кравченко М. Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу	35
Жарких Т. Герменевтико-ономатологическое исследование музыкально-поэтических текстов вокального цикла О. Мессиана «Роёmes pour Mi»	47
Боганча М. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса	56
Ильенко М. Методологические основы понятия «трубач-виртуоз» (на примере исполнительского стиля Т. Докшицера)	68

Розділ 2

Аналітичні розвідки

Ходакова Н. Gloria из Мессы для трех голосов У. Бёрда: к проблеме текстомзыкальной формы	79
Жигалова Е. Фуга g-moll для скрипки соло И. С. Баха: аспекты анализа темы	87
Погода Е. Клавирные четырехручные фантазии В. А. Моцарта как отражение идеи «ВАСН»	95
Однолюкина М. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского	109
Бабій О. «Фіделіо» Л. ван Бетховена та опери Р. Вагнера 40-х років: дві авторські моделі «опери порятунку»	120
Бондаренко М. Авторская каденция как неотъемлемая часть драматургической логики сонатной формы (фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига)	136

Ефремова И. Преломление танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX века	148
Асатурян А. Генезис и тенденции эволюции камерно-вокального стиля и их отражение в творчестве К. Дебюсси	158
Черная Е. Фортепианная музыка для детей А. Караманова: традиции и авторский стиль	171
Куртбединова Л. Особенности композиционно-драматургического решения «Рондо-Хайтарма» Н. Амедова	184
Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна ...	198
Пономарёва М. Французский язык как «ключ» к вокальной интерпретации	210
Рябенка І. Вербалізація концепту ЧАС в англomовному пісенному середовищі	219

Розділ 3

Україна музична

Кононова О. Вперед до джерел!	228
Линник М. Камерные концерты в Харькове сквозь призму публикаций корреспондента «Русской музыкальной газеты» Р. Геники (конец XIX – начало XX вв.)	242
Довжинець І. Традиція академічного музикування в часо-просторі провінційного міста	254
Ван Цзо. Композиторско-исполнительская семантика украинского солоспива в свете жанровой теории интерпретологии	267
Бондар С. Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів	279
Сухомлінова Т. Художній світ хорової музики Ганни Гаврилець ...	288
Деба С. Стратифікація народнопісенної творчості лемків Луганщини	300
Золотарёва И. Деятельность оркестра Г. А. Аванесова как важный этап профессионализации народно-инструментального исполнительства на Луганщине	313

Чистякова Н. Музыкальный фестиваль-конкурс как форма практики общественного музицирования (на примере фестиваля-конкурса детей и юношества «Волшебный камертон») 322

Розділ 4

Проблеми виконавства та мистецької освіти

Сухленко И. Временная организация музыкального произведения: исполнительский аспект	334
Жерздев А. Струнно-щипковый инструментализм: органология явления	345
Паламарчук В. Скордатура как средство раскрытия потенциала классической шестиструнной гитары	358
Худяков Н. Валторновый стиль: генезис, эволюция, константы и переменные	371
Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы	383
Зуб Г. Коммуникативные координаты в исполнительских версиях вокального цикла «Пять стихотворений Матильды Везендонк» Р. Вагнера	394
Сидоренко О. Взаимодействие исполнителей-виртуозов в камерном жанре (на примере дуэта В. Горовиц – Н. Мильштейн)	407
Курганова Я. Эстрадный вокал в контексте современной масс-культуры	416
Яркина И. Внутрипластовая переходность стиля <i>funk</i> на пути от джаза к поп-музыке: контекст переинтонирования	429

Відомості про авторів	441
------------------------------------	------------



Розділ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ШТУДІЇ

УДК 78.072.2 : 78.01

Неоніла Очеретовська

СОЦІОЛОГІЧНИЙ МЕТОД В ТЕОРЕТИЧНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Основоположник розуміючої соціології та теорії соціальної дії Макс Вебер привертає до себе увагу не тільки представників соціологічної науки, а й музикознавства, культурології, психології, історії. Його концепції знаходять широке відображення і розвиток у сучасній музичній теорії і практиці. Особистість Макса Вебера сформувалась у другій половині XIX сторіччя. Він народився 21 квітня 1864 року в Тюрінгії (місто Ерфурт) в сім'ї юриста, який походив з середовища купців та промисловців, що займалися текстильною справою. З 1869 року батько Макса, обраний в муніципальний сейм, а надалі і рейхстаг, переїхав у Берлін. Особливий вплив на хлопчика мала його мати Е. Валленштайн-Вебер, яка була не тільки людиною високої культури, але й цікавилась проблемами релігії та соціального буття. До самої смерті сина (14 червня 1920 року у Мюнхені) мати була в постійному інтелектуальному, духовному зв'язку з М. Вебером, особливо сильно впливаючи на його релігійні почуття.

У 80-ті роки М. Вебер навчався в Гейдельберзькому університеті (факультет права), Берлінському та Геттінгенському університетах, де він вивчав юриспруденцію і склав перші університетські іспити. В 1889 році захистив в Берліні дисертацію на тему «До історії торгових товариств в Середні віки». В 1891 році М. Вебер написав

дисертацію «Римська аграрна історія і її значення для державного і приватного права», після захисту якої вчений був запрошений на посаду професора кафедри факультету права Берлінського університету. Потім він працював професором політичної економії університету міста Фрибурга (1894 рік). В 1896 році М. Вебер очолює кафедру в університеті Гейдельберга і пише працю «Соціальні причини падіння античної цивілізації». Поряд з викладацькою роботою, його приваблює соціальна діяльність. В 90-ті роки він здійснює ряд поїздок в Шотландію, Ірландію, в 1904 році – в США. Його увагу привертає і російська революція 1905 року. Він публікує ряд статей, присвячених положенню буржуазної демократії в Росії, а також здійснює дослідження в галузі логіки наук про культуру.

У 10-ті роки ХХ сторіччя Макс Вебер публікує свою видатну працю «Про деякі категорії розуміючої соціології». Під час першої світової війни він знаходиться на військовій службі, а в 1916–1917 рр. виконує різні місії в Брюсселі, Відні, Будапешті, прикладає зусилля, щоб переконати німецьких лідерів не розпалювати війну. Останнім місцем його перебування стає Мюнхен, де він приймає кафедру в університеті і читає курс лекцій, присвячений історії господарства та суспільства. Ця праця була опублікована посмертно його вдовою Маріанною Вебер у 1922 році.

Будучи відомим правознавцем та юристом, Макс Вебер виявив глибокі знання і у сфері музики, як теорії, так і історії цього виду мистецтва. Праця «Рациональні і соціологічні засади музики» була опублікована в Берліні у 1921 році і привернула увагу не тільки на батьківщині автора, але й в інших країнах. Про це свідчить і стаття А. В. Луначарського «Про соціологічний метод в теорії та історії музики (книга про музику М. Вебера)», в якій нарком освіти Росії зазначив: «Соціологічний метод в історії мистецтва, звичайно, має величезне майбутнє. Він починає мати і своє сьогодні» [2, с. 158]. І він не помилився. Наше сьогодні – рубіж ХХ–ХХІ століть – є цілковитим підтвердженням того розмаху, визначного місця, котре даний метод аналізу музики набуває в музикознавстві, музичній художній практиці, виконавстві, організації театального та концертного життя, фольклористичі.

Музично-соціологічна концепція М. Вебера спирається на основні положення його «розуміючої соціології». Вчений вважав, що ра-

ціоналізація соціальної дії є тенденцією самого історичного процесу. Його «розуміюча соціологія» оцінює соціальну дію, пояснюючи її причини. Раціоналізація торкається господарства, управління, образу мислення і життя людей. Таким чином, в соціокультурному розвитку значно збільшується соціальна роль науки, яка позбавляє свідомість від магічних забобонів. Дослідник певних історичних явищ повинен донести, виявити, зробити зрозумілим значення культурного факту, пояснити його генезу.

Праця Макса Вебера «Раціональні і соціологічні засади музики», котра розвиває ці ідеї в галузі музики як виду мистецтва, і досі в повній мірі не освоєна музикознавчою думкою. В чому ж причини цього? Можливо, це є результатом того, що А. В. Луначарський називав незбагненою вченістю і різнобічністю Вебера, внаслідок чого Макс Вебер формує певні «напівфабрикати», не даючи повного розгорнутого уявлення про предмет свого дослідження. А. В. Луначарський відзначав відсутність у нього прагнення до організуючої простоти точки зору; він пише: «М. Вебер – його напівфабрикати так і просяться на марксистський завод. Ось в чому для нас велика привабливість його праць» [2, с. 160]. Погляди видатного німецького вченого парадоксальним чином виявилися близькими, «співзвучними» новій соціальній атмосфері, яка народжувалася в молодому суспільстві радянської держави. В той же час на довгі роки цікава соціологічна концепція Макса Вебера залишилась поза увагою вітчизняних музикознавців. Тільки зараз спостерігається відродження інтересу до її змісту, основних ідей та методів. Цим і обумовлена **актуальність** даної статті.

Отже, Макс Вебер, висуваючи ідею раціоналізації музики як основу музично-соціологічного методу, починає з її звукових першооснов, звукової організації, музичного строю. Він стверджує, що «акордово-гармонічна музика раціоналізує матеріал звуку, поділяючи октаву арифметично чи геометрично на квінту і кварту» [1, с. 469]. Систему акордової гармонії він уявляє як раціонально-замкнуту єдність. Акордовий раціоналізації, що притаманна музиці епохи Гармонії, М. Вебер протиставляє ірраціональну мелодику, оскільки її не можна повністю вивести з акордової гармонії. Автор зазначає наступне: «Хоча мелодика взагалі і гармонічно обумовлена, і гармонічно “зв’язана”, її

навіть в гармонічній музиці не слід виводити з гармонії» [1, с. 472]. Навіть в самому найсуворішому «чистому письмі» мелодії, на думку М. Вебера, ніколи не бувають просто переведеними в послідовність звуків акордами. Тому з таким натхненням він пише про прохідні, допоміжні звуки, які не входять до акордового остову, а є дійовими засобами досягнення динаміки, поступального руху вперед. Саме ці засоби, включаючи і затримання, створюють особливі музичні напруги, що мотивовані ірраціональністю мелодики, в тому числі і в сучасній М. Веберу музиці.

Ерудиція німецького соціолога торкається музики різних історичних періодів, культурних центрів, епох. Його знання японської, китайської, арабської, візантійської музики дозволяють співставляти музичні системи класичної епохи з надбаннями прадавніх цивілізацій. Наприклад, він пише про поступове формування багатоголосного музичного мислення: «<...> початкові підступи до багатоголосся набувають різних, відповідних порубіжним типам, форм. В музиці, яка не зазнавала раціоналізації, як вокальній, так і інструментальній, також зустрічається “супровід” співочого голосу. Супровідний голос характеризується як такий почасти чисто кількісно тим, що він хоча і наділений власною мелодією, однак виконується тихше (таке зустрічається, наприклад, в народному співі в Ісландії, де супровідний голос рухається, виспівуючи власну мелодію), почасти ж тим, що він виявляється якісно несамотійним по відношенню до голосу – носія мелодії. І останнє – або так, що він обіграє мелодію альтерованими тонами або колоратурами, – таке нерідко зустрічається в самій різній музиці, як, наприклад, в східно-азіатській (китайській, японській), і виявляється і в давньогрецькій музиці» [1, с. 517–518]. Німецький соціолог описує давньогрецьку гетерофонію, де «інструменти грають в унісон з співацьким голосом, однак між витриманими тонами останнього поміщають свої розцвічування (для чого, за свідченням візантійських джерел, очевидно, існували типові схеми), – або ж, навпаки, так, що разом з рухом мелодії беруться різні (змінюючи один одного або звучачі одночасно) витримані супровідні звуки, що служать “бурдонами”» [1, с. 518]. Таким чином, в розумінні функції супровідних голосів в архаїчних культурах та первісних формах багатоголосся в теорії раціоналізації музичного соціолога Макса Вебера,

можна виділити два визначальних фактора: 1) кількісний (супровідні голоси виконуються тихіше), 2) якісний (ведучий голос завжди протипоставлений супровідному).

Між іншим, в сучасній виконавській практиці в Китаї (пекінська опера) і досі використовують архаїчні форми співвідношення голосу та супроводу. Це двоголосся гетерофонного типу, де інструментальний супровід нерідко повністю дублює мелодію солістки / соліста. В той же час в інструментальній партії, зазвичай, більше звуків. Вона більш рухлива, в ній мало пауз, а вокальна партія ділиться на фрази, які розділяються короткими цезурами. Про це пише в своїй роботі, присвяченій феномену пекинської опери, дослідниця Лянь Юнь [3].

Наскрізною темою в дослідженні М. Вебера є еволюція музичного інструментарію, яку він тісно пов'язував з питаннями господарювання, соціального буття та суспільного статусу музиканта. Як відзначає Макс Вебер, «соціальне місце окремих інструментів один відносно іншого уже було встановлене традицією. Лютніст був вхожим в суспільство, оскільки лютня була аристократичним інструментом дилетантів, і платня лютніста в оркестрі королеви Єлизавети в три рази перевищувала платню скрипаля і в п'ять разів – волинщика. Органіст же так і взагалі вважався митцем. А віртуозу-скрипалеві ще тільки потрібно було завоювати таке положення, і тільки коли це відбулося (особливо завдяки Кореллі), то швидше стала рости література для смичкових інструментів» [1, с. 541]. Отже, соціальний аспект інструментального виконавства впливав і в той же час обумовлював докорінні еволюційні процеси у сфері становлення музичного мислення та інтонаційного змісту музики.

Ерудиція автора дозволяє виявити найтонші деталі відносно інструментарію подорожуючих музикантів, показати еволюцію інструментарію країн світу, художній та технічний прогрес у цій галузі, соціальне місце як музикантів, так і їх інструментів, навіть питань заробітної платні та соціального статусу музикантів – дилетантів та професіоналів. Автор пише про винаходи в цій галузі, про фабрики, які існували і існують понині, про цехову організацію, яка вже в епоху середньовіччя забезпечувала ринок збуту музичних інструментів, про пристосування інструментів до потреб оркестрової гри в епоху Відродження. Він описує, згадує численні різновиди віол, які залишались

відомими ще й в XVII і XVIII сторіччях, про безперервні раціональні експерименти, які особливо зазначилися в культурі XVI століття, про перехід до оновлених струнних інструментів у XVIII столітті, які склали сучасний камерно-музичний ансамбль – струнний квартет класицистської епохи. Особливу увагу М. Вебер приділяє органу, який він вважає носієм церковного музичного мистецтва. Також вчений розглядає витoki фортепіано: старовинні клавикорди, клавесин, чембало, вьорджинал. М. Вебер відзначає, що органісти і піаністи в XVII сторіччі відчували специфіку своєї діяльності, однак, насамперед, вони почували себе солідарними митцями і носіями розвитку гармонічної музики, особливо в протилежність «струнникам», не здатним, як пише М. Вебер, «видобувати повну гармонію» [1, с. 546]. Він підкреслює значення творчих особистостей в процесі музичної емансипації клавіра від стилістики органа, що він пов'язує із змінами соціальної структури Франції, зокрема впливом танцю на французьку інструментальну музику, а потім і розквіт віртуозної гри на скрипці. Вебер пише: «Якщо Шамбоньера можна розглядати як першого творця специфічно клавірної музики у XVII сторіччі, то Доменіко Скарлатті став на початку XVIII століття першим, хто віртуозно використав своєрідні звукові можливості та ефекти свого інструменту» [1, с. 546].

Таким чином, ідеї Макса Вебера є актуальними на сучасному етапі розвитку теоретичного і історичного музикознавства. Центральним поняттям, введеним цим вченим, стало поняття раціоналізації. Воно акцентує увагу на процесі витіснення випадкових, афективних, а також рутинних дій або мотивів, відхилення від стрижневих напрямків дії і поведінки. Для раціоналізації є характерним упорядкування дій і накопичення досвіду, результатів (наукових, творчих, мистецьких). Раціоналізація в музиці для М. Вебера означала впорядкування звукової системи, яке відбувалося історично в різних регіонах нашої планети. В східно-азіатській, особливо японській музиці, яка, за висловом М. Вебера «мліє від пітонів» [1, с. 526], виникають специфічні форми мислення, котрі органічно зв'язані з мистецтвом імпровізації, введенням різноманітних прикрас. В історичному процесі раціоналізації музики М. Вебер надавав великого значення винаходу нотного письма, яке на його думку, має більш фундаментальне значення, ніж спосіб

запису мови для існування вербальних художніх побудов. «Для існування такої музики, – пише М. Вебер, – яка існує у нас зараз, нотне письмо, подібне до нашого, має суттєво більш фундаментальне значення, ніж, скажімо, спосіб запису мови для втілення мовних художніх побудов, – мабуть, за єдиним виключенням поезії ієрогліфічної та китайської, де без оптичного враження від самих письмових знаків, завдяки їх художній структурі як складовій частині цілого, неможливою є реальна насолода поетичним продуктом. Однак можна сказати, що будь-який вид поетичного продукту є цілком незалежним від улаштованості самої структури письма. І якщо відволіктись від найвищих проявів в галузі художньої прози, що досягають висот мистецтва Флобера або Уайльда, чи ж аналітичних діалогів Ібсена, то можна було б в принципі вважати, що суто ритмічно-мовна творчість навіть і сьогодні взагалі не залежить від існування або відсутності письма. Але більш-менш складний сучасний музичний твір не можна ні створити, ні зберегти, ні відтворити, не користуючись засобами нашого нотного запису – він поза записом не може існувати ніяк і ніде, навіть і як внутрішнє надбання свого творця» [1, с. 522].

Отже, роздуми М. Вебера спрямовують музикознавчу думку до вирішення багатьох злободенних питань. Наприклад, чому ж в одних місцях нашої планети з'явилося багатоголосся, а в інших – воно відсутнє дотепер? Як співвідноситься винахід нотного письма з розвитком музичного мислення? Заслужовують уваги глибокі зауваження Макса Вебера щодо ладової системи музики, зокрема, співвідношення діатоніки і хроматики. Соціологічні розвідки М. Вебера у галузі теорії та історії музики є не тільки суттєвим доповненням до існуючих музично-теоретичних систем, а й утворюють самобутню цілісну наукову концепцію, актуальність якої усвідомлюється в наш час – епоху соціальних змін, пошуків шляхів прогресу суспільства в цілому і музики як невід'ємної складової соціуму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Избранное. Образ общества : Пер. с нем. Ред. Е. Н. Балашова — М. : Юрист, 1994. — С. 469–550 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/vebobr/06.php.

2. Луначарский А. В. О социологическом методе в теории и истории музыки // Луначарский А. В. В мире музыки / А. В. Луначарский. — М. : Сов. композитор, 1971. — С. 158–176.

3. Лянь Юнь. Музыка Пекинської опери / Лянь Юнь // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. І. В. Цурканенко]. — Харків, 2007. — Вип. 19. — С. 217–224.

Очеретовська Н. Л. Соціологічний метод в теоретичному музикознавстві. Розглянута концепція «розуміючої соціології» М. Вебера стосовно музичного мистецтва, методології його дослідження. Розібрані основні ідеї музично-соціологічної праці М. Вебера «Раціональні і соціологічні основи музики»: раціоналізація звукових основ, музичного строю, акордові раціоналізації.

Ключові слова: розуміюча соціологія, раціоналізація, інструментарій, нотний запис, поліфонія, гетерофонія, архаїчні культури, мелодика, супровідний голос.

Очеретовская Н. Л. Социологический метод в теоретическом музыкознании. Рассмотрена концепция «понимающей социологии» М. Вебера применительно к музыкальному искусству, методологии его исследования. Разобраны основные идеи музыкально-социологического труда М. Вебера «Рациональные и социологические основания музыки»: рационализация звуковых основ, музыкального строя, аккордовые рационализации.

Ключевые слова: понимающая социология, рационализация, инструментарий, нотная запись, полифония, гетерофония, архаические культуры, мелодика, сопровождающий голос.

The summary. Ocheretovska N. L. Sociological method in theoretical musicology. The concept «of understanding sociology» M. Weber with reference to musical art, methodology of its research is considered. The basic ideas of musical-sociological work M. Weber «Rational and sociological bases of music» are disassembled: rationalization of sound bases, musical building, chord rationalization.

Key words: understanding sociology, rationalization, tools, notation, polyphony, heterophony, archaic cultures, melodic, accompanying vote.

СЕМАНТИЧНИЙ ТА СЕМІОТИЧНИЙ РАКУРСИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ

Постановка проблеми у загальному вигляді. Глибокі соціальні та духовні зрушення, що характеризують сучасний культурний вимір в Україні, поставили проблеми вивчення унікальності мовного фонду в ряд найважливіших соціальних інституцій. За цих умов дослідження музичної мови дозволить детермінувати глибину змістовного взаємозв'язку музики та культури в цілому.

Актуальність розробки концепції музичної мови зумовлена складністю проблематики музичної семіотики як складової теорії мови, що й до сьогодні не отримала свого вирішення. Передумови формування мовної концепції музики мають своїм корінням як розвиток музичної науки, так і становлення лінгвістичної теорії, розширення сфери дослідження об'єктів.

Наукові праці в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Питання пов'язані з аналізом музики як мовної системи висвітлено у працях Б. Асаф'єва, Б. Яворського, Л. Мазеля, Е. Назайкінського та ін. Визначенням місця музичної мови в системі інших мов займався Ю. Кон, розкриваючи різні аспекти побудови музичної мови ХХ ст. Вирішення проблеми музичної мови в психологічному аспекті та, зокрема, питання музичної семантики, розглядаються у працях М. Арановського.

Іншої позиції на проблематику музичної мови як семіотичної системи розкрито у працях Г. Орлова, Н. Брилевої, А. Денисова та ін., де наголошується на функціях музичного знака, але не завжди розкривається його залежність від змін, що відбуваються в музичній культурі, співвіднесеності інваріантних та унікальних рис, що притаманні музичному символу в різні епохи. Досить важливим, з огляду на вже існуючі праці та погляди, є пошук критерію для виокремлення музичних інтонацій, знаків та символів в єдину систему, яку визначають як музичну мову, але не до кінця зрозумілим є механізм детермінації музичного знака в різних історичних епохах, традиціях, стилях.

Іншої позиції дотримуються дослідники М. Арановський, Б. Гаспаров, Ю. Степанов, Л. Березовчук, Ю. Борєв наголошуючи на тому, що музична мова не семіотична система. Спроби осмислити музику як семіотичну систему у межах філософських досліджень, у супереч відомому факту неможливості встановити «предмет», що виражається «музикою-знаком», призводили до узагальнюючих висновків. Порівнюючи музику з мовою в цілому, кожна нова музика – нова мова (за Мішель Дюфренн); якщо музика є символ – «мова символів» – вона виражає не почуття, а «морфологію почуття» (за Сьюзан Лангер). Аналіз даних концепцій суті музики, що виходять з уявлення про неї як «знаку», або «символу» і обумовило *мету даної статті*.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дослідження онтологічної суті музичного мистецтва стає об'єктом інтересу філософських досліджень, в контексті яких музикознавча дилема – чи є музика мовою – в більшості випадків вирішується позитивно. Відповідно до цього постає питання, що саме та як виражає музичне мистецтво. Оскільки звук сам по собі не може щось виражати, або означати, одиницями «музичної мови» є різного роду цілісні утворення, що складаються з декількох звуків. Усвідомити специфічні особливості таких утворень як музичні знаки та механізм ідентифікації із тим, що вони певним чином виражають, є «філософським завданням» відносно «музики-знаку» й означає розуміння буття музики та її незбагненого «душевного впливу», «гіпнотичного навіювання» (за висловлюванням А. Бергсона).

В цьому контексті досить ґрунтовною є концепція С. Лангер, що сформувалася під впливом ідей Е. Кассіра, Л. Вітгенштейна, Б. Рассела, в основі якої думка про те, що специфікою людської свідомості є її символічний характер. У праці «Філософія в новому ключі» вона пише: «елементарна здатність кори полягає у “символічній трансформації досвіду”, що є природною здатністю мозку людини, притаманною йому від народження» [2, с. 16]. Пізнавальна діяльність свідомості людини здійснюється у двох формах символізму – науковому і художньому. Досліджуючи природу художнього символізму на прикладі музики, С. Лангер вважає, що в музиці сутність художнього символізму виявляється в найбільш чистому вигляді, але музика – як символічний аналог емоційного життя – не є мовою. Вона зазначає: «Називати звуками її “словами”, гармонію її “граматикою”, а тематичний розви-

ток її “синтаксисом”, означає використовувати марну алегорію, тому що музичні звуки не мають того, що відрізняє слово від простого звуку – фіксованого коннотату, або “словника значень» [2, с. 17].

С. Лангер зазначає, якщо музика несе в собі певне значення, то воно є семантичним, а не симптоматичним, тобто значення музики полягає не в стимулі, що викликає емоції і не в сигналі, що оголошує про них. Якщо музика володіє емоційним змістом, то лише в тому ж самому сенсі, в якому й мова володіє своїм концептуальним змістом, тобто символічно. На думку С. Лангер, це дає підстави розглядати музичний твір як єдиний символ, а не систему символів. Відповідно вона робить висновок, що музика не є мовою, але виступає різновидом художнього символізму, який відтворює структуру людського почуття [2, с. 18].

Інший дослідник Моріс Вейц у своїй роботі «Філософія мистецтв» робить спробу з'ясувати чи є музика мовою. Розглядаючи це питання з точки зору філософії та семіотики він зазначає, що єдиної думки про природу мови не існує, адже більшість дотримується позиції, відповідно до якої мова у своїй суті є системою знаків, що функціонують як основні інструменти комунікації, серед яких розрізняє два типи:

- містить тільки значення;
- містить значення та ствердження.

Музика, на думку дослідника, може бути віднесена до першого типу комунікації з її системою інтонацій, ритмічною системою, гармонією, стилями і жанрами, що відсилає слухача до тих чи інших музичних вражень. М. Вейц вважає, що музика хоча і може бути визнана системою знаків, але не є мовою, оскільки не має словника і «слів» з фіксованими коннотатами й денотатами та виступає проти «про-граматичної» теорії, згідно якої музика є мовою і має значення, подібно звичайній мові. Найбільш близькою є точка зору психолога Макса Шена який вважає, що музичне значення знаходиться між звуками, асоціаціями та предметами. В результаті М. Вейц робить висновок про те, що музичний знак не може бути подібним до чого-небудь, але повинен бути за потребою асоційований з означуванним: композитор і слухач приєднують асоціації до музичних звуків і, таким чином, виникає музичне значення. Володіючи «експресивними якостями» складові музики – мелодія, гармонія, ритм, тембр – «передають» різного роду повідомлення і можуть функ-

ціонувати як знаки та виконувати функцію мови. Виходячи з того, що складові музики можуть означати різні речі для різних людей, виникає безліч музичних значень заснованих на «людському досвіді». Наприклад, темп в музиці може виступати знаком подібним різним людським переживанням відповідно до різного життєвого досвіду.

Крім цього, М. Вейц розрізняє «прозорий» символ, який має деяку схожість із тим, що позначає, і «непрозорий» символ, що немає ніякої схожості із тим, що позначає. Прикладом «прозорого» символу може служити звучання дисонансу як символу нестійкості, тривожності, неспокою. Прикладом «непрозорого» символу може служити використання крайніх тембрів в оркестровці для позначення невідповідності, «недоладності» ситуації, або певних жанрів. Отже, музичне мистецтво з точки зору М. Вейц являє собою систему знаків, що передають окремі елементи «людського досвіду», а оскільки в музиці зустрічаються «прозорі» та «непрозорі» знаки, музична мова є своєрідним словником, який складається не з тонів, а з їх груп, що мають певні ритмічні і гармонічні форми та дозволяють їм функціонувати в якості «ясних символів» [2, с. 31].

Музичний твір здатний відображати і поза музичний світ, в силу відображеного у ньому художнього мислення, що в специфічній формі відображає дійсність та викликає у слухача ефект естетичного резонансу. Представник французької естетичної школи Мішель Дюфрен зазначав, що музичне мистецтво лише частково знаходить місце серед мов, адже в музичній мові алфавіт відсутній, що в свою чергу робить неможливим співвіднесення одних музичних знаків з іншими.

Представник французької естетичної школи Етьєн Суріо, хоча і визнає за деякими творами «роль повідомлення», але в цілому уподібнення музики до мови заперечує тим, що соціальне функціонування музики може бути зведене до так званих «музичних симптомів даного соціального середовища» [10, с. 80]. На думку Етьєна Суріо, термін «музична мова» може бути замінено на «комплекс засобів», «засобів вираження» тощо.

Інший підхід до розуміння музичної мови досить яскраво розкрито у працях Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Медушевського, А. Фарбштейна, А. Сохор, Ю. Кона, Г. Орлова, Т. Чередниченко, С. Махліна, Є. Назайкінського, які відносять її до системи, що використовує семантичні

знаки, але вказує на відносну природу їх значень, відзначаючи наявність низки семантично стійких музичних утворень.

Так, Б. Асаф'єв багато в чому уподібнював музичну інтонацію слову та обґрунтовував їх подібність за змістом, формою, функціям. Відзначаючи певну метафоричність, він увів такі поняття як «інтонаційна мова», «інтонаційний словник» [1, с. 354].

Існує цілий ряд робіт, в яких функції знаків закріплені за певними засобами музичної виразності. Так, В. Медушевський [5] і А. Фарбштейн [11] до своєрідних «музичних знаків» відносять тембр, штрихи, фактуру, використовуючи їх як синоніми «засобів музичної виразності», але такий підхід далекий від семіотичної трактовки, адже «знак – єдність означуваного і того, що означає». До найпростіших музично-граматичних елементів В. Медушевський відносить акорди вказуючи, при цьому, що «не можна змішувати засоби виразності з виразністю контексту» [5, с. 238].

Дослідниця С. Махліна зазначала, що «специфіка музики не дозволяє ототожнювати окремі прийоми зі знаками» [4, с. 216]. Л. Мазель важливим визначає значення контексту, адже засоби музичної виразності «не мають раз і назавжди заданих, фіксованих значень», реалізація яких можлива лише в контексті самого музичного твору [3, с. 33]. У своїх аналітичних роботах з теорії музики він наголошував: «загальний контекст не існує до і поза окремих засобів, останні ж самі по собі не мають певних значень, а мають лише можливості» [3, с. 25]. Отже, виокремити в музичному тексті «слово» аналогічне вербальній мові неможливо, а саме поняття «музична мова» набуває метафоричного значення.

Т. Чередниченко, з'ясовуючи, в чому полягає специфіка музичної мови і образу, зазначала, що вона складається «з єдності безпосередньої чуттєвості та її опосередкування універсальними культурними змістами у початкових елементах музичної мови – диференційованих ознаках інтонацій» [12, с. 202].

Інша точка зору належить досліднику Г. Орлову, який зауважив, що музичний зміст досить складно досліджувати, адже це пов'язано із суб'єктивністю тлумачення сенсу музики, тому аналізувати музичну мову з позицій семіотики безпідставно [8, с. 449]. Слухач у побутовій ситуації стикається саме із «мовленням», а не «мовою», паралелі

з яким можливі тільки у співвідношенні із «законами музики» – гармонією, поліфонією та ін., тому про музичну мову можна говорити тільки як про індивідуальну музичну мову конкретного композитора на певному відрізку часу [8, с. 449].

Засновнику семіотики Ф. де Соссюру належить фундаментальне дослідження мови як ідеальної системи правил, що породжує тексти і мови як практична реалізація правил мови – конкретних текстів, реальних повідомлень. Важливою складовою музичної мови є її універсальність, але на відміну від вербальної мови, конвенціонально закріпленої традиції, своєрідної «угоди між композитором і слухачем» [8, с. 444] не існує, за виключенням ряду «умовних одиниць» (монограм, авторських гам, акордів) із чітко закріпленою семантикою, тому сприйняття музичного твору залежить від слухача, його досвідченості, підготовленості. Музичне мистецтво є «багатомовним», несе на собі вплив соціокультурних чинників та відіграє вирішальну роль «у поясненні інтернаціонального і інтер-епохального впливу музики» [7, с. 69].

Музична мова постійно оновлюється, що призводить до феномену «безлічі мов одночасно» [Г. Орлов] та особливо актуально для сучасності з її величезним інформаційним потоком і індивідуальністю різних мов. Музична мова оновлюється навіть у межах творчості конкретного композитора, що дозволяє говорити про музичну мову раннього та пізнього періодів окремого композитора, мову суто симфонічних та камерно-вокальних творів [7, с. 451]. Навіть у межах творчості одного композитора окреслити музичну мову досить складно, хоча можна «виокремити» музично-інтонаційний комплекс найбільш характерний для того, чи іншого композитора. В музичній тканині зустрічаються деякі постійні мелодійні, гармонійні, ритмічні звороти, які протягом тривалого часу зберігають свою семантичну функцію, незважаючи на зміну епох і стилів. Наприклад, мотив «питання» допускає більшу ступінь варіабельності, але не перестає нести одну і ту ж саму інформацію. Ритмічні формули, жанрові музичні знаки, в яких чітко закріплені конкретні семантичні одиниці, з певною долею варіантності притаманні творчості багатьох видатних композиторів. Музичне мислення спрямоване не тільки на формування і синтез музичних елементів, а й на створення певного тексту. Розгортання музичної форми, що є організуючим фактором музичної тканини

та розкриває її зміст, можна вважати процесом трансляції «тексту», в якому задіяно два взаємообумовлених процеси: «повідомлення» музичної інформації з його подальшим «сприйняттям» та «засвоєнням».

Важливим фактором для музичної мови є фактор відмінності суспільно-музичних практик, адже при наявності загальних закономірностей музичної морфології, синтаксису музичного мислення існують різні, специфічні форми розвитку музики окремих культур, оскільки розвиток та побутування певної музичної системи обумовлений конкретною соціокультурною практикою [9, с. 67]. Зв'язок між музичним твором і музичною мовою, стилем, жанром, здійснюється за допомогою музичних одиниць, що існують як в реальному звучанні, так і в психіці людей, в процесах сприйняття та усвідомлення, та навіть пасивно у пам'яті. Одиниці музичної мови присутні в різних музичних текстах у складі конкретного музичного твору, гнучкість яких, здатність до модифікацій і перетворення забезпечує можливість комунікації [6, с. 79].

Висновки. Культура виробила розгалужену систему мов, серед яких музичне мистецтво, на основі узагальнення інтонацій людської мови, має власну мову зі своєю певною ієрархією. Знакову роль в музиці відіграють темп, гучність, ритм, мелодійний малюнок, жанр й інші елементи, що у сукупності творять музичний текст. Задум композитора втілюється в художньому тексті, що є системою знаків і символів, які кодують художню інформацію. Знаки розрізняються за характером і метою їх існування, утворюючи своєрідні знаки-приналежності до конкретної культури певного історичного часу. У музичному мистецтві в цій ролі можуть виступати як певні жанри, стилі, так і стилізації в дусі тієї чи іншої епохи, народності.

Музична мова, так само як і система вербальної мови (інтонаційна природа звуку, наявність певного роду стереотипів, знаків), має ряд відмінних рис, до яких слід віднести неможливість закріплення певного семантичного значення за одним музичним зворотом, який залежно від контексту набуває різного значення. Системність музичної мови полягає в сукупності засобів виразності, гармонії, мелодії і ритміки та в комплексі розкриває особливості змісту музичного твору.

Отже, аналіз теоретичних праць дозволяє стверджувати, що існує міцне підґрунтя для подальшого теоретико-експериментального

вивчення феномену музичної мови в контексті семіотичного підходу. Вирішення проблеми можливе за умов звернення до культурологічного аспекту в аналізі феномена музичної мови, що дозволить виявити ціннісно-змістовне навантаження в його конкретних історичних формах буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. А. Музыкальная форма как процесс. В 2-х книгах ; кн. 2 / Б. А. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1971. — 378 с.
2. Лукьянов В. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки / В. Лукьянов. — Л. : Музыка, 1978. — 60 с.
3. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки / Л. Мазель. — М. : Советский композитор, 1982. — 328 с.
4. Махлина С. К вопросу об условном и безусловном в музыке / С. Махлина // Музыка в социалистическом обществе. — М. : Музыка, 1969. — С. 202–221.
5. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 225 с.
6. Медушевский В. Как устроены художественные средства музыки? / В. Медушевский // Эстетические очерки ; редактор-составитель С. Х. Раппопорт, вып. 4. — М. : Музыка, 1977. — С. 70–113.
7. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. — Музыка, 1981. — 264 с.
8. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки, вып. 2. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 434–479.
9. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления ; сост. и ред. М. Г. Арановский. — М. : Музыка, 1974. — С. 59–74.
10. Фарбитейн А. Музыкальная эстетика и семиотика / А. Фарбитейн // Проблемы музыкального мышления ; сост. и ред. М. Г. Арановский. — М. : Музыка, 1974. — С. 75–89.
11. Фарбитейн А. К постановке проблемы реализма в музыкальном искусстве / А. Фарбитейн // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 1. — Ленинград : Музыка, 1969. — С. 129–154.
12. Чередниченко Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства / Т. Чередниченко. — М. : Сов. композитор, 1988. — 318 с.

Зварич А. Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. У статті зроблено спробу простежити різні положення в теоретичному музикознавстві, висвітлити погляди дослідників на спільні характеристики музичної та вербальної мов у семіотичному та семантичному ракурсах.

Ключові слова: музична мова, семантика, музичний синтаксис, семіозис.

Зварич А. Семантический и семиотический ракурсы исследования музыкального языка. В статье предпринята попытка проследить различные положения в теоретическом музыковедении, осветить взгляды исследователей на общие характеристики музыкального и вербального языка в семиотическом и семантическом ракурсах.

Ключевые слова: музыкальный язык, семантика, музыкальный синтаксис, семиозис.

Zvarych A. Semantic and semiotic research perspectives musical language. This article attempts to trace the various provisions in the theoretical musicology, highlight the views of researchers on common characteristics of musical and verbal languages in semiotic and semantic aspects.

Key words: musical language, semantics, musical syntax, semiozys.

УДК 781.2

Ірина П'ятницька-Позднякова

МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ В СЕМІОТИЧНОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОСТІ

Постановка проблематики дослідження. В контексті сучасної музичної семіотики, що вивчає процес породження значення та інтерпретації музичних текстів, виокремлюється один з напрямків – музичний семіозис, як своєрідний інтерпретаційний простір структурування смислу та значення музики [7]. Музичне мовлення в такому контексті постає як універсальна форма мислення людини та являє собою кодований естетичний простір, усвідомлення якого дозволяє структурувати музичні цінності, що розкриваються в процесі означування й розуміння знаково-символічного музичного континууму

сучасності. Звернення до музичного семіозису в контексті даної проблематики не є випадковим, що розуміється не лише як проста мисленева операція, а як процес виникнення на основі певного смислового перетворення нової, вторинної символічної функції, в якій модулюється комунікативний досвід знака.

Виклад основного матеріалу дослідження. Семіозис як процес функціонування знаків, смислоутворення й інтерпретації має декілька рівнів естетичного відношення, а саме синтактику, семантику та прагматику, що отримало теоретичне підґрунтя у працях видатних теоретиків західної музичної семіотики, зокрема Н. Бріндуш, Ш. Нікоlessу, К. Леві-Стросса, Ж.-Ж. Натьєз, Д. Стефані, Ч. Розена, А. Вієру, Н. Рюве, Р. Хеттен та ін.

Одним із перших, хто спробував поширити лінгвістичний погляд на музику, був французький антрополог, засновник структуралістської атропології Клод Леві-Стросс, який у роботі «Міфології» побачив структуру тексту як систему «чистих значимостей», зацентрувавши увагу на тому, що найглибше споріднення музики й мови виявляється в їхній внутрішній будові. К. Леві-Стросс був одним з тих, хто визнав наявність у музиці подвійної артикуляції.

На відміну від К. Леві-Стросса, бельгійський дослідник Н. Рюве у своєму лінгвістичному підході до музики спирається переважно на поетику Якобсона і породжувальну граматику Хомського й доходить висновку, що значну частину категорій лінгвістики може бути використано в музичних дослідженнях. До них належать такі поняття, як мова й мовлення, код і повідомлення, синхронія й діакронія, варіант та інваріант, граматичність та аграматичність. Дослідник виключає з них такі терміни як морфема, монема, глибока й поверхова структура, трансформація, спираючись на власну концепцію парадигматичного принципу повторення, який вважає фундаментальною властивістю як поетичної, так і музичної мови. [16, с. 33]. Доречі, цей принцип перегукується із «проекцією принципу еквівалентності з осі селекції на вісь комбінації», висунуту Якобсоном, що лежить в основі структури й синтаксису музики й визначає її сутність.

Лінгво-семіотичні методи в музиці вперше були застосовані відомим композитором і диригентом, теоретиком музики П. Булезом, який розробив цілу науку перетворення вибраних ритмічних осеред-

ків, створив ритмічний контрапункт оборотних і необоротних ритмів, винайшов техніки сегментації, метричного паліндрому, ритмічного пропорціоналізму, «техніки складки», що стали семіотичними винаходами композитора та були описані в його теоретичних дослідженнях. Музична семіотика П. Булеза, побудована на ґрунті додекафонично-серіального методу, алеаторики, пуантилізму, заклала основи семіотичного підходу до музики, її структури та засобів вираження.

Іншим видатним представником музичної семіотики є канадський дослідник французького походження Ж.-Ж. Наттєз, який розробляє тривимірну концепцію музичної семіотики, що охоплює всі основні складники музики: *створення – виконання – сприйняття*. Дослідник запозичив її у Ж. Моліно, який вважав, що музичний феномен може бути коректно визначено й описано тільки за умов урахування потрібного способу його існування. Перший рівень він визначав як *генетичний*, що охоплює все те, що веде від задуму до реалізації музичного твору; другий рівень називав *текстуальним*, де музичний витвір аналізують незалежно від його створення й сприйняття; третій рівень *перцептивний*, що охоплює все, що пов'язане зі сприйняттям твору: «наслода, споглядання або читання твору, а також наукові й аналітичні підходи до музики» [17, с. 176–179].

У вітчизняному музикознавстві застосування лінгво-семіотичного напрямку не набуло достатнього метанаукового осмислення, але його представлено змістовними й оригінальними музикознавчими дослідженнями таких видатних вчених як Б. Асаф'єв, М. Арановський, Л. Березовчук, І. Беленкова, Р. Болховський, М. Бонфельд, О. Бурліна, І. Волкова, Б. Гаспаров, В. Гошовський, І. Земцовський, Д. Кірнарська, О. Козаренко, Ю. Кон, М. Ланглебен, Ю. Лотман, С. Мальцев, В. Медушевський, В. Москаленко, О. Нікітенко, Є. Назайкінський, Г. Орлов, І. Пясковський, О. Сокол, А. Сохор, Г. Тараєва, Д. Терентєв, В. Холопова, Т. Чередниченко, С. Шип, Б. Яворський та ін.

У сучасному українському мистецтвознавстві досить ґрунтовно представлено дослідження з національної фольклорної мови та музичних діалектів (праці С. Грици, О. Мурзіної, І. Клименка, А. Іваницького та ін.) та національної професійно-композиторської мови (праці Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, В. Іванова, О. Козаренка, М. Копиці, О. Маркової, Л. Черкашиної, Ю. Ясинівського

та ін.). Філософський аспект дослідження проблеми музичного мистецтва представлений працями таких дослідників як О. Лосєв, О. Рябініна, В. Суханцева, Т. Чередниченко, О. Капічина та ін.

Підґрунтя вітчизняних пошуків музичної семіотики становить традиційне музикознавство, де однією з найбільш значних є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, якому належить концепційна розробка поняття інтонації та інтонаційного словника. Погляд на мовну та музичну інтонації як «...відгалуження одного звукового потоку» [1, с. 5] разом з уявленням про інтонацію як першоелемент форми, й зумовили розвиток глибокого вчення про музичну мову та її семантику. По суті, дослідник підняв основні проблеми музичного семіозису, коли визначив інтервали як інтонаційно сприйняті співвідношення між звуками, а основною значущою одиницею музичної мови (знаком – *І. П.*) визначив інтонацію як структуру із закріпленим значенням. В поняття інтонації Б. Асаф'єв вкладає філософське значення, розуміючи її як форму виявлення інтелектуальної і емоційної насиченості музичної свідомості людини, вважаючи інтонацію «... буттям музичної та іншої емоційно насиченої думки». За Б. Асаф'євим, музичні інтонації є основними одиницями музичної свідомості, своєрідними універсальними музичного процесу, що обумовлюють формотворчі, композиційно-драматургічні характеристики музичного твору й дозволяють говорити про наявність в них змістовних складових, як відображальний, комунікативний, конструктивно-процесуальний, ціннісний тощо [1, с. 332].

В сучасній музикознавчій думці існують значні розбіжності та протиріччя у галузі знань про музичні знаки, де одні вчені вважають музику семіотичним феноменом, що утворюється знаками різного типу – семантичними та естетичними (А. Моль) або інформаційними й художніми (С. Раппопорт); інші трактують музичні знаки як особливі семіотичні елементи, що мають лише конотативний зміст, але не мають денотатів (О. Козаренко); вважають музику «незнаковою семіотичною системою» (М. Арановський), або визначають теоретичні основи вивчення музики як мовлення, виявляючи властивості знакового функціонування та системної (мовної) організації музичного мовлення, створюючи універсальну понятійну модель музичної мови (С. В. Шип).

Відповідно до концепції М. Г. Арановського, музична мова взагалі не має інтонацій-знаків, оскільки «...є незнаковою семіотичною системою» [2, с. 104], а її матеріальний субстрат складається з набору ступенів звукоряду (музичних фонем) і деталей майбутніх слів–інтервалів, акордів, які з великою натяжкою можна зіставити зі складами. Дослідник говорить про відсутність в музиці дискретних знакових утворень, а тому і неможливість виділення музичних одиниць, що, подібно словам у вербальній мові, мають стійке ядро значень, яке уточнюється в кожному з можливих реальних контекстів: «для того щоб стверджувати, що мистецтво є знакова система, необхідно показати, що в мистецтві рівень знаків не лише існує, але виконує конститутивні функції, а самі знаки мають сталість значень» [2, с. 100–101]. Тому теза про «незнакову», «немовну» природу музичного мистецтва свідчить про неможливість зіставлення музичної і вербальної мов та аналізу загальних рис їхньої семіотики. До речі, французький лінгвіст Е. Бенвеніст також наполягав на тому, що музика потрапляє в групу систем з не означуваними одиницями, адже вона «...така мова, у якій є синтаксис і немає семіотики» [4, с. 80–82].

Музична мова – це об'єктивно існуюча система смислових спільностей – знаків та зв'язків між ними, а музичне мовлення – це живе звучання (за М. Гайдеггером). У своїй філософії мови М. Гайдеггер бачив у звуковому та писемному образі слова, у мелодії та ритмі душу, у синтаксисі – дух мови. Саме мовлення, за Гайдеггером, протилежне наявності, адже воно невловиме, емоційне, мелодійне й поетичне [14, с. 203]. Музичне мовлення можна розглядати як форму естетико-синтактичного відношення, у якому безпосередньо функціонують музичні знаки й породжуються музичні смисли. Музичне мовлення принципово неповторне, воно існує у формі виконання-інтерпретації лише в теперішньому перебуванні, розкриваючи естетичні цінності й буттєві смисли.

У концепції В. В. Медушевського здійснено теоретичне розрізнення між мовленням та музичною мовою, яка «тяжіє до стабільності, загальності, постійності, системності, норми, традиції, <...> підноситься над плінністю мовлення», на відміну від музичного мовлення, яке навпаки, «... рухоме, мінливе, воно існує у вигляді конкретних, цілісних, індивідуальних об'єктів» [9, с. 14]. Згідно з теорією В. В. Медушевського му-

зичне мовлення, по-перше, включає засоби граматики мови як одного зі своїх аспектів; по-друге, нові явища в мовленні історично передують змінам у мові; по-третє, музична мова передує мовленню в процесах композиторської творчості, слухацького сприйняття, виконавської інтерпретації. Перетворення мови у мовлення пов'язане, як вважає дослідник «...з відбором засобів музичної мови, унаслідок чого виникає нова, така, якої не було раніше, неповторна комбінація» [9, с. 16]. Отже, музична мова є системою виражальних засобів і граматичних норм, що історично склалася, а комунікативність музичної мови виявляється тоді, коли засоби мови, що мають семантику й комунікативні можливості, об'єднуються заради вираження нової, глибоко неповторної музичної думки «...в яскравій, ємкій, заразливій, захопливій, одним словом, у художній формі, тоді народжується музичний твір – безпосередній предмет художнього спілкування людей» [9, с. 7].

Різницю між інтонаційним мовленням та інтонаційною мовою досить ґрунтовно проаналізував С. В. Шип: «... генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як інтонаційне мовлення, а правила й закони організації цього мовлення – як особливу інтонаційну мову» [12, с. 74–75]. Дослідник зробив ґрунтовний аналіз синтаксичної будови музичного мовлення та розкрив, як морфологічні закономірності строю, метру й ладу співвідносяться з принципами динамічного, темпового, артикуляційного впорядкування. Аналізуючи метро-ритмічні, звуковисотні, ладові, динамічні принципи організації музичного мовлення, С. Шип доходить висновків, що музичний синтаксис «це і порядок членування інтонаційного мовного потоку й виділення в ньому смислових елементів і побудов» і, водночас, «це порядок поєднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік» [12, с. 127]. Хоча обидва формулювання окреслюють два різні підходи до розуміння музично-синтаксичного впорядкування, але не суперечливі один одному. С. Шип намагається звести різnorідні (гетерогенні) чинники музичного синтаксису до чотирьох груп:

- *природно-фізіологічні*, пов'язані з виконавським фразуванням (індивідуальні особливості дихання, артикуляції, гучності, агогіки та ін.);

- *морфологічні* як визначальні у синтактичному членуванні та структуруванні музичного мовлення, що пов'язані із організацією музичного мовлення, серед яких виділяються морфологічне уподібнення (тотожність) окремих компонентів мовного процесу;
- *граматичні*, що постають як моменти ладової організації (інтонування тону, ладових тяжінь, початок і завершення тональних змін);
- *лексичні*, що зводяться до смислу музичних інтоном і породжуваних ними інтонаційно-образних форм відношень (запитання, прохання, благання, ствердження, заклик та ін.).

Відомий російський музикознавець М. Ш. Бонфельд звертає увагу на взаємини між вербальною й музичною комунікаціями не в мовному, а мовленнєвому аспекті та акцентує увагу на тому, що музична комунікація в кожному її конкретному прояві реалізується саме як мовлення [5]. Дослідник указує на те визначальне, що властиве музичній комунікації, але не завжди комунікації вербальній: музика – це завжди мистецтво; кожне закінчене музичне повідомлення – це твір мистецтва, а будь-який вилучений з контексту фрагмент музичного повідомлення – це фрагмент художнього твору. Одним із фундаментальних чинників, виявлених М. Бонфельдом у процесі аналізу художнього мовлення, є існування художнього твору як єдиного цілісного знака. Дослідник зауважує, що одиницею поетичного тексту є не слово, а сам текст як явище типове для недискретних типів семіозису. На його думку, музичний твір також являє собою цілісність, єдиний неподільний знак, елементам якого не властиве постійне значення, що залежне від контексту [5, с. 26]. Такий підхід, з точки зору вченого, демонструє неможливість пошуку в музичному творі дискретних одиниць, наділених стабільними значеннями, адже таке значення має винятково музичний твір як цілісний організм [6, с. 14–16].

Отже, М. Бонфельд доходить висновку, що будь-який музичний твір є єдиним цілісним знаком і, одночасно, процесом мовлення [6, с. 31]. Якщо твір загалом – це знак, то його елементи – субзнаки, подібні до морфем природної мови: «...у всякому музичному творі можна виділити семантично згущені й розріджені області. І якщо останні можна вподібнити фонемам, що не мають помітних значень,

то семантично вагомі елементи твору співвідносні з морфемами (коренями, префіксами, флексіями та ін.), апріорно пов'язаними з широкою зоною значень, що істотно звужується, насичується конкретним змістом тільки в контексті цілісного твору-знака» [6, с. 32]. Дослідник вважає, що мовна діяльність пов'язна із логічними здібностями людини та вербальним мисленням, а мовлення з емоційно-естетичним та невербальним мисленням. Реалізований у реальному звучанні або у свідомості, музичний твір завжди спрямований на слухача і являє собою трансляцію певного смислу, тому саме в контексті музичного мовлення, як більш органічної форми організації музичних елементів, є сенс розглядати синтактичні відношення.

М. Бонфельд, розглядаючи проблему аналізу музичної синтактики, намагається виділити основні її прийоми, серед яких ключового значення в синтаксисі набувають прийоми сполучення й зіставлення. Сполучення, збереження зв'язку в усіх його численних різновидах і є провідним принципом синтактики, оскільки саме воно забезпечує художній мові єдність, цілісність, спаяність та найтісніше пов'язане з континуальністю музики, а зіставлення є важливим чинником відновлення.

Більшість музикознавців розглядають семантичні проблеми музики в контексті аналізу музичного змісту (М. Арановський, М. Бонфельд, С. Мальцев, Є. Назайкінський, А. Сохор, І. Стогній, В. Холопова, Л. Шаймухаметова та ін.). Нагадаємо, семантика це вчення про взаємини означника й означуваного, знаків і дійсності та є другим естетичним виміром в контексті музичного семіозису. У разі, якщо термін використовують як синонім поняття «значення», тоді йдеться про семантику як про систему закономірностей, згідно з якими установлюються відношення між музичним змістом і поза музичною реальністю. За Ч. Моррісом, семантика «має справу з відношенням знаків до їхніх десигнатів і тим самим до об'єктів, які вони позначають (денотують), або можуть позначати (денотувати)» [10, с. 63]. Згідно його теорії існує чиста (на рівні термінології) й дискриптивна семантика (на рівні реальних проявів явища), які вивчають різні вимірювання семіозису. Дослідник указує на залежність семантики від синтактики: «...для того щоб можна було говорити про відношення знаків до об'єктів, які вони позначають, потрібно мати можливість

якось указати і на знаки, і на об'єкти, тобто необхідно мати мову синтактики й так звану «мову речей» (мову семантики)» [10, с. 64].

Музична семантика починається з усвідомлення багатомірності, значеннєвої множинності музичного твору, специфічної багатошаровості музичної тканини, де кожен шар має власну смислову значимість. Так, М. Г. Арановський вважає необхідним визначити якість і специфіку значень текстових структур, адже природа розуміння й інтерпретації повинна відповідати природі значень. Оскільки текст розгортається у часі, видається можливим простежити відношення між структурами та їхніми значеннями. Науковець розрізняє два шари музичної семантики – *інтрамузичний* та *екстрамузичний*. Під інтрамузичною семантикою вчений розуміє «... ті значення, які утворюються в тексті під час взаємодії системи музичної мови й контексту...». Отже, інтрамузична семантика постає як первинний, базовий семантичний шар музики, без якого не може бути ніяких інших видів значень. Під екстрамузичною семантикою, що є вторинною й виникає тільки на основі інтрамузичної, вчений бачить «... область конотацій, що виникає внаслідок виходу за межі чисто інтрамузичної семантики» [3, с. 318]. Звідси, інтрамузична семантика є обов'язковим аспектом тексту, а екстрамузична – ймовірною, але не обов'язковою.

Дослідження семантики, відповідно до концепції М. Арановського, найбільше відповідає «текстуальному підходу»: «Структура, по суті, завжди семантична й іншою бути не може» [3, с. 319]. Таким чином, музична семантика М. Арановського аналізує всі шари музичного тексту, починаючи з найнижчого, утвореного психологічним (або естетичним) переживанням системної організації музичної мови й закінчуючи соціальним складником музики загалом. Між крайніми поверхнями розташовується сукупність апріорних знань, що охоплює одиниці тексту, систему їхніх відношень, семантичний синтаксис, взаємодію мови й контексту, дискретності й континуальності.

У дослідженнях В. Холопової [15] також піднімається проблема музичного змісту на рівні співвідношення лексеми та контексту. У дослідженнях Л. Шаймухаметової [11] виокремлюються різні звукові семантичні формули й ставиться питання про перетворення цих формул у контексті музики, про формування первинних значень та перевідтворення й формування вторинних значень. Вагомий внесок

у розробку теорії семантики музичної мови, її елементів зробив відомий вітчизняний музикознавець Л. Мазель, на думку якого кожен засіб музичної мови має власне коло виражальних можливостей, які зумовлені його об'єктивними властивостями й життєвими зв'язками. До таких зв'язків належить і здатність окремого музичного знака викликати певні уявлення й асоціації, що склалися в ході музично-історичного процесу. Реалізація цих можливостей залежить від того конкретного контексту, у якому цей засіб постає. Контекстне значення окремого твору знаходиться в контексті конкретного стилю й жанру, й загалом, у контексті певної системи музичної мови в широкому розумінні [8]. З усіх засобів музики Л. Мазель виділяє комунікативні засоби та прийоми, що мобілізують, спрямовують і полегшують сприйняття слухача. Ці засоби, на думку вченого, є додатковими стосовно тих, які необхідні для створення логічної й цільної музичної форми у звичайному її розумінні, тобто змістовних засобів музики.

Музична семантика, за М. Бонфельдом, у контексті його естетико-семантичного дослідження, – це наукове осмислення ролі субзнакового шару-носія певного смислу в музичному мовленні [6]. Вчений формує теоретичне підґрунтя для вирішення естетичних проблем музичної семантики. Аналізуючи семантичний вимір, вчений розробляє розгорнуту систему принципів дослідження цього напрямку, виділяє основні аспекти, що визначають сутність музичних знаків: по-перше, взаємозв'язок музичного й немuzичного в субзнаковому шарі музичного мовлення; по-друге, межу смислового поля субзнаків у музиці; по-третє, формування семантики субзнакового шару цілісного твору-знака. Зв'язок знака й реальності, підкреслював М. Бонфельд, лежить в основі семантики музичного мовлення: «...звук (або комплекс звуків) – знак немuzичної дійсності стає субзнаком музичного мовлення, зберігаючи якийсь, тією чи тією мірою експлікований у цьому контексті зв'язок зі своїм буттям як знак» [6]. Дослідник зазначає, що музичний звук як знак перетворюється в субзнак музичного мовлення, корелюючись зі специфічними для кожного типу звучань процесами семантизації.

Межа між музикою як художнім мовленням і звучанням, що не є таким, повинна міститися в самому об'єкті, який звучить, і проходити «... на рівні ідеально-духовних цінностей: будь-який чинник звукової

реальності стає компонентом музичного мовлення й наділяється художнім (ідеально-духовним) смислом» [6]. Аналізуючи музичну семантику, М. Бонфельд розрізняє два пласти музичного мовлення: *центр* (фіксовані музичні звуки) та *периферія* (немузичні звуки). Ці пласти докорінно відрізняються один від одного саме за специфікою формування притаманної їм семантики. Опосередкована музичними звуками центральна область звучань з огляду на історично тривалі зв'язки з музичним мистецтвом багато в чому втратила безпосередність цих зв'язків з немусичним світом. Семантичні відношення музичного мовлення можна розкрити завдяки «...художній дійсності – одній з найбільш універсальних і сутнісних для музичного мистецтва» [6].

Музична семантика, за М. Бонфельдом, спирається на об'єктивні зв'язки з реальним світом, що зводяться до трьох відомих категорій: традиція, жанр і художня дійсність. Розглядаючи ці категорії в їхній історичній перспективі, дослідник виявляє механізми породження семантичного значення в музиці. Жанр у музиці являє собою найбільш сконцентроване сполучення окремих прикмет художньої дійсності, зазначає дослідник, що закріпилося в історичному часі й у цілісній єдності. У музичному ж мовленні персонажем є художня дійсність (у вигляді жанру або його окремих прикмет), що має споконвічно визначене семантичне поле з більш-менш відчутними, але завжди наявними межами, а вихід за ці межі в музичному мовленні й здійснюється як семіотичні відношення.

Висновки. Отже, музикознавство має позитивний досвід у проведенні аналогій між вербальною та музичною мовами в аспекті понятійної опозиції «мови – мовлення». В онтологічному сенсі музичне мовлення є складно організованим, цілісним багаторівневим феноменом, в якому музичні знаки мають характеристики, споріднені мовним (за виключенням довільності), специфіка яких полягає у «системно-мовній якості» (за С. Шипом), можливості іконічного відображення процесуальних явищ, що в музичному семіозисі відіграє вирішальну роль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.

2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. — М. : Музыка, 1974. — С. 90–123.
3. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. — М. : Композитор, 1998. — С. 315–345.
4. Бенвенист Э. Семиология языка / Э. Бенвенист // Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 69–89.
5. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? / М. Ш. Бонфельд // Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания». — СПб., 1996. — Вып. 8. — С. 15–39.
6. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. — Вологда : Русь, 1999. — 508 с. — Режим доступа : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>.
7. Капічна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен : автореф. дис. ... д-ра філософських наук : 09.00.08 / О. О. Капічина. — Луганськ., 2012. — 35 с.
8. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель ; [ред. И. Прудникова ; рец. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. композитор, 1982. — 328 с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
10. Моррис Ч. Основания теории знаков / Ч. Морис // Семиотика : Антология [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. — М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С. 45–110.
11. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Исследование / Л. Н. Шаймухаметова. — М. : ГИИ, 1999. — 320 с.
12. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю [навчальний посібник] / С. В. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.
13. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03 / С. В. Шип. — К., 2002. — 42 с.
14. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. под ред. А. В. Михайлова]. — М. : Гнозис, 1993. — 464 с.
15. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музыка : МГК им. П. И. Чайковского. — Сб. 36. — М., 2002. — С. 43–51.

16. Ruwet N. *Theorie et methodes dans les etudes musicales* / N. Ruwet // *Musique en Jeu*, 1975. — 335 s.

17. Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, collection «Musique/Passé/Présent», 1987. — 401 s.

П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. У статті зроблено спробу проаналізувати категорію музичного мовлення в контексті музичного семіозису. Закцентовано увагу на тому, що музичне мовлення є універсальною формою мислення людини, яке в умовах сучасної культури перетворюється на семіозисне. Наголошено на різних поглядах на музичне мистецтво, від лінгвосеміотичних (К. Леві-Стросс, Н. Рюве, П. Булез) до суто музикознавчих студій (М. Арановський, В. Медушевський, С. Шип, М. Бонфельд), аналіз яких дозволить розширити межі семіотичного аналізу музичної культури загалом.

Ключові слова: музичний семіозис, музичне мовлення, семіотичний дискурс.

Пятницкая-Позднякова И. С. Музыкальная речь в семиотическом дискурсе современности. В статье предпринята попытка проанализировать категорию музыкальной речи в контексте музыкального семиозиса. Акцентируется внимание на том, что музыкальная речь является универсальной формой мышления человека, которая в условиях современной культуры мыслится как семиозисная. Представлены разные взгляды на музыкальное искусство, от лингвосемиотических (К. Леві-Стросс, Н. Рюве, П. Булез) до музыковедческих работ (М. Арановский, В. Медушевский, С. Шип, М. Бонфельд), анализ которых позволит расширить рамки семиотического анализа музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: музыкальный семиозис, музыкальная речь, семиотический дискурс.

Pyatniskaya-Pozdnyakova Irina S. Musical speech in a semiotic discourse of modernity. In article attempts to analyze the category of musical language in the context of musical semiosis. Nate attention that the music it is a universal form of human thinking, which in today's culture is conceived as semiosis. Submitted by different views on the art of music, from lingvosemioticheskikh (K. Levi-Strauss N. Ryuve, P. Bulez) to musicological works (M. Aranovsky, V. Medushevsky,

S. Ship, M. Bonfeld), analysis of which will expand the scope of semiotic analysis of musical culture in general.

Key words: musical semiosis, music broadcasting, semiotic discourse

УДК 792.02

Микола Кравченко

ТЕАТРАЛЬНИЙ ТЕКСТ ЯК ОБ'ЄКТ СЕМІОТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Постановка проблематики дослідження. Основи семіотичного розуміння театру, які вперше у 30-х рр.. ХХ ст. були висунуті дослідниками П. Богатирьовим, І. Вельтрусським, Я. Мукаржовським, Б. Алперсом, А. Гвоздевим, А. Піотровським та ін., піддавалися обговоренню у працях польських вчених І. Браха, Т. Ковзана, З. Осінського, Ю. Славінської, Я. Славінського, а в подальшому у працях французьких (А. Юберсфельд), італійських (Е. Марконі, А. Роветта, У. Еко), американських (М. Бердслі), німецьких (В. Коха, Ф. Руффіні, Р. Баснера, М. Пфістера) дослідників у галузі семіотики театру, що відображають стан теоретичної думки театрознавства сучасності. Структуралісти Празького лінгвістичного гуртка (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський, І. Хонзл та ін.) визнавши театр як знакову систему, вперше поставили питання наявності в театральній виставі мінімальної семантичної одиниці. Завданням наступного покоління семіотиків польської школи, зокрема Т. Ковзан, Ю. Славінської та ін., була спроба усунути розрив між точністю лінгвістичного аналізу та браком власної одиниці аналізу в театральній семіотиці.

Відмова від поняття «театральна мова» на користь поняття «театральний текст», складність аналізу полісемічності театального знаку, все це вказувало на кризу в дослідженнях знака, що й було відображено в роботах дослідників теорії театру останнього покоління. Власне пошуком семіотичної одиниці, у застосуванні до театального мистецтва, займалися й італійські вчені Е. Марконі і А. Роветта, які у своїй праці «*Театр як загальна модель мови*» спробували ввести в театральну семіологію математичний аналітичний апарат, але зі-

ткнулися із тим, що театр, володіючи величезною кількістю рухомих та змінних структурних елементів, уникає підрахунків та обчислень. Семіотичний інструментарій статичний, в той час як сценічне явище є динамічним, тому визначення мінімальної семіотичної одиниці сцени залишилося відкритим.

Отже, існуючі в семіотиці уявлення про знак в театрі можна розділити на дві основні концепції:

- *аналітична* – (школа французьких семіотиків: Р. Барт, А. Юберсфельд та ін.), відповідно до якої одиницею театрального знака є кожен значущий елемент вистави, а відносини між окремими театральними знаками створюють на основі контрапункту інформаційну поліфонію, що характеризує театральну мову;
- *інтегруюча* – (школа польських семіотиків: І. Брах, Г. Ковзан, З. Осінський та ін.), що розглядає багатшаровість театрального знака і оперує поняттям особливих серій гомогенних одиничних знаків у межах складного театрального знака або комплексу знаків.

Польськими семіотиками було висунуто тезу про те, що кожна деталь театрального твору є знаком, значення якого залежить від знаків іншого роду, що його супроводжують. Обидві концепції взаємопов'язані і багато в чому схожі, але проблема театрального знака пов'язана з його «полісемічністю».

Аналізуючи різні напрями у дослідженні театрального мистецтва, є сенс виокремити наступні:

- *перший* – характеризується переглядом класичних теорій; прикладом такого підходу можна вважати спрощення типології знаків Ч. Пірса, яку зробив П. Паві, відмовившись від складності побудови знакових відносин та використання лише другої трихотомії Ч. Пірса (ікона–індекс–символ) відповідно до театральної семіотики, що мало достатньо загальний характер для опису досить специфічного театрального дійства, в якому будь-який театральний знак може водночас функціонувати як іконічний, індексальний та символічний;
- *другий* – лінгвістичний, де теоретичні установки, засновані на лінгвістичному структуралізмі Ф. де Сосюра, продовжують Е. Бенвеніст, Л. Ельмслев [9], А. Хомський, Р. Якобсон [14] та ін.,

у працях яких були виділені три основні аспекти вивчення знакової системи: синтактику (внутрішні, структурні властивості знакових систем); семантику (відношення знаків до змісту); прагматику (корисність, цінність знака з точки зору інтерпретатора);

- *третій* – математичний; завдяки лінгвістиці в аналіз семіотики мистецтва був введений апарат математичної логіки та логічного синтаксису, що знайшов своє втілення у працях Р. Карнапа, У. О. Куайна, Е. Марконі, А. Роветта, Г. Фреге та ін.

На цьому етапі розвитку семіотичної думки у застосуванні до театрального мистецтва характер досліджень різко змістився від семіотики у бік антропології, представлених працями П. Паві, Ю. Славінської, А. Юберсфельд, Ф. Лосева та антропологів Е. Барба і Е. Фішер-Ліхт, в дослідження яких вдало поєднуються семіотичний і антропологічний підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблематика дискурсу, яка піднімається в даній статті, визначила теоретичний ракурс дослідження, що спирається на аналіз театального дійства як *тексту* та включає різні семантичні зв'язки, організованого за конвенціональними правилами гри в сучасному драматичному театрі.

Нагадаємо, дискурс як термін у постмодерній вербальній парадигмі означає, що текст належить до посткласичного мисленнєвого простору та прочитання його у відповідному контексті [10, с. 163]. Таке розуміння є близьким до розуміння висловлювання М. Бахтіним, який під дискурсом розумів цілісну сукупність функціонально організованих одиниць мовлення: «Той, хто висловлює себе сам, враховує свого слухача, висловлюючи себе мімічно або вербально, пристосовує це висловлювання до особливостей того, хто слухає» [4, с. 263–264]. Аналіз, застосований до сценічного тексту (спектаклю), передбачає дослідження дискурсивних побудов: сюжету (або його відсутності); ситуації створення режисером (актором) первинного тексту; сучасних форм дискурсу із зверненням до публіки, де простір слова включає в себе зал глядачів нарівні зі сценою. Саме тоді мистецтво стає формою кодування, трансляції та маніфестації ідей, що виражає загальну культурну парадигму сучасності.

Для сучасного мистецтва характерним є відкритість та незавершеність структур, тяжіння до колажу та багатоваріантність тлумачен-

ня змісту, звернення до алегорії, діалогу та полілогу, репрезентація і конструктивізм. Сучасне театральне мистецтво часто розглядається як феномен «листового пирога», де кожен, в міру своїх естетичних потреб, знімає той чи інший шар: співпереживає на чисто фабульному рівні, або відкриває для себе образи, шифри, коди тощо. Іншою характеристикою сучасного театального мистецтва є синтез різномірних стилів і жанрів, участь глядача в постановці, де він виступає як творець власного сприйняття побаченого і почутого.

А. Греймас називає глядача «діючим суб'єктом» у виставі, маючи на увазі саме процес сприйняття [8, с. 153–170]. Зміст спектаклю усвідомлюється під час його «прочитання», що дозволяє досягнути його смисловий простір, заданий автором сценічного твору (режисером, художником, актором).

Дослідженням поняття «тексту» та його тлумаченням як тексту літературного, так і тексту як будь-якого продукту культури, займався і бельгійський семіотик А. Ельбо [23], який звернув увагу на те, що театр завжди пропонує певну наративну структуру. Подібну точку зору висловлює Р. Барт, який вказував на наявність «третього сенсу», після інформаційного та символічного, в театальному «посланні» [3, с. 50–96].

На специфіку функції означення театального знаку вказували у своїх дослідженнях представники Празького лінгвістичного гуртка які, звернувши увагу на конотативну природу театального знаку, що завжди є «знаком знака об'єкта» [5], сформулювали принцип семіотизації в художній творчості. Семіотичний підхід у дослідженні театального мистецтва дозволяє наблизитися до виявлення та опису конотативного ланцюга вироблених смислів у виставі, позбавляє описовості, оцінювання та дозволяє виявити певну змістовну структуру, що має характер постійної ознаки в театральній виставі.

Концепція надмірності театального знаку отримала свою розробку у працях різних вчених, зокрема дослідженнях Р. Барта, М. Корвена, А. Ельбо та була розвинена багатьма теоретиками, що спиралися на ідеї, сформовані науковою парадигмою сучасного рівня теоретичного гуманітарного знання. І. Хонзл [12] і І. Вельтрусський застосували теорію знаків до загального вчення про знаковість театру. Поняття «театральний знак» і «театральний текст» в театральній семіотиці

в деяких дослідженнях ототожнюється, в інших розмежовується, а під терміном «текст» розуміють як літературний текст, так і будь-який продукт культури. Різне тлумачення цих понять полягає в особливості театрального мистецтва, для якого характерним є наявність драматургії (дія переважає над розповіддю), сценічної гри актора, сценографії, умовності існування дії (час реальний і час сценічний) тощо.

Крім того, в театрі особливу роль відіграють соціальні стереотипи мислення, які також стають певними знаками. Прикладом є стереотипи поведінки акторів (персонажів) та їх сприйняття глядачами, що мають особливе значення в драматургії *Commedia del arte*, в сучасних формах: перформансів, хепенінгів тощо.

Не створюючи власні знакові моделі, театральна семіотика перенесла на матеріал театру концепції, запропоновані філософами, лінгвістами, літературознавцями, антропологами. Театральні парафрази концепцій *Соссюра – Пірса – Моріса* відбили складність процедури теоретичного накладання філософських і лінгвістичних моделей на практику театру. Так, теорія Ч. Пірса характеризує іконічний знак, як подібний з об'єктом, до якого він належить; індексальний знак характеризується динамічним зв'язком з об'єктом, а символічний знак характеризується функціональним зв'язком, незалежно від схожості зі своїм об'єктом. Нагадаємо, що різниця між семіотикою Ч. Пірса та семіологією М. Соссюра полягає у протиставленні двох підходів у вивченні знакових систем. З теорією Ч. Пірса пов'язують логіко-філософську традицію вивчення формалізованих мов, а з концепцією М. Соссюра – семіотику культури в контексті лінгвістичної теорії. М. Соссюр обмежує знак відносинами між означником та означуваним, в той час як Ч. Пірс додає поняття референта як реальності, що позначається знаками. Отже, семіологія Соссюра постулює участь звичайних мов у процесі зчитування означуваного, що належать до немовних семіотичних систем, концентруючись на особливостях мов і текстів, в той час семіотика Ч. Пірса таку можливість відкидає.

Празькі структуралісти (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський) також не врахували можливі складності такої операції, адже займалися вивченням звичних театральних явищ, які тлумачили як «знак», «символ», «сигнал». Дослідження польської семіотичної школи (Т. Ковзан, Ю. Славінська) позначили розрив між точністю аналізу, досягнутого

в лінгвістиці, і браком власної одиниці аналізу для досягнення точності в театральній семіології.

Дослідження У. Еко [13], присвячені проблемі іконічного знака, не були спрямовані спеціально на вивчення театального знака і мали загальнотеоретичний характер. Дослідник спробував створити нові поняття, які б пояснювали семіотичну природу знака, звернувшись до розробленої Л. Ельмслевим [9] «субстанціональної семіології», що оперує такими поняттями, як заміщення. Відповідно до теорії Л. Ельмслева, що постулює «іконічність» вербального знака, одна і та ж мовна форма може бути представлена у фонетичному запису, в графічній субстанції та у мові жестів, а різноманітність мовної форми не є причиною для відмови від поняття «мови». Саме цей довід виявився вирішальним для відмови від поняття «театральна мова» на користь поняття «театральний текст» в теорії семіолога А. Юберсфельд [22], в якій текст «говорить» за допомогою малюнка гри актора, його рухів, голосу, міміки, жестів тощо.

Прагнучі віднайти семіотичну одиницю театального мистецтва, італійські дослідники Е. Марконі і А. Роветта [20] спробували ввести в театральну семіотику математичний апарат: шляхом генезису і розвитку рівнів, які становлять театральний знак, виділили в сценічному дійстві класи і підкласи сценічних об'єктів. Вони здійснили спробу розгорнутої реконструкції структурно семіотичної моделі театру, основна ідея дослідження якої полягала в тому, що структура і динаміка театру в багатьох аспектах аналогічна структурі природної мови, і тому дослідження відповідності між ними допоможе проникненню у внутрішні закономірності театру. На їх думку, театральне мистецтво, що має величезну кількість рухомих і змінних структурних елементів, не підлягає підрахункам і обчисленням, тому виникла проблема знайдення в сценічному просторі універсальної одиниці. Різні елементи, які існують в сценічній грі, нескінченна варіативність способів, якими вони з'єднуються, ускладнює відповідь на це питання. Різні елементи театальної вистави завжди варіативні та модифікуються. Слово, звук, колір, сценічна конструкція, куліси, рухи акторів, жести, міміка – всі ці компоненти одночасно представлені і включені у складний «знак». Отже, визначення мінімальної семіотичної одиниці в театальному мистецтві за допомогою математичного методу виявилось надто склад-

ним, адже семіотичний інструментарій статичний, в той час як сценічне явище є динамічним. До того ж, театральний текст складається з вербальних і візуальних знаків, які не піддаються точному аналізу, адже не мають точного розподілу на фонеми і морфеми.

Ці висновки не стали остаточними і наука про знаки поставила наступне питання: чи коректно було застосовано метод класифікації в театральному мистецтві, щоби мати можливість більш глибоко дослідити і зрозуміти сутність знака. Серед знаків, що складають спектакль, різні дослідники виділяють знаки вербальні та невербальні, які поєднують в собі властивості знаків-індексів, іконічних знаків, а іноді й знаків-символів. В театральному просторі існують різні компоненти й нескінченна варіативність способів, якими вони з'єднуються. Складові частини сценічного простору (звук, світло, сценічна конструкція, дії акторів, їх жести, міміка та ін.) поєднуються в складний єдиний знак, яким є «театральний текст» як цілісний об'єкт, знакова структура, що не підлягає розчленуванню на окремі знаки.

Ми поділяємо думку вчених, відповідно до якої пошук мінімальної одиниці театального знаку, вироблення типології таких знаків буде дуже спрощеним підходом, адже театр, за своєю суттю, не є імітацією життя, хоча і використовує матеріал дійсності, відсилає до цієї реальності за допомогою знаків, що утворюють єдиний образ, цілісність сценічного задуму. Сценічний твір мистецтва ми розуміємо як текст з упорядкованою послідовністю знаків, який реалізується не в єдину раз і назавжди встановлену форму, а утворюється в результаті активної індивідуальної творчості автора художнього твору, режисера, актора, художника, що надає тексту смислову ємність, постійно змінюється, за допомогою ігрової ситуації. Отже, значення семіотичного підходу в театральному мистецтві як методу аналізу тексту або вистави, полягає в розкритті структури моделі (тексту), що складається з елементів (знаків).

Застосування структурного принципу у вивченні театального мистецтва дозволяє визначити функціональні зв'язки елементів тексту вистави в його художній єдності. Будь який театральний текст є ієрархічно структурним об'єктом, що знаходить своє втілення як у вербальних, так і візуальних символах. Якщо взяти за основу аналізу принцип структуралізму, то він включає такі специфічні операції

як *членування і монтаж*. Розчленувати об'єкт означає виявити в ньому рухливі фрагменти, взаємне розташування яких породжує певний сенс, адже сам по собі подібний фрагмент не має сенсу, однак він такий, «що найменші зміни, які зачіпають його конфігурацію, викликають зміну цілого» [1, с. 256–257]. Будь-яка модель, що піддається розчленуванню на структурні одиниці, організовується за правилами певної композиції та має внутрішню структуру, а визначивши ці одиниці можна виробити правила їх синтаксису.

Семіотичні уявлення про драматургічний текст серед дослідників Празького лінгвістичного гуртка висунули на перший план вивчення знакової природи феномена театру і розглядали драму як театральне явище, що складається з оптичних і акустичних знаків. Для аналізу глибинної та поверхневої структурної моделі театру, його сценічного простору, часу і сценічної мови є сенс використати граматику А.-Ж. Греймаса [7].

Так, А. Юберсфельд [22] пропонує розглядати театральну систему як різновид наративного (оповідного) тексту і дає опис актантних моделей театру, запозичуючи методи застосування семіотики А. Греймаса до театального тексту. Під актантною моделлю розуміють клас понять, що об'єднують різні ролі в одній функції. Така модель пояснює проблему драматичної ситуації: місце та роль персонажів, системи жестів, механізми виникнення та вирішення конфліктів тощо [7, с. 483–550]. Одним з найважливіших положень А. Греймаса служить твердження, що метою семіотичного аналізу є морфологія та синтагматика цілісності – своєрідних оповідальних структур. Описом моделі оповіді і є «наративна граматика» А. Греймаса [8], що досліджує глибинну структуру тексту та висуває поняття актантних систем.

Дослідник В. Пропп, на матеріалі російської казки [11], висунув концепцію актантів (дійових осіб), що носить функціональний характер. А. Греймас звів функції, які висунув В. Пропп, до 6 актантів та 3 пар опозицій: «відправник – одержувач», «об'єкт – суб'єкт», «помічник – противник», сконструював актантну модель і увів поняття «ролі» [8, с. 156–170]. Дослідниця А. Юберсфельд переносить актантну модель на галузь театру та одиницею аналізу театру як єдності тексту п'єси і вистави обирає поняття «актанта», розуміючи його як елемент глибинної структури спектаклю, що виконує певну функцію.

В цій схемі *актор* – елемент структури тексту-спектаклю, що характеризується участю в певних процесах, а також набором характеристик; *роль* – функція, межі дії актора; *персонаж* – дійова особа, виконавець ролі. Детально розробляючи теорію актантів А. Юберсфельд виділяє основні типи актантів, що організують структуру різноманітних сюжетів драматургічних творів та аналізує структури окремих типів сюжетів і взаємини в них окремих пар актантів.

Якщо теорія актантів розроблена детально, то два наступних елемента ієрархії – *актори і ролі* – лише коротко описуються дослідницею і майже не беруть участь в аналізі конкретного матеріалу. Важливим є аналіз поняття «персонаж», як визначального в ієрархії побудови теорії.

У театральній практиці, як вважає А. Юберсфельд, існує не персонаж, а ілюзія персонажа, тобто той реальний персонаж, який зафіксований драматургом в тексті п'єси, плюс те, що автор називає метатекстом, суму стереотипів його традиційного трактування. Дослідниця вважає, що в кожному конкретному випадку сценічної інтерпретації персонажа він повинен бути вільний від нашарувань метатексту, а його розуміння та реалізація повинна обумовлюватися власне текстом п'єси. Персонаж представляється дослідниці перетином двох знакових множин – *текстового і сценічного*, що визначаються місцем, яке він займає в актантних моделях. При цьому наводиться опис конкретних процедур дослідження персонажа, таких як: інтуїтивний аналіз; виділення парадигматичних рядів за допомогою аналізованого персонажа з іншими членами парадигми; аналіз мови персонажа як реалізації його психологічних особливостей тощо. Єдиною театральної знаковою системою А. Юберсфельд вважає систему відповідностей між текстом п'єси і спектаклем, де в процесі її реалізації на сцені відбуваються суттєві зміни: візуалізація і конкретизація певних елементів та створення нового сенсу.

Новостворений видовищний текст виступає результатом взаємодії різних знакових систем – візуальних та вербальних, що вписуються в процесі комунікації в *комунікант*, і як інформативні одиниці утворюють семантичний план театральної вистави.

Висновки. Отже, театральний текст, в семіотичному розумінні цього терміну, являє собою систему знаків, закодованих за певними

правилами. Будь-яка театральна вистава організується за правилами тих естетичних систем, які панують в певну історичну епоху. У театрі одномоментно співіснують те що відтворюється, і те, що поновлюється, літературний продукт і конкретна вистава, реальність і ілюзія – як художній референтний універсум, який може бути «можливим світом», заснованим на психологічному сприйнятті вже знайомих явищ, де ілюзія – результат художньої умовності. Театральне дійство, як закодоване повідомлення, містить особливу естетичну інформацію, яку отримує, розкодує та «прочитує» (інтерпретує) глядач. Театральний текст являє собою полісемантичний ансамбль, в якому співіснують кілька знакових пластів, які між собою синтезуються та виражають різні сторони сценічної дії. Театральний знак, складний за своєю природою, визначається не сам по собі як окрема даність, а лише по відношенню до інших знаків, тому текст який сприймає глядач, складається з кількох текстів: *авторський – драматургічний – режисерський – сценографічний – акторський* і т. д., що в сценічному виді набувають значеннєвої сутності, носять системний характер та беруть участь у процесі театральної комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Структурализм как деятельность / Р. Барт // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* — М. : Прогресс ; Универс, 1994. — С. 256–257.
2. Барт Р. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000. — 536 с.
3. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000. — С. 50–96.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М., 1979. — С. 263–264.
5. Богатырев П. Знаки в театральном искусстве / П. Богатырев // *Ученые записки ТГУ. Труды по языковым системам.* — Т. VII. — Вып. 365. — Тарту, 1975. — С. 6–25.
6. Бердсли М. Эстетическая точка зрения. / Пер. И. Э. Блюма / М. Бердсли // *Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Антология.* — Екатеринбург, 1997. — С. 155–181.

7. Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь / А.-Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика / Под общ. ред. Ю. С. Степанова. — М., 1983. — С. 483–550.
8. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях / А.-Ж. Греймас // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М., 2000. — С. 153–170.
9. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. — Вып. I. — М., 1960. — С. 264–389.
10. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Быкова. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
11. Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. // Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп / Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой // Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. — М., 1998. — 512 с.
12. Хонзл И. Подвижность театрального знака / И. Хонзл // Экспресс-информация, серия «Искусство» (семиотические проблемы). — Вып. I. — М., 1975. — С. 56–69.
13. Эко У. К преобразованию понятия иконического знака / У. Эко. — М., 1978.
14. Якобсон Р. Искусство и моделирование / Р. Якобсон // Семиотика и искусствометрия / Сост. Ю. М. Лотман. — М. : Мир, 1972. — С. 82–87.
15. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против» : Сборник статей под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. — М. : Прогресс, 1975 — Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>.
16. Barba E. *Anthropologie theatrale. Bouffonneries* / E. Barba. — 1982.
17. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. / Erika Fischer-Lichte. — 2 Bde. — Tuebingen : Narr. — 1983. — Режим доступа : http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/#_Toc384116512.
18. Bassner R. *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einfuehrung* / R. Bassner. — Berlin, 1996.
19. Koch W. *Semiotik in den Einzelwissenschaften* / W. Koch. — 2 Bde. — Bochum, 1990.
20. Marconi E., Rovetta A. *Teatro come modello generale del linguaggio* / E. Marconi, A. Rovetta. — Milano, 1975.

21. Pfister M. *Das Drama. Theorie und Analyse* / M. Pfister. — Muenchen, 1997.

22. Ubersfeld A. *Lire le theatre* / A. Ubersfeld. — P., 1977. / Перевод С. Исаева в кн. : *Как всегда — об авангарде : Антология французского театрального авангарда*. — М., 1992. — С. 191–201.

Кравченко М. А. Театральный текст як об'єкт семіотичного дискурсу. У статті зроблено спробу виокремити категорію театрального тексту і виявити специфіку знаковості як сутнісну характеристику театру в семіотичному дискурсі сучасності. Піднімається проблематика дискурсу, що визначила теоретичний ракурс дослідження, який спирається на аналіз театрального дійства як *тексту* і включає різні семантичні зв'язки, організовані за конвенціональними правилами гри в сучасному драматичному театрі.

Ключові слова: театральный текст, семіотичний дискурс, комунікативний простір.

Кравченко М. А. Театральный текст как объект семиотического дискурса. В статье сделана попытка выделить категорию театрального текста и выявить специфику знаковости как сущностную характеристику театра в семиотическом дискурсе современности. Поднимается проблематика дискурса, которая определила теоретический ракурс исследования, опирающийся на анализ театрального действия как текста, включающего в себя различные семантические связи, организованные по конвенциональным правилам игры в современном драматическом театре.

Ключевые слова: театральный текст, семиотический дискурс, коммуникативное пространство

Kravchenko M. A. Theatrical text as an object of semiotic discourse. This article attempts to distinguish the category of theatrical text and identify the specific sign as intrinsic characteristics of the theater in semiotic discourse of modernity. Solved problems discourse that defined the theoretical aspect of research, which is based on analysis of theatrical action as text and includes various semantic links, organized by the conventional rules of the act in today's Drama Theatre.

Key words: theatrical text, semiotic discourse, communicative space.

ГЕРМЕНЕВТИКО-ОНОМАТОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА О. МЕССИАНА «POÈMES POUR MI»

Актуальность темы. Исполнительское искусство в целом и вокальное в частности основано на понимании содержания того сочинения, которое будет представлено слушателям. Только в процессе творческого поиска, направленного на разгадку содержания произведения, декодирования заключенных в нем шифров возможно проникновение в глубины философского смысла, без постижения и воспроизведения которого формирование *художественной интерпретации* творения не представляется возможным.

В любом исполняемом сочинении, помимо технических приёмов, даже виртуозно исполненных, гораздо важнее понимание «материи» художественного произведения и из чего она состоит (а уже из смысла вытекает всё остальное – фразировка, артикуляция фразы, кантилена и т. д.). Материя подчинена душе автора, но эту душу не всегда можно почувствовать при поверхностном изучении созданного труда. Порой символика текста настолько сложна, что разгадать скрытый смысл можно лишь в том случае, если интерпретатор как бы повторит путь, который прошёл творец произведения. В данной статье предлагается пройти такой путь с французским композитором О. Мессианом.

Цель исследования – раскрыть тайну имён «Poèmes pour Mi» как носителей высшего смысла музыкально-поэтического творения О. Мессиана.

Объект исследования – сокрытые смыслы музыкально-поэтического текста вокального цикла О. Мессиана «Poèmes pour Mi», заключенные в закодированных именах главных героев рассматриваемого произведения.

Предмет – функционирование оным Oliver Messiaen и Claire Delbo в структуре и содержании цикла «Poèmes pour Mi».

Методы исследования:

– герменевтический метод, введенный с целью прояснения «темных мест» текста вокально-поэтического цикла О. Мессиана «Poèmes pour Mi»;

— оноματοлогический метод анализа музыки, разработанный Е. Г. Рощенко и предназначенный для анализа именотворческих процессов в музыкально-поэтических произведениях [6]. Подчеркнем, что оноματοлогический анализ возможен только при использовании языка оригинала, так как в переводе происходит искажение художественного замысла автора. Этим обусловлено обращение в данной работе к французскому тексту вокального цикла О. Мессиаана.

По определению Х.-Г. Гадамера, герменевтика позволяет «понять и сообщить о чем-то непонятном», сказанном на чужом языке, пусть то будут хоть «намеки и знаки на языке богов» [2, с. 610]. Подобную область «непонятного» (то есть, зашифрованного в художественном тексте) в анализируемом цикле представляет его именная драматургия.

При первом знакомстве с названием цикла возникает вопрос: что кроется под именем Ми? В мессиаановедческой литературе можно прочитать, что это — уменьшительно-ласкательное имя первой супруги композитора Клер Дельбо (Claire Delbo.). Почему избранница Мессиаана обретает имя Ми в посвященном ей цикле? Ответ, очевидно, кроется в музыкальной профессии мессиаановской возлюбленной — композитора и скрипачки. Как известно, струны скрипки настраиваются по квинтам: *соль, ре, ля, ми*. В этом ряду *ми* — самая высокая струна, имеющая звонкий и чистый тембр, звук которой может быть уподоблен небесному, ангельскому, божественному голосу. Если струна *ми* в скрипичном строе может быть связана с духовной высотой, устремленностью человеческой души к Божественному, с воплощением женского начала, то *соль* как основа, фундамент звукового строя скрипки, присущего ей густого низкого тембра, соотносится с мужским голосом.

Обоснуем представленную гипотезу, исходя из анализа музыкально-поэтического текста вокального цикла.

В «Поэмах для Ми» имена О. Мессиаана и К. Дельбо представляют собой некое пульсирующее, мерцающее бытие, содержащее целый ряд взаимопревращений и смыслов.

Claire в переводе с французского — *светлая*, связанная с чистотой, светом.

Olivier означает *оливковый*. Оливковое дерево упоминается в начале Библии, в связи с потопом, который Бог послал на землю в гнев за великое «*развращение человеков на земле*» (Быт. 6:5). Ной, отправ-

ленный Богом в бурное плавание, узнаёт об окончании потопа, выпустив голубя: *«Голубь возвратился к нему в вечернее время; и вот, свежий масличный лист во рту у него: и Ной узнал, что вода сошла с земли»* (Быт. 8:11). В Библии олива выступает как символ Божьего благословения, а её ветвь является эмблемой мира и обновления. Преимущественно, оливковое дерево символизирует верность и стойкость. Псалом 51:10 гласит: *«А я как зеленеющая маслина в доме Божьем, и уповаю на милость Божию во веки веков»*.

Фамилия композитора **Messiaen** пересекается с **мессия**, что буквально означает «помазанник». Помазание **оливковым** маслом было частью церемонии, проводившейся в древности при возведении монархов на престол и посвящении священников в сан. В Ветхом Завете Мессией называли царей Израиля и Иудеи (Пс. 15:51), священников (Лев. 4:3), библейских патриархов (Пс. 104:15), некоторых пророков (3Цар. 19:16). И хотя О. Мессиян не был проповедником, вся его жизнь была истинным «мессиянством», он стал самым религиозным композитором XX века, который проповедовал «истины католической веры» [7].

В имени Ми (Mi) французские фонемы выполняют особую символическую функцию, с одной стороны, это сокращённый вариант мадам (или миссис) Мессиян, то есть жены, супруги, с другой, на звуково-высотном уровне ми – это нота.

Один из смысловых кодов вокального цикла кроется в первом слове названия: *poèmes*. Составная часть апеллятива *poèmes* совпадает с онимой **Messiaen**, что указывает на духовную связь автора и главной героини Ми, с именем которой связана каждая поэма. Более того, отдельные фонемы *poèmes*: **e, o, s** входят в звуковую структуру **Delbos**. Таким образом, уже в первом слове заложена идея всего произведения. Ассонансно-аллитерационный анализ подтверждает, что название вокально-поэтического цикла «*Poèmes pour Mi*» содержит единство на уровне имён, которое является аналогом единства душ, уже здесь заложено единство художественного и церковно-литургийного начал. Возникновение множества символических смыслов посредством имени соединяет в «Поэмах для Ми» бесконечное и конечное, телесное и духовно-запредельное, имя выступает в качестве абсолютной энергии смысла. Таким образом, в названии произведения закодирована программа всего вокально-поэтического цикла.

Григорианский хорал, в стиле которого написан весь вокальный цикл «Poèmes pour Mi», в церковном богослужении является частью мессы, поэтому символично, что апеллатив месса (итал. **messa** от лат. **missa**) имеет общую фонемно-семемную основу и полностью вписывается в имя автора **Messiaen**. Имя главной героини **Mi** – в латинский вариант **missa**, кроме того, её имя имеет общую сему с именем композитора: **Mi** выделяется как часть **Messiaen**, как его ребро по аналогии с Адамом и Евой. Таким образом, апеллатив месса перекрещивается с именами супружеской пары.

У О. Мессиаена поэма (музыкально-поэтическая) и месса – это уровень оноματοлогический, именной. «Игра» звуками, которая заключена в названии произведения, является свидетельством того, что автор совершенно рационально концентрировал и реализовал свой замысел.

С именем А. Ф. Лосева связана эстетика **чуда**, под которым мыслитель подразумевает *«диалектический синтез двух планов личности»* [3, с. 550].

В вокально-поэтическом цикле «Поэмы для Ми» синтезируются или пересекаются следующие планы: Бог, герой, героиня, то есть возникают три уровня пересечения: Бог→Герой, Бог→Героиня, Герой→Героиня. Кроме того, Героиню и Героя можно рассматривать как одно целое. На грани этих пересечений возникает и чудо, и весь вокально-поэтический цикл.

Реализация оноματοлогического метода анализа в данном исследовании, исходя из конкретного содержания, имеет свою специфику. В докторской диссертации Е. Г. Рощенко на основе этого метода скрупулёзно исследует отдельно тайну имени вагнеровского Тангейзера, отдельно тайну имени вагнеровской Elisabeth и только потом совокупность «образов-имен», «имён-чудес». Художественная особенность данного оноματοлогического анализа заключается в том, что в «Поэмах для Ми» сразу возникает пересечение имён под знаком чуда. Сакральная символическая природа имён главных героев возникает только в результате их перекрещивания. В данную оноματοлогическую структуру вписываются также имена французских поэтов, к которым обращается О. Мессиаен в этом произведении, но в отличие от главных героев, имена этих поэтов имплицитны. Однако в результате цитирования эти имена оживают и в контексте произведения становятся эксплицитными.

Наряду с единством всего вокально-поэтического цикла каждая поэма в романтической трактовке (единство поэтического и музыкального высказывания) своеобразно реализует авторскую идею, но существуют и незыблемые качества, которые от поэмы к поэме сохраняются. В этом заключена специфика сквозной драматургии, охватывающей не только музыкальный, но и поэтический ряды исследуемого произведения. Каждый из номеров выполняет свою функцию в общей концепции целостности вокально-поэтического цикла.

В данной статье приведен оноματοлогический анализ первой поэмы «**Action de grâces**» (**Деяния благодати**) и второй «**Paysage**» (**Пейзаж**).

В начале «Деяния благодати» в фортепианной фактуре нота *ми*, являющаяся именным тоном возлюбленной, возникает почти незаметно, как составная часть аккорда, но в вербальном тексте уже в первом слове *ciel* (небо) фонемы **c**, **I** указывают на связь с *Claire*, кроме того, небо – это воздух, свет, что также ассоциируется с именем возлюбленной. Все перечисляемые блага: вода (*l'eau*), земля (*la terre*) фонетически связаны с Клер Дельбо. Наиболее важные, ключевые слова подчеркнуты более продолжительной мелизmatикой. Самая продолжительная мелизmatика приходится на слово «свет», что является ещё одним доказательством посвящения данного вокального цикла.

Важная смысловая фраза «*Tout cela*» – своего рода итог перечисления благ, содержит фонемы, которые являются общими с именем главной героини *Claire Delbos*. Так на ассонансно-аллитерационном уровне раскрывается тот факт, что Клер для композитора – это благо или дар, который он обожествляет.

В конце первого периода (5–6 акт) О. Мессиян вводит слово, которое отражает методы мышления автора – это слово *transforme* (изменение), т. к. оно указывает на изменения музыкальных стилей. В этом слове сконцентрирована вся графика произведения – переходы от ровности псалмодии к волнообразному движению, лучам, прообразам креста, стоп-аккордам. Вместе с тем, это слово имеет окончание **me**. Поскольку, как отмечает А. Прюньер, григорианский хорал развивается подобно пущенной стреле, летящей к цели, окончание (в отличие от славянского слуха, для которого начало содержит основную идею) является главным смысловым акцентом (во французском языке

ударение падает на конец фразы), и в этом окончании вновь прослеживается связь имени композитора и его супруги [5, с. 31].

Любовь и бессмертие (*amour immortalité*) – одни из главных символов произведения содержат фонемы главных героев (23 такт), О. Мессиян акцентирует здесь то, что для него чрезвычайно важно – отрицание смерти и вечная любовь, и это своего рода чудо: бесконечные понятия входят в конечные конкретные имена и совпадают с ними.

Как чудо открывается то, что личности супругов и сходящиеся на них лучи духа подчёркиваются автором постоянно. Луч света, начинающийся в 29 такте и заканчивающийся в 30, соединяет *pe*² и *pe*¹. Вместе с тем эта нота одновременно является составной частью имён главных героев. Учитывая последние слоги в имени Olivier и имени Claire, можно прийти к выводу, что они зеркально отражают друг друга. Поэтическая фраза в этом такте заканчивается распеванием слова **свет** (*lumière*), что ассоциируется с Клер Дельбо. Лига, соединяющая ноты *pe*, как бы соединяет двух супругов. Эта же нота акцентируется трижды в 30 такте: в вокальной и фортепианной партиях и в окончании темпа **Modéré (ré)**. Таким образом, нота *pe* содержит в себе символические образы и Мессияна, и Дельбо.

Неразрывная связь между влюблёнными подтверждается и в 39 такте, где доминирует нота *mi*, как намёк на Дельбо, и в то же время в поэтическом тексте: «*Dans l'obéissance et dans le sang de votre Croix*» (*В покорности и в крови нашего Креста*) **l'obéissance** по своей фонетической структуре во многом совпадает с именем Messiaen. В этом такте появляется стоп-аккорд, указывающий на то, что это смысловая кульминация, а далее в фортепианной фактуре возникает прообраз крестовины, что символизирует пересечение судеб возлюбленных: *Я это ты, ты это я*. Символ креста является подтверждением того, что главные герои поэмы предназначены друг другу свыше.

Завершает первую часть Alleluia, и в её фонетической структуре также прослеживаются фонемы имени Claire, то есть О. Мессиян прославляет не только Господа, но и свою возлюбленную, которая есть дар Божий.

Таким образом, в первом номере «Деяние благодати» заложена вся концепция вокально-поэтического цикла. Здесь пересекаются Вечность и Время.

Ономатологический анализ второго номера приводит к чудесным метаморфозам. Нота *ми*, фонетически связанная с именем главной героини и являющейся началом «Пейзажа», неразрывно связана с нотой *ля*, которая возникает буквально в каждом такте (в 21 из 24). Смысловая кульминация данной поэмы: «*Le lac comme un gros bijou bleu*» связана как с *ми*, так и с *ля*. Эти ноты у О. Мессиана ассоциируются с Claire Delbos, кроме того, её имя закодировано и в звуковом составе слов *le lac* (озеро), *gros bijou bleu* (большая голубая драгоценность). Таким образом, композитор в завуалированной форме посвящает данную поэму своей жене.

В связи с этим, по-иному воспринимаются фразы из «Деяния благодати»: «*И глаза в глаза, мысль, созвучная моей мысли. И лицо, которое улыбается и плачет вместе с моим. И две стопы, следующие за моими стопами*». В музыке интонация этих фраз основана на двух нотах – *ля* и *соль*. *Ля* – это женское начало, а *соль* – мужское. Таким образом, *ля* является именной нотой Claire, а *соль* – Messiaen.

В поэтическом тексте второй поэмы смыслообразы пейзажа, зелёного и голубого цветов имеют прямое отношение к возлюбленной, так как музыкальная фактура, сопровождающая этот текст, зиждется на ноте *ля*.

О. Мессиаен видит свою супругу «между пшеницей и солнцем». Пшеница – это хлеб, т. е. символ Христа, солнце – Бог-Отец. Введение таких символов указывает на избранность Клер. Это утверждение повторяется и в шестой поэме «Твой голос»: «*Ты служительница Сына и Отец полюбил бы тебя за это*». Поэтическая фраза: «*Его бесконечный свет упал бы тебе на плечи*» находит своё музыкальное выражение в «Пейзаже» в виде ниспадающего луча в последнем 24-м такте.

Отблеск чуда подтверждает и тот факт, что если ноты *ля* (la) и *ми* (mi), являющиеся музыкальными символами Claire Delbos, произнести как одно слово, то возникает абсолютный звуковой аналог французского слова *l'amie*, переводимого как подруга, возлюбленная, то есть на звуковысотном и смысловом уровне подтверждается идея посвящения. Этот феномен кодирования имени музыкальными звуками Ю. Н. Холопов называет термином «литерафония» [9, с. 590], а О. Сурминова вводит новый термин «ономафония» [8, с. 285–286].

Онтологическая вершина второго номера «*Le lac comme un gros bijou bleu*» трижды завершается нотой *си*. Так О. Мессиаан акцентирует то, что природа и её «вечные законы» – законы высшего порядка – корректируются Духом и приводятся в соответствие с божественной закономерностью. *L'Esprit* (Дух) соответствует музыкальному символу – ноте *си*. Эта гипотеза подтверждается и в «Деянии благодати»: в 26-м такте нота *си* совпадает со словом *L'Esprit*, кроме того, *si* полностью вписывается в *L'Esprit*.

Функция второго номера – начало и кульминация, утверждение и одновременно результат, концепция Вечности. Здесь Вечность стирает своё отличие от времени, «здесь всеприсутствие и отсутствие исчезновения» как «сплошное настоящее, без ухода в прошлое, изменение, с присутствием изменившегося» [4, с. 25].

Выводы. В процессе проведенного исследования установлено, что звуковая структура имён Клер Дельбо (Ми) и Оливье Мессиаана становится тем исходным звуковым материалом, из которого композитор-поэт создаёт символику вокально-поэтического цикла «*Roèmes pour Mi*». Специфика вокальных сочинений автора заключается в единстве вербального и музыкального начал, что обусловлено природой универсальной личности Мастера.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия: Кн. свящ. писания, Ветхого и Нового Завета, канон. — Минск : ВЕЛЭД, 1992. — 925 с.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — М. : Правда, 1990. — 656 с.
4. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. — М. : Издание автора, 1927. — 264 с.
5. Прюньер А. Новая история музыки. [Т.] I. Средние века – Возрождение / Анри Прюньер ; пер. и коммент. Салопашева ; предисл. Ромэн Роллана. — М. : Музгиз, 1937. — 244 с.
6. Роценко (Аверьянова) Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический оноματοлогический методы анализа музыки) : монография / Елена Роценко (Аверьянова). — Харьков : ХНУРЕ, 2007. — 128 с.

7. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом : (пер. с фр.). Гл. 6 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа : <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/193-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-6.html>. — Загл. с экрана.

8. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа / О. В. Сурминова // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — СПб., 2009. — № 96. — С. 284–293.

9. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. В 2 ч. Ч. 2. Гармония XX века / Ю. Н. Холопов. — М. : Композитор, 2003. — 624 с.

Жарких Т. В. Герменевтико-ономатологічне дослідження музично-поетичних текстів вокального циклу О. Мессіана «Poèmes pour Mi». Вокальний цикл О. Мессіана «Poèmes pour Mi» належить до розряду найменш вивчених творів цього автора. Виконавець-вокаліст, який бажає наблизитися до справжнього розуміння даного добутку, повинен зуміти декодувати потаємний сенс вокального шедевра О. Мессіана

Ключові слова: вокальний цикл, художня інтерпретація, герменевтика, ономатологія.

Жарких Т. В. Герменевтико-ономатологическое исследование музыкально-поэтических текстов вокального цикла О. Мессиа́на «Poèmes pour Mi». Вокальный цикл О. Мессиа́на «Poèmes pour Mi» относится к разряду наименее изученных сочинений этого автора. Исполнитель-вокалист, желающий приблизиться к подлинному пониманию данного произведения, должен суметь декодировать тайный смысл вокального шедевра О. Мессиа́на.

Ключевые слова: вокальный цикл, художественная интерпретация, герменевтика, ономатология.

Zharkikh T. V. Hermeneutics and onomatology of musical and poetic texts of the song cycle by O. Messiaen. The vocal cycle by O. Messiaen «Poèmes pour Mi» is one of the most unstudied works of the author. The performer-vocalist, who wants to achieve complete understanding of the this work has to decode the mysterious sense of vocal masterpiece by O. Messiaen.

Key words: the vocal cycle, artistic interpretation, hermeneutics, onomatology.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА КОНЦЕРТНОСТИ КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО КОМПЛЕКСА

Целью данной статьи является обобщение методологических основ изучения феномена концертности в музыке. **Объект** исследования – концерт как жанрово-стилевой комплекс, **предмет** – характеристика соотношения диалога как субстанции концерта с его другими атрибутивными качествами.

Жанр и стиль – фундаментальные категории музыки и науки о ней, характеризующие обобщенный «блок» содержания музыкального произведения. При всем сходстве этих категорий, выступающих при восприятии музыки в неразрывном единстве, между ними существует и логическое противопоставление: жанр – категория-экстраверт, отличающаяся от стиля как категории-интроверта (В. Холопова [12, с. 222]). Характеризуя концерт, концертность как принцип мышления, Б. Асафьев не употребляет терминов «жанр» и «стиль», а говорит о концертных «принципе» и «начале», имея в виду их как «фазу» в историческом развитии музыки. Однако, обращаясь к «современному концерту», основоположник интонационной теории уже говорит о концерте как о жанре [1, с. 220].

Чтобы охарактеризовать жанровый облик концерта, необходимо определить его место и роль в жанровой системе музыки. Жанр – общее искусствоведческое понятие, что отражено в известном определении-метафоре В. Шкловского: «Жанр – это кристалл, через который анализируется жизнь» (цит. по: [10, с. 5]). Жанр в искусстве, в том числе и в музыке, выступает как инструмент для последующего анализа в рамках стиля, где вырабатывается индивидуально авторское отношение к тому или иному жанру.

Имеющиеся определения музыкального жанра опираются на его эстетико-коммуникативную функцию. Приведем два определения жанра (жанров) в музыке. Первое из них принадлежит О. Соколову – автору системы морфологической классификации музыкальных жанров: «Жанром в музыке называется вид музыкального произведения,

возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)» [8, с. 23]. Такой вид музыкального произведения, как инструментальный концерт, относится к «чистой» непрограммной музыке.

В другом определении, принадлежащем С. Шипу, музыкальные жанры прямо связываются с их стилевыми экстраполяциями: «Музыкальные жанры – это такие классы (или множества) музыкальных произведений и форм музицирования, которые определяются функциями музыкальных антифонов в культуре общества, условиями их генезиса и художественной экзистенции, а также характеризуются своими стилями (системами смысловых и формально-выразительных особенностей)» [14, с. 347]. В этом определении зафиксировано соотношение жанра и стиля, поскольку оба этих феномена являются главными семантикообразующими факторами в музыке.

Категория «музыкальный стиль» в принципе охватывает и жанровость, поскольку она является всеобъемлющей, константной для любого уровня и способа художественного выражения. Стиль в музыке – категория иерархическая и концентрическая одновременно. В центре стиля находится человек, в искусстве – творческая личность, что зафиксировано в знаменитой аксиоме Ж. Бюффона: «Стиль – это человек». Распространяя это положение на стиль в музыке, Е. Назайкинский дает функциональное определение музыкального стиля, к которому, в силу его обобщенности и истинности, нечего добавить: «Личность, воплощенная в музыкальных звуках, – вот что такое стиль в музыке» [6, с. 20].

Конкретизация понятия «музыкальный стиль» осуществлена С. Тышко в монографии о национальном стиле русской оперы [11]. Автор основывается на анализе линий-подходов к изучению музыкального стиля, выделяя среди них следующие пять: 1) «в основе любого стиля лежат устойчивые, повторяющиеся признаки, без чего невозможно существование стиля как явления музыкальной практики (стиль как “система устойчивых признаков музыкальных явлений”)»; 2) «стиль представляет собой систему содержательно-формальных признаков, существующих как бы на пересечении содержания и формы произведения»; 3) «стиль является фактором объединения либо разграничения музыкальных явлений, их своеобразным “опознава-

тельным знаком»); 4) «в концепции стиля интегративная и дифференцирующая функции находятся в относительном равновесии, что определяет суть аналитического подхода к стилеобразованию на современном этапе научных представлений о музыкальных стилях»; 5) «стиль – многоуровневое явление, которому присуща внутренняя иерархия (от индивидуального стиля до исторического)» [11, с. 3–4].

В итоге автор предлагает следующее определение музыкального стиля: «Стиль в музыке – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т. п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [11, с. 5].

В данном комплексном определении учтена содержательно-формальная природа музыкального стиля, который выступает как реальия в музыкальном звучании и распознается на слух по всем своим параметрам. Распространение стиля как «помысленного» на «выраженное» (В. Суханцева [9]) и означает, по С. Тышко, «переход смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств». В онтологическом (бытийно-художественном) аспекте стиль «не имеет своей территории» и «обладает парадоксальной оптикой» – «он растет корнями вверх, в Космос». Эта метафора В. Суханцевой [9] позволяет указать на всеохватность стиля, представленную в иерархической системе-«лестнице», предложенной В. Холоповой [12, с. 223].

Стиль, обладая свойствами обобщения-конкретизации, всегда выступает не обособленно, как «стиль вообще», а всегда сопровождается в научном обиходе указанием на принадлежность к какому-либо явлению: «стиль какой» или «стиль кого (чего)». Соприкасаясь и взаимодействуя с жанром (жанрами), стиль результируется в жанрово-стилевом комплексе музыкального произведения и означает своего рода конкретизацию установок жанра, его функциональных и семантико-композиционных особенностей в авторском произведении, включая и его исполнительские «прочтения».

Концертность представлена в музыке в двух измерениях – жанровом (концерт как жанр) и стилевом (концерт как стиль). Соединение этих измерений осуществляется в жанровых формах, содержащих

признаки концертного типа мышления. В иерархии стиля здесь объединяются три ступени (уровня) стилеобразования и стилетворчества: жанровый стиль (стиль жанра концерта с присущей ему атрибутикой диалога); видовой стиль (стиль какого-либо вида музыки, где проявляется жанровый стиль концерта, – фортепианного, оркестрового, скрипичного, баянного и т. д.); стиль конкретного авторского произведения и версий его исполнения, соотносящийся с другими ступенями «лестницы» стилевой иерархии, – стилями школы, эпохи, видовым стилем и др.

По Г. Бесселеру, предложившему еще в начале XX века распределение музыкальных жанров на «преподносимые» (*Parbietungsmusik*) и «обиходные» (*Umgangsmusik*) [16, с. 17], публичный концерт уже сам по себе является разновидностью «преподносимых» жанров. Характерно, что поводом для написания статьи о концерте для Г. Бесселера было, как отмечает Е. Назайкинский, «критическое рассмотрение ситуации публичного концерта» [6, с. 84], сложившейся в Европе начала XX в. Эта форма существования музыки в период, «когда широко распространилось увлечение джазом, вступила в фазу острого кризиса и продолжала функционировать как бы на холостом ходу, по инерции» [6, с. 84].

Возникновение концерта как жанра (а не принципа) могло произойти только на определенной ступени эволюции музыкального мышления. Его «концертная» фаза наступила только тогда, когда был достигнут значительный прогресс в техническом мастерстве музыкантов-исполнителей, когда сформировался класс солистов-виртуозов, способных исполнять сложную технически музыку, специально рассчитанную на них. Расцвет инструментального исполнительства, связанный с деятельностью «творящих виртуозов» (термин Н. Жайворонок [2, с. 8]), – от стиля *brilliant* до Ф. Шопена, Ф. Листа, Н. Паганини и др. – одновременно создал и кризисную ситуацию, при которой публичный концерт как жанр «преподносимой» музыки создал некое «противоположение исполнителей и слушателей», если под слушателями концертного зала понимать особое единство – «публику» [6, с. 85].

К началу XX в. «на смену единой концертной аудитории пришла атомизированная масса людей» и «такая публика уже воспринима-

ла музыку более пассивно» [6, с. 85]. Этот процесс, определяемый Г. Бесселером как «процесс эволюции концертной формы бытия музыки», находился под влиянием широко распространившихся тогда технических средств – радио и грамзаписи. Их функции оказались неоднозначными: с одной стороны, по Е. Назайкинскому, «распространяемые радио концертные жанры приобрели невиданную ранее неограниченную публику», с другой стороны, – «раздробление ее достигло предела». [6, с. 85].

Требовалось утверждение новых норм в деятельности композиторов и исполнителей-виртуозов, прежде всего, последних, которые могли бы обеспечить ренессанс концертирования как художественного феномена, пришедшего в современную практику из глубины эпох. И касается это возрождения истинного значения самого понятия «виртуоз».

Понимание этого слова сформировалось в эпоху Барокко в связи с требованиями «поэтической музыки» (*musicus poeticus*), в которой автор предстает как яркая индивидуальность, как «поэт», создающий оригинальное и неповторимое произведение. Эти же требования начинают распространяться и на исполнителей как «соавторов» произведения, доносящих его до публики. Показательно отношение к исполнительскому искусству, сформулированное в высказывании И. Кунау – создателя цикла «Библейских сонат» для клавира, явившихся прообразом романтической программно-концертной фортепианной музыки. И. Кунау говорит о «совершенном музыканте», которым, по его представлению, должен являться виртуоз: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживающий это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области <...>. Музыка – это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, – это то же, что немой оратор» (цит. по: [3, с. 148]).

Тот факт, что развитие концерта как жанрово-стилевого комплекса шло по линии исполнительства, не умаляет роли композиторов, которые всегда были связаны с исполнительской культурой своего времени, всегда ориентировались на состояние инструментария и техники

в каждом ее инструментальном или вокальном «отделе». Большинство композиторов доромантической эпохи относятся к разряду «играющих творцов» (классификация Н. Жайворонок [2, с. 8]), это означает, что и И. С. Бах, и венские классики были прекрасными исполнителями, знавшими специфику всех оркестровых инструментов, виртуозно владевшими такими инструментами, как орган (И. С. Бах), клавир (В. А. Моцарт), скрипка (В. А. Моцарт, которому прочили в свое время карьеру концертирующего скрипача). Исполнительская природа концертности постоянно привлекает к жанру концерта внимание публики. Более того, как отмечает Л. Минкин, имея в виду ситуацию, сложившуюся ближе к концу XX века, «можно говорить о переоценке места концерта в иерархии музыкальных жанров, о повсеместном повышении внимания к нему и слушателей, и авторов, о тенденции к широкому внедрению концертности в симфонию и успешное соперничество с ней и другими жанрами» [5, с. 77].

В методологическом плане изучения природы и сущности жанра концерта традиционно сводится к его пониманию как виртуозного произведения для солирующего инструмента с оркестром. Такая точка зрения характерна для работ по инструментальному концерту, созданных в 60-е – 70-е годы прошлого века. Например, в монографии Л. Раабена, посвященной развитию советского инструментального концерта, в качестве главной особенности жанра выделяется «концертность», понимаемая как «специфический характер блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» [7, с. 5]. Аналогичную точку зрения находим и в работе Ю. Хохлова, который в исследовании скрипичного концерта как разновидности жанра выделяет два основных принципа концертной формы – «солирование» и «соревнование», причем главным из этих принципов считается именно «солирование» [13, с. 9].

Между тем, асафьевская точка зрения на концертность базируется на понимании самой природы этого феномена как диалога, в процессе эволюции музыкальных жанров и форм преобразуемого в диалектику. Этот процесс нельзя понимать механистически; диалектика и диалог – понятия во многом полярные по значению. Если диалог выступает, по Ю. Лотману, в системе мышления как «элементарный механизм перевода», а сам «перевод» есть «элементарный акт

мышления» [4, с. 268], то диалектика как идея развития, реализуемая в музыке через антитетический контраст-единство, является, по сути, противоположностью диалогу – монологом как средоточием в единой мысли всего многообразия породивших ее истоков.

Концерт и концертность – одно из наглядных проявлений диалога в музыкальном мышлении. История концерта как жанра, отражающего диалогичность, показывает определенную тенденцию, включающую несколько этапов. Первоначальной формой здесь была имитация эффектов эха в полифонии эпохи Ренессанса. В музыке барокко сформировался уже в инструментальной сфере принцип «динамичных пространственных сопоставлений звуковых масс (*concerto grosso*)» [5, с. 78]. Дальнейшее развитие концертности как принципа мышления и концерта как жанра музыки связано с эпохой Просвещения. Как отмечает Л. Минкин, «в эпоху классицизма “террасные” барочные диалоги типа *tutti – solo* (соответственно, *форте – пиано*) усложняются, дифференцируются. Они дополняются тематическими диалогами сонатного типа, перекличками тембров, регистров, разных оркестровых групп между собой, типов изложения, партий левой и правой рук (у солиста-пианиста) и т. д.» [5, с. 78].

Константа концертности – диалогичность – продолжает устойчиво сохраняться и далее, в эпоху романтизма, для которой характерно возрождение концертного стиля барокко в условиях новых мировоззренческой и эстетико-художественной систем. Ведущий жанр венского классицизма – симфония – определяет многие признаки концертности и романтической музыки, но, вместе с тем, в концертность проникает и камерность как существенный признак субъективно-лирического музыкального начала.

Зарождение виртуозного стиля *brilliant*, отражавшего тенденции к демократизации музыкальной жизни после Французской революции, способствовало возникновению «класса» композиторов и исполнителей, для которых концертная подача сочиняемой музыки становится приоритетной, а потому они сами, как правило, ее и исполняют. К диалогичности как к «субстанции», «ядру» концертных форм музицирования присоединяются такие ее атрибуты, как импровизационность, свобода структуры, различные виды программности. Новые формы музицирования, в свою очередь, стремятся к унификации, что

порождает почти одновременный процесс создания нового типа симфонии (симфоническая поэма) и концерта как ее «диалогического» варианта (концерт-поэма).

С этого времени развитие жанра концерта в его различных инструментальных модификациях, из которых по-прежнему приоритетными остаются фортепианный, скрипичный и виолончельный, осуществляется по этим двум структурно-семантическим моделям. При этом в области жанрового содержания формально-стилевые признаки обеих моделей могут совмещаться: для циклической модели драматизм, лирика, пафосность и другие содержательные оттенки не в меньшей мере характерны, чем для одночастной поэмой.

Если история концертности есть движение к диалектике формы путем усовершенствования диалога, то современный концерт, по Б. Асафьеву, отражает саму идею этого процесса, а не какие-либо конкретные формы ее воплощения. Это отражено в следующем определении, где основоположник интонационной теории подчеркивает момент драматургии концерта: «Современный концерт есть, прежде всего, “переключение” принципа разработки в диалектическое становление; идея становится действующей силой, музыкальное движение – действием, в котором каждый конкретный голос (“инструмент”, а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или, точнее, “делателем” (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то извне противопоставленным теме: оно и есть непеременимое условие ее существования, ее актуального проявления, полноты ее становления» [1, с. 221].

Это определение современного концерта раскрывает глубинные качества концертного мышления практически всех ведущих композиторов Новейшего времени, обращающихся к жанрам и формам концертного музицирования. Главное здесь – опора на принцип, идею концертности как константу разнообразных жанровых форм этой сферы музыкального выражения, а не на устоявшиеся (готовые) модели. Прямое следование последним превращает их в «штампы», о которых в полусутоливой форме говорит Ал. Шнитке. Выдающийся композитор и музыковед характеризует в статье Первый фортепианный концерт А. Караманова, делая попутно следующее замечание по поводу современного (это были 70-е годы прошлого столетия) со-

стояния самого жанра: «За последнее время в жанре фортепианного концерта установились некие “традиции”, штампованные приемы: штамп № 1 – “романтически-приподнятый”. Солист, словно разъяренный, обрушивается тяжелым каскадом “патетических” октав и аккордов на оркестр, вынуждая его начать изложение сосредоточенно-серьезной главной партии. Штамп № 2 – “элегически-академический”. Над волнующимся морем фортепианных фигураций парит “широкая, благородно взволнованная” тема струнных. Штамп № 3 – “объективная музыка”. Солист с мнимым равнодушием разучивает “этюд Черни”, флейта кокетливо чирикает лженаивную пьеску» [15, с. 30]. В этих «штампах» обозначены многие симптомы кризисности концертного жанра, которые академические авторы должны преодолевать, ориентируясь на истоки жанрово-стилевого комплекса концертности как принципа мышления.

Методология концертности в ее современном толковании отражена, как представляется, в определении концерта как жанра, предложенном Л. Минкиным: «Концерт – виртуозное импровизированное произведение для хора или оркестра или солиста (или хора) с оркестром, основанное на последовательном претворении диалогического принципа, что определяет внутреннюю структуру произведения, формы изложения и развития музыкального материала, приемы солирования одного или группы исполнителей» [5, с. 83].

В данном определении акцент сделан на диалогической природе жанра концерта, шире – принципа концертности, что характеризует субстанцию (внутренний стержень) эстетики и поэтики концерта как музыкального жанра и концертности как эстетико-мировоззренческой художественной системы. В области стиля (стилистики как экстраполяции стиля на музыкальную форму и язык произведения) концертность распространяется не только на произведения с жанровым именем «концерт», но и составляет внутреннюю логику любых других жанровых форм музыки, обладающих ведущими признаками этого принципа мышления.

Выводы. Разнообразие подходов к концертности и концерту сводится к основным характеристикам этого явления, в основе которого лежит принцип музыкального диалога. Жанрово-стилевые спецификации этого принципа содержат и присущую ему нормативную атри-

бутику: 1) антифонность как фактурно-фоническое выражение диалогичности; 2) свободу структуры, свойственную концертным формам из-за обязательного наличия в них акцента на исполнительской составляющей; 3) концептуальность, свойственную концерту как разновидности сонатно-симфонических форм; 4) сценическую репрезентативность, в широком смысле – театральность, присущую в большой степени композиторским замыслом в концертной музыке (программность, наличие экстрамузыкальных идей), а в исполнительстве отражаемую в ряде характерных артистических приемов, применяемых солистами и дирижерами на эстраде.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 279 с.
2. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – Теорія та іст. культури / Н. Б. Жайворонок. — Київ, 2006. — 19 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы этики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера: Об искусстве. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — СПб. : Университет. книга, 2000. — С. 150–391.
5. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі першого та третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) / Л. Мінкін // Українське музикознавство : (респуб. міжвідом. наук.-метод. зб) / [ред. кол.: Котляревський І. А. (голова) та ін.]. — К. : Музична Україна, 1987. — Вип. 22. — С. 77–83.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 239 с.
7. Раабен Л. С. Советский инструментальный концерт / Л. Раабен. — М. : Музыка, 1957. — 307 с.
8. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сборник] / Горьк. гос. конс. им. М. И. Глинки ; [ред. кол.: В. М. Щуровский (гл. ред.) и др.]. — Горький, 1977. — С. 12–58.

9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки [Электронный ресурс] / В. К. Суханцева. — Режим доступа : [http // www.countries.ru/library/music_culture / tkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/tkm.htm). — загл. с экрана.
10. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей в західно-європейському барокко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / І. Г. Тукова. — К., 2003. — 19 с.
11. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование / С. В. Тышко. — К. : Музинформ, 1993. — 120 с.
12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [в 2-х ч.] : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с.
13. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт / Ю. Хохлов. — М. : Музгиз, 1956. — 231 с.
14. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. Шип ; [ред. А. Кравченко]. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.
15. Шнитке Ал. В поисках своего пути / Ал. Шнитке // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / сост. С. С. Крылатова. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 29–33.
16. Bessler H. Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikästhetik // Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — С. 15–29.

Боганча М. А. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса. Статья посвящена характеристике методологических основ изучения принципа концертности (Б. Асафьев), выступающих в аспекте музыкального мышления и реализуемых на уровнях жанра и стиля. Определены и систематизированы основные подходы к феномену концертности в свете современных представлений о стиле и жанре в музыке. Выделена и охарактеризована исполнительская составляющая как ведущая в жанрово-стилевом комплексе концерта. Рассмотрены и собраны воедино субстанциональные и атрибутивные признаки концертного мышления в виде диалогичности и ее репрезентаций через импровизационность, свободу структуры, программно-театральную образ-

ность, исполнительский артистизм, что позволяет с научно обоснованных позиций изучать художественные артефакты концерта в музыке прошлого и настоящего.

Ключевые слова: концерт, концертность, концертный диалог, жанрово-стилевой комплекс, субстанция и атрибутика жанра.

Боганча М. А. Методологічні засади вивчення феномену концертності як жанрово-стильового комплексу. Статтю присвячено характеристиці методологічних засад вивчення принципу концертності (Б. Асаф'єв), які виступають у аспекті музичного мислення і реалізуються на рівнях жанру і стилю. Визначено і систематизовано основні підходи до феномену концертності у світлі сучасних уявлень про стиль і жанр у музиці. Виділено і систематизовано виконавську складову як провідну у жанрово-стильовому комплексі концерту. Розглянуті та зібрані воедино субстанціональні та атрибутивні ознаки концертного мислення у вигляді діалогічності та її репрезентацій через імпровізаційність, свободу структури, програмно-театральну образність, виконавський артистизм, що дає можливість з науково обґрунтованих позицій вивчати художні артефакти концерту в музиці минулого та сьогодення.

Ключові слова: концерт, концертність, концертний диалог, жанрово-стильовий комплекс, субстанція та атрибутика жанру.

Bogancha M. A. Methodological basis of the learning of the concert as a genre-style complex. The article is devoted to the characteristic of the methodological basis of the learning the beginning and principle of the concert (B. Asafjev) projecting in the aspect of the musical thinking and implementable on the levels of genre and style. Defined and systematized the main approaches to the phenomenon of the concert in the light of modern conception about style and genre in the music. Marked out characterised implementation component as a leading in the genre-style complex of the concert. Examined and brought together substantive attributive factors of the concert thinking in the form of dialogic and it's representations through improvisation liberty of structure programmatically-theatrical figurativeness implementational artistry, what allowses from the scientifically reasonable positions learn art artifacts of the concert in the music of the past and future.

Key words: concert, concert dialogue, genre-style complex of the concert, substance and attributes of the genre of the concert.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ «ТРУБАЧ-ВИРТУОЗ»

(на примере исполнительского стиля Т. Докшицера)

Цель данной статьи – охарактеризовать методологические основы понятия «музыкант-виртуоз» применительно к творчеству Т. Докшицера. **Объект** исследования – исполнительский стиль музыканта-виртуоза, **предмет** – его репрезентация в творчестве Т. Докшицера.

Основные результаты исследования. Каждое музыкально-художественное явление всегда предопределяется стилевыми критериями. Вместе с тем, само понятие «музыкальный стиль» отличается иерархичностью и многосоставностью. В современных музыковедческих подходах к музыкальному стилю все чаще звучит мысль о необходимости рассмотрения явлений, связанных со стилем, в аспекте культурно-исторических парадигм, характеризующих «встроенность» стиля в систему доминантных признаков культуры той или иной эпохи или исторического периода.

Стиль в искусстве, по А. Лосеву, – «последняя реальность художественного лика» [8, с. 153]. Это означает, что стилевую принадлежность мы слышим в произведении сразу, но она – «последняя реальность», реальность высшего уровня, требующая системного рассмотрения и «вчувствования», что подтверждается, в частности, исполнительскими стилями, всегда в музыкальных реалиях связанных с композиторскими.

По отношению к такой выдающейся личности в музыкальном искусстве, как Тимофей Александрович Докшицер, понятие исполнительского стиля будет слишком узким. Т. Докшицер – фигура более масштабная в стилевом отношении, а характеристика его стиля как «исполнительского» охватывает лишь одну составляющую комплекса творческой личности выдающегося музыканта современности.

К личности Т. Докшицера может быть применено определение слова «виртуоз», которое дал И. Кунау еще в XVII в.: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживший это звание, благороден и об-

ладает большим умом и знаниями в своей области <...>. Виртуоз – это музыкант, который в совершенстве овладел своим искусством и может доставить удовольствие любым ушам, являясь законченным мастером <...>. Для того, чтобы доставить ушам знатоков удовольствие, виртуоз должен не только хорошо играть; он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо если он несведущ в этих вопросах, как бы он хорошо не играл, он окажется на той же ступени, как птица, которая умеет хорошо петь только свою песенку <...>. Музыка – это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, – это то же, что немой оратор» (цит. по: [7, с. 148]).

Т. Докшицер – исполнитель именно такого уровня, о котором говорит И. Кунау. Круг музыкальных (и не только музыкальных) интересов выдающегося трубача, одного из ведущих теоретиков и практиков мирового искусства игры на трубе, чрезвычайно широк. Т. Докшицер – автор нескольких книг, в числе которых работа «Путь к творчеству» [1], автобиографическая публицистическая книга «Трубач на коне» [2], комплексная специальная работа «Из записной книжки трубача» [3], изданный за рубежом «Метод комплексных занятий трубача» (вариант на французском языке – 1990 г., на английском – 1994 г.).

Бюффонская аксиома «стиль – это человек» в полной мере отвечает личности Т. Докшицера. Для него искусство игры на трубе – концентрат, отражение сложных процессов, протекавших в истории мировой музыки, событий современности, определяющих актуальность исполнительской интерпретации произведения. В центре интерпретации – личность исполнителя-трубача, о чем говорится в эпиграфе из Б. Захавы, предпосланном Т. Докшицером к главе I очерков «Из записной книжки трубача»: «Игра на трубе, исполнение актером роли на сцене должны пониматься как сложная, многогранная деятельность, охватывающая разного рода художественные задачи, связанные с творческой личностью художника» [3, с. 152].

В этой цитате – творческое кредо самого Т. Докшицера. Решение комплексных задач музыкальной интерпретации – это не только

«игра», «озвучивание» композиторского нотного текста. Работа исполнителя всегда выходит на более высокие стиливые уровни и не сводится к технологии – «правильному» прочтению текста. Ведь, согласно О. Катрич, «индивидуальный стиль музыканта-исполнителя – это соответствующая специфичности его музыкального мировидения система выразительных средств, которая, сохраняя целостность, функционирует в качестве опорного фактора переинтонирования разных композиторских стилей» [6, с. 9].

Подходя к исполнительству как к творчеству, Т. Докшицер сравнивает деятельность трубачей и представителей других творческих профессий, не только музыкальных, находя в них много общего: «Казалось бы, что общего в работе музыканта-духовика и актера? Оказывается, довольно много. В этом можно убедиться, читая К. С. Станиславского. Поразительно, насколько его замечания актерам применимы и к музыкантам <...>. Например, Станиславский предлагал актерам не наигрывать, а действовать. Что такое “наигрывание” и “подыгрывание” – нам, музыкантам хорошо известно. <...> Но что такое “действовать”?» [3, с. 152].

Отвечая на этот вопрос, Т. Докшицер затрагивает основы исполнительского стиля, отличающегося особой природой. В триаде творческого процесса («действия», по К. Станиславскому) – «восприятие – рефлексия – творчество» – этапы условны. Центральным здесь является «рефлексия», а конечным и изначальным – «творчество». Как отмечает Л. Шаповалова, в исполнительском искусстве происходит «встреча двух сознаний», которая возникает «в процессе понимания чужого творчества»: «Для исполнительства это означает, с одной стороны, принципиальное признание свободы творчества, а с другой, – указывает на объективные критерии ее ограничения» [10, с. 218].

Исполнительская рефлексия базируется на трех параметрах (субъектах) музыкальной коммуникации: композиторском, где сознание автора «определено наличием авторского текста, имеющего свой адресат»; слушательском, где «рефлексия базируется на отражении (структурном изоморфизме) авторского сознания в процессе общения с авторским текстом – носителем информации. Между ними – зона творческой деятельности музыканта-интерпретатора» <...>. Двух-субъектность, ориентация на Другого-в-себе (М. Бахтин) предпола-

гают в исполнительстве и «обратную связь» в виде «направленности на себя», где раскрываются «специфические способности восприятия как полноценного общения», «сама возможность адекватного взаимопонимания» [10, с. 219].

В понимании Т. Докшицером исполнительского искусства данные положения теории музыкальной рефлексии конкретизируются через понятие «действие» («действовать»); «Действовать в музыкальном исполнительстве значит творить в состоянии интеллектуально-эмоционального подъема, погружаясь в глубины музыки и поднимаясь до ее вершин» [3, с. 152]. Выдающийся трубач и педагог по классу трубы здесь снова обращается к высказыванию К. Станиславского : «Знать – значит уметь». Эта формула, по Т. Докшицеру, отражает суть исполнительского искусства, его познавательную сущность, отраженную через профессиональные умения и навыки. Искусство игры на трубе при всей общности с другими видами инструментального исполнительства не сводится, по мысли Т. Докшицера, только к показу специфики инструмента: «на трубе трубят».

Критикуя это спорное выражение, хотя и признавая, что в нем есть доля истины, Т. Докшицер отмечает основной недостаток в игре недостаточно опытных трубачей – игру форсированным звуком, что противоречит богатству звуковой природы инструмента. Использовать сильный звук, свойственный трубе («давать звучка») – значит «использовать, к тому же неумело, лишь одну сторону богатого по выразительности и краскам инструмента» [3, с. 154].

Исполнительское мышление – не сугубо репродуктивный акт; в нем совмещаются «две операционные функции сознания, которые и составляют “камень преткновения” для интерпретатора: это **понимание** произведения (для самого себя) и его **воссоздание** (воспроизведение) для других, то есть коммуникация, или **общение**» [11, с. 555]. (Выделено автором. – М. М.).

Принцип «понимания» означает постижение замысла автора и формы исполняемого произведения, а также своего инструмента, причем, не односторонне, а во всем богатстве его выразительно-технических возможностей. Об этом свидетельствуют аналитические описания концертов для трубы, предложенные Т. Докшицером в книге «Путь к творчеству» [1].

Т. Докшицер считает исполнительский анализ на уровне изучения жанровых, стилевых и композиционно-драматургических особенностей произведения важнейшей составляющей исполнительского стиля. Это – первая и главная черта исполнительского комплекса выдающегося мастера. Вторая, не менее важная составляющая исполнительского стиля Т. Докшицера – «внимание», внимательное отношение к композиторским текстовым ремаркам. Если они имеются, то следует не только их строго выполнять, но и понимать логику употребления артикуляционных и фразировочных средств в их направленности на экспрессию как придание образности музыкально-звуковому тексту.

Тем самым возникает образная исполнительская программа, направленная на эмоциональное «воссоздание» содержания озвучиваемого трубачом-исполнителем композиторского текста, что является необходимым условием исполнительства как коммуникации в системе «произведение – музыкант – слушатель». Таким способом устанавливается двусторонняя связь, формулируемая Л. Шаповаловой как «общение»: с одной стороны, это – общение исполнителя (в данном случае, трубача) с композиторским текстом в широком понимании этого слова; с другой стороны, – это общение музыканта-исполнителя со слушателем, для которого интерес представляют не только автор и его произведение, но и исполнитель с его индивидуальным художественным претворением композиторского стиля.

Исполнительский стиль прямо связан в понимании Т. Докшицера с методикой работы над произведением, начиная с характеристик стиля эпохи его создания и композиторского стиля, выявленных через драматургию и форму, которые исполнитель должен претворить, как бы пропустить через себя. Творческий исполнительский акт при этом целостен и многосоставен одновременно. На уровне музыкально-мыслительной деятельности «процесс исполнительства-творчества как репродуктивного воспроизводства немислим вне механизмов **памяти, внимания и воли**» (Л. Шаповалова, [11, с. 555]). (Выделено автором. – М. М.).

В этом состоит суть феномена «исполнительское искусство» как познавательной деятельности, выделяемой в морфологической системе искусств в отдельную область. Здесь и возникают точки соприкос-

новения исполнительства актерского и музыкантского: «Исполнители-музыканты очень похожи на актеров: различие заключается лишь в зоне сенсорно-перцептивных процессов – пластики, моторно-двигательной техники. В остальном же задачи подобны: поиск интонации, артикулированности, тембровой и психодинамической партитуры» [11, с. 555].

Такого уровня музыкант, как Т. Докшицер, видит корни исполнительского стиля в музыкальном мышлении, рассуждая об этом следующим образом: «Музыкальное мышление – категория, объединяющая интеллектуальную и эмоциональную природу творческой личности. Интеллектуальное начало, формируясь на основе логического мышления, анализирует, контролирует, управляет исполнительским процессом; эмоциональное – наполняет этот процесс содержанием, придает окраску, проводит ток внутренней энергии исполнителя» [3, с. 156].

Здесь и объединяются механизмы «памяти», способствующей не только игре наизусть, но и направленной на создание симультанного (целостного, как бы одномоментного) образа звучания произведения; «внимания», включающего и прочтение нотного текста, и осознание смысла обозначений в нем – собственно нотных и словесных, «воли» как стремления к экспрессии, по Т. Докшицеру, приданию окраски, проведению «тока внутренней энергии исполнителя» [3, с. 157].

Характерно, что в мыслях «Из записной книжки трубача» [3] Т. Докшицера звучат слова оперного режиссера Б. Покровского о том, что «каждый исполнитель, если он действительно художник, а не “информатор”, относясь с полным почтением к авторской интонации, изучив, познав ее, на ее основании создает свою – не в противовес и противоположность, а в развитии и конкретном осуществлении» (эта же цитата приводится и Л. Шаповаловой [11, с. 554]).

Подхватить, воспринять, доразвить мысль, высказанную композитором в тексте произведения, сохранив бережно основное содержание этой мысли, но и показав себя в ее прочтении – основные принципы стиля Т. Докшицера. Это демонстрирует его исполнение Концерта А. Гедике, где на основе тщательно продуманного исполнительского анализа воссоздается «полный набор» интерпретационных средств, сообразных тематическому и фоновому материалу партии трубы во всех частях (см. об этом в нашей статье: [5]).

Акцент в исполнении данного Концерта, как и любой другой виртуозно-концертной музыки для трубы, Т. Докшицер делает на ключевых моментах – концептуальном тематизме и его преобразованиях, сольной каденции, которая в любом концерте содержит преобразованные волей исполнителя главные тематические импульсы в соединении с показом виртуозных возможностей трубача-солиста. В этом плане трубач-виртуоз выступает не только как интерпретатор предложенного композитором текста (речь идет о сольной каденции), но и как импровизатор – подлинный автор интонируемого текста, создаваемого по «канве» использованного композитором тематизма.

Неотъемлемой частью исполнительского стиля трубача Т. Докшицер считает техническую подготовку, что отражено наглядно в «Системе комплексных упражнений трубача» [4] – своеобразном методическом пособии широкого профиля, адресованном не только студентам и учащимся, но и профессиональным исполнителям. Автор, предлагая комплексную систему упражнений, не делает различий в «достилевом» (ученическом) и «стилевом» (собственно интерпретационном) комплексе необходимых технических навыков трубача.

И то, и другое, по Т. Докшицеру, — сугубо индивидуально, а любые рекомендации могут лишь «помочь каждому трубачу овладеть навыками индивидуального ежедневного восстановления и развития исполнительского аппарата, правильно выбирать необходимый инструктивный нотный материал, точно определять степень игровой нагрузки в зависимости от конкретного состояния исполнителя, его индивидуальных особенностей и творческих задач» [4, с. 3].

Во вступительной статье [4, с. 3–8], имеющей общерекомендательный характер, эти целевые задачи последовательно описываются, начиная от характеристики индивидуальных данных трубача, интенсивности игровой нагрузки, развития отдельных элементов исполнительского аппарата (губы, мышцы, дыхания и т. д.), особенности атаки звука, кончая питанием трубача.

Выводы. Таким образом, исполнительский «трубный стиль» мыслится Т. Докшицером в единстве художественных и технических задач, интуитивных эмоциональных реакций на исполняемую музыку и четких аналитических выводов по поводу образного строя и формы исполняемого произведения. Будучи музыкантом-мыслите-

лем, выдающимся педагогом и теоретиком искусства игры на трубе, Т. Докшицер считает главным путем формирования исполнительского стиля движение от практики к теории, а не наоборот. Это относится к области исполнительского стиля непосредственно, поскольку теоретические суждения о стиле всегда вторичны, а феномен стиля как целостности творчески мыслящей личности первичен. Обладая комплексом необходимых исполнительских данных и навыков, исполнитель-трубач должен постоянно совершенствоваться в области теоретико-методической деятельности, уметь анализировать музыку со стороны ее содержания и формы, владеть элементарными основами композиторского ремесла, необходимыми для создания инструктивных упражнений.

Только в комплексе такого «совмещения» музыкально-профессиональных навыков рождается целостный, а не «информативный» исполнительский стиль, направленный на творчество, актуализирующий звучание произведения сообразно личности исполнителя, цель которого – переинтонирование в рамках «инвариантного варианта» (В. Москаленко [9, с. 157] произведения, открытого множеству интерпретаций. Исполнительский стиль Т. Докшицера – всегда один и тот же, но и постоянно «поисковый». Это доказывается не только на примере интерпретаций выдающимся трубачом современности конкретных произведений, но и его «размышлениями о стиле», представленными в книгах и статьях выдающегося мастера, заложившего основы современной отечественной и мировой школы игры на трубе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Докшицер Т. А. *Путь к творчеству* / Т. А. Докшицер. — М. : ИД «Муравей», 1999. — 205 с.
2. Докшицер Т. *Трубач на коне* / Т. Докшицер. — М. : «Композитор», 2008. — 232 с.
3. Докшицер Т. *Из записной книжки трубача* / Т. Докшицер. — М. : «Композитор», 2008. — 229 с.
4. Докшицер Т. А. *Система комплексных занятий трубача* / Т. А. Докшицер. — М. : Музыка, 1985. — 221 с.
5. Ильенко М. *Концерт для трубы с оркестром: основные тенденции эволюции, инструментально-видовая специфика (на примере концерта*

для трубы с оркестром А. Гедике, ор. 41 в интерпретации Т. Докищера) / М. Ильенко // *Когнітивне музикознавство: матеріали магістерських читань 3–7 травня 2013 року*. — Вип. 9 [відп. ред. — доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. — Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013. — С. 65–75.

6. Катрич О. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Т. Катрич — К., 2000. — 17 с.

7. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики* / М. Лобанова. — М : Музыка, 1994. — 318 с.

8. Лосев А. Ф. *Форма. Стиль. Выражение* / А. Ф. Лосев // [сост. А. А. Тахи-Годи]. — М. : Мысль, 1965. — 944 с.

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

10. Шаповалова Л. *Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології* / Л. Шаповалова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 218–229.

11. Шаповалова Л. *Как возможно когнитивное музыкознание?* / Л. Шаповалова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : Зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2010. — Вип. 29. — С. 549–565.

Ильенко М. М. Методологические основы понятия «трубач-виртуоз» (на примере исполнительского стиля Т. Докшицера). Статья посвящена рассмотрению аспектов теории исполнительского стиля применительно к понятию «музыкант-виртуоз» и его спецификации в творчестве выдающегося трубача современности Т. А. Докшицера. Выявлены ключевые подходы к понятию «исполнительский стиль», характерные для современного этапа развития музыкальной науки. Охарактеризован комплекс стиля Т. Докшицера, включающий исполнительскую, педагогическую, музыковедческую составляющие. Впервые обобщены представления о стиле выдающегося ис-

полнителя и педагога, проанализированы его высказывания по поводу музыкального искусства, музыкального мышления, исполнительства, мастерства трубача-виртуоза. На примере творчества Т. Докшицера доказывается правомерность интерпретационного подхода к понятию «исполнительский стиль», выступающему как актуальная тенденция в научно-исследовательской практике современного музыкознания.

Ключевые слова: стиль в музыке, исполнительский стиль, музыкант-виртуоз, музыкальная интерпретация, концепция стиля трубача-виртуоза в творчестве Т. Докшицера.

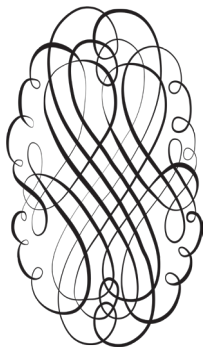
Ільєнко М. М. Методологічні засади поняття «трубач-віртуоз» (на прикладі виконавського стилю Т. Докшицера). Статтю присвячено розгляду аспектів теорії виконавського стилю стосовно поняття «музикант-віртуоз» та його специфікації у творчості видатного стосовно трубача сучасності Т. О. Докшицера. Виявлено ключові підходи до поняття «виконавський стиль», характерні для сучасного етапу розвитку музичної науки. Охарактеризовано комплекс стилю Т. Докшицера, який містить виконавську, педагогічну, музикознавчу складові. Вперше узагальнено уявлення про стиль видатного виконавця і педагога, проаналізовано його висловлювання з приводу музичного мистецтва, музичного мислення, виконавства, майстерності трубача-віртуоза. На прикладі творчості Т. Докшицера доводиться правомірність інтерпретаційного підходу до поняття «виконавський стиль», що виступає як актуальна тенденція у науково-дослідницькій практиці сучасного музикознавства.

Ключові слова: стиль у музиці, виконавський стиль, музикант-віртуоз, музична інтерпретація, концепція стилю трубача-віртуоза в творчості Т. Докшицера.

Ilyenko M. M. Methodological foundations of the concept of “virtuoso trumpet player” (the case of the manner of performance of T. Dokschtzer) The article discusses aspects of the theory of performing style in relation to the concept of “virtuoso musician” and its specifications for the outstanding trumpeter modernity T. Dokschtzer, modern musician of the highest rank. Key approaches to the concept of “manner of performance” typical of the modern stage of the music science are identified. The characteristics of the complex of the manner of performance of T. Dokschtzer including performance, pedagogical and musico-

logical components, are found out in the article. This is the first summary of the visions of the manner of the outstanding performing musician and teacher, the analysis of his utterances on musical art, musical thinking, artistic performance, and craft of the virtuoso trumpet player. The appropriateness of the approach of interpretation to the concept of the “manner of performance” appearing as a current trend in the scientific and research practice of the modern musicology is evidenced by the example of the oeuvre of T. Dokschitzer.

Key words: music style, manner of performance, consummate musician, musical interpretation, concept of the manner of performance of the virtuoso trumpet player in the oeuvre of T. Dokschitzer.



Розділ 2

АНАЛІТИЧНІ РОЗВІДКИ

УДК 781.42

Наталія Ходакова

GLORIA ИЗ МЕССЫ ДЛЯ ТРЕХ ГОЛОСОВ У. БЁРДА: К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Центральной проблемой полифонического анализа произведений крупной формы является обилие материала и приёмов полифонической работы. Применительно к гармоническим формам эта проблема решается относительно несложно: структура данного произведения соотносится с одной или, в крайнем случае, с несколькими типичными композиционными схемами.

Полифонические формы, как известно, таких композиционных схем не имеют, и композиционная структура всегда является индивидуальным преломлением общих принципов организации полифонической ткани. В отечественной учебно-методической литературе вопрос о том, как именно это происходит, не поднимается. В специальной же литературе рассматриваются лишь отдельные аспекты проблемы больших полифонических форм – в первую очередь, композиционный, то есть крупные композиционные членения и возникающие на их основе количественные соотношения между разделами.

В монографии Н. А. Симаковой «Вокальный жанры эпохи Возрождения» [1] – наиболее известном отечественном источнике, посвящённом проблеме форм и жанров в музыке строгого письма, – большие полифонические формы, как правило, рассматриваются преимущественно с точки зрения техники имитационного письма.

Не претендуя на полноту охвата проблемы, что и невозможно в масштабе небольшой статьи, рассмотрим те моменты формообразования, которые обычно ускользают от внимания исследователей, но представляются существенными для «школьного», учебного анализа полифонии строгого письма.

Материалом послужит *Gloria* – вторая часть одного из самых значительных произведений Уильяма Бёрда, Мессы для трёх голосов, второй по счёту в триаде месс, изданных с 1592 по 1595 года. Джозеф Керман [3, с. 188] сообщает, что первой была опубликована Месса для четырёх голосов, третьей – Месса для пяти голосов.

Прежде всего это произведение интересно составом – трёхголосие в литургической музыке XVI века было явлением весьма редким. Нормативным в те времена считалось четырёх- или пятиголосие, где легче было реализовать весь потенциал полифонической техники. Реализация же этого потенциала в трёхголосии требует от композитора особого мастерства и изобретательности.

Однако, создавая трёхголосную мессу, Бёрд, по всей видимости, преследовал ещё одну весьма специфическую цель. Поскольку в это время в Англии государственной религией было англиканство, католики преследовались, и службы приходилось совершать тайно. Бёрду необходимо было обеспечить возможность исполнения мессы малым количеством певцов.

Gloria, или Большая Доксология, является второй частью ординария католической мессы (она соответствует Великому Славословию в традиции восточного христианства). Первая фраза, по которой названа часть – цитата из Евангелия от Луки (Лк. 2:14). Во время поклонения пастухов Младенцу Христу с небес звучало ангельское пение: «*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*» (в синодальном переводе: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение»). Отсюда ещё одно название *Gloria – Hymnus angelicus*.

Ю. Н. Холопов в статье «Месса» отмечает, что текст *Gloria* состоит из 18 строк, и объединяет их в 7 смысловых блоков. При этом в тексте выделяются три раздела, первый из которых связан с пением ангелов в Вифлееме, второй – с восхвалением Бога (от *Laudamus te*) и третий – христологическая часть (от *Domine fili*) [2, с. 45].

Что касается Gloria из Мессы для трёх голосов, в членении музыкальной формы в первую очередь обращают на себя внимание три крупных раздела, не совпадающие с описанными Ю. Н. Холоповым смысловыми разделами текста: первый охватывает 9 строк словесного текста, второй – 4 строки и третий – 5.

У Ю. Н. Холопова:

- | | | |
|-----|--|-----|
| I | 1. Gloria in excelsis Deo
2. et in terra pax hominibus bonae voluntatis. | I |
| II | 3. Laudamus te.
4. Benedicimus te.
5. Adoramus te.
6. Glorificamus te. | II |
| III | 7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, | III |
| IV | 8. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
9. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
10. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. | IV |
| V | 11. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
12. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
13. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. | V |
| VI | 14. Quoniam tu solus Sanctus.
15. Tu solus Dominus,
16. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. | VI |
| VI | 17. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
18. Amen. | VI |

У У. Бёрда:

- | | | |
|---|--|---|
| I | 1. Gloria in excelsis Deo
2. et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
3. Laudamus te.
4. Benedicimus te.
5. Adoramus te.
6. Glorificamus te.
7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
8. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
9. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
10. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
11. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
12. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
13. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
14. Quoniam tu solus Sanctus.
15. Tu solus Dominus,
16. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
17. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
18. Amen. | I |
|---|--|---|

Границы между разделами оформлены остановкой всех голосов на крупной длительности, а между вторым и третьим имеется ещё и пауза. В современном издании Мессы это обозначено фермой и двойной тактовой чертой:

Пример 1

tris, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis.
 dex-te-ram pa-tris, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis.
 — dex-te-ram pa-tris, mi-se-re-re no-bis.
 Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Do-mi-nus.
 Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, Do-mi-nus, tu so-lus
 Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus.

Аналогичные *разделения* имеются и между построениями внутри начального раздела. После каждого из них все три голоса вступают в простом контрапункте, подчёркивая весомость словесного текста:

Пример 2

nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te,
 vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-
 vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te,

Разделяться могут даже две строки. Как видим, разделение выполняет две функции: оно отмечает границы построений и одновременно сосредотачивает внимание на словесном тексте, который появляется после цезуры, – особенно если при этом используется простой контрапункт.

Необходимо учесть, что в танеевской терминологии простой контрапункт – это такое многоголосное соединение, которое не допускает или не предполагает получения производных соединений. В традиционной терминологической системе XV–XVII веков простой контрапункт или *contrapunctus simplex* – это моноритмическое движение всех голосов, о котором и идёт речь в данном случае.

Сугубо риторические разделяющие паузы во всех голосах (так называемый *tnesis* или «рассечение») – явление в строгом письме достаточно редкое, и в *Gloria* их нет. Во всей Трёхголосной мессе такая пауза появляется только один раз – в *Credo*.

Внутри разделов смена словесного текста в многоголосии оформляется ещё тремя способами, которые удобно называть прикреплением, наложением и сцеплением. **Прикрепление** – это способ соединения построений, при котором новая мелодическая фраза вступает после появления последней ноты предыдущей, но до её окончания (на одном или нескольких вытянутых тонах):

Пример 3

Et in ter - ra pax, ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax, ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax, ho - mi - ni -

При **наложении** последняя нота мелодической фразы совпадает с первой нотой новой фразы (соответственно, последний слог построения совпадает с первым слогом нового).

Пример 4

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -
 Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri -
 Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

При **сцеплении** новая мелодическая фраза начинается до окончания предыдущей.

Пример 5

- su Chri - ste, cum san - cto Spi - ri - tu, in
 Je - su Chri - ste, cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i pa -
 ste, cum san - cto Spi - ri - tu, cum san - cto Spi - ri - tu, Spi - ri -

Ясно, что разделение и прикрепление нацелены в большей мере на дифференциацию, остановку движения, тогда как наложение способствует возобновлению движения, а сцепление делает его вообще непрерывным. Ясно также, что каждый из приёмов по-разному освещает словесный текст. Но тут уже имеет значение и то, как заканчивается построение, и то, как начинается следующее. Простой контрапункт максимально нацелен на подчёркивание текста, на его трёхголосное скандирование. Хорошо слышен текст и при имитациях с достаточно большим расстоянием вступления или при дублировках. А имитации с небольшим интервалом вступления, напротив, обозначают только первое слово или даже первый слог. Впрочем, слушателю, хорошо знакомому с литургическим текстом, и этого достаточно.

При более детальном анализе оказывается, что количество относительно законченных музыкальных построений внутри больших разделов меньше, чем количество строк словесного текста.

Смена построений обозначается кадансовой формулой и одним из вышеназванных приёмов, причём чаще всего используется прикреплённое либо разделение, а наложение и сцепление – по одному разу. Сцепление используется там, где появляется текст *Cum sancto Spiritu*, который, как известно любому прихожанину католической церкви, является последней строкой *Gloria*, если не считать заключительного *Amen*.

Не вдаваясь в дальнейшие подробности анализа, перейдем к его результатам. Во-первых, выясняется, что сквозной, то есть, непрерывно проводимой имитации нет ни в одном из трёх больших разделов *Gloria*. Крайние разделы начинаются в простом контрапункте и только средний раздел – с двухголосной имитации.

Во-вторых, в крайних разделах формообразование осуществляется как переход от простого контрапункта в начале ко всё более оживлённым имитациям. Благодаря этому возникают структуры, напоминающие ядро и развёртывание. Во втором разделе простого контрапункта нет вообще, поэтому он воспринимается в целом как более текучий.

В-третьих, имитация не занимает в *Gloria* привилегированного положения. Такая же картина наблюдается и в другой большой части Мессы для трёх голосов – *Credo*. Если малые части мессы – *Sanctus* и *Agnus Dei* – представляют собой сквозные имитационные или, как их часто называют, мотетные формы, то в больших частях мессы, где словесного текста много, У. Бёрд использует все приёмы, доступные полифонической технике строгого письма. В этом находит своё отражение один из генеральных принципов полифонии строгого стиля – *varietas*, то есть разнообразие. Если в мотетных формах с относительно небольшим числом строк словесного текста разнообразие достигается варьированием приёмов имитации, то в больших формах варьируются сами способы организации полифонической ткани.

В-четвёртых, для достижения разнообразия в больших частях Мессы для трёх голосов особое значение приобретает простой контрапункт – он позволяет композитору поставить смысловые акценты на тех фрагментах словесного текста, которые представляются ему

наиболее значимыми. Таким способом создаётся индивидуальный музыкальный комментарий к каноническому словесному тексту.

В-пятых, объектом музыкального комментирования для У. Бёрда является не строка в том виде, в котором даёт её каноническое разделение словесного текста, а фраза, состоящая из двух-четырёх слов. Мелодический материал либо обновляется после того, как изложена такая фраза, либо начинает повторяться, но всегда с теми или иными изменениями. Внутри построений достаточно активно используется сцепление — особенно там, где повторяются фразы словесного текста и используются имитации. Но жёсткой привязки между имитацией и композиционным синтаксисом нет, зато она имеется у простого контрапункта.

В целом получается, что в основе крупной композиции лежит чередование тех двух основных видов контрапункта, которые были описаны ещё Тинкторисом — *contrapunctus simplex* и *contrapunctus floridus*, то есть простой и цветистый контрапункт. Различие между простым и цветистым контрапунктом с точки зрения большой полифонической формы оказывается более существенным, чем различие между имитационным и неимитационным изложением. Насколько универсальными в рамках строгого письма XVI века и полифонического наследия У. Бёрда являются обнаруженные закономерности, предстоит выяснить в процессе дальнейшей аналитической работы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения [текст] / Н. А. Симакова. — М. : МГК, 2002. — 362 с.
2. Холопов Ю. Н. Месса [текст] / Ю. Н. Холопов // Григорианский хорал. — М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2008. — С. 38–65.
3. Kerman, Joseph. *The Masses and Motets of William Byrd* [text] / Joseph Kerman. — Berkeley&LA : University of California Press, 1981. — 360 p.

Ходакова Н. Gloria из Мессы для трех голосов У. Бёрда: к проблеме текстомузыкальной формы. Большая полифоническая форма рассматривается как двухуровневая структура, в которой крупные разделы составляются из более мелких построений. Предлагаются названия и описания способов соединения музыкальных построений. Показано, что границы текстовых

строк и музыкальных построений не совпадают, а ведущим принципом организации музыкального материала в анализируемом произведении является сопоставление простого и цветистого контрапункта.

Ключевые слова: имитация, месса, наложение, прикрепление, простой/цветистый контрапункт, разделение, сцепление, текстомузыкальная форма.

Ходакова Н. Gloria з Меси для трьох голосів У. Бьорда: до проблеми текстомузичної форми. Велика поліфонічна форма розглядається як дворівнева структура, у якій великі розділи складаються з більш дрібних побудов. Пропонуються назви й описи способів з'єднання музичних побудов. Показано, що межі текстових рядків і музичних побудов не збігаються, а провідним принципом організації музичного матеріалу в аналізованому творі є зіставлення простого й квітчастого контрапункту.

Ключові слова: імітація, меса, накладення, прикріплення, простий/квітчастий контрапункт, розділення, зчеплення, текстомузична форма.

Khodakova N. Gloria from The Mass for Three Voices by W. Byrd: on the problem of a poetic musical form. A big polyphonic form is considered as a two-level composition, in which large parts are formed of smaller constructions. The names and descriptions of devices of joining musical constructions are proposed. It is shown, that the borders of the text lines and the musical constructions don't coincide, and the interaction between simple and flourished counterpoint is a main principle of musical material organization in the piece analysed.

Key words: imitation, cohesion, fastening, mass, partition, poetic musical form, simple/flourished counterpoint, superposition.

УДК 78.071.1 : 787.1.083.2

Екатерина Жигалова

ФУГА G-MOLL ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. С. БАХА: АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ТЕМЫ

Цель данной статьи – выявить характерные особенности структуры темы фуги и охарактеризовать влияние этих особенностей на композицию фуги в целом.

В творческом наследии И. С. Баха особое место занимает сборник произведений для скрипки соло, известный под названием «Шесть сонат». В рукописи, выполненной супругой композитора Анной Магдаленой около 1720 года, они названы просто *Sei solo*, то есть «Шесть соло». Такое название представляется более точным, поскольку композитор объединил в этом сборнике две группы сочинений, различных по жанру и форме – три четырехчастные сонаты, которые развивают традицию итальянской церковной сонаты, и три партиты с различным количеством частей, которые претворяют разные модели сюиты танцев. И надпись на титульном листе, сделанная на итальянском языке, и названия целого ряда частей в сонатах и партитах, и сам выбор итальянского слова «партита», а не французского «сюита» – всё это свидетельствует о том, что Бах ориентировался на опыт итальянской композиторской школы.

Сонаты и партиты – далеко не единственное сочинение Баха в «итальянском» стиле: не менее хорошо известен «Итальянский концерт». Кроме того, Бах заимствовал для клавирных и органнх фуг темы из произведений А. Корелли и Т. Альбиниони, а также обрабатывал для клавира концерты А. Вивальди.

На самом деле в сонатах для скрипки соло Бах синтезировал особенности двух национальных традиций. От итальянской традиции Бах заимствует жанровую модель сонатного цикла, а от немецкой – исполнительские приемы и полифоническое мышление.

Вместе с тем, А. Швейцер отмечает, что полифоническая игра на скрипке была довольно давно известна в Германии, а вот итальянцы в этом искусстве стояли далеко позади. Причиной этого является технические особенности смычка. А именно, старый дугообразный смычок, в котором натяжение волоса регулировалось не винтом, а пальцем исполнителя, сохранился в Германии ко времени Баха. В то время как плоский итальянский смычок, с механическим натяжением волоса, лишь постепенно распространялся у исполнителей. По этому поводу А. Швейцер пишет: «<...> немецкий скрипач во времена Баха мог по желанию натягивать волос смычка туже или слабее. Аккорды, которые современный скрипач берет с трудом и всегда не очень красиво, перебрасывая смычок со струны на струну, в то время исполнялись легко: достаточно было только ослабить волос, и он охватывал дугой все струны». [3, с. 287].

Исходя из наблюдений А. Швейцера, возникает вполне закономерный вопрос: как реализуются в этих сонатах особенности баховской полифонии – ведь в цикле каждой сонаты присутствует fuga?

Наши представления о том, какой должна быть fuga основываются, прежде всего, на анализе клавирных произведений Баха. «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» в современной теории полифонии имеют статус своеобразного эталона и фактически рассматриваются как центральная часть наследия композитора. Разумеется, мы знаем о том, какую роль в мировой музыкальной культуре играют, например, «Страсти по Матфею» или «Месса h-moll», но обучение музыки все равно начинается с «Маленьких прелюдий и фуг», «Инвенций» и того же «Хорошо темперированного клавира». Поэтому в процессе анализа мы невольно сравниваем фуги, написанные для самых разных составов с теми образцами, которые усвоили с детства. Между тем, у Баха клавирные фуги не служат образцами для других фуг, вокальных или инструментальных, а наоборот, впитывают характерные черты строения вокальных и мультиинструментальных фуг. На это также указывает в своем исследовании А. Швейцер, отмечая что: «И в сочинениях для клавишных инструментов чувствуется, что он был скрипачом. Это заметно в каждой их странице. Особенность баховского клавирного стиля именно в том и заключается, что фразировку и модуляционные особенности, характерные для скрипичных инструментов, он применяет к клавишным. В сущности, все его произведения созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных – все преимущества в извлечении звука. Так он пришел к тому, чтобы писать многоголосную музыку для одного струнного инструмента» [3, с. 284]

Отдельные части сонат для скрипки соло переложены самим композитором для других инструментов. Наличие такого количества переложений свидетельствует об их особой роли в становлении типа баховской фуги в целом. Вторая соната (a-moll) была полностью переложена Бахом для клавира, правда, переложение осуществляется в новой тональности – d-moll. Фуга из третьей сонаты существует в клавирном варианте. Кстати сказать, её тема, заимствована из первой фразы хора *Veni Sancte spiritus*.

Особенно высоко Бах ценил фугу из первой сонаты. Об этом свидетельствуют два ее авторских переложения для лютни и органа. Органное переложение фуги написано в другой тональности – d-moll. Также фуге предшествует специально сочиненная Бахом прелюдия. Эти сочинения числятся отдельным опусом в творческом наследии Баха – BWV 539. Касательно лютневого переложения мнения исследователей расходятся, поскольку точно не доказано создал его сам Бах или один из его учеников уже после смерти композитора.

Рассматривая органную и лютневую версии с точки зрения теории фуги, следует обратить внимание на то, что в обоих переложениях Бах в целом сохраняет структуру скрипичного оригинала, изменяя лишь количество голосов в фуге. Этому явлению существует простое объяснение: лютня и орган обладают большими техническими ресурсами, чем скрипка – на лютне имеется большее количество струн, а на органе есть ножная клавиатура. Руководствуясь такими «преимуществами» органа и лютни, Бах добавляет еще одно проведение темы, соответственно еще один голос фуги, вследствие чего, трехголосная фуга становится четырехголосной.

Из биографических сведений известно, что Бах обучался игре на скрипке. А. Швейцер по этому поводу замечает следующее: «Насколько виртуозной была его игра, мы не знаем, об этом нет прямых сведений. Во всяком случае, практически он хорошо знал технику струнных инструментов, иначе не мог бы столь изобретательно использовать все возможности этих инструментов в своих многоголосных произведениях для скрипки, гамбы и виолончели соло» [3, с. 284]

Предметом нашего исследования является тема фуги g-moll как самостоятельное явление, поскольку большинство отечественных исследователей отмечает важную роль темы фуги, считая ее отдельным структурным элементом, способным влиять на развитие фуги в дальнейшем.

А. Н. Должанский утверждает: «Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением в него. Музыкальным воплощением тезиса является тема фуги, а все остальное, то есть фуга в целом, представляет собой раскрытие смысла темы, утверждение ее содержания» [1, с. 151]. Особенности мотивного

строения темы, ее интонационная сторона и гармонический потенциал способны обусловить использование тех или иных полифонических приемов. Об этом пишет С. С. Скребков в «Полифоническом анализе»: «Характер темы фуги определяет собой характер всей фуги» [2, с. 21]. Эта мысль Скребкова пересекается с другой научной концепцией. Падре Мартини в своем трактате *Esemplare di contrappunto* при характеристике тематизма в зависимости от жанрового рода выделял три типа тем, на которые может быть написана fuga. Первый тип он называет *attacca* – краткая по объему, активная по своему развитию тема. Второй тип тем – *soggetto* Мартини считает стандартным, нормальным, наиболее часто встречающимся. Соответственно к третьему типу – *andamento* исследователь относит очень длинные по объему, медленные по характеру темы, которые ухо слушателя не в состоянии запомнить с первого раза [4, р. VII–IX].

Принимая во внимание такую важную роль темы фуги, следует детальнее изучать ее строение. Должанский подчеркивает одно важное свойство фуги, которое имеет прямое отношение к ее анализу: «Искусство фуги складывается из двух неравнообъемных процессов и заключается в формулировании тезиса (то есть сочинении темы) и его раскрытии и доказательстве (то есть сочинении фуги в целом)» [1, с. 153].

Отсюда можно сделать вывод о том, что тема фуги и вся fuga в целом – это взаимосвязанные объекты, которые существенным образом влияют друг на друга. Следовательно, анализ фуги невозможен без отдельного анализа самой темы. Возможность анализировать тему фуги как относительно самостоятельное мелодическое построение обязывает исследователя сосредоточить внимание на ее первом появлении, которым fuga открывается.

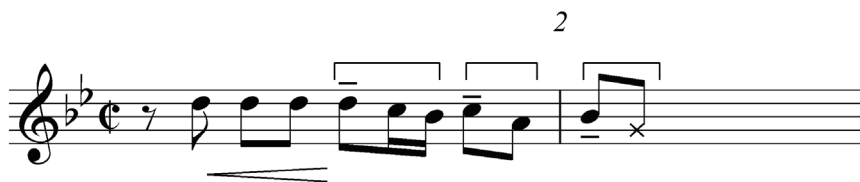
С точки зрения тональности, темы барочных фуг разделяют на два типа: однотональные и модулирующие. Своеобразие темы в фуге g-moll из Сонаты № 1 для скрипки соло И. С. Баха определяется ее неоднозначностью. В тональном отношении движение от V к III ступени лада при отсутствии в теме I ступени можно представить себе и как движение от III к I ступени B-dur:



Структура данной темы также имеет свои особенности. На первый взгляд, наиболее простыми синтаксическими единицами в теме выступают четыре ямбических мотива:



Но на практике такой способ мотивного членения не находит применения и обоснования при исполнении фуги. Первые три восьмые ведут исполнителя и слушателя к четвертой, которая приобретает особую весомость и подчиняет себе следующие две шестнадцатые:



Ямбическая структура, угадываемая в начале, превращается в хорейскую и выявляет метрически опорную линию нот, которые помещаются на 3, 4 и 1 долях. Последняя нота темы теперь воспринимается не как окончание, а как начало мотива. Его окончание совпадает со вступлением ответа, который и вносит некоторую тональную определенность: I ступень лада впервые вводится за пределами темы.

Несмотря на это полной тональной определенности не возникает и после двух субдоминантовых ответов. Основная тональность устанавливается только в дополнительном проведении. Таким образом, мы видим, что особенности строения темы, а именно ее тональная неустойчивость и ладовая двойственность проецируются на строение экспозиции.

Развивая вышеприведенные тезисы Должанского, отечественные исследователи выделили два способа, которыми может быть раскрыто содержание темы. Один из этих способов напоминает логическую аргументацию, при которой высказывание разделяется на составляющие. Другой способ – риторическое убеждение: истинность утверждения не доказывается логически, а внушается многократными повторениями.

Дальнейшая работа с темой осуществляется, в рассматриваемой нами фуге, несколькими способами. Во-первых, тема повторяется целиком без всяких изменений, кроме транспонирования. Таких проведений темы всего тринадцать. Но, на самом деле тема в фуге звучит гораздо чаще. Дело в том, что в основе развития всей фуги положена мотивная разработка темы. А именно, вычленение хореических мотивов и изменения ее второй половины за счет расширения мелодических построений. Это особенно интересно, потому что, согласно Падре Мартини, изменять свой интонационный облик не теряя целостности, может очень короткая тема, называемая *attacca* [4, р. VIII]. А наша тема согласно той же классификации относится к другому типу – *soggetto*. Таким образом, тема, двойственная в тональном и синтаксическом отношении, в процессе развития демонстрирует и функциональную двойственность.

Также велика роль темы в формировании интермедий, которые в данной фуге делятся на два типа. Для первого типа характерно переменное количество голосов и опора на интонации темы фуги. Такие интермедии спаяны с предшествующими или последующими проведениями темы в единое структурное целое. Ко второму типу интермедий относим одnogолосные виртуозные пассажи, в которых используются общие формы движения. Они оформлены в структурно самостоятельные разделы, образуют фактурный и тематический контраст со своим окружением. Как видим, все изменения темы, включая

нарушения ее целостности, позволяют уточнить наши первоначальные представления. Необходимо, таким образом, учитывать не только все проведения темы в фуге, но и появление фрагментов темы в противосложениях и интермедиях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Должанский А. Н. *Относительно фуги [текст]* / Должанский А. Н. // *Избранные статьи*. — Л. : Музыка, 1973. — С. 151–162.
2. Скребков С. С. *Полифонический анализ [текст]* / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 2009. — 214 с., нот.
3. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах [текст]* / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
4. Giambattista Martini F. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato [text]* / F. Giambattista Martini. — *Parte seconda, Bologna, 1775*. — 328 p.

Жигалова К. Фуга g-moll для скрипки соло И. С. Баха: аспекты анализа темы. Рассматриваются проблемы, связанные с особенностями скрипичной полифонии в творческом наследии И. С. Баха. Сосредотачивается внимание на взаимодействии двух национальных традиций: итальянской и немецкой в циклах скрипичных сонат. Отмечается влияние сонат для скрипки соло на другие произведения композитора. Выявляются структурные особенности строения темы фуги как самостоятельной единицы. Приводится ее подробный анализ. Определяется роль темы в формировании фуги в целом.

Ключевые слова: тема, фуга, скрипка, интермедия, экспозиция, структура, соната.

Жигалова К. Фуга g-moll для скрипки соло Й. С. Баха: аспекти аналізу теми. Розглядаються проблеми, пов'язані з особливостями скрипкової поліфонії у творчій спадщині Й. С. Баха. Зосереджується увага на взаємодії двох національних традицій: італійської та німецької у циклах скрипкових сонат. Позначається вплив сонат для скрипки соло на інші твори композитора. Виявляються особливості структури будови теми фуги як самостійної одиниці. Надається її детальний аналіз. Визначається роль теми у формуванні фуги взагалі.

Ключові слова: тема, фуга, скрипка, інтермедія, експозиція, структура, соната.

Zhugalova K. Fuga g-moll for a violin solo I.S.Bach: aspects of the analysis of a theme. The problems connected with features of violin polyphony in a creative heritage of I. S. Bach are considered. The attention to interaction of two national traditions concentrates: Italian and German in cycles of violin sonatas. Influence of sonatas for a violin solo on others product of the composer is marked. Structural features of a structure of a theme of a fugue as independent unit come to light. Its detailed analysis is resulted. The theme role in fugue formation as a whole is defined.

Key words: theme, fugue, violin, interlude, exposition, structure, sonata.

УДК 78.03 : 786.2.083.3

Елена Погода

КЛАВИРНЫЕ ЧЕТЫРЕХРУЧНЫЕ ФАНТАЗИИ В. А. МОЦАРТА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕИ «ВАСН»

Значительную сложность в изучении наследия В. А. Моцарта составляет наличие тех или иных сочинений в нескольких редакциях, переложениях для разных инструментов, с закрепившимися за ними различными названиями. Подобного рода сложности возникают и с четырехручными клавирными фантазиями В. А. Моцарта. Так, в нотном издании *Compositions Originales pour Piano a quatre mains par W. A. Mozart* (LEIPZIG & BERLIN. C. F. PETERS) содержится два произведения в жанре фантазия, однако в них отсутствуют обозначения опусов (год издания не указан, однако наиболее ранний штампель регистрации датирован 1884 годом, что позволяет предположить, что появление данных нот относится к XIX веку).

История данных фантазий своеобразна, сложнее предыдущих образцов жанра в творчестве В. А. Моцарта и связана с осуществлением авторской редакции для клавира – обе четырехручные фантазии в оригинале предназначены для механического органа.

Как указывает К. А. Вертков, механический музыкальный инструмент, снабженный органными трубами с мехом – механический орган – предназначен для исполнения зафиксированных произведений, для воспроизведения механически записанной музыки без не-

посредственного участия музыкантов-исполнителей. Техническое несовершенство механического органа, не позволяющее усиливать или ослаблять звучность, сообщает воспроизводимой на нем музыке механический характер, звучание произведений лишено выразительности и динамических оттенков. Репертуар, создаваемый для механических музыкальных инструментов, зависит от степени сложности и совершенства конструкции инструмента. Фантазии В. А. Моцарта написаны для наиболее совершенного вида механических музыкальных инструментов, к которым К. А. Вертков относит часы с органом [2].

Тем не менее, неудовлетворенность звучанием небольшого механического органа, невозможность в полной мере воплотить свои идеи в условиях регламентации и ограниченности технических возможностей инструмента способствовали реализации композиторского замысла в той форме, которая позволила В. А. Моцарту избавиться от несовершенства механического инструмента. Стремление композитора реализовать свои возможности воплотилось посредством создания четырехручного переложения фантазий для клавира. В переложении для клавира в четыре руки В. А. Моцарт считал необходимым сохранить первоначальное богатство органного тембра, обратившись к максимальному диапазону клавира. Вместе с тем, переложение пьес для клавира, написанных первоначально для механического органа, обусловлено присущей клавиру механичностью, внутренней близостью механическому музыкальному инструменту.

Четырехручные произведения В. А. Моцарта, написанные в разных жанрах, пронизывают весь творческий путь композитора. Так, первая четырехручная соната появилась в 1765 году, а последним образцом произведения для четырехручного исполнения является, по-видимому, переложение Фантазии для механического органа f-moll (608 KV). Четырехручную сонату (497 KV), созданную В. А. Моцартом в 1786 году, А. Эйнштейн называет «венцом этого жанра», в котором есть та тонкость, филигранность работы, которая готовит появление «механических» пьес f-moll, завершающих данное направление в творчестве В. А. Моцарта, являясь последними образцами четырехручных произведений. Сочинения для двух равноценных партнеров, которые то, как бы соперничают друг с другом, то

действуют сообща, стали для В. А. Моцарта способом наиболее яркого воплощения концертного стиля. Обнаруживается тяготение композитора к трактовке четырехручной музыки в аспекте концертности, образцами которой и стали блистательные Фантазии f-moll. Осуществив четырехручную редакцию фантазий для механического органа, В. А. Моцарт хотел подчеркнуть концертную трактовку жанра. Музыка для часов превратилась в особую форму свободной фантазии, где смешиваются и сменяют друг друга элементы концертного и контрапунктического, галантного и ученого стилей. Четырехручная фактура изложения музыкального материала дала возможность композитору подчеркнуть не только органный, но и оркестровый характер звучания произведений. Не случайно А. Эйнштейн подчеркивает, что оркестровое переложение фантазий было бы наиболее верным [9, с. 260].

Показательны разночтения в названии данных пьес в их оригинальных версиях, приведенных в каталоге Кехеля и монографии А. Эйнштейна, опирающегося на кехелевское издание. При совпадении номеров по каталогу показательны различия в обозначении данных произведений, ставших прообразами фортепианных фантазий. Так, в отличие от Кехеля, который обозначает номер 594 как *Adagio* и *Allegro* для механического органа f-moll, А. Эйнштейн называет *Adagio f-moll* – «... траурная музыка для восковой фигуры, покоящейся в мавзолее в той же кунсткамере Дейма» [9, с. 259], а кехелевское определение Фантазии для механического органа f-moll, сопряженная с номером 608, в работе А. Эйнштейна предстает как «Органная пьеса для часов». В то же время Г. Аберт, сообщая пьесам те же номера по Кехелю, обозначает оба произведения как сочинения «для механического органа в часах» [1, с. 235]. Вместе с тем, совпадение опусов произведений В. А. Моцарта, закрепленных как в монографиях А. Эйнштейна и Г. Аберта, так и в каталоге Кехеля позволяет определить их как идентичные.

Затрудняет исследование данных клавирных фантазий В. А. Моцарта и отсутствие данных сочинений в каталоге Кехеля. Этот факт вызывает удивление, поскольку отличительной чертой кехелевского каталога является не только указание оригинальных сочинений, но и их редакций (46 KV Струнный квинтет B-dur. Обработка серенады B-dur 361 KV; 406 KV Струнный квинтет c-moll. Переработка

серенады c-moll для духовых инструментов 388 KV; 546 KV Adagio и фуга c-moll для струнного оркестра. Переработка фуги 426 KV; 138 KV Anh. Переложение для фортепиано второй части (Andante F-dur) из струнного квартета d-moll 421 KV).

Фактором, проясняющим соотношение органных оригиналов и клавирных переложений, становится упоминание А. Эйнштейна относительного того, что «...большинству эти пьесы известны только в редакции для клавира – двух- или четырехручной, – но в оригинале они выглядят совершенно иначе» [9, с. 259]. Однако возникают разночтения в работах исследователей относительно количества авторских переложений. Так, Г. Аберт отмечает, что обе пьесы f-moll изданы только для фортепиано в четыре руки и «...с более поздними переложениями для фортепиано В. А. Моцарт не имеет ничего общего» [1, с. 235].

Следует обратить внимание и на тот факт, что механические органные пьесы лишь в клавирной редакции обретают жанровое имя фантазии, однако и здесь возникают разночтения: если по А. Эйнштейну оба произведения для механического органа – пьесы, первая из которых сопряжена с темповым обозначением (Adagio и Allegro для механического органа f-moll), а вторая с тембровым обозначением и предназначением («Органная пьеса для часов»), то в каталоге Кехеля, как и в монографии Г. Аберта, вторая из них определена как фантазия.

Материалом исследования в данной статье являются две четырехручные клавирные фантазии В. А. Моцарта. В связи с тем, что в каталоге Л. Кехеля отсутствует фиксация редакций анализируемых фантазий, в данном исследовании принята ориентация на обозначения оригиналов, что дает возможность определить период их возникновения.

Создание пьес, ставших прообразами четырехручных клавирных фантазий, связано с последним годом жизни В. А. Моцарта: Adagio и Allegro для механического органа f-moll появилось, согласно каталогу Кехеля, в декабре 1790 года, Фантазия для механического органа f-moll написана композитором в марте 1791 года. Подобно тому, как «Волшебная флейта» – последняя опера, Реквием – последнее вокально-симфоническое произведение, так и четырехручные клавир-

ные переложения *Adagio* и *Allegro* для механического органа *f-moll* (594 KV), обозначенные как фантазия и Фантазия для механического органа *f-moll* (608 KV), сохранившая в моцартовской редакции свое жанровое имя, – последнее обращение композитора к данному жанру. Сам по себе факт наличия редакции инструментальных произведений свидетельствует о стремлении В. А. Моцарта вернуться к созданному несколько ранее, к прояснению жанровой сущности сочиненных пьес, что соответствует параметрам позднего стиля композитора как такового. В. А. Моцарт придавал фантазиям особое значение в своем творчестве. Композитор осуществил клавирную редакцию с целью сделать произведения более популярными, обеспечить им исполнительскую жизнь. В результате жанр клавирной фантазии в творчестве В. А. Моцарта имеет и весомое завершающее значение. Так, А. Эйнштейн называет анализируемые фантазии «...венцом всех усилий» В. А. Моцарта, связанных с полифоническим стилем композитора [9, с. 160]. Около восьми лет (с 1783–1784), по А. Эйнштейну, В. А. Моцарт не писал фуги в чистом виде, вуалировал свое полифоническое мастерство и только в Фантазии для механического органа *f-moll* (608 KV) открыто продемонстрировал свободное владение строгим стилем [9, с. 161]. Таким образом, данные сочинения должны быть отнесены к числу тех произведений, в которых композитор подводит итог развитию своего полифонического стиля. Вместе с тем, происходит своего рода утроение завершающей функции фантазии в наследии В. А. Моцарта, ибо помимо того, что фантазии 1790–1791 годов являются завершающими в области разработки композитором данного жанра, итоговыми в сфере моцартовского полифонического стиля, их переложения стали последними образцами четырехручных сочинений. Наряду с этим, благодаря осуществлению синтеза трех линий – жанра фантазии, четырехручных произведений, до сих пор связанного с другими жанрами и воплощения полифонического стиля происходит открытие нового направления в творчестве композитора.

Сообщая клавирным версиям пьес для механического органа импульс к новой жизни, благодаря их клавирным переложениям В. А. Моцарт сохраняет те их черты, что были обусловлены их изначальным тембровым решением и предназначением. Следует предпо-

ложить, что тембр органа обусловил для В. А. Моцарта логичность обращения к некоторым средствам музыкальной выразительности, свойственных «старому мастеру» (так В. А. Моцарт называл И. С. Баха), в том числе и одному из знаковых для него жанров – фантазии. Однако для В. А. Моцарта «баховский комплекс» становится тем фундаментом, на котором он возвращает собственные фантазийные концепции. Предметом фантазийного созерцания и игры для В. А. Моцарта становится высокий мир баховских интонаций, символов, образов. В результате происходит удвоение жанровой идеи фантазии, достигающей значения принципа – фантазия на фантазию.

В творчестве И. С. Баха произошла окончательная дифференциация жанров фантазии и фуги, фантазия обрела свою, независимую от фугированной структуры форму импровизационного характера, ярким примером которой стала Хроматическая фантазия и фуга (BWV 903, ок. 1720). Вместе с тем, в органных сочинениях И. С. Баха, как указывает Вл. Протопопов, «...свободная фантазия иногда становилась прелюдией перед фугой» [5, с. 63]. В то же время в баховской фантазии как самостоятельном жанре, не испытывающем уже воздействия фуги и лишь иногда предстающей в функции прелюдии перед фугой, подчас возникали фугированные элементы. Свидетельством окончательного оформления фантазии как самостоятельного жанра является сочиненная И. С. Бахом в конце 30-х годов XVIII века клавирная Фантазия с-moll, к которой, как указывает А. Швейцер, была написана фуга (в автографе фуги сохранилось только 47 тактов). Так фантазия, выполняющая функцию вступления, своеобразной прелюдии, стала самодостаточным образцом музыкального искусства. Жанр фантазии не только высвободился от влияния фуги, но и стал проникать в строгую форму фуги. В связи с этим А. Швейцер отмечает, что фуга к клавирной Фантазии с-moll И. С. Баха является «...совершенно своеобразной фугой, написанной скорее в форме фантазии» [8, с. 249]. Так, первая из моцартовских четырехручных клавирных фантазий не отображает влияния фуги, воплощая, в частности, баховские символы и образы, вторая – содержит «фугированный элемент», демонстрируя экспансию фантазии на фугу. Предметом моцартовского созерцания и игры становится не только баховская фантазия как целое, но и сопряженные с ней элементы.

При свободной форме, которую обрела фантазия в XVIII веке, моцартовская концепция фантазии в сочинениях 1790–1791 годов регламентирована баховским образцом трактовки жанра. Сущность баховской трактовки жанра заключается в превращении фантазии в самостоятельный жанр, проникновении в него фугированных элементов (взаимодействия и взаимопроникновения фантазии и фуги). Именно этот тип трактовки жанра фантазии становится объектом созерцания для В. А. Моцарта.

Фантазия как жанр, предполагающий свободную форму, не исключает регламентации, проявляющейся в воссоздании интонационно-драматических принципов, заложенных в более ранних образцах жанра, выступающих для В. А. Моцарта в функции некой порождающей модели. Поздние клавирные фантазии В. А. Моцарта основываются на действии реминисцентного метода, выражающегося, в частности, в оперировании баховскими интонационными моделями и опоре на такую баховскую традицию, как взаимодействие фантазии и фуги. Реминисцентный метод, примененный В. А. Моцартом в жанре классицистской фантазии, впоследствии развил Л. Бетховен, для которого объектом созерцания стали оригиналы моцартовских пьес для механического органа при сочинении Фортепианной фантазии ор. 77 (1809), а затем и Фортепианная фантазия Es-dur ор. 18 И. Н. Гуммеля (1805). Показательно применение реминисцентного метода в оформлении жанра фантазии в творчестве не только Л. Бетховена, но и других композиторов. В частности, Ф. Шуберт избрал в качестве образца для создания собственной фантазийной концепции моцартовскую Фантазию для механического органа. Как указывает Г. Аберт, «...под сильным воздействием» сочинения В. А. Моцарта 608 KV Ф. Шуберт написал Фантазию f-moll для фортепиано ор. 156 [1, с. 469].

В нотном издании *Compositions Originales pour Piano a quatre mains par W. A. Mozart* (LEIPZIG & BERLIN. C. F. PETERS) Фантазии обозначены как № 1 и № 2, что позволяет предполагать, что при подготовке к публикации им намеренно было придано значение своеобразного диптиха. Так, в оригиналах моцартовских пьес для механического органа, написанных в разное время, циклическая концепция не предполагалась. Роль фантазийного цикла данные произведения обретают только в четырехручной редакции. Таким образом, помимо

внутрициклической организации фантазии как художественного целого, идея цикличности выходит на новый концептуальный уровень – объединения однородных жанров. Об организации данных фантазий по типу диптиха свидетельствует ряд признаков. Во-первых, обе пьесы в оригинале написаны для одного инструмента – механического органа. Во-вторых, фантазии объединяет общая тональность f-moll. В-третьих, тип трактовки жанра как созерцания образца произведения искусства, созданного другим композитором-гением, композитором-предшественником – оба произведения полны баховских аллюзий. В-четвертых, обе фантазии сопряжены с выявлением полифонического стиля В. А. Моцарта.

Исходным строительным музыкальным материалом вступительного Adagio Фантазии № 1 (f-moll) В. А. Моцарта предстают ряд баховских аллюзий. Одна из них – хорал как символ искусства И. С. Баха. Хоральная фактура темы вступления (Adagio) моцартовской фантазии сопровождается октавным унисоном по аккордовым звукам, в изложении которого заложена идея бетховенской «Лунной» сонаты. Так, помимо ретроспективного эффекта в организации музыкальной ткани, проявляется и прозрение композитора в будущее. В аккомпанементе, наряду с движением по аккордовым звукам, обнаруживаются черты скрытой полифонии в виде поступенного нисходящего хроматического хода от «f» к «с». Так возникают контуры риторической фигуры *catabasis*, приобретающей сквозной характер. На протяжении всего вступления данная катабазийная интонация, взаимодействуя с интонациями вдоха, появляется в модифицированном виде, проводится от разных звуков, варьируется, обретает многоголосное воспроизведение, в том числе имитационное. Так осуществляется метод умножения катабазийной идеи, что свидетельствует о ее важности в интонационной драматургии Adagio. Катабазийная фигура обуславливает логику интонационных нисхождений, как в хроматических, так и в диатонических вариантах, возникающих на разных этапах развертывания тематического материала вступительного раздела. Таким образом, проявляется многообразие воплощения одной из баховских аллюзий.

Риторическая фигура *catabasis* выполняет функцию порождающей модели: из его ходов рождаются интонация вдоха и риториче-

ская фигура «креста», созданная посредством соединения двух интонаций вдоха.

Еще одна баховская аллюзия, воплотившаяся во вступительном *Adagio*, – риторическая фигура «креста» (6 такт). Своеобразие ее подачи заключается в трехкратном одновременном вариативном проведении на фоне выдержанного звука «с». В. А. Моцарт концентрированно воссоздает фигуру «креста» посредством ее вертикализированного изложения в разных голосах – в партиях альты (f-e-as-g), тенора (h-c-f-e) и баса (a-g-h-c).

Таким образом, вступление (*Adagio*) представляет собой квинтэссенцию баховских аллюзий, поскольку В. А. Моцарт концентрированно представил здесь баховские символы – хорал и катабазис, риторическую фигуру «креста» и интонации вдоха.

Начало центрального раздела Фантазии, отделенное от вступления фермой и двумя тактовыми чертами, контрастно *Adagio*, поскольку сопряжено со сменой тональности (F-dur), темпа (*Allegro*), размера (3/4–4/4). Наличие четких границ между разделами Фантазии свидетельствует о сохранении композитором идеи фрагментарности в реализации жанровой концепции. Основная часть Фантазии представляет собой миниатюрную сонатную форму с трехтемным экспозиционным разделом, разработкой, в которой развитию подвергается главная тема, и репризой. Первая тема экспозиционного раздела носит героический характер, подчеркнутый кварто-квинтовыми интонациями и фанфарным ритмом. В этой теме заложен внутритематический контраст, проявляющийся как фактурно так и динамически. Из лирического компонента первой темы прорастает вторая тема, в тональном плане соотносящаяся с первой, как главная с побочной (F-dur – C-dur). Заключительная партия носит синтезированный характер, поскольку построена на героических кварто-квинтовых интонациях первой и второй тем. Окончание экспозиционного раздела сопряжено со своеобразным отображением интонаций «темы судьбы».

Маленькая разработка (g-moll), не являющаяся самостоятельным разделом, а присоединенная к репризе, построена на теме главной партии. Героический характер и фанфарный ритм экспозиционного раздела обретает в разработке сквозной характер. Введение уменьшенных септаккордов в тематическое развитие музыкального матери-

ала сообщает музыке данного раздела драматический характер. Краткость моцартовских разработок, которую, по мнению А. Эйнштейна, он наследовал от отца, является чертой стиля композитора [9, с. 162]. Таким образом, фантазии присущи черты симфонизма, в частности на уровне разработки.

Реприза центрального раздела (F-dur) сопряжена с фанфарным ритмом и героическим характером основной части фантазии, однако к ним (во второй вольте) присоединяется идея нисходящего хода из темы вступления (Adagio). Окончание центрального раздела фантазии отмечено паузами, ферматой и двумя тактовыми чертами, что свидетельствует о сохранении композитором фрагментарного метода организации художественного целого.

Третий раздел Фантазии – Adagio, выполняющий функцию общей репризы, сопряжен с возвращением первоначальной тональности (f-moll), темпа (Adagio) и размера (3/4). Начало общей репризы содержит весь комплекс баховских аллюзий – хорал, катабазис, риторическую фигуру «креста» и интонации вздоха, однако, нисходящий хроматический ход, заявленный в теме, не получает, в отличие от вступления, своего дальнейшего развития. Отсутствие развития катабазийного элемента не отменяет общую логику интонационных нисхождений. Дальнейшее развертывание музыкальной ткани сопряжено не только с интонациями вздоха, но и появлением нового символа – интонацией вопроса. Кратковременное появление F-dur, в процессе развития тематического материала, дарует надежду на просветление, однако возвращение основной тональности f-moll свидетельствует о невозможности ухода от скорби. В фантазии прослеживается сакральный сюжет – скорбное вступление, торжественная, героическая центральная часть и возвращение к скорбному образу в репризе.

Наличие баховского комплекса позволяет трактовать моцартовскую четырехручную клавирную Фантазию № 1 как проявление «ученого стиля» или фантазию на музыкальный мир «старого мастера».

Особенностью четырехручной клавирной Фантазии № 2 f-moll является ее опора на метод синтеза, выявляемого на уровне формо-, жанро- и стилеобразования. Так, в фантазии находят отображение черты трехчастной и циклической форм. Помимо этого, в анализируе-

мой клавирной фантазии В. А. Моцарт в синтезированном виде представил характерные черты нескольких жанров, в частности, таких как фантазия, прелюдия, fuga, рондо, которые своеобразно воплотились в разных разделах произведения. Наличие в фантазии фугированного раздела, обилие баховских аллюзий свидетельствует о соединении принципа импровизационности и «ученого» стиля.

Обнаруживается зеркальная организация темповой конструкции двух последних в творчестве В. А. Моцарта фантазий. Так, вторая Фантазия, подобно предыдущей, имеет трехчастную структуру, однако ее темповая организация изменена: *Adagio-Allegro-Adagio* в первой Фантазии сменяет *Allegro-Andante-Tempo I* во второй. Однако, помимо темповых трансформаций, вторую Фантазию отличает и ряд структурных изменений. Так, первое *Allegro* последней Фантазии В. А. Моцарта организовано как самостоятельный фугированный раздел со вступлением типа миниатюрной прелюдии в торжественном барочном стиле, и заключением, подобным столь же лаконичной постлюдии. Таким образом, баховский диптих Прелюдия – Фуга превращен В. А. Моцартом в триптих благодаря «репризе» прелюдии, трансформированной в постлюдию. Следовательно, уже первый раздел второй клавирной Фантазии являет собой миниатюрный цикл, организованный по типу Прелюдия – Фуга – Постлюдия.

Стремительный восходящий пассаж (C-dur) приводит к основному разделу первой части Фантазии – фуге. Основное интонационное «зерно» темы фуги заложено во вступительной прелюдии. Интонация вводится по типу коренного контраста в оформлении тематического материала и выполняет функцию своеобразного водораздела вступления по принципу золотого сечения. Прелюдия состоит из тринадцати тактов: ее первая «часть» составляет восемь тактов, вторая – четыре, интонация (e-f-h-c) будущей фуги введена в девятом такте. Интонация, носящая обостренно-драматический характер, создана посредством объединения двух интонаций «вздоха», в результате чего формируется один из вариантов риторической фигуры «креста». Баховская аллюзия образует кульминацию вступительной прелюдии, являя собой интонационное «зерно» будущей фуги. Однако В. А. Моцарт избегает точного повторения заявленной в прелюдийном разделе интонационной формулы в четырехголосной фуге. Тема фуги состоит из

двух контрастных элементов, истоки которых заложены во вступлении. Исходными интонациями первого элемента темы фуги становятся нисходящий ход на чистую квинту (преобразование тритонового скачка из прелюдийной баховской аллюзии) и восходящий секундовый ход – интонация «вздоха». Начальный секундовый восходящий ход интонации в теме фуги отсутствует. Таким образом, четырехзвучный мотив интонации является импульсом для дальнейшего тематического развертывания, преобразовавшись в фуге в трехзвучный (с-f-g). Однако не только центрообразующая интонация вступительного раздела легла в основу темы фуги, но и нисходящий трехзвучный мотив из первого восьмитакта прелюдии, трансформированный ритмически (из пунктирного ритма в равномерный), который и составил второй элемент темы. Четырехкратное проведение темы сопряжено с нисходящей уступообразной очередностью вступления голосов от сопрано к басу. Последующее стреттное развитие тематического материала приводит к ложной репризе, построенной на материале вступления и выполняющей функцию постлюдии. Так, в фуге отсутствует реприза. Отсутствие репризы фуги компенсировано репризным проведением прелюдии (постлюдия). Заключительный пятитакт постлюдии (C-dur) венчает фермат. Избрав баховскую модель, В. А. Моцарт свободно фантазирует на ее основе, создавая свободную циклическую концепцию уже в первой части произведения.

Таким образом, первая часть организована по типу прелюдия-фуга-постлюдия и может быть трактована как фантазия на жанровые закономерности прелюдии и фуги.

Вторая часть фантазии, отделенная двумя тактовыми чертами и сопряженная со сменой темпа (*Andante*), представляет собой рефренную композицию – своеобразную рондо-фантазию. Темой рефрена *Andante* является синтезированно представленные три основные интонационные идеи, заложенные в первой части: нисходящий трехзвучный поступенный мотив, трехзвучный вариант риторической фигуры «креста», а также интонация в галантном стиле (с украшением). Таким образом, композитором осуществляется не только формо-, жанро- и стили-, но и интонационный синтез.

Третья часть Фантазии *Tempo I* – трехголосная фуга со вступлением-прелюдией и заключением-постлюдией – реприза всего про-

изведения. Сокращенная разработка фуги, по сравнению с первой частью, компенсируется расширенной по масштабам постлюдией, построенной на тематическом материале вступления-прелюдии и фуги. Так, заключительный раздел третьей части носит характер синтетической репризы. Таким образом, обнаруживается наличие принципа организации музыкального материала фантазии как игры.

На основе анализа всех предшествующих фортепианных фантазий В. А. Моцарта обнаруживается динамика отношения композитора к трактовке жанра фантазии. При сохранении циклической трактовки жанра фантазии, происходит экспансия фантазийного начала на фугу, которая превратилась в один из разделов фантазии, стала частью фантазийного замысла композитора. В дальнейшем принцип экспансии жанровых черт фантазии на фугу унаследован романтиками, в частности, как указывает Е. Г. Рощенко, Ф. Шубертом [7]. Наиболее ярким примером данного процесса является фортепианная фантазия «Скиталец», где взаимодействие фантазии и фуги обнаруживается в финальном разделе, представляющем собой «...фантазию на песенную тему, получившую фугированное развитие» [7, с. 91].

Жанрово-стилевой синтез, осуществленный В. А. Моцартом в клавирной версии Фантазии для механического органа f-moll (608 KV), свидетельствует о преромантической трактовке жанра фантазии. Помимо этого, если все предыдущие фантазии для клавира, созданные композитором, являлись светским воплощением жанра, то четырехручные фантазии благодаря баховским аллюзиям приобрели религиозный характер.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. — В 2-х чч., 2-х кн. — Ч. 2. — Кн. 2. — М. : Музыка, 1985. — 568 с.
2. Вертков К. А. Механические музыкальные инструменты / К. А. Вертков // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 3. — С. 579–580.
3. Друкін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. — Київ : Музична Україна, 1972. — III с.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.

5. Протопопов Вл. *Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века.* — М. : Музыка, 1979. — 327 с.
6. Риман Г. *Музыкальный словарь.* — М. : П. Юргенсона, 1896. — 1531 с.
7. Роценко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки).* — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 286 с.
8. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах.* — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
9. Эйнтштейн А. *Моцарт.* — М. : Музыка, 1977. — 454 с.

Погода Е. В. Клавирные четырехручные фантазии В. А. Моцарта как отражение идеи «BACH». Рассмотрены клавирные четырехручные фантазии В. А. Моцарта и выявлена их историческая роль, установлена присущая им завершающая функция в контексте моцартовского творчества.

Ключевые слова: фантазия, жанр, четырехручные произведения, механический орган, функция, венский классицизм.

Погода О. В. Клавирні чотириручні фантазії В. А. Моцарта як відображення ідеї «BACH». Розглянуто клавирні чотириручні фантазії В. А. Моцарта та виявлено їх історичну роль, встановлено притаманну їм підсумовуючу функцію у контексті моцартівської творчості.

Ключові слова: фантазія, жанр, чотириручні твори, механічний орган, функція, віденський класицизм.

Pogoda E. Clavier fourhand fantasies by W. A. Mozart as reflection of idea “BACH”. There have been considered clavier fourhand fantasies by W. A. Mozart, revealed their historical value and stated thin completed inherent function in the context of Mozart’s creative heritage.

Key words: fantasies, genre, fourhand pieces, mechanical organ, function, the Viennese classicism.

ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКРИПИЧНЫХ ФАНТАЗИЙ Г. ВЕНЯВСКОГО

Актуальность темы исследования. Эволюция жанра фантазии¹ неотделима от развития инструментализма в целом: периодизация ее истории совпадает с общей периодизацией западноевропейского музыкального искусства. Этот жанр всегда обозначал свободу от канона. Исторически сложилось так, что степень распространения и свобода жанра фантазии зависели от наиболее популярной музыкальной формы в ту или иную эпоху. Сочинение, называемое фантазией, представляло собой необычную комбинацию обычных «слагаемых» (структурных или смысловых). С ростом технических возможностей инструментов композиторы и исполнители все более усложняли жанр фантазии в соответствии со своими требованиями к передаче образа.

Скрипичная фантазия – отдельная страница в истории жанра. С появлением так называемого виртуозно-романтического стиля и возникновением фигуры «виртуоза-композитора» связано развитие жанра скрипичной фантазии в романтическую эпоху. Одним из крупнейших представителей виртуозно-романтической исполнительской школы и искусства XIX века в целом был Генрик Венявский (1835–1880) – польский скрипач, педагог, композитор, виртуоз, «двигающий вперед искусство» (слова А. Рубинштейна, цит. по [1, с. 114]).

Цель данной статьи – выявление индивидуально-стилевых особенностей скрипичных фантазий Г. Венявского, опираясь на анализ компонентов его исполнительского стиля.

Объектом исследования является жанр фантазии в истории музыкального искусства (XVI–XIX ст.), **предметом** – взаимоотражение специфики скрипичных фантазий эпохи романтизма и индивидуально-стилевых особенностей творчества Г. Венявского.

¹ **Фантазия** (от греч. – воображение; лат. и итал. *fantasia*, нем. *fantasie*, франц. *fantaisie*, англ. *fancy, fansy, phancy, fantasy*) – жанр инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже – в необычном образном наполнении традиционной композиционной схемы.

Возникновение жанра фантазии относится к XVI столетию. По происхождению она восходит к традициям исполнительской импровизации XVI–XVII веков. Одним из истоков появления жанра и была *импровизация*.

Первые фантазии появились в XVI веке на основе *ричеркара* и *токкаты*. Множество ранних фантазий предназначено для щипковых – то есть самых распространенных в то время – инструментов: многочисленные фантазии для лютни и виуэлы создавались в Италии, Испании, Германии, Франции, Англии. Фантазии для клавира и органа встречались значительно реже. И. Палажченко указывает на то, что «... В XVI веке появилась та необходимая степень раскрепощенности творческого мышления, которая сделала возможным осознание автономности художественной фантазийности, а затем и появление особого жанра фантазии» [5, с. 5].

В начале XVII века уже отчетливо определилась связь фантазии, или, как ее еще называли, каприччио, с формой фуги. Она становится вступительной пьесой в двухчастном цикле «Фантазия и fuga». Различие касалось происхождения тематизма: фантазии писались на заимствованные и нейтральные темы, а фуги – на собственные темы. Однако в практике того времени фантазия настолько тесно пересекалась с каприччио и ричеркаром, что во многих источниках она упоминается как синоним одного из этих жанров.

В XVII – первой половине XVIII столетия отношение к фантазии определяется не как к прикладному произведению, она обретает черты самостоятельности. Фантазии того времени – приподнятого, возбужденного или драматического характера с типичной свободой чередования и развития или причудливостью смен музыкальных образов; становится почти обязательным импровизационный элемент.

Фортепианная фантазия в искусстве В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена содержит целый спектр художественных открытий, послуживших основой принципов романтического искусства. Как указывает И. Палажченко: «...Фантазия эпохи Венского классицизма в большинстве своих проявлений символизирует противоположную просветительскому классицизму – предромантическую – сферу выражения» [5, с. 18]. Она стала для художников Венской классической школы идеальной возможностью воплощения романтических предчувствий.

XIX век представляет собой кульминацию в развитии фантазии и обращения к ней композиторов. Слово «фантазия» наряду с «воображением» и «чувством» становится ключевым понятием эпохи. Т. Ляхина указывает: «...Романтическую фантазийность можно смело назвать одним из главных эстетичных понятий, детерминирующих специфическое мировосприятие художников XIX века» [4, с. 69].

В творчестве романтиков фантазийный жанр² неразрывно связан с **исполнительским** творчеством, так как должен произвести впечатление импровизационной непосредственности, спонтанного рождения образов, создания музыкальной композиции в момент ее исполнения.

В целом для XIX века характерно слияние жанра фантазии со свободными и смешанными формами.

Расцвет *скрипичных фантазий в XIX веке* был связан с появлением таких виртуозов композиторов-исполнителей как Н. Паганини, Г. Эрнст, У. Булль, А. Вьетан, Г. Венявский, П. Сарасате, Ян Кубелик и др., которые владели своим инструментом в совершенстве. Именно со становлением так называемого виртуозно-романтического стиля, появлением фигуры «виртуоза-композитора» (определение И. Ямпольского) исследователи связывают развитие жанра скрипичной фантазии в романтическую эпоху.

В XIX веке широкое распространение получают фантазии на популярные оперные темы, которые являлись обязательным номером в концертной программе виртуоза-инструменталиста – вид фантазии, дань которому отдавали все крупные исполнители.

В концертной фантазии изначально присутствуют виртуозно-романтические черты – большой размах, драматизм, импровизационность, речитативные эпизоды, виртуозные каденции и др.

² Важным этапом эволюции жанра стали фантазии Ф. Шуберта, в которых отразился переход от классических традиций к преобладанию новых, ярко проявившихся романтических черт.

Фантазии Ф. Мендельсона демонстрируют доминирование романтических тенденций и представляют два пути развития жанра: сближение с сонатно-симфоническим циклом, функциональное подобие сонатному циклу (фантазия *fis-moll*) и фантазии условно салонного типа («Три фантазии» op. 16).

Итак, для нас неоспоримым является тот факт, что романтическая фантазия (в частности, скрипичная) связана с исполнительским качеством индивидуального стиля ее автора. И творчество знаменитого польского скрипача **Генрика Венявского**, блестящего виртуоза романтического искусства, одного из самых ярких представителей виртуозно-романтического стиля (по Л. Раабену), виртуоза, «двигающего вперед искусство» (А. Рубинштейн), «Шопена скрипки» (Г. Григорьев) дает нам возможность рассмотреть наиболее типичные образцы этого жанра во второй половине XIX века.

Рассмотрим некоторые отличительные особенности исполнительского стиля выдающегося скрипача Г. Венявского.

В первую очередь – звук³ и тонкое понимание стиля. Виртуозность была лишь формой, за которой находился целый мир человеческих чувств и переживаний.

Стиль исполнения Г. Венявского, как указывают его современники, был эстрадным в лучшем понимании этого слова, т. е. обращенным к широкой массе слушателей. Для техники этого виртуоза были характерны уникальная беглость, верность интонации даже в самых верхних позициях, стремительная, очень равномерная трель, блестящее штриховое мастерство. Классическое «серьезное стаккато» Л. Шпора и К. Липиньского уступило место невероятному по скорости стаккато Г. Венявского, которое современники называли «дьявольским стаккато».

Один из секретов обаяния игры «Шопена скрипки» скрывался в замечательном мастерстве фразировки, тонко развитом чувстве стиля. В его игре поражали и огромная динамика исполнения, и яркие контрасты. Ему были свойственны большая пластичность и певучесть, красота и разнообразие тембрового звучания.

³ Л. Массар воспитывал своих учеников на французской классической школе. Он обращал серьезное внимание на развитие техники обеих рук, и в особенности на выработку красивого, певучего звука. Неоднократно Л. Массар, как и Клавель – помощник Л. Массара, упрекал Г. Венявского за бесцветное, некрасивое звучание. Любопытный анекдот привел в своей статье Г. Берлиоз: «Однажды, идя из консерватории со своим учителем, Генрик вдруг бросил футляр со скрипкой в лужу, – «Что ты делаешь, несчастный?», – закричал на него профессор. «Мочу мою скрипку для того, чтобы она не издавала сухих звуков, за которые Вы меня браните беспрестанно, – отвечал Венявский» [2, с. 10].

Инструментализм Г. Венявского отличался легкостью, изяществом, элегантностью, что, в общем, уводило его от паганиниевского инструментализма, формируя иные качества виртуозности.

Среди скрипачей-композиторов второй половины XIX века польский скрипач выделяется мелодическим, лирическим дарованием. Излюбленным жанром Г. Венявского была миниатюра⁴.

Самобытность творческого почерка проявилась и в созданных им Фантазиях, которые он писал на протяжении всей жизни⁵.

Рассмотрим наиболее яркие образцы жанра – Фантазию «Воспоминание о Москве» (ор. 6), фантазию на темы оперы Ш. Гуно «Фауст» (ор. 20) и Восточную фантазию (ор. 24)⁶.

В основу Фантазии **«Воспоминание о Москве»** легли темы двух романсов А. Варламова – «Красный сарафан» и «Оседлаю коня»⁷. Произведение написано в контрастно-составной форме, где 1 раздел – свободное вступление, второй – двойные вариации.

«Воспоминание о Москве» открывается большой интродукцией (Maestoso, G-dur, 4/4), основанной на теме «Красный сарафан». Это – яркая инструментальная каденция, характерная для вступления

⁴ Исключениями являются два концерта и фантазия «Фауст».

⁵ К жанру фантазии композитор обратился еще в начале своего творчества. На выпускном экзамене по композиции были представлены его достижения – *Мазурка* «Деревенский скрипач» и *Фантазия* на темы из оперы «Пророк» Дж. Мейербергера (1850). Кроме нее, к фантазиям раннего периода, оставшимися неизданными относятся Фантазия и вариации Ми мажор (1848); Фантазия на темы оперы Гретри «Ричард Львиное сердце» (1851). Фантазии зрелого периода – «Воспоминание о Москве» (на мотивы романсов А. Варламова «Красный сарафан» и «Оседлаю я коня»), ор. 6 1853; «Пасторальная фантазия», о судьбе которой ничего не известно, 1853, предположительно ор. 13; Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст», ор. 20, 1866, издана в 1870; Восточная фантазия (Orientale), ор. 24 (1872), издана посмертно.

⁶ Фантазии, на наш взгляд, демонстрируют определенную эволюцию стиля Г. Венявского как композитора и исполнителя. Так, Г. Григорьев пишет: «В раннем периоде творчества он склонен был к преувеличенной патетике, пафосу, ошеломляющим эффектам, обильному применению сложнейших приемов скрипичной техники. Позднее глубокое познание инструмента позволило Г. Венявскому перейти к применению более тонких выразительных средств, филигранному использованию штрихов, ажурных пассажей, сопоставлению различных тембров, звучностей и т. д.» [2, с. 56–57].

⁷ Написанная с большим блеском и мастерством, эта темпераментная фантазия и поныне является одним из популярнейших произведений скрипичного репертуара.

в произведениях виртуозно-романтического стиля. Скрипичная виртуозность в этом разделе представлена аккордами, пассажами, двойными нотами, триолями, трелями, различными штрихами (*legato*, *рикошет*, *двойное staccato*), *pizzicato*, флажолетами, и т. п. Так, Каденция у скрипки начинается с разложенного Соль мажорного аккорда (*con fuoco*, *f*) и дальнейшие пассажи (которые постепенно ускоряются), приводят к первой теме («Красный сарафан»), изложенной аккордами. Следующий этап развития – звучание темы у скрипки в а-moll двойными нотами (терции, сексты, кварты, децимы и т. д.) с акцентами и триолями. Через короткое дыхание («запятую» в нотах) от до# начинается еще одна небольшая каденция солирующего инструмента – арпеджио по четырем струнам с дальнейшим ускорением темпа (*stringendo*) и пассажем вниз – приемом двойного *staccato*. В 28-м такте композитор использует подголосочную полифонию с устойчивым басом у фортепиано (Ре-мажорная октава), на фоне которого у скрипки звучит трель с подголоском в нижнем голосе – эпизод, представляющий сложность для исполнителя (необходимо вести нижний голос, не останавливая трели). Последующий пассаж (*con grazia*) на одной струне с группетто приводит к изложению первой темы произведения – «Красный сарафан» (G-dur, 2/4, Andante). Она исполняется на одной струне d (указано самим автором, чтоб сохранить тембр скрипки и придать теме чуть приглушенное звучание, непринужденный, песенный характер). У рояля в этот момент идет спокойный аккомпанемент на *piano*. Тема романса (8 тактов) требует от исполнителя теплой вибрации. Ее следует играть с «воздухом», как бы «петь» и «брать дыхание». Далее следуют две вариации (1-я – тема у фортепиано с фигурационным движением 32-ми у скрипки; 2-я – в размере 4/4 с изменением темпа (Moderato) и звучанием в теме сочетания натуральных и квартовых (искусственных) флажолетов с пассажами.

Вторая тема («Оседлаю коня») контрастна – а-moll, 2/4, Allegretto mosso. У скрипки изменяется штрих: отрывистые две ноты под лигой, появляется пунктир, акцент на слабую вторую и четвертую восьмую, группетто. Также как и первая, вторая тема «Воспоминания о Москве» представлена двумя вариациями, в которых в партии скрипки появляются аккорды, триоли, натуральные и искусственные флажолеты, трель и *pizzicato* левой рукой.

С точки зрения жанрового названия в этом произведении весьма тонка грань между собственно фантазией и двойными вариациями. Так, развитие обеих тем основано на принципе варьирования (с соблюдением структуры темы, ее гармонической основы), однако в целом форма «Воспоминания о Москве» – контрастно-составная. Фантазийность подтверждается наличием развернутого виртуозного вступления каденционного типа.

Жемчужиной скрипичного репертуара является и **Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст»** для скрипки с оркестром ор. 20, написанная Г. Венявским в 1866 году⁸. Г. Григорьев отмечает, что здесь «...Г. Венявский вновь проявил себя блестящим мастером колористического, красочного использования скрипки» [2, с. 107–108].

Создание этого произведения налагало на композитора большую ответственность, так как в этот период оперные фантазии уже выходили из моды и вкус публики стал более требовательным. Поэтому простой набор оперных отрывков, украшенных виртуозными пассажами, не мог удовлетворить ни слушателей, ни самого композитора.

Рамки статьи не позволяют представить развернутый анализ этого масштабного произведения, ограничимся лишь спецификой формообразования и драматургическими особенностями.

Г. Венявский берет несколько ярких, контрастных по характеру тем⁹: лирические темы широкого дыхания, связанные с любовной лирикой (близкие по характеру темам самого Г. Венявского) «демонические» куплеты Мефистофеля; и танцевальную тему – изящный вальс. В. Григорьев в исследовании о Г. Венявском так трактует форму фантазии: «...В “Фантазии” три больших раздела. Кульминация первого, наиболее значительного и драматически яркого – после романтически

⁸ На темы этой оперы скрипачами сочинено множество фантазий и парафраз (в числе авторов – А. Вьетан, Д. Аляр, Г. Леонар, П. Сарасате), однако только фантазии Г. Венявского и П. Сарасате сохраняют популярность у исполнителей и слушателей.

⁹ Полный перечень использованных отрывков: пролог; сцена, баллада и ария Маргариты (II действие); первый монолог Фауста (I действие); тема любви Маргариты; куплеты Мефистофеля; дуэт Маргариты и Фауста из второго действия; тема Зибеля; тема «достигнутого счастья»; вальс и хор первого действия.

импровизационного вступления и лирического эпизода – блестяще варьированные куплеты Мефистофеля. Второй раздел – медленный лирический – построен на темах любовного дуэта; третий – танцевальный финал – грациозный, виртуозно варьированный вальс. Завершает произведение блестящая кода. Такое строение (внешняя схема – контрастно-составная форма) приближает «Фантазию» к трехчастному концертному циклу. Это подчеркивается также и тональными соотношениями частей (первая часть a-moll – A-dur, с отклонением в середине в параллельную тональность fis-moll, средняя часть F-dur и E-dur, и финал – A-dur)» [2, с. 108–109].

Черты *виртуозности* проявляются через многочисленные пассажи; хроматизмы двойных нот вверх и вниз, аккорды; двойные ноты всех видов, которые появляются уже во вступлении, всевозможные украшения – форшлагги, группетто, трели и т. п., флажолеты; различные штрихи – знаменитое *staccato* Венявского, *legato*, *detache*¹⁰.

Таким образом, творческое преломление и романтическая поэтизация музыкального материала, трактовка «фантазии», с одной стороны, как серии драматических сцен, а с другой – как драматургически цельного построения по типу *концерта с оркестром*, поэтичность воплощения наряду с блестящей виртуозностью и эффектностью – все это определяет жизненность «Фантазии» и ее огромную музыкальную ценность с точки зрения развития жанра.

Восточная фантазия (ор. 24) – последняя в списке фантазий Г. Венявского – также написана в контрастно-составной форме и содержит три раздела, отличающиеся по темпам и тематизму.

Первый раздел фантазии – Moderato (4/4, a-moll) – небольшое вступление, где после 6-тактовой преамбулы у фортепиано, очень нежно и на *piano* вступает скрипка. Ее нисходящий пассаж-каденция содержит увеличенные «восточные» интервалы, мелизмы и флажолеты, создающие определенный колорит.

¹⁰ В данном сочинении наиболее ярко отражены исполнительские и виртуозные способности самого Г. Венявского. Об исполнении этой фантазии самим Г. Венявским писали: «...Заносчивые звуки баллады *Dio deli'oro*, сменяющиеся томной мелодией вальса, хор средневековой толпы, из которой выделяются робкие полуслова первых встреч Гретхен с Фаустом – все это было передано с той поэтической верностью, с которой никогда не услышишь их на сцене» [6, с. 25].

Во втором разделе – Andante (2/4) – появляется тема песенного характера. Она начинается у скрипки из-за такта, на *piano*, содержит также увеличенные секунды. В следующем проведении (начиная с 21-го такта) тема изменяется: появляется новый динамический нюанс – *mf*, новый ритм – четверть с точкой и две тридцать вторых, акценты, новый характер – *appassionato*. В 23-м такте начинается канон в октаву с фортепиано. В 28-м такте появляется термин *vigoroso*, меняется тональность – C-dur. У скрипки мелодия выписана двойными нотами с использованием интервалов от примы до децимы, аккордов. В 37-м такте композитор меняет характер – *sentimentale*, возвращая основную тональность a-moll. Звучание темы на струне *d*, далее на *g* приводит нас к начальному варианту, который звучит каноном в квинту на тремолирующем фоне с фортепиано и заканчивается на искусственных флажолетах.

Третий раздел – Allegro moderato (2/4) – контрастен второму. В начальных тактах у фортепиано звучат чистые квинты с форшлагом, которые придают будущей теме танцевальный, народный характер. В 56-м такте вступает скрипка. Тема в этом разделе попевочного характера, построена на обыгрывании интервала кварты и напоминает наигрыш деревянного духового инструмента. С 72-го такта начинается кульминационный раздел: возвращается тема из второго раздела, меняется тональность (C-dur), появляется tremolo, динамические нюансы – *ff* и *cresc.* к *fff*, меняется ритм в аккомпанементе, у солиста звучат трели. В 92-м такте возвращается видоизмененная тема третьего раздела и начальная тональность (a-moll). Завершается произведение небольшой Кодой (с т. 100) – партия скрипки виртуозная (с использованием акцентов, мелизмов, аккордов, флажолетов).

Особенностью этого произведения, на наш взгляд, помимо наличия всех признаков жанра романтической скрипичной фантазии, является приближенность к «народному» амплуа солирующего инструмента. При довольно простом аккомпанементе (у фортепиано) партия скрипки содержит звучание открытых струн (их для классического произведения необычно много), разнообразных флажолетов, аккордов, внезапного или постепенного увеличения темпа и т. п. – все это придает произведению народный колорит.

Итак, на основании вышеизложенного, сделаем **выводы** относительно специфики жанра скрипичной фантазии в романтическом ис-

кусстве и проявлений качеств исполнительского стиля Г. Венявского в его опусах данного жанра.

1. В романтическом искусстве жанр фантазии (и особенно это касается скрипичных образцов) не только не утратил своих определяющих свойств (к которым относятся импровизационность, определенная свобода изложения, применение принципов колорирования, диминуирования и т. д.), но и обрел новые (к таковым относится, например, программность, использование свободных и смешанных форм). Виртуозно-романтический стиль, образцами которого считается творчество Н. Паганини, Ф. Листа, Г. Венявского, П. Сарасате, привнес в фантазию феерическую виртуозность и концертность.

2. Исполнительскому стилю Г. Венявского – блестящего польского скрипача-виртуоза и композитора, были свойственны легкость и изящество, проявление песенного начала (среди скрипачей-композиторов второй половины XIX века Г. Венявский выделяется индивидуальным *мелодическим* дарованием), национальная характерность. Игре Г. Венявского были свойственны ошеломляющая беглость, верность интонации в самых верхних позициях, стремительная трель, блестящее штриховое мастерство и мастерство фразировки, тонко развитое чувство стиля, яркие контрасты, пластичность и певучесть мелодической линии, красота и разнообразие тембрового звучания. Все эти качества проявлены в его скрипичных фантазиях.

3. В отношении песенного начала в трех проанализированных фантазиях всегда находим яркий тематизм, собственный («Восточная фантазия») либо заимствованный (русские народные песни в «Воспоминании о Москве», темы оперы в фантазии «Фауст»).

4. Все фантазии демонстрируют качества его виртуозности: в сольной партии присутствуют двойные ноты, аккорды, различные штрихи, виртуозные пассажи и т. д. Однако тонкое чувство стиля позволило проявить виртуозность в фантазиях разнопланово. Так, в «Воспоминании о Москве» основой тематизма является песенность, виртуозность проявляется через колорирование (с четким ориентированием на основу тематизма). Наиболее показательна в отношении многообразия виртуозных приемов фантазия на темы оперы «Фауст». В «Восточной фантазии» скрипичная партия приближена к «народному» звучанию (флажолеты, открытые струны и т. д.).

5. С точки зрения формообразования фантазии Г. Венявского ориентированы на смешанные формы: при наличии во всех трех фантазиях контрастных эпизодов (то есть, контрастно-составной формы), в «Воспоминании о Москве» находим явные признаки вариационной формы (вариации на две темы), в более драматургически сложном «Фаусте» – черты 3-х частного концертного цикла, в «Восточной фантазии» – признаки двойной трехчастной формы.

6. Безусловно, среди трех проанализированных фантазий целесообразно выделить фантазию «Фауст», так как это пример *концертной фантазии для скрипки с оркестром* (две другие – написаны для скрипки и фортепиано). Именно эта разновидность стала основополагающей для существования жанра в последующие эпохи.

Подытоживая, отметим: скрипичные фантазии Г. Венявского являются показательными и для представления о существовании жанра в романтическую эпоху, и для изучения признаков скрипичной фантазии, и демонстрируют отражение исполнительских качеств в структуре художественного произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л. Генрик Венявский в России / Л. Гинзбург // *Исследования, статьи, очерки.* — М. : Сов. композитор, 1971. — С. 349–388.
2. Григорьев В. Генрик Венявский / В. Григорьев. — М. : Музыка, 1966. — 118 с.
3. Кюреган Т. Фантазия / Т. Кюреган // *Музыкальная энциклопедия : в 6 т. ; [гл. ред. Келдыш].* — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5 — С. 767–771.
4. Ляхіна Т. Фантазія в скрипковій музиці XIX століття / Т. Ляхіна // *Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського.* — К., 2009. — Вип. 82. — С. 69–79.
5. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 / И. Палажченко. — М., 1992. — 24 с.
6. Ямпольский И. Генрик Венявский / И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1955. — 40 с.

Однолькоина М. С. Индивидуально-стилевые особенности скрипичных фантазий Г. Венявского. Рассматривается XIX век как кульминация

в эволюции жанра фантазии, в том числе – скрипичной. Выявляется «код виртуозности» в творчестве польского скрипача Генрика Венявского. Анализируются три фантазии композитора с точки зрения проявления в них черт его индивидуального исполнительского стиля.

Ключевые слова: фантазия, скрипичная фантазия, Романтизм, Генрик Венявский.

Однолькіна М. С. Індивідуально-стильові особливості скрипкових фантазій Г. Венявського. Розглядається ХІХ століття як кульмінація в еволюції жанру фантазії, у тому числі – скрипкової. Виявляється «код віртуозності» у творчості польського скрипаля Генрика Венявського. Аналізуються три фантазії композитора з точки зору прояву в них ознак його індивідуального виконавського стилю.

Ключові слова: фантазія, скрипкова фантазія, Романтизм, Генрик Венявський.

Odnolkina M. S. Individual stylistic features violin fantasies H. Wieniawski. We consider the XIX century as the culmination of the evolution of the genre of fantasy, including – violin. Turns out “code virtuosity” in the work of the polish violinist Henryk Wieniawski . Analyzed three composer’s fantasy in terms of the manifestation in them features of his individual performance style.

Key words: fantasy, violin fantasy, Romanticism, Henryk Wieniawski.

УДК 78.071.1 : 782.1

Оксана Бабій

**«ФІДЕЛІО» Л. ван БЕТХОВЕНА – ОПЕРИ Р. ВАГНЕРА
40-Х РОКІВ: ДВІ АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ
«ОПЕРИ ПОРЯТУНКУ»**

Творчість Л. ван Бетховена та Р. Вагнера сприймається у руслі типологічної спорідненості, і це не випадково, оскільки байройтський геній є творчим нащадком віденського класика. Опера «Фіделіо» та Дев’ята симфонія Л. ван Бетховена мислились Р. Вагнером передтечею музичної драми. О. Рощенко називає «Тангейзера» «оперою

“порятунку”», висуваючи дану ідею у заголовку статті, хоча в цій публікації дослідниця і не співвідносить шедеври двох колосів німецької музичної культури [10]. Спасіння осмислюється нею як шлях від гріховності через любов до спокути. Однак сама назва статті може сприйматись як ініціююча ідея, що надихає на проведення паралелей між оперною творчістю Р. Вагнера та Л. ван Бетховена з точки зору типології персонажів та драматургічного вектору. Отже, **мета дослідження** – визначити драматургічну спрямованість «Фіделію» Л. ван Бетховена та опер Р. Вагнера 40-х рр., а також типологічну спорідненість персонажів цих творів крізь призму двох авторських моделей «опери порятунку».

Три опери Р. Вагнера 40-х рр. знаходяться у єдиному контекстуальному полі, тому звернемося до концепцій «Летючого Голландця», «Тангейзера» та «Лоенгіна» у співвіднесенні зі смислоутворюючими факторами «Фіделію» Л. ван Бетховена¹. Так, в операх «Тангейзер» та «Летючий Голландець» виявляємо паралель з бетховенським сходженням у земне пекло. Знаходячись у тюремних застінках, головний герой опери «Фіделію» Флорестан, називає свою кохану дружину Янголом (Der Engel). Бетховенська Леонора стає для свого чоловіка справжнім Янголом-охоронцем, рятуючи його від тюремних тортур та смерті. Однак і Р. Вагнер мислить Сенту та Єлизавету Янголами-порятівницями Голландця та Тангейзера – героїв, яких вони звільняють від пекельних мук, що роздирають страждаючу душу цих грішників. Зазначимо, що для Л. ван Бетховена та Р. Вагнера «янголізованість» аж ніяк не означає безпорадність та покірливість, а скоріш навпаки являє самовідданість, силу духу та мужність. Леонора веде Флорестана до Світла та Свободи, вирятовуючи його із здавалось би безвихідної

¹ Усі опери Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсифалем» (а не тільки твори 40-х рр.), доречно визначати як самобутні авторські концепції «опери порятунку», і це підтверджується спрямованістю драматургічного вектору та дій героїв до спасіння, що мислиться як знаходження виходу з критичної ситуації, яка варіантно представлена у кожному з творів. З особливою рельєфністю безвихідь окреслюється в знаменитій тетралогії. В даній статті акцент зроблено на творах Р. Вагнера 40-х рр., де виявляються прямі відповідності з бетховенською концепцією «опери порятунку». Зрілі твори нащадка віденського класика – наступний етап кристалізації його світоглядних основ, які набувають самобутніх неповторних рис, тому зв'язки з традицією стають тут менш прямолінійними.

ситуації. Вона викazuje рішучий опір жорстокому тирану, виступаючи, таким чином, заступницею коханого чоловіка. Героїні ж Вагнера – Сента та Єлизавета – виявляють здатність протидіяти уже не страшним життєвим колізіям, що осмислені у соціально-етичному ракурсі, а споконвічним силам, що значно перевершують тлінну природу людського смертного «я». Янголізовані вагнерівські героїні, як і їх попередниця Леонора, виказують справжній титанізм, героїчність натури, що поєднується зі здатністю до цілковитої самопожертви. Лише янголізовані героїні в операх Вагнера 40-х рр. здатні врятувати бентежного грішника, що неспроможний самотужки знайти спокій, який мислиться автором як «вічний спокій» – шлях в обитель добра та світла. Отже, на перший погляд герой-грішник та янголізована дівка в операх «Летючий Голландець» та «Тангейзер» Р. Вагнера – це парні музично-сценічні образи-архетипи на кшталт політичному в'язню Флорестану та його рятівниці в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена.

Однак тут є і явна розбіжність. Опери Р. Вагнера по аналогії з жанром бетховенського твору можна назвати «операми порятунку», однак шлях спасіння в них веде у трансцендентність, де ейдоси закоханих досягають вічного блаженства на метафізичному рівні. У зв'язку із цим Liebestod мислиться композитором як спасіння душі, а смерть в коханні – це закономірна зупинка земного тлінного буття та водночас безсмертя земної любові, що знаходить своє ідеальне втілення в умовах посмертного інобуття.

Таким чином, стрижневими дійовими персонажами «Летючого Голландця» та «Тангейзера» є жіночі образи – янголізовані дівки, а в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена в янгольській іпостасі постає сильна духом жінка. На сторінках статті «Про увертюру» (1841) [3, с. 10] та есе «Бетховен» (1870), яке було написане до 100-річчя від дня народження віденського класика [2] самозречний подвиг Леонори осмислюється рефлектуючим митцем Р. Вагнером через стрижневе у його творчості поняття спокути, яка все ж не є частиною задуму віденського класика, однак являється кінцевим пунктом внутрішнього шляху оперних героїв його творчого нащадка, представляючи через рефлексію специфіку його власного розуміння концепції «опери порятунку». Драматургія вагнерівських творів, вектор котрих спрямований до спокути, набуває, таким чином, чітко означених містеріальних рис.

Брабантська принцеса Ельза втілює іншу грань янголізації – наївність, чистоту та довіру. При аналізі сюжету виявляємо прямі аналогії з оперою «Фіделіо»: земне пекло – це в'язниця, в яку попадає бетховенський Флорестан та пастка, в котрій в час суду опиняється вагнерівська Ельза, на яку звели наклеп. Погляд цих героїв звернений в небеса (молитва). В опері «Лоенгрін», однак, виникає більш складна драматургічна ситуація, окреслена подвійною діалектикою сходження. Спуск Ельзи до носіїв зла (сцена-діалог Ельзи та Ортруди) є не тільки атрибутом ретельно виписаної композитором «партитури дій» (за К. С. Станіславським [6, с. 140]), а й метафорою, графічним символом внутрішньої метаморфози героїні: від інтуїтивної довіри, самопоглибленості, спрямованості до істинних першооснов буття – до підвладності лукавим аргументам розуму, інтелекту, логіки. Вона уподібнюється своїй спокусниці Ортруді, чий голос поступово входить (як та змія, що вповзає в дім) у свідомість наївної героїні. Аналогія з рептилією не випадкова, бо в замок Ельзи Ортруда проникає, як змія, – вночі через маленькі двері. Цю подію коментує її чоловік Фрідріх Тельраунд: «Так входить загибель в цей дім!». Фрідріх тут начебто виходить з ролі, що призводить до об'єктивізації його вислову. Сам персонаж уподібнюється оракулу, вустами котрого промовляє не він сам, а сили, що значно перевершують природу людського смертного «я». Вагомість його слів означається: широкими мелодійними стрибками на квінту та октаву без заповнення, неспішним темпоритмом, вибором крупних тривалостей. Сумніви ж Ельзи уподібнюються в опері тунку (в душу наївної героїні його вливає Ортруда), який руйнує жертву зсередини, знищуючи її простодушну віру.

Смислообраз «дому» сприймається у заданому контексті як глибинний символ. Згідно міркуванням літературознавця О. В. Михайлова, інтер'єр помешкання – це продовження внутрішнього світу людини: «<...> стіни моєї кімнати або стіни мого дому – це крайні межі мого, мого внутрішнього світу, мого власного світу» [8, с. 236–237]. Тому проникнення Ортруди в замок Ельзи рівнозначне в опері вторгненню в її духовний простір. В дуетній сцені Ельзи та Лоенгріна (III дія опери) чиста серцем дівчина перетворюється в спокусницю, яка лукаво намагається вивідати таємницю, та стривожену, дійсно занепокоєну дружину, що знаходиться у маргінальному психологічному

стані. Процес внутрішньої метаморфози Ельзи є переверненим відбиттям ситуації сходження Лоенгріна на землю. Посланець Граалю жадає здобути тепло подружньої любові, яке недоступне в царстві досконалості – на заоблачних вершинах гори Монсальват, де панують добро й духовність. Лицар намагається пізнати іншу сторону любові, щоб відчувати, нарешті, усю повноту буття. В подружньому союзі він прагне знайти самого себе у двоєдинстві ($1 + 1 = 1$).

Завдяки подвійній діалектиці сходження (спуск Лоенгріна на землю до коханої, а Ельзи – до носіїв зла) виникає смислова метафора-перевертень – спрямованість посланця Граалю до знаходження цілісності духовно-тілесного існування, з одного боку, та втрата дівчиною, яка була для Лоенгріна Ідеалом (заради союзу з нею він зійшов із захмарних висот), гармонійності психологічного простору.

Паралелі з оперою «Фіделіо» розкривають також антитези. Так, в опері «Лоенгрін» посланець Граалю визволяє із «пастки» беззахисну дівчину, в опері ж «Фіделіо» героєм-в'язнем є борець за соціальну справедливість Флорестан. Янгол-порятівник Ельзи – небесний посланець. Зазначимо, що Янгол в християнстві, а Лоенгрін виступає в опері саме в янгольській іпостасі – це вісник Господень, що виконує Божу волю, оберігає людину від підступних умислів лукавого².

² Наголосимо, що містеріальний задум «Лоенгріна» окреслений уже в перших тактах вступу до опери, де на рівні музичної лексеми втілюється («матеріалізується») сакральна ідея небесного Світла. Семантика передвічного небесного сйива представлена гармонією витриманого *A-dur*'ного тризвука в мерехтливому тембрі струнних та дерев'яних духових в широкому розташуванні у найвищому регістрі. Відчуття трансцендентності звучання досягається флажолетами чотирьох солюючих скрипок, динамічними градаціями в межах тихої звучності (*pp*, *p*), ледь відчутними тембровими переходами, сукупно створюючи унікальний художній образ, сповнений внутрішньої вібрації та м'якого випромінювання, що асоціюється з небесною благодаттю. Відсутність в партитурі даного фрагменту інструментів нижнього регістру обумовлює виключну прозорість, ширяючу невагомість, символізуючи містеріальну графіку горного світу. Можна назвати інші приклади, де композитори на інтонаційному рівні «упредметнюють» ідею позамежності: перші такти увертюри «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона та «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, початкова тема увертюри до опери «Травіата» Дж. Верді, заключні такти увертюри-фантазії «Ромео та Джульєтта» П. І. Чайковського, музичних драм «Тристан та Ізольда» та «Загибель богів» Р. Вагнера. Опера «Лоенгрін» споріднена за духом музичній культурі Бароко, кореспондуючи до її символіки. Так, можна виявити певну відповідність між семантикою

Ситуація порятунку показана в опері «Лоенгрін» в різних смислових вимірах. Так, небесний посланець заступається за Ельзу (вирятовує її) під час Божого суду. Однак «опера порятунку» мислиться Р. Вагнером, в першу чергу, в містеріальному сенсі, бо в центрі уваги автора знаходиться суто християнська тема боротьби небес та пекла за людські душі. Мотив порятунку поглиблюється в «Лоенгріні» ще й психологічним підґрунтям. Посланець Граалю мріє знайти в Ельзі споріднену душу, вирятовуючись від пут самотності. Таким чином, на спасіння сподівається сам порятівник, котрий не знаходить повноти існування в царстві статичної досконалості, обителі добра та світла. Саме таким є досконале царство Граалю в операх «Лоенгрін» та «Парсифаль», однак в першій із них цей образ лише намічений, сприймаючись як етюдний нарис у порівнянні з монументальною фрескою у священній містерії останнього музично-сценічного твору Р. Вагнера. Тому при сприйнятті «Лоенгріна» доречним є уявне звернення до концепції *Bühnenfestspiel*.

Реальність в «Лоенгріні» немов би «огорнута» димкою містичного світосприйняття. Виникають аналогії з геніальними шедеврами епохи романтизму, які були, згідно спогадам Р. Вагнера, його улюбленими творами ще в дитячі та юнацькі роки – це «Фрайшютц» К. М. фон Вебера та літературні опуси Е. Т. А. Гофмана. Художній свідомості романтизму притаманна діалектика сприйняття двох світів, бо фантастика є гранню реального буття, завдяки чому виникає своєрідне відчуття діалектичного співвідношення правди фантастики та фантастики дійсності. Подібне сприйняття реальності характерне не тільки для доби романтизму, а й міфу, котрий убирає в себе фантастичні образи, які мисляться такими лише з позицій раціонального світосприйняття внаслідок підвладності людства істинам, які воно відкривало завдяки результатам наукових досліджень³.

розглянутого фрагменту Vorspiel'я до опери «Лоенгрін» та звуковим «німбом» струнних інструментів, що звучать над вокальною партією вокаліста-баса, супроводжуючи драматичні вислови Ісуса в пасіонах Й. С. Баха.

³ Міфологічні образи – це архетипи колективного позасвідомого (згідно концепції К. Г. Юнга [13]). Вони покликані пояснювати явища природи та соціального буття у процесі пізнання людством всесвіту. Згідно концепції К. Хюбнера, це істини міфу, що не зівпадають з істинами науки [11]. Однак пізнання світу через архетип не втратило

Звернемося також до історичного факту, що торкається музично-театрального життя XIX століття. Одна з найбільш яскравих виконавиць партії Леонори Вільгельміна Шрьодер-Деврієнт стала першою інтерпретаторкою вагнерівських опер «Рієнці», «Летючий Голландець» та «Тангейзер». Вона втілила на оперній сцені музично-сценічні образи опер Р. Вагнера, що споріднені музично-сценічним типам єдиної опери Л. ван Бетховена. Так, партія Адріано належить до амплуа травесті, до котрого співачка адресувалася при виконанні партії Леонори / Фіделіо. Янголізована діва Сента – оперний персонаж, близький по типу інтонаційного висловлювання (вкрай напруженого) образу самовідданої дружини політичного в'язня Флорестана. Спокусниця Венера охарактеризована через звабливий спів та аріозо помсти, і це дозволяє провести опосередковану паралель з демонічно несамовитим Пізаро, бо його вокальні вислови також звернені до виразових засобів арії помсти. Зазначимо, що Сента та Венера – персонажі, які представляють різноспрямовані смислоутворюючі вектори вагнерівської моделі «опери порятунку» (відповідно – спрямовані вгору та вниз, а саме – до порятунку-спокути та духовної погибелі). Німецька примадонна В. Шрьодер-Деврієнт під керуванням авторів створювала виконавську модель оперних творів Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, що по-різному упереднюють ідею «опери порятунку». Обидва німецькі композитори брали безпосередню участь у підготовці інсценізацій власних опусів (а також їх редакцій, маючи на увазі «Фіделіо» та «Тангейзера»), вступаючи в творчий діалог з талановитими музикантами-інтерпретаторами. Комунікативний процес сприяв адекватному втіленню музично-сценічних образів новаторських опер, що не мали аналогів в історії світової музичної культури. Відзначена

актуальності по цей час. Так, О. Шпенглер характеризує європейську цивілізацію як «фаустівську» добу. До архетипових фігур європейської культури, окрім Фауста, німецький філософ відносить Гамлета та Крейсlera, які символізують європейське мислення та рефлексію, що формувалися, згідно О. Шпенглеру, під безпосереднім впливом християнського світосприйняття [12]. Додамо також, що до узагальнюючих персонажів-символів можна віднести також Тангейзера, Дон-Жуана, Вертера. Художні образи, літературні та театральні персонажі узагальнюють досвід людства і тому нерідко звернені до архетипів колективного позасвідомого. О. Г. Рощенко розробляє поняття «міфологема», аналізуючи концептуальні ідеї-образи оперної творчості Р. Вагнера, які утворюють архетипове підґрунтя його художнього світогляду [9].

Л. ван Бетховеном та Р. Вагнером відповідність співацько-акторської інтерпретації В. Шрьодер-Деврієнт композиторській моделі обумовлена яскравістю артистичної індивідуальності знаменитої співачки. Її виконання було переконливим та одержало не тільки схвальну оцінку, а й цілковите захоплення від такого чудового втілення власного творчого задуму двох колосів німецької музичної культури – Л. ван Бетховена та Р. Вагнера.

В публіцистичних працях Р. Вагнер дає Леонорі та Сенті вербальні характеристики, які свідчать про те, що він сприймав ці образи як типологічно споріднені. Композитор сприймав їх уособленням стрижневої у його творчості ідеї спокути. В авторському програмному поясненні до опери «Летючий Голландець» композитор пише про Сенту, адресуючись до архетипу Божественного Світла. Згадаймо, що, згідно Священному Писанню, Бог – Світло, джерело усього сущого. В янголології склалися уявлення про те, що природі Янголів відповідає надтонка субстанція. Так, російський філософ М. О. Лоський писав, що «тіло Янголів складається із світла, звуків, тепла та ароматів» (цит. по: [5, с. 16]). За ними признається щонайтонша оболонка, котра може бути або ефірною, або світловою, або вогняною, бо вогонь асоціюється не тільки з руйнуванням, але й з очищенням. Янголи можуть бути вітроподібними, вирізняючись невагомістю та швидкістю. Однак при усьому розмаїтті думок про природу Янголів найбільш стійкими виявилися уявлення про їх світлову природу. О. Ф. Лосєв пов'язує Божественну енергію з потужним джерелом Світла, яке є началом буття усього сущого, у тому числі і Янголів, про котрих він пише наступне: «Безплотні сили не є речовина та матерія, вони – суто смислові, хоча й інобутійні енергії» [7, с. 517]. При цьому російський філософ відзначає, що «енергія, яка походить від самого Першоджерела усякої енергії, є, звичайно, нероздробленою цілісністю Смыслу. Вона усюди рівна й однаково сяє, не зустрічаючи для себе ніяких перешкод» [7, с. 517].

Опис янголізованої Сенти в авторському програмному поясненні Р. Вагнера до опери «Летючий Голландець» окреслює внутрішній стан головного героя опери – передчуття жаданої зустрічі з єдиною у світі, неповторною та омріяною Жінкою-Ідеалом, яка є порятівницею героя-страждальця. При цьому композитор янголізованість Сен-

ти пов'язує з світловою природою небесних посланців: «Світло, яке так владно притягувало його, було поглядом жінки, що пробилось крізь бурю та далечінь, сповненим божественного співчуття та туги. Знайшлося серце, що розкрило свої нескінченні глибини назустріч жахливим стражданням проклятого: пронизане співчуттям воно повинно було принести себе в пожертву заради нього, щоб разом з його стражданнями знищити і себе» [1, с. 56]. В цьому фрагменті композитор апелює до наскрізних у його творчості смислообразів *Liebesblick* та *Liebestod*. Бетховенській Леонорі Р. Вагнер дає споріднену характеристику, пов'язуючи її образ з ідеями спокути та порятунку світу. Саму ж героїню він характеризує як Янгола, природа котрого відповідає вічному сяйву небесного світла: «І немовби останній промінь сонця, що пробивається крізь щілину, пристрасно-тужливий погляд раптом звертається до нас: це погляд Янгола, для котрого чисте повітря божественної свободи стає тягарем, якщо він не може дихати ним разом з вами, – з вами, хто томиться в глибокій прірві. І тоді він із захопленням наважується – наважується зламати, зруйнувати усі перешкоди, які відокремлюють вас від світла небес: все вище та вище, все більш могутньо здіймається душа, натхнена божественним рішенням; це діяння спокути, порятунку світу» [1, с. 10]. Р. Вагнер надає образу Леонори всезагального звучання, бо вона бачиться йому не тільки вирятівницею коханого чоловіка, а й усього всесвіту. Тому самовіддана дружина може сприйматися (крізь призму рефлексії великого нащадка віденського класика) як образ споріднений не тільки з образами янголізованих героїнь опер Р. Вагнера 40-х рр., а й Брюнгільди, яка здобула вищу мудрість і стала порятівницею космічного масштабу у фінальній сцені опери «Загибель богів».

Усі жіночі образи в операх 40-х рр. Р. Вагнера досягалися автором як частина всеохоплюючого символу Жіночності. Підтвердження цьому знаходимо в роздумах композитора у «Зверненні до друзів» (1851): «<...> спраглий погляд мій побачив жінку: ту саму, за якою тужив Летючий Голландець серед своїх морських блукань та страждань, ту жінку, яка небесною зіркою вказувала Тангейзеру шлях вгору з принадного насолодами гроту Венери, ту жінку, нарешті, яку Лоєнгрін з сонячної висоти притягнув на гріюче лоно землі» [4, с. 383]. Зазначимо, що і в наступних його операх жіночі образи наділені типологіч-

ними рисами. Це дозволяє осмислювати їх у контексті безкінечного осмислення автором таємничої природи «вічно жіночого» начала, до якого, згідно його глибокому переконанню, належить і бетховенська Леонора (такий висновок можна зробити, адресувавшись до рефлексії нащадка віденського класика).

Любовний погляд та споглядання вічної трансцендентної гармонії є невід'ємними парними атрибутами любові-спокути в усіх вагнерівських операх, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсифалем». В сценічній містерії, що увінчує творчий шлях композитора, ця концептуальна ідея знайшла світоглядно-узагальнююче втілення. В опері «Фіделіо» смислообраз янгольського Світла, який є прикметою образу жінки-заступниці, знаходимо у другому розділі арії Флорестана в II дії опери (ведіння Світла, Свободи, Янгولا-порятівника Леонори). Саме тому очевидно є трактовка концепції «опери порятунку» Л. ван Бетховеном не тільки у соціально-етичному ракурсі (через систему моральних чинників), а й у релігійному сенсі, оскільки в опері «Фіделіо» молитовне звернення до Господа – духовний елемент у розумінні шляху спасіння.

В оперному творі віденського класика модель-концепція вказує на жанр. У його творчого нащадка ідеї попередника переосмислюються, проявляючись у знятому вигляді: на рівнях драматургічної спрямованості музично-сценічної дії та типології дійових осіб. Музично-сценічні образи вагнерівських героїв підсумовують сукупні досягнення оперного жанру на новому етапі культурно-історичного досвіду. Водночас в них привнесені неповторні оригінальні риси, які вказують на світоглядну спрямованість, музичну стилістику та драматургічний вектор оперних творів Р. Вагнера. В контекстуальне поле його творів 40-х рр. органічно входить тема фантастики, що сполучається із загальною тенденцією його творчості – трагедійним началом, що означається у світовідчутті героїв та спрямованості музично-сценічної дії. У Л. ван Бетховена героїко-трагедійна основа органічно поєднуються із зінгшпільним жанрово-побутовим елементом та комічними штрихами у сентиментальному нахилі. Сюжет опери «Фіделіо» цілком реалістичний, він в художній формі узагальнює реалії близької автору за часом та духом епохи. З іншого боку, між двома авторськими концепціями опери порятунку є, безсумнівно, момент

сміслового збігу – вагнерівська тема спокути кореспондує зі стрижневою у творі Л. ван Бетховена драматургічною лінією, яка має важливе смислоутворююче значення – це сила віри, яка допомагає героям подолати безвихідь. На Божий порятунок сподіваються Леонора та політичний в'язень Флорестан, котрі піднесено звертаються до Господа в молитві, і це допускає можливість встановити образно-сміслову паралель з вагнерівськими персонажами-грішниками, котрі надіються на благословенне втручання в їх багатостраждальну долю Божого посланця Янгола в жіночій подобі. Так, в операх Р. Вагнера та Л. ван Бетховена молитва є невід'ємним атрибутом концепції опери порятунку. Тут можна також апелюватися до традиції німецької романтичної опери: каватина Агати з III дії опери «Фрайшютц» – це звернення героїні у молитві до Господа, в творі в цілому також виявляємо постійне нагнітання напруги і щасливу розв'язку. Оперні твори Л. ван Бетховена, К. М. фон Вебера та Р. Вагнера, що представляють різні жанрові напрями, об'єднує у якості стрижневого елементу духовної картини світу релігійна віра, яка допомагає героям подолати критичну ситуацію. Ототожнення Леонори з Янголом в другому розділі арії Флорестана, таким чином, має не тільки життєвий, але й глибинно-світоглядний смисл. Це дозволяє провести паралель між двома авторськими концепціями опери порятунку з позицій релігійності, яка повсякчас позначається в операх німецької національної традиції. В музично-сценічних опусах Л. ван Бетховена та Р. Вагнера 40-х рр. виявляємо єдність героїчних та молитовних інтонацій, що звучать поспідовно (як, наприклад, в аріях Леонори та Флорестана), або ж утворюють своєрідний «мікст» (У Сні Ельзи героїчні та хоральні інтонації невід'ємні одна від одної).

В опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена добро та зло осмислюються з позицій гуманістичної системи етичних цінностей. Композитор наслідує ідеали французької революції та епохи Просвітництва. Він впевнений, що справедливий соціальний устрій на підвалинах Свободи, Рівності та Братерства – досяжна мета. Мрії філософів не уявлялися утопією. Борець за ідеали Великої французької революції Флорестан, як і гетевський Фауст, мріє про щасливе майбутнє для усього людства. Утопічні соціально-естетичні погляди були притаманні і Р. Вагнеру (дивись брошуру «Мистецтво та Революція», що

була написана у 1849 р.). Так, він мріяв про соціальну перебудову, загальносуспільне благоденство, але в першу чергу в його свідомості закарбувався образ ідеальної революції, котра покликана, вказуючи на еру загальної рівності, сприяти створенню соціального «раю на землі» й водночас нового союзу мистецтв, феномену довершеного твору мистецтва майбутнього. На чолі цього руху він бачив Христа (ідея всезагального братерства, рівності) та Аполлона (ідея рятівної сили краси). Як і мислителі доби Просвітництва, Р. Вагнер мріяв про прихід великодушного монарха – заступника народу та покровителя мистецтв. Такою непересічною особистістю, яка в багато чому відповідала цьому ідеалу, став у його долі король Людвіг II Баварський. Він асоціював себе з лицарем Лоенгріном та французьким королем Людовіком XIV, котрий був, як відомо, великим шанувальником прекрасного, покровителем хореографічного та оперного мистецтв. Хоча все ж зазначимо, що обидва вищезгадані правителі – німецький та французький – це історичні персони, які не змогли втілити у дійсність утопічні уявлення про ідеального государя, який здійснив би обітовану віками мрію про всезагальні благоденство, рівність, братерство.

Драматургічну направленість усіх оперних концепцій Р. Вагнера можна по аналогії з бетховенською визначити як рух «від мороку до світла». Відмінність драматургії опер віденського класика та його творчого нащадка найбільш чітко означається в фіналах – м'яке трансцендентальне світло посмертного інобуття («Летючий Голландець», «Тангейзер») та бетховенська семантика радості в масштабному фіналі-апофеозі, в якому задіяні усі герої опери та хор («Фіделіо»). В опері «Лоенгрін», однак, завершення твору несе на собі відбиток неоднозначності. Однак можна провести паралель між сенсообразом Liebestod та першим фіналом опери «Фіделіо». Вагнерівська концепція Світла як божественного джерела життя співзвучна «променистому» фіналу I дії оперного твору віденського класика (в даному випадку мається на увазі третя редакція твору), де арештанти спрямовують свій спраглий погляд до Сонця, тепла та світла якого вони були позбавлені в тюремних камерах. Ця опосередкована аналогія виникає завдяки катарсично проясненому сумісному звучанню хору та оркестру.

Своєрідність вагнерівської концепції «опери порятунку» ґрунтується на глибинних світоглядних підвалинах. Представимо шлях

спасіння оперних героїв Р. Вагнера у вигляді смислового ланцюжка: життя → любов → усвідомлення недосконалості поцейбічного буття → смерть → нове життя → єднання закоханих у світлі вічності в умовах посмертного інобуття. Кінцевий пункт шляху вагнерівських героїв *Liebestod* визначає своєрідність авторського розуміння «опери порятунку». Любов-Смерть – це звільнення від страждань, жаданий спокій у світлі потойбічного блаженного існування. *Liebestod* – це споглядання транценцентної гармонії, що непідвладна сьогосвітнім руйнівним силам, у зв'язку із чим любов в умовах посмертного інобуття досягає досконалості. Ерос не передбачає статичної застиглості, бо любов має на увазі рух, вона є частиною природного життя-процесу, тому в рамках поцейбічного існування щаслива мить кохання не сягає вічності, оскільки світ підлягає постійним метаморфозам. В програмному поясненні до увертюри «Тангейзер» Р. Вагнер пише про спокуту гріховності *Venusberg* [1, с. 57], однак в своєму істинному прояві тілесно-духовне єднання сполучає дві сторони любові – Ерос та Агапе, які не мисляться Р. Вагнером як непоєднувані антитези. У зв'язку із цим цілком закономірним є прагнення закоханих до вічного двоєдинства у світлі трансцендентного посмертного гармонійного інобуття. Відбувається жадане звільнення від тілесних пут, недосконалості поцейбічного існування, що означає перехід земної любові на новий, метафізичний рівень – у світлі, де людина звільняється від страждань, здобуває спокій, свободу, блаженство, безсмертя, пізнаючи нескінченність вічного життя. Після пережитих поневірянь смерть сприймається героями-страждальцями як спасіння – досконале інобуття, звернене до Абсолюту. Тілесно-духовна гармонія сягає тут вічності, відбувається єднання Еросу та Агапе, а спокій, що обумовлений досконалістю, цілковитою завершеністю процесу, не потребує поступального руху вперед. Динамічна статика – так можна визначити прикмету ідеального трансцендентального світу в творах Р. Вагнера.

Опера «Лоенгрін» вирізняється серед інших опер 40-х рр. розв'язкою, яку можна оцінити як безсумнівну поразку закоханих, оскільки посланець Граалю втратив можливість знайти себе в омріяному двоєдінстві, а його дружина вмирає і ця смерть не несе в собі про-світлення на противагу двом іншим операм 40-х рр., де земний кінець знаменує перехід люблячих сердець у світ досконалості інобуття. В «Ле-

тющому Голландці» та «Тангейзері» досягається жадана перемога над трагічними колізіями поцейбічного існування: возз'єднання закоханих у гармонійному союзі, яке було нездійсненним у реаліях поцейбічного життя-процесу, де діють не тільки закони любові (творче начало в широкому розумінні), а й руйнівні сили. Таким чином, Любов в оперних концепціях Р. Вагнера спрямована у нескінченність, сягаючи вічності.

Архетиповий досвід людства віддзеркалений в творчому досвіді Р. Вагнера. Узагальнюючи цей досвід, зазначимо, що «матерію» сьогосвітнього буття сукупно формують: чоловіче та жіноче начала Всесвіту (Інь-Янь), круговерть народжень та смертей, циклічна зміна дня та ночі, онтологічних етапів (нитка життя, що має початок, середину та кінець) – народження, становлення, смерть. Онтологічні процеси проявляються в різноманітних формах існування. Космічне буття нерозривно поєднується з внутрішнім світом людини (сплученість макро- та мікрокосмосу). Подібне розуміння дійсності відображується в архетипах колективного позасвідомого. Усі онтологічні процеси є діалектичними, і це рельєфно окреслено в картині світу, яка варіантно представлена в оперних опусах Р. Вагнера, сукупно формуючи грандіозний метацикл. Однак квінтесенцією вагнерівського світогляду є вокальний цикл на слова М. Везендонк, де стрижневі смислообрази великого оперного реформатора представлені в узагальнено філософському ракурсі поза музично-сценічного розгортання. Так, в вокальній мініатюрі «Янгол» в центрі уваги знаходиться смислообраз душі, що жадає смерті в розквіті сил та чекає її як порятунку, образ Янгола, що несе страждальця в Едем. В пісні «Скорбота» містяться філософські міркування про зміну смертей та народжень, страждань та радостей, сходу Сонця та його заходу, підсумовуючись філософським резюме: в смерті зерно життя нового. Усі філософські ідеї, виражені у камерно-вокальному циклі в поетичній формі та кореспондують зі спрямованістю вагнерівської оперної драматургії – Liebestod як подолання трагічних онтологічних колізій, суперечностей сьогосвітнього буття.

Підведемо підсумки. Отже, смислоутворюючими факторами, що об'єднують дві авторські моделі-концепції «опери порятунку» є типологічна спорідненість оперних героїв та стрижневий драматургічний вектор, спрямований на подолання ситуації приреченості. В творах

двох колосів німецької культури – Л. ван Бетховена та Р. Вагнера – спасіння стає можливим завдяки високодуховним якостям оперних персонажів: героїка духу, самозречення й самопожертва. При порівнянні двох авторських концепцій «опери порятунку» виявляємо безсумнівні збіги концепцій. Наприклад, обидва композитори показують Любов як могутню силу, яка долає усі перепони, а центральним героєм є сильна духом жінка / діва («Фіделіо», «Летючий Голландець», «Тангейзер»). В опері «Лоенгрін» в янгольській іпостасі предстає святий посланець Граалю, а об'єднуючим фактором, що зближає авторські концепції Л. Бетховена та Р. Вагнера, є сюжетний мотив виходу з критичної життєвої ситуацій – несправедливий арешт та визволення із в'язниці, в одному випадку, Божий суд, в іншому. Зазначимо, однак, що на концептуальному рівні благополучний кінець осмислюється композиторами по-різному. У випадку Л. ван Бетховена – це *happy end* в традиціях жанру «опери порятунку та жахів», що склалася у Франції в роки Великої французької революції. Для Р. Вагнера ж спасіння – це дволикий Янус Любові та Смерті, оскільки в його творах кінець земного існування знаменує перехід закоханих у сферу досконалого метафізичного інобуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. — М. : Музыка, 1974. — С. 55–62.
2. Вагнер Р. Бетховен (1870) / Р. Вагнер ; пер. и с предисл. Виктора Колонийцова ; изд. С. и Н. Кусевицких. — М.—СПб., 1911. — 145 с.
3. Вагнер Р. Об увертюре / Р. Вагнер // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. — М. : Музыка, 1974. — С. 5–18.
4. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. — Грядущий день / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Волынский, 1911. — 553 с.
5. Дорофеев Д. Ю. Место ангелов в христианской картине мира / Д. Ю. Дорофеев // Книга ангелов: Антология христианской ангелологии / сост., вступ. ст., примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. — С. 9–36.

6. Калашиников Ю. С. *Эстетический идеал К. С. Станиславского* / Ю. С. Калашиников. — М. : Наука, 1965. — 238 с.

7. Лосев А. *Первозданная сущность* / А. Лосев // *Книга ангелов: Антология христианской ангелологии / сост., вступ. ст., примеч. Д. Ю. Дорофеева.* — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005. — С. 495–533.

8. Михайлов А. В. *Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв.* / А. В. Михайлов // *Быт и история в античности.* — М., 1988. — С. 219–270.

9. Роценко О. Г. *Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.03* / О. Г. Роценко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 33 с.

10. Роценко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» — опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Роценко // *Проблемы сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць.* — Харків : Каравелла, 1999. — С. 54–65.

11. Хюбнер К. *Истина мифа* / К. Хюбнер. — М. : Республика, 1996. — 448 с.

12. Шпенглер О. *Закат Европы : в 2 т. Т. 1.* / О. Шпенглер ; пер. с нем. И. И. Миханькова. — М. Айрис-пресс, 2003. — 528 с. — (Библиотека истории и культуры).

13. Юнг К. Г. *Архетип и символ* / К. Г. Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. — М. : Ренессанс, 1991. — 304 с.

Бабій О. П. «Фіделіо» Л. ван Бетховена та опери Р. Вагнера 40-х років: дві авторські моделі «опери порятунку». Розглянуті типологічні та індивідуальні риси музично-сценічних образів в операх Р. Вагнера 40-х рр. у співвіднесенні зі спорідненими персонажами «Фіделіо» Л. ван Бетховена. При опорі на традицію німецької романтичної опери Р. Вагнер обирає драматургічний вектор, пов'язаний з ідеєю виходу з критичної ситуації, що дозволяє провести також паралель з бетховенською моделлю «опери порятунку». У якості стрижневих персонажів двох німецьких композиторів виступають янголізовані героїні-порятівниці, героїка духу котрих обумовлена жертовністю заради кохання.

Ключові слова: «опера порятунку», героїка духу, Янгол, сходження в пекло, жертовність.

Бабий О. П. «Фиделио» Л. ван Бетховена и оперы Р. Вагнера 40-х годов: две авторские модели «оперы спасения». Рассмотрены типологические и индивидуальные черты музыкально-сценических образов опер Р. Вагнера 40-х гг. в соотношении с родственными персонажами «Фиделио» Л. ван Бетховена. При опоре на традицию немецкой романтической оперы Р. Вагнер избирает драматургический вектор, связанный с идеей выхода из критической ситуации, что позволяет провести также параллель с бетховенской моделью «оперы спасения». В качестве стержневых персонажей двух немецких композиторов выступают ангелизированные героини-спасительницы, героика духа которых обусловлена жертвенностью во имя любви.

Ключевые слова: «опера спасения», героика духа, Ангел, нисхождение в ад, жертвенность.

Babij O. P. «Fidelio» by L. van Beethoven and R. Wagner's operas of 40-th years: two author's models of «opera of save». In this article by the author are considered type and individual features of musical-scenic images of operas by R. Wagner of 40-th years in correlation with related characters of «Fidelio» by L. van Beethoven. At a support on tradition of a German romantic opera, R. Wagner selects drama vector connected to idea of an exit from a critical situation, that allows also to lead a parallel with by model «operas of save» by L. van Beethoven. As the main characters of two German composers presents the heroine like Angel, which heroism by spirit is caused by sacrifice for the sake of their love.

Key words: «opera of save», heroism of spirit, Angel, descent in a hell, sacrifice.

УДК 78.082.4 : 78.082.1 : 786.2

Мария Бондаренко

АВТОРСКАЯ КАДЕНЦИЯ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ (фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига)

В развитии фортепианного концерта XIX в. выделяются несколько магистральных направлений. С точки зрения пианизма наблюдается культивирование виртуозных качеств как специального творческого задания и накопление технологических приемов, своего рода

«словаря» исполнительского искусства. В параллель этому возникает и иная тенденция, связанная с пониманием виртуозности не как владения комплексом определенных элементов (гамм, арпеджио, трелей, тремоло, аккордов, октав), набором штрихов и способов игры, а как изложения музыкального материала, требующего особой сноровки и индивидуальной тактильной адаптации, иначе говоря, нового представления об общении с инструментом. В плане композиции концерт уверенно эволюционирует в сторону сближения с симфоническим типом мышления, что проявляется в настойчивых поисках иных и даже альтернативных закономерностей формообразования и драматургии, одновременно – форм взаимодействия сольного и «коллективного» начал [3], [4], [6], [8], [9], [11], [12], [13]. Таким образом, **целью** данной статьи становится решение проблемы каденции как до сего времени обязательной части концертного соревнования и концентрированного выражения семантики жанра в условиях меняющегося облика жанровой системы фортепианного концерта. Различия в ее решении определяют судьбу каденции в этот исторический период и многообразие форм ее существования. **Объект** исследования – западноевропейский романтический фортепианный концерт, **предмет** – фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига.

Понимание сольных эпизодов в концерте как органической части драматургического процесса, а не «тропа», с одной стороны, и самого жанра как симфонического, с другой, начавшееся в произведениях Ф. Мендельсона [3], открыло перед композиторами перспективу возвращения каденции ее законного места и роли кульминации концертных событий. При этом пути истолкования качественных показателей каденции и ее функции в структуре целого не были однозначно запрограммированы возникшими возможностями, поскольку авторы, исходя из единого принципа свободного подхода к проблеме каденции, были вольны избирать собственные способы его реализации. Ниже рассматриваются два образца концерта, также принадлежащие композиторам лейпцигской школы, но с некоторым временным промежуток.

Хронологически более близким мендельсоновским предстает образец жанра, созданный Р. Шуманом (1810–1856): концерт *a-moll*, *op.* 54 (1841–1845). В критических статьях, опубликованных в *Neue*

Zeitschrift für Musik на протяжении 1835–1943 годов, Шуман упоминает 23 концерта для фортепиано с оркестром, давая им характеристики самого различного содержания. Необычайно высоко композитор отзывался о концертах Шопена, отмечает зрелое мастерство Второго концерта Мендельсона, положительно говорит также о произведениях Тауберта, Фильда, Мошелеса, Беннета. Причем пик активности композиторов в сочинении концертных опусов приходится на 1836 год, когда Шуман анализирует сразу 14 произведений. В статьях 1843 года, напротив, критик пишет: «Обозревая недавно вышедшее, хочется начать с глубокого вздоха сожаления по поводу того бесплодия, которое обнаруживается в этой области фортепианной музыки, по поводу малой значительности того немногого, что появилось; действительно, как количественно, так и качественно в этом жанре дела обстоят печально»¹ [16, с. 142]. Известно отрицательное отношение композитора к искусству виртуозов в наихудших его проявлениях. Молодым пианистам он советует: «Никогда не ищи спасения в технике, в так называемой бравурности. Старайся, чтобы музыка произвела то впечатление, которое имел в виду автор; большего не надо; все, что сверх этого, – искажение» [16, с. 177]. О созданных в подобном ключе концертах композитор пишет, что в них «почти ничего нет, кроме пассажей». Произведения, где все сводится к технике и пальцевой беглости, огорчают Шумана-критика вдвойне: «Так часто говорят об испорченности публики, но кто ее испортил? Вы, господа, композиторы-виртуозы» [16, с. 142–143]. В то же время, неиссякаемым источником вечных музыкантских ценностей остается для композитора наследие Баха, Моцарта и Бетховена.

К 40-м годам XIX в. композитором уже написаны «Карнавал», «Крейслериана», «Фантазия», Сонаты, Новеллетты и многие другие замечательные фортепианные сочинения. А он все ищет убедительное воплощение своих дум и стремлений в области концертного жанра. Наконец, в письме к К. Вик в 1839 году Шуман сообщает о создаваемом новом опусе: «<...> это нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой; я вижу, что не могу писать концерт для виртуозов, я должен замышлять что-то иное» (цит. по: [5, с. 329]).

¹ О произведениях Розенхайна, Черни, Майера, Шмитта.

Вскоре, в 1841 году создается Первая часть, первоначально задуманная самостоятельным концертным произведением и названная «Фантазией», а в 1845 – дописываются *Intermezzo* и Финал.

Обратимся к сонатному *Allegro* концерта. Его уникальность состоит в проращении всего интонационного материала из темы главной партии. Дальнейшее развитие полностью основано на тональных, ладовых, образных «превращениях» как темы целиком, так и отдельных ее мотивов. Это дает право Д. Житомирскому определять каждую фазу сонатной формы (главную и побочную партии, эпизод перед разработкой, собственно разработку и т. д.) еще и как блок вариаций, одним из которых является каденция. Следует заметить, что это не первый самостоятельный выход фортепиано; солист возглавляет концертное соучастие/соревнование, единолично открывая его, а затем при полном понимании оркестра, предварительно дав ему слово, излагает «от себя» темы главной и побочной партий, частично связующей. Но малые масштабы таких эпизодов превращают их в часть диалога, в то время, как каденция – развернутая, обладающая собственной драматургией композиция, равная 55 тактам при 439 основного текста: она содержит множество полифонических моментов, сложнейший эпизод-кульминацию, решенный при помощи октавно-аккордовой техники, проведение темы на фоне длительной трели, искусные, необычайно мелодизированные пассажи в различных регистрах фортепиано. По насыщенности фактурными приемами каденция стоит если не выше, то, по крайней мере, на одном уровне с остальным материалом части. Это обеспечивает ее восприятие как кульминации в плане не только драматургии и, следовательно, эмоционального напряжения, но и максимально яркого выражения возможностей исполнителя и его инструмента.

Н. Николаева, рассматривая форму сочинения несколько в другом ракурсе, настаивает на действии принципа «сквозного интонационного развития в условиях крупной формы, составляющего ее подлинно симфонические качества» [10, с. 197]. Особое значение исследователь придает эпизоду *Andante espressivo*, связывающему «драматургию данного *Allegro* <...> с романтическими поэмными формами» [10, с. 195]. Благодаря его лирической окраске, проявляющейся и в темпоритме движения, и в особой форме диалога-друзья

фортепиано и солирующих деревянных духовых, автор определяет его как «законченную лирическую пьесу в характере ноктюрна» [10]. Тогда, следуя заявленной линии, и каденцию можно считать достаточно обособленным эпизодом в сквозной драматургии первой части, что подкрепляется исключительно сольным звучанием раздела и его внутренним структурированием с традиционной трехфазностью развития – начало, кульминация и завершение. Вместе с тем, она не нарушает общую логику музыкальных событий, составляя определенный этап их продвижения, чему в немалой степени служат специфические фактурные приемы. Избрав для начала каденции полифонический склад, композитор фиксирует процесс непрерывного тематического развертывания и обновления достаточно неустойчивого мотива из второго интонационного блока темы².

Длительное состояние нестабильности требует логического разрешения, каковое наступает в центральном, кульминационном разделе каденции. В его основе – та же ритмическая формула, но с измененным интонационным составом: вместо малых и больших секунд восьмые длительности теперь движутся по звукам мажорных и минорных трезвучий. Варьируются и фактурные решения: на смену множеству одноголосных реплик первого раздела приходят трехзвучные аккорды, имитирующие фанфары духовых или *tutti* оркестра. Еще один интонационный штрих добавляет ощущение устойчивости и равновесия – речь идет об окончании мотивов. Если в начале все построения завершались на слабом времени такта, то в кульминации, напротив, конец мотива всегда приходится на сильную долю. Мощное развитие готовит слушателя к ключевому моменту каденции – последнему проведению главной темы в новом фактурном варианте. Следует согласиться с Н. Николаевой в том, что эти шесть тактов являются кульминацией всего каденционного построения [10, с. 197]. Но кульминацией, уточним, скорее основанной на внутреннем эмоциональном напряжении, чем выраженной в реальной звуковой динамике. Слишком велик контраст между чеканными звонкими аккордами, мощны-

² Д. Житомирский и Н. Николаева предлагают примерно одинаковое деление главной темы концерта на интонационные звенья. Различия в определяемых границах звеньев в данном случае непринципиальны (см. [5], [10]).

ми октавами басового регистра и хоральным складом темы, звучащей в первой октаве и сопровождаемой трелью. Возможно, на такой эффект звукового «провала» и рассчитывал композитор, чтобы привлечь внимание слушателя к уже многократно слышанной мелодии.

После оркестрового звучания второго раздела каденции возвращение главной темы только усиливает ощущение солирования; возникает как бы вставной сольный номер исполнителя внутри его собственного выхода – вполне типичное решение для художника-романтика, но достаточно необычное, учитывая местоположение «внутреннего монолога» и жанровые характеристики фортепианного концерта. Если в основном тексте, играя выписанные *solo* темы главной и побочной партий, пианист все же ощущал себя связанным с оркестром, то здесь ему позволено преподнести тему как исключительно личностное высказывание. Возникающая остановка в действии, погружение в особую интимную сферу становятся не только целью всего предыдущего развития каденции и всего сонатного *Allegro* в целом. Именно с этого момента начинается последний, завершающий раздел. Что же в нотном тексте указывает на «финальность» эпизода? В первую очередь, появление трели, которую, следуя сложившейся традиции, Шуман использует как символ завершения каденции. Во-вторых, композитор успокаивает движение, меняя быстрый темп на *Un poco andante*. Кроме того, мотив, ставший интонационной основой двух предыдущих разделов, искусно вуалируется за счет триольных опеваний главных мелодических звуков. В конце каденции композитор создает акустическую арку, когда на фоне «растворившихся» в опеваниях интонаций звучит основной мотив в той же тональности, что и в начале.

Итак, из анализа следует, что фактурные и интонационные особенности материала позволяют говорить об определенной драматургической самостоятельности каденции и обозначить ее как вставной эпизод (каким она и является изначально), тем не менее, неразрывно связанный с монотематическими преобразованиями. Многоплановость смыслов, заложенных в ней Шуманом, делает ее универсальной для романтического высказывания. Каденция здесь служит концентрированным выражением мироощущения композитора, в котором нет места внешнему блеску, демонстрационной виртуозности. Возвращаясь к проблеме исчезновения традиционной каденции из большин-

ства сочинений анализируемого периода, приведем слова самого композитора, свидетельствующие о важности сохранения для него этой части концертной формы: «Большую благодарность выражаем мы новейшим сочинителям концертов за то, что они к концу произведения не досаждают нам трелями и в особенности октавными скачками. Старая каденция <...> основана на более трезвой мысли и могла бы, пожалуй, быть удачно использована и в наше время» [14, т. II-А, с. 148].

Иное решение задачи превращения каденции в необходимый этап драматургического процесса предлагает один из ярчайших представителей национальных композиторских школ Европы XIX столетия – *Эдвард Григ* (1843–1907). Возможно, не столь крупное по объему, как у его современников, наследие композитора, тем не менее, представляет собой неотъемлемую часть мировой музыкальной культуры, а интересующий нас фортепианный концерт еще при жизни автора завоевал заслуженное признание и до настоящего времени входит в репертуар многих концертирующих пианистов. Общепризнанной заслугой Грига стал его вклад в становление и развитие норвежской культуры и искусства. Получив классическое образование в лейпцигской консерватории, славившейся в то время даже определенным консерватизмом, композитор возвращается на родину, где возлагает на себя огромную ответственность: практически каждое сочиненное им произведение, особенно крупной формы, становится первым образцом жанра, появившимся в его стране. Исключение составляют разве что области вокальной лирики и фортепианной миниатюры, в которых успешно работал композитор старшего поколения Х. Хьерульф (1815–1868). В сфере изучения народного творчества в Норвегии велась активная совместная работа историков, фольклористов, литераторов, музыкантов, и здесь у Грига уже была определенная творческая почва. Напротив, в сфере претворения традиционного набора крупных форм – сонаты, концерта, сюиты, единственной опорой для него стало классическое наследие Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта и композиторов-современников [7, с. 87].

Концерт *a-moll*, *op.* 16 (1862, 2-я ред. 1907) – достаточно ранний и единственный опыт Грига в этом жанре³ – представляет собой обра-

³ Второй концерт, *h-moll*, так и не был завершен [7, с. 364–365].

зец классической трехчастной концертной формы. По справедливому замечанию О. Левашевой, норвежский композитор не был новатором в области формы [7, с. 376]. Важно, однако, что он усваивает и как индивидуально претворяет опыт немецких предшественников. Концерт открывается ярким вступлением солиста, сразу отсылая к сочинению Шумана (близость с которым устанавливается и по тональному признаку), двойная экспозиция получает рассредоточенный характер (темы главной и побочной партий излагаются в последовательности *tutti-solo, tutti-solo*), в разработке сочетаются концертные и симфонические приемы (включая образную трансформацию тем) с преобладанием вторых, многотемность подчиняется логике контраста характерных образов (повествовательных, лирических скерцозных, драматических). Интонационную свежесть концерту придает национальный колорит, ясно ощутимый во всех частях трехчастного цикла, а его главной мыслью становится преображенная в восторженный гимн пасторальная тема срединного эпизода финала, торжественно венчающая композицию.

Сдерживаемая на протяжении всего сонатного *Allegro* инициатива фортепиано, постоянные напоминания оркестра о паритетности ролей в концертном «действе» требуют компенсации в развернутом сольном эпизоде, возможность которой предоставлена в каденции. Это обширное высказывание фортепиано, которое исследователи [1], [7] единодушно признают кульминацией всей первой части, построено на материале темы главной партии. По своему строению оно напоминает композиционную модель каденций Моцарта, выявленную Е. и П. Бадур-Скода [2]: начало импровизационно-виртуозного склада, средняя часть, представляющая тематический материал, и заключение с обязательной трелью в конце. Безусловно, образное, тематическое, фактурное наполнение, драматургическая функция аналогичных разделов у Моцарта и Грига глубоко различны: слишком велика разделяющая временная и стилевая дистанция. Но сам обнаруженный факт свидетельствует об опоре композитора на классические образцы инструментального концерта, созданные в предыдущем столетии.

Каким же образом преломляются традиции венской школы в сочинении, созданном во второй половине XIX ст.? Вернемся к началу

каденции. Отказ композитора от строгого тактового деления подчеркивает импровизационность построения; опорными точками здесь служат только долгие звуки с ферматами. По своему фактурному оформлению материал даже больше напоминает игру на скрипке: одноголосные виртуозные пассажи и арпеджированные аккорды. Учитывая, что скрипка в XIX в. становится любимым национальным инструментом в Норвегии, вступление каденции допускает ассоциации с характерными для народной музыки импровизациями, подготавливающими слушателя к основному действию, которые «транслируются» на языке другого инструмента. Похожие фрагменты встречаются во Второй скрипичной сонате композитора (*op.* 13), сочиненной незадолго до концерта⁴.

Обрамление раздела гармонией VI ступени, требующей естественного продолжения, еще больше подчеркивает вступительную функцию построения. Такое продолжение, наконец, наступает: на *pp*, окутанная струящимися пассажами в партии левой руки и тремолирующими тридцатьвторыми в правой, появляется главная тема, а вернее, ее первый элемент. За девять тактов, благодаря постоянной смене гармоний и общему динамическому нарастанию до *fff*, она превращается в страстное, патетическое «слово». Данный тематический элемент изначально излагался фортепиано в диалоге с оркестром; здесь же композитор, компенсируя отсутствие собеседника, заполняет мелодические паузы сложнейшими хроматическими пассажами. Так Григ одновременно демонстрирует богатейшие регистровые возможности фортепиано, способствует появлению определенных зрительных образов при восприятии музыки и отдает дань виртуозной сущности каденции.

Изложение второго элемента темы продолжается в той же манере. Певучая мелодия приобретает при ритмическом увеличении черты декламационности, а непрекращающаяся линия коротких арпеджио придает ей взволнованный характер. Красочное описание данного фрагмента предлагает А. Алексеев: «“Бурлящие” фигурации, с силой обрушивающиеся на массивы аккордов, вызывают представ-

⁴ Одновременно перенесение приемов игры на скрипке в условия клавира отсылает к творчеству Баха (см., например, прелюдию *B-dur* из первого тома «Х.Т.К.»).

ление о грозных волнах, штурмующих твердыни норвежских фиордов. <...> возникают почти зрительные ассоциации с морским прибоем – накатывающимися на берег и обнажающимися вслед за тем подводными скалами во всей их суровой и таинственной красоте». И далее исследователь замечает: «Такой картинной каденции в фортепианных концертах еще не встречалось. Создание ее было дальнейшим шагом на пути переосмысливания старинных традиций жанра в связи с программно-изобразительными тенденциями нового времени» [1, с. 265]⁵. «Бурлящие» фигуры становятся связующим звеном при переходе к заключительной трели. Композитор интерпретирует этот традиционный в композиционном плане концертного *Allegro* технический элемент достаточно свободно, и, подчиняясь общей драматургии каденции, также укрупняет его, превращая в аккордовое тремоло.

Образное и фактурное преобразование темы является не только следствием реализации в жанре современных Григу эстетических установок. О. Левашева объясняет эту трансформацию с точки зрения проблемы формообразования: «<...> огромную роль в сонатном мышлении композитора приобретает принцип вариационного преобразования темы. Не столько мотивное развитие, сколько новое освещение темы путем варьирования преобладает в его разработочных эпизодах. Напомним хотя бы чудесное “перерождение” главной партии в фортепианном концерте – из жанрово-танцевальной в лирико-элегическую <...>» [7, с. 376]. Как видим, исследователь говорит о своеобразном способе преобразования тематизма именно в развивающих разделах формы. Но если мы обратимся к разработке концерта, то в партии фортепиано обнаружим лишь виртуозные пассажи, а поручаемая солисту тематическая работа приходится как раз на зону каденции. Следуя заявленной логике, можно утверждать, что эти два раздела у Грига обладают взаимопроникающими и взаимозаменяемыми функциями.

Итак, композитор демонстрирует пример обновленного подхода к жанру концерта без кардинальных изменений в области формо-

⁵ Напомним еще раз о веберовских корнях программности в жанре концерта, специфически преломленной Мендельсоном.

образования, к которым столь часто прибегали его современники. Вместе с тем, он следует их представлениям о сложившемся опыте не как догме, а как питательной среде собственной творческой фантазии. Известные, казалось бы, композиционные приемы Григ отбирает и сопрягает в соответствии с индивидуальным замыслом, вследствие чего обнаружить единичный образец его концерта как художественного целого невозможно. Более того, современник нового поколения лейпцигской школы, норвежский композитор фактически откликается на призыв Шумана обратиться к прошлому с целью обогащения настоящего – в том числе, к «старой каденции».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учеб. для студ. муз. вузов / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 414 с.
2. Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / П. Бадура-Скода, Е. Бадура-Скода. — М. : Музыка, 1972. — 373 с.
3. Бондаренко М. Судьба каденции в романтическом фортепианном концерте (на примере произведений Ф. Мендельсона, И. Брамса) / М. Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 19. — С. 49–65.
4. Бондаренко М. Фактурные особенности фортепианных концертов Ф. Шопена как отражение романтических тенденций развития жанра / М. Бондаренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Харк. держ. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 47–56.
5. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
6. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт в истории и теории жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. К. Кузнецов. — М., 1980. — 25 с.
7. Левашева О. Е. Эдвард Григ. Жизнь и творчество / О. Левашева. — М. : Музыка, 1974. — Изд-е 2-е. — 624 с.
8. Мильштейн Я. Предисловие [Ф. Лист Концерт № 1 для фортепиано с оркестром : партитура]. — М. : Музгиз, 1961. — С. 3–5.

9. Мильштейн Я. Предисловие [Ф. Лист Концерт № 2 для фортепиано с оркестром : партитура]. — М. : Музгиз, 1963. — С. 3–7.

10. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2-я : учеб. пособие / [под ред. Т. Э. Цытович]. — М. : Музыка, 1990. — 526 с.

11. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Я. Э. Торган. — К., 1978. — 24 с.

12. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Торган Янис Эрнестович. — Л., 1976. — 162 с.

13. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Листа : путеводитель / Ю. Хохлов. — М. : Музгиз, 1960. — Изд. 2-е, доп. — 84 с.

14. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / [сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского]. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 407 с.

15. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / [сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского]. — М. : Музыка, 1978. — Т. 2-А. — 327 с.

16. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / [сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского]. — М. : Музыка, 1979. — Т. 2-Б. — 294 с.

Бондаренко М. В. Авторська каденція як невід’ємна частина драматургічної логіки сонатного Allegro (фортепіанні концерти Р. Шумана та Е. Гріга). Розглядаються каденції Р. Шумана та Е. Гріга у власних фортепіанних концертах як відображення музичного мислення композиторів. Аналізується вплив романтичного світогляду на еволюцію каденції як явища.

Ключові слова: каденція, фортепіанний концерт, формоутворення, віртуозність, традиція.

Бондаренко М. В. Авторская каденция как неотъемлемая часть драматургической логики сонатного Allegro (фортепианные концерты Р. Шумана и Э. Грига). Рассматриваются каденции Р. Шумана и Э. Грига в собственных фортепианных концертах как отражение музыкального мыш-

ления композиторов. Анализируется влияния романтического мировоззрения на эволюцию каденции как явления.

Ключевые слова: каденция, фортепианный концерт, формообразование, виртуозность, традиция.

Bondarenko M. Author's cadence as an essential part of dramatic logic of sonata Allegro (piano concertos by R. Schumann and E. Grieg). Considered cadences of R. Schumann and E. Grieg in their own piano concertos as a reflection of musical thinking of composers. Analyzed the influence of the romantic world-view on the evolution of the cadence as a phenomenon.

Key words: cadence, a piano concerto, construction of music form, virtuosity, tradition.

УДК 784.95

Ирина Ефремова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ В РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

На протяжении столетий в развитии прикладных музыкальных жанров происходили процессы, связанные с «проникновением» характерных черт одного жанра в другой и, таким образом, способствующие их сближению и взаимообогащению. В XIX веке наблюдается значительная активизация обозначенных процессов, что весьма ярко проявилось на уровне внедрения танцевальности в камерную вокальную сферу. Во многом этому способствовала большая популярность в пору романтизма бальной практики, а потому тема бала может рассматриваться как одна из ветвей преломления танцевальной стихии в вокальной лирике обозначенной эпохи.

При этом, если в театрально-сценических жанрах бал показан весьма реалистично и мы можем составить о нем достаточно полное представление посредством визуального и слухового ряда, то в камерной вокальной музыке данное явление получает более условное воплощение, связанное как с небольшими масштабами сочинений, так и с отсутствием в них постановочного контекста.

Основным **объектом** настоящего исследования стало воплощение танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX столетия. **Предметом** исследования явилось преломление танцевальности сквозь призму бальной практики в вокальных произведениях русских композиторов романтической эпохи. **Цель** данного исследования состоит в рассмотрении своеобразия интерпретации танцевальности в русской камерно-вокальной музыке XIX века в контексте раскрытия бальной темы. Исходя из поставленной цели, автором статьи ставится **задача** выявления роли танцевального элемента в создании художественного целого, прежде всего, в создании картины бала.

О соотношении двух жанровых начал (вокального и инструментального, в том числе танцевального) писали многие выдающиеся критики и музыковеды, в том числе Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Е. Орлова, О. Левашева, Ю. Келдыш, труды которых составили **методологическую базу** настоящей работы. Однако, несмотря на изученность в области музыковедения вопросов камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века, в том числе и с вышеобозначенной позиции, аспект рассмотрения специфического воплощения в них танцевальности посредством раскрытия темы бала является интересным и перспективным, а потому достаточно **актуальным**.

Исходя из различных вариантов преломления танцевальности в вокальных сочинениях русских композиторов романтической эпохи, автор данного исследования предлагает их систематизацию по трем основным группам.

Первая группа включает в себя камерно-вокальные произведения, в поэтических текстах которых есть упоминания о бале, где происходят или происходили те или иные романтические события, либо же о вальсе как одном из знаковых балльных танцев XIX века, например:

- «Из-под таинственной, холодной полумаски...» М. Балакирева на сл. М. Лермонтова;
- «Средь шумного бала» П. Чайковского на сл. А. К. Толстого;
- «Маска» («В пестроте, в многолюдстве собранья...») С. Танеева на сл. Я. Полонского;
- «Вальс» («В дымке тюля и море цветов...») А. Аренского на сл. С. Андреевского;

- «Давно ль под волшебные звуки...» А. Аренского на сл. Фета и романс А. Варламова на те же стихи;
- вальс «Луч надежды» Э. Направника на сл. Я. Полонского;
- «Вальс» («Тихо ночь подошла...») неизвестного композитора середины XIX века на сл. В. Величко.

Особо в этой группе следует выделить романсы «Из-под таинственной, холодной полумаски» М. Балакирева, «Средь шумного бала» П. Чайковского и «Маска» С. Танеева – единичные из проанализированных автором настоящего исследования сочинений, в которых тесно переплетаются собственно бальное, лирическое и мистическое начала.

Соотношение вокальности и танцевальности в обозначенных вокальных произведениях неодинаково. Так, в романсе П. Чайковского наблюдается полное равноправное взаимодействие вокального и танцевального начал: выразительная кантилена вокальной партии естественно «вписывается» в вальсовый аккомпанемент, увлекая слушателей в стихию бального танца. Частое паузирование, прерывая мелодию, с одной стороны, передает взволнованное эмоциональное состояние героя, с другой, точно соответствует строгой периодичности танцевального ритма. Простая трехчастная репризная форма, характерная для одного из разделов вальса, также способствует восприятию данного романса как фрагмента бала, о котором вспоминает герой.

В «Маске» С. Танеева внешне простодушная и незамысловатая вокальная партия также звучит на фоне вальсового аккомпанемента, который в рефрене, дублируя ее, подчеркивает тем самым «праздность» мероприятия, а в эпизодах, напротив, с помощью гармонических усложнений (хроматизмы, отклонения) способствует раскрытию истинных чувств героя, испытывающего душевный трепет от встречи с прелестной Маской. Таким образом, в данном вокальном сочинении танцевальность насыщается психологизмом, тонко раскрывая поэтический подтекст. Структура романса С. Танеева представляет собой типичную для вальса форму рондо с четким разграничением драматургической роли скользяще-танцевального рефрена и эмоционально-напряженных эпизодов.

Иное соотношение вокального и танцевального начал представлено в романсе М. Балакирева «Из-под таинственной, холодной полу-

маски», где мы сталкиваемся с так называемой «скрытой» танцевальностью, всецело подчиненной выразительности вокальной партии речитативного типа, насыщенной хроматизмами и оттого еще более экспрессивной. Однако, несмотря на доминирование вокальной мелодии, следует подчеркнуть ее полное подчинение танцевальной ритмической периодичности, о чем свидетельствует регулярное паузирование перед каждой новой фразой. При этом, обращает на себя внимание несовпадение акцентов в вокальной и фортепианной партиях. Если в мелодии наблюдается идеальное соответствие чередования сильных и слабых долей пульсации поэтического текста, то в сопровождении, напротив, подчеркивание сильной и относительно сильной долей в такте весьма нестабильно. Таким образом, создается эффект некой двойственности, зыбкости, балансирования на грани реального и мистического, но при этом, эмоциональная изменчивость содержания уравновешивается устойчивыми пропорциями простой трехчастной репризной формы.

Как видим, в каждом отдельном случае композиторы по-разному соотносят вокальное и танцевальное начала, что в некоторых романсах приводит к их неразрывному единству (как, например, в сочинении П. Чайковского), в других же – к постоянному «смещению акцентов» между ними (как, например, в вокальных произведениях М. Балакирева и С. Танеева).

Вторая группа представлена камерно-вокальными сочинениями, в авторских ремарках которых присутствует указание на тот или иной бальный танец, например:

а) «В темпе полонеза»:

– «Лови, лови часы любви» А. Варламова на сл. И. Бачманова;

б) «Tempo di Valse»:

– «Тихо, так тихо...» слова и музыка М. Перротте,

– «Под чарующей лаской твоею...» Н. Зубова на сл. А. Меттизена,

– «Поцелуй же меня, моя душечка!» А. Дюбюка на сл. С. Писарева,

– «Надуты губки для угрозы» И. Булахова на сл. Н. Павлова,

– «Гаданье» А. Гурилева на сл. А. А.,

– «Счастлив тот, кому забавы...» А. Алябьева на сл. В. Жуковского,

– «Признание» М. Глинки на сл. А. Пушкина.

б) «Tempo di Mazurka»:

– «О, милая дева...» М. Глинки на сл. А. Мицкевича.

г) «Tempo di Polka»:

– «Адель» М. Глинки на сл. А. Пушкина;

д) «Movement di la contredanse»:

– «Мери» М. Глинки на сл. А. Пушкина;

е) «Tempo di Minuetto»:

– «Менуэт» С. Танеева на сл. Ш. Д'ориаса в переводе Эллиса.

В вокальных сочинениях второй группы так же, как и в произведениях первой, наблюдается полное соответствие ритмической организации вокальной партии и периодичности танцевальных па. В каждом случае выбор того или иного танца в качестве жанровой основы вокального сочинения обусловлен стремлением композитора максимально подчеркнуть характерные особенности его содержания.

Так, любовное признание героя в романсе М. Глинки «О, милая дева...» звучит на фоне мазурки – танца, во время исполнения которого на балу чаще всего происходили подобные объяснения. Полька с ее ярко выраженным игриво-беззаботным, бесхитростно-веселым характером в романсе «Адель» помогает композитору создать по-детски беззаботный и легкомысленный образ совсем юной девочки-подростка. Простодушный контрданс в огненно-быстром темпе *Allegro con spiritoso* в романсе «Мери» позволяет М. Глинке «нарисовать» портрет «милой», «ласковой» и, вместе с тем, «резвой» девушки. Плавное движение вальса великолепно подходит для создания особой атмосферы, «пропитанной» романтическим флером и искренностью лирического чувства, которым наполнены все без исключения вокальные сочинения, имеющие авторскую ремарку «в темпе вальса». Торжественная гимничность полонеза в романсе А. Варламова «Лови, лови часы любви!» в полной мере раскрывает чувство упоения «милой», «светлой», но при этом такой «мгновенной» жизни, лучшие моменты которой связаны с «часами любви» и «минутами наслаждения». Менуэт с его особым аристократическим шармом придает одноименному вокальному сочинению С. Танеева черты изящества и галантности, а также создает иллюзию «налета старины».

Одним из наиболее интересных образцов преломления танцевальности в вокальной музыке, представленной сочинениями, относящи-

мися ко второй группе, является концертный вальс А. Даргомыжского «Искреннее признание», в котором достаточно скромная вокальная партия всецело подчинена танцевальной стихии. Большую роль в произведении играет технически довольно сложная и эффектная фортепианная партия с развернутыми интерлюдиями и постлюдиями. Иногда она наделяется чертами оркестральности, имитирующими звуки бальной музыки. Соединяясь с крупными масштабами сложной трехчастной формы, основанной на ярких контрастах, полнозвучность фортепианного сопровождения создает иллюзию как самого бального вечера, так и исполнения на нем стремительно-блестящего вальса, во время которого происходит раскрытие душевных переживаний страстно влюбленной героини.

Появление среди рассматриваемых камерно-вокальных произведений образов ярко выраженного концертного плана является подтверждением одного из важных веяний романтической эпохи – постепенного выхода русской музыкальной культуры на высокопрофессиональный концертный уровень.

К **третьей группе** можно отнести вокальные произведения, в поэтических текстах которых нет указания ни на бал, ни на вальс, как на его танцевальную эмблему в XIX столетии, а также отсутствуют авторские ремарки со ссылкой на определенный бальный танец. При этом, в качестве танцевальной основы вокального сочинения композитором выбирается тот жанровый тип бального танца, семантика которого в наибольшей степени способствует максимальному раскрытию содержания и усилению его эмоционального воздействия на слушателя.

Так, вальсовая основа максимально точно изображает моменты, связанные с любовными переживаниями героев, например:

- «О, приди ко мне скорее» И. Булахова на сл. В. Красова;
- «В час роковой» М. Шишкина на сл. неизвестного автора;
- «Увы! Зачем она блистает...» А. Алябьева на сл. А. Пушкина;
- «На заре ты ее не буди» А. Варламова на сл. А. Фета;
- «Вьется ласточка сизокрылая» А. Гурилева на сл. Н. Грекова;
- «В крови горит огонь желанья» М. Глинки на сл. А. Пушкина;
- «Мечты! Мечты!» А. Даргомыжского на сл. А. Пушкина;
- «Шестнадцать лет» А. Даргомыжского на сл. А. Дельвига;

- «Ты пленительной неги полна» М. Балакирева на сл. А. Головинского;
- «Я любила его» М. Балакирева на сл. А. Кольцова;
- «Флорентийская песня» (Pimpinella) П. Чайковского на сл. N. N. в переводе П. Чайковского;
- «Делия» А. Глазунова на сл. А. Пушкина;
- «В моей душе» С. Рахманинова на сл. Н. Минского.

Мазурка создает несколько прихотливый и весьма капризный образ, например:

- «Я люблю тебя, дева милая» А. Алябьева на сл. В. Бенедиктова;
- «Право, маменьке скажу» А. Гурилева на сл. Н. Берг;
- «Пробуждение» («Мечты, мечты, где ваша сладость?») Н. Римского-Корсакова на сл. А. Пушкина;
- «Застольная песня» А. Глазунова на сл. А. Пушкина.

Другие же танцы в качестве жанровой основы камерно-вокальных сочинений данной группы встречаются гораздо реже.

Особой интерес в рассматриваемой категории вызывают к себе три номера из вокального цикла А. Рубинштейна «Персидские песни», представляющие собой пример неожиданной музыкальной интерпретации в данном случае восточной поэзии (цикл написан на стихи Мирзы-Шафи). Речь идет о № 2 («Как солнце небесам...»), № 3 («Как увижу твои ножки я...») и № 5 («Тому, кто хочет жить легко...»), в которых композитор осознанно избегает подчеркнутой стилизации восточной музыки, столь характерной для подобного рода романсов М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова. Несмотря на подзаголовок «персидские», обозначенные три песни из этого цикла имеют ярко выраженную танцевальную основу, связанную с европейской традицией – полонеза-болеро (№ 2), полонеза (№ 3) и польки (№ 5). Использование этих жанров связано со стремлением А. Рубинштейна к наиболее полному и яркому отображению эмоционального строя поэтического текста.

Так, № 2 и № 3 максимально точно передают чувство восхищения и восторга от блистательной красоты возлюбленной через торжественно-приподнятые жанры полонеза-болеро (№ 2) и полонеза (№ 3); № 5 поднимает традиционную для Востока тему дружеского застолья с обязательным культом кубка вина. Легкий, кокетливо-игривый жанр

польки в данном случае полностью соответствует радостному, приподнятому ощущению полнокровного биения жизни. Во всех трех песнях на первый план выходит философская глубина и образная яркость поэтического текста, усиленные посредством именно танцевального начала, этим же обуславливается бесхитростная простота вокальной партии. Что же касается собственно восточного элемента, то он очень тонко включен в отдельные интонационные и гармонические обороты указанных песен.

Опираясь на результаты исследования, можно сделать следующие **выводы**:

1. Подавляющее большинство камерно-вокальных сочинений XIX столетия, связанных с преломлением в них танцевальности, написаны в жанре вальса – одного из самых романтических танцев обозначенной эпохи, что может рассматриваться в качестве несомненного доказательства его необыкновенной популярности в быту русского общества (как известно, вальс танцевали как на роскошных столичных, так и на гораздо более скромных домашних провинциальных балах). Следует заметить, что композиторов в этом танце, прежде всего, привлекала закрепившаяся за ним лирико-романтическая аура.

Другие же бальные танцы в качестве жанровой основы вокальных произведений обозначенного периода используются значительно реже, а потому могут считаться немногочисленными ответвлениями от генеральной, вальсовой, тенденции.

2. В рассматриваемых образцах камерно-вокальной лирики наблюдается тенденция проецирования на их форму тех или иных структурных решений, традиционно присущих бальным танцам, что, безусловно, способствует сближению вокального и танцевального начал.
3. Особенности преломления танцевальности в русской камерно-вокальной музыке XIX века связаны с различными функциями ее конкретных жанровых типов.

Если в начале романтического столетия роль того или иного танца в качестве жанровой основы вокального сочинения сводилась, благодаря использованию характерной ритмоформулы,

в основном, к гармонической поддержке, то есть простому аккомпанементу, то, начиная с классического периода, доминирующими функциями танцевальности становятся изобразительная и психологическая, часто реализующиеся в неразрывном единстве. При этом, психологическая функция выходит на первый план, прежде всего, в романсах, особо сложных со стороны их весьма насыщенной эмоциональной составляющей.

Таким образом, синтез слова и музыки, вокального и инструментального, изобразительного и выразительного составляет специфику преломления танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Русская музыка: XIX и начало XX века* / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1968. — С. 324.
2. Асафьев Б. В. *Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса* / Б. В. Асафьев // *О симфонической и камерной музыке*. — Л. : Музыка, 1981. — С. 187–196.
3. Васина-Гроссман В. А. *Русский классический романс XIX века* / В. А. Васина-Гроссман, отв. ред. И. Ф. Бэлза. — М. : Изд-во академии наук СССР, 1956. — 350 с.
4. Дуков Е. В. *Бал в культуре России XVIII первой половины XIX века. Развлекательная культура России XVIII–XIX века. Очерки истории и теории* / Е. В. Дуков. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. — С. 173–196.
5. *История русской музыки : в 10-ти томах* / Под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского. — М. : Музыка, 1986. — Том 4 (1800–1825). — 416 с.
6. *История русской музыки : в 10-ти томах* / Под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского. — М. : Музыка, 1988. — Том 5 (1826–1850). — 520 с.
7. Лотман Ю. *Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)* / Ю. Лотман. — Часть 2-я. — «Бал». — СПб. : Искусство СПб, 1994. — 415 с.

Ефремова И. В. Преломление танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX века. В статье рассматривается один из ракурсов

воплощения бальной темы в русских камерно-вокальных произведениях XIX века, связанный с преломлением в них танцевальности. Анализ содержания и жанровой основы выбранных автором работы вокальных образцов позволяет систематизировать их по трём группам и выявить в каждой из них роль танцевального элемента в создании художественного целого.

Ключевые слова: танцевальность, жанровый тип, бал, бальные танцы, функции танцевальности.

Єфремова І. В. Відбиття танцювальності в російській камерно-вокальній ліриці XIX століття. У статті розглядається один з ракурсів втілення бальної теми в російських камерно-вокальних творах XIX століття, пов'язаний з відбиттям у них танцювальності. Аналіз змісту та жанрової основи обраних автором роботи вокальних зразків дозволяє систематизувати їх за трьома групами і виявити в кожній з них роль танцювального елементу в створенні художнього цілого.

Ключові слова: танцювальність, жанровий тип, бал, бальні танці, функції танцювальності.

Yefremova I. V. A refraction of dancing in the Russian chamber and vocal lyric poetry of XIX century. The article considers one of the angles of the incarnation of the point of the topic in Russian chamber-vocal works of the XIX century, associated with the interpretation in them танцевальности. The analysis of the content and genre basis chosen by the author of the work of vocal samples allows classifying them in three groups and to identify, in each of them the role of dance element in the creation of artistic unity.

Key words: dancing, genre type, ball, ballroom dances, functions of dancing.

ГЕНЕЗИС И ТЕНДЕНЦИИ ЭВОЛЮЦИИ КАМЕРНО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ДЕБЮССИ

Цель данной статьи – выявить истоки камерно-вокального стиля и их отражение в вокальной лирике К. Дебюсси. **Объект** исследования – феномен камерно-вокального стиля, **предмет** – традиции и новаторство в его трактовке К. Дебюсси.

Камерно-вокальный стиль, как всякое музыкально-художественное явление, соотносится с жанром, выступающим, по В. Шкловскому, как «кристалл, через который анализируется жизнь» [14, с. 164]. Соотношение стиля и жанра фиксируется в понятии «жанровый стиль», введенном в музыковедческий обиход А. Сохором [11, с. 264]. Обобщающая функция жанра позволяет Е. Назайкинскому определить стиль в аспекте жанра как «жанровый модус» и предложить методику распознавания жанрового стиля по двум признакам – «собственно личностному и ситуационному» [7, с. 149].

Уже в первичных вокальных жанрах (прикладная песня), функционально «привязанных» к ситуации исполнения, можно выделить личностный фактор – «кто именно выступает как главное действующее лицо, как исполнитель» [7, с. 149]. В качестве примеров Е. Назайкинский приводит жанры колыбельной и серенады, где персонифицируется исполнитель – «первое лицо», от имени которого ведется музыкальное повествование.

Жанровый стиль отражает и типичную ситуацию исполнения, и типичный инструментарий. На примере указанных жанров это: в серенаде – «характерный для предклассических образцов уличный ансамбль <...>или гитара»; в колыбельной – «только пение, хотя во вторичном воспроизведении к нему всегда добавляется сопровождение, изображающее покачивания колыбели» [7, с. 149].

Совмещение жанра и стиля базируется на генетической основе «жанровых начал и прототипов», среди которых С. Скребков выделяет три основных – «речитативность», «песенность», «танцевальность»: «Два из них являются исторически первичными: танцевальность

(точнее – моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация и т. д.). Третий тип – ариозная распевность, кантилена» [10, с. 17].

Жанровые начала в их стилевом – личностном и ситуационном – претворении в академической неприкладной музыке существенно модифицируются под влиянием авторского стиля. Стил как категория-интроверт выступает в композиторской («опусной») музыке в определенной противоположности по отношению к жанру как к категории-экстраверту (термины В. Холоповой [12, с. 221]). В концертной музыке, в том числе и в вокальной или вокально-инструментальной, носителями личностного начала выступают композитор и поэт, а ситуация определяется как ситуация исполнения, где коммуникативный ряд выступает в виде связи концертирующих музыкантов и реципиентов – публики. В результате «первичный жанр, воссоздаваемый композитором в произведениях концертного плана, превращается во вторичный, третичный, четвертичный» [7, с. 152].

Артификация – музыкально-художественное профессионально-творческое претворение жанровых начал первичного уровня – в камерно-вокальной практике базируется на определенном интонационном комплексе: эти начала как бы просвечивают сквозь художественный текст. Исходным пунктом в их распознавании является речевая интонация, лежащая в основе пения как музыкально-художественной деятельности, пения как «искусства пения».

Характеризуя речевую интонацию, Е. Назайкинский отмечает множественность речевых жанров, отличающихся друг от друга по целому ряду существенных признаков, прежде всего, по эмоциональной наполненности и характеристичности самой вербальной речи как источника речи музыкальной. В музыке собственно музыкально-речевой ряд выстраивается «и как параллель к речевому», и «как его продолжение», что выявляется в следующих музыкальных жанрах, располагаемых «по восходящей» – от речи к музыке: «мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив с его разновидностями, ариозное пение, кантиленная ария и протяжная русская песня, бытовой романс, цыганское пение, камерно-вокальная лирика концертного плана» [7, с. 159].

Здесь автор идет за Б. Асафьевым, включая в перечень музыкально-речевых жанров те из них, которые приведены в музыкальных образах его книги «Речевая интонация» [1, с. 38]. Этот перечень достаточно «пунктирен», то есть не может охватить все многообразие существующих жанровых форм проявления речи в вокале. Наряду с историческими жанрово-стилевыми наклонениями, в число этих проявлений включены и локально-этнографические (русская протяжная песня, цыганский романс).

В поле зрения композиторов на разных этапах эволюции музыкального мышления могут попадать и попадают другие разновидности вокально-речевого интонирования, например, французский шансон, арабская (восточная) мугамная импровизация и др., что особенно характерно для стилей современной музыки в сфере вокально-речевой интонационности.

В конце перечня музыкально-речевых жанров, точнее, жанров музыки, непосредственно связанных с пением-речью, выделен как итоговый жанрово-стилистический феномен в виде «камерной вокальной лирикиконцертного плана». В нем способны интегрироваться практически все другие жанровые наклонения, в связи с чем камерно-вокальная лирика представляет собой жанрово-стилистическое обобщение и, одновременно, стилевую конкретизацию одного или нескольких жанровых начал, повлиявших на стиль композитора, обратившегося к данному виду музыкального творчества.

Жанровые начала декламационности, речитативности и повествовательности в камерно-вокальном выражении объединяются под знаком эстетического качества лирики как специфического для искусства музыки способа выражения. Лирика — один из родов искусства, выступающий в поэзии наряду с эпосом и драмой. По В. Белинскому, лиризм в литературе (поэзии), «существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие (эпос и драму — А. А.), как стихия, живет их» [2, с. 12]. Лирика означает в искусстве не только сферу чувств и эмоций, но всегда характеризует их индивидуально-личностное выражение через художника-творца. В камерно-вокальной лирике, в частности, в песне, романсе, цикле песен или романсов, понятие лирики тесно смыкается с камерностью, что означает выделение в качестве «главного героя» музы-

кального повествования композитора, претворившего в музыке поэтическое слово.

Композиторская интерпретация поэтического текста выступает, как это отмечается в диссертации А. Хуторской, как «межвидовой художественный перевод», классифицируемый по двум группам – дистанцированной и синхронизованной. К первой относятся музыкальные произведения, «где какой-либо художественный первоисточник присутствует в “снятом” виде (как отражение без объекта – программная музыка)» [13, с. 7]. Ко второй группе относятся произведения, «в которых первоисточник не только влияет на музыкальный процесс, но и “вмонтируется” в художественную структуру нового синтетического произведения» [13, с. 7].

Применительно к камерно-вокальной музыке автор выделяет образцы как точного, так и свободного типов перевода, называя в связи с этим пять видов его адекватности: 1) целостную адекватность, при которой композитор ищет полную смысловую аналогию поэтическому первоисточнику; 2) образно-эмоциональную адекватность, при которой в музыке передается основное содержание первоисточника с незначительными изменениями в структуре повествования; 3) компенсаторную адекватность, когда «непередаваемые» музыкой элементы смысла поэтического первоисточника компенсируются новой, как бы добавленной музыкальной образностью; 4) фрагментарную адекватность (речь идет о частичном использовании поэтического первоисточника); 5) обобщенно-жанровую адекватность, предполагающую сохранение жанрово-стилевых параметров поэтического первоисточника, при которой семантическая составляющая предстает в обобщенном виде [13, с. 7–8].

Рассматривая камерно-вокальное творчество как сферу лирики, следует учитывать сравнительный анализ этого понятия, предложенный в диссертации И. Пристолова, где выделены следующие термины: а) «музыкальная лирика», б) «лиризм в музыке», в) «лиризация музыкального жанра», г) «лирический герой музыкального произведения» [8, с. 3]. Основываясь на разных взглядах на лирику, сложившихся в гуманитарных науках, прежде всего, литературоведении, автор выделяет в понятии «музыкальная лирика» три значения: 1) этимологическое, идущее от практики древнегреческого синтети-

ческого искусства, объединявшего поэзию и музыку; 2) жанрово-семантическое, означающее выделение по семантическим признакам одного из ведущих видов искусства; 3) стилистическое, указывающее на системное единство типовой образной модальности (эмоциональность, чувствительность, психологичность, искренность, коммуникативность и т. д.) с определенными типовыми средствами художественной выразительности [8, с. 3].

Первая классификация согласуется со второй: «"Лиризм в музыке" трактуется как стилевая (иногда как жанрово-стилевая) категория. Так же стилевой смысл имеет выражение "лиризация музыкального жанра": имеется в виду возрастание в рамках данного жанра (то есть, соответствующего круга художественных произведений) роли средств художественной выразительности, способствующих выделению образной модальности, типичной для сферы лирики. Понятие "лирический герой" трактуется как лирический образ автора (то есть, его чувства, переживания, мечты и мысли), возникающий в воображении слушателя под влиянием музыкальных произведений» [8, с. 4].

Путь к лиризации музыкально-художественного выражения – магистральный путь европейской академической музыки, вышедшей из обобщенно-условных художественных канонов церковной практики, где в качестве тотальной и единственной эмоции признавалось только «возвышенное созерцание». Культура позднего Ренессанса с ее приоритетом личности художника-творца разрушает этот эмоциональный стереотип, вводит в музыку широкую палитру эмоций лирического плана, закрепленных далее в барочной теории аффектов.

Глобальные стилевые установки эпохального уровня, связанные с эпохами монодии, полифонии и гомофонии, где фактурно-фонические особенности стилей фактически прямо отражали эстетико-художественные критерии образно-эмоционального плана, получали в дальнейшем различные дифференцированные стилевые выражения, из которых, наряду с эпохальными, следует выделить национально-ментальные.

Французская школа, на основе которой формировался стиль импрессионизма в лице его создателя – К. Дебюсси, изначально отличалась целым рядом признаков, о которых Б. Асафьев пишет следующее: «Свойства, всегда отличавшие французскую музыку, это ясность

и четкость рисунка, конструкции, гармонических очертаний и ритмических членений, отсутствие тяги к расплывчатым и длинным построениям, к сложной возне с раздробленным материалом и к наложению звучностей, образующим вязкую непроницаемую ткань» [3, с. 112]. К числу особенностей французской музыкальной традиции Б. Асафьев относит также «прозрачную и подвижную ткань», «чистые звуко-краски», «легкость узоров и определенность планов» [3, с. 112].

Французский композитор, по Б. Асафьеву, – «наблюдатель и зарисовыватель действительности: ее линий, ее красок, ее света, ее движений. <...> Поэтому французской музыке присущи более, чем музыке какой-либо другой национальности, живое конкретное чувство пластичного, ясно очерченного и детализированного движения. Жест, шаг, танец, вообще всякое мускульно-моторное ощущение воодушевляют ее» [3, с. 113].

Такая характеристика французской «музыкальной ментальности» относится и к К. Дебюсси как представителю национальной школы в ее новом интонационно-художественном качестве. В этом плане камерно-вокальное творчество К. Дебюсси отражает особый тип лиризма, сформировавшийся под влиянием поэзии символизма – нового течения, возникшего именно во французской литературе ближе к концу XIX века. Многозначность символа, указывающего не на конкретный предмет или явление, а на его условное, контекстное, данное по законам определенного типа поэтического высказывания толкование, предопределяет характерные черты музыкального воплощения поэтических первоисточников, к которым обращается композитор.

К. Дебюсси не случайно называет свои песни и романсы *Mélodies*, подчеркивая в музыкально-поэтическом произведении «обобщенно-жанровую адекватность» (А. Хуторская), отражающую символику взятого за основу поэтического текста. Можно предположить, что термин «*mélodies*» ближе всего находится к этому типу адекватности, поскольку мелодия как выразительно-конструктивное средство музыки, ее «душа», несет на себе основную смысловую нагрузку, а ее прямым источником является речевая интонация.

В концертно-камерной лирике как высшей форме интонационного обобщения вербального языка/речи роль широко понимаемой мелодии (как линии, выступающей в комплексе с другими линиями и фо-

нами) первостепенна. Придавая ведущее значение вокальной мелодии, К. Дебюсси вводит в свои песни и романсы национально-характерные черты «ясности», «конструктивной четкости», интонационной наглядности, даже обобщенной «жестовости», которые Б. Асафьев относил к свойствам мышления французских композиторов.

Лирика в вокальных миниатюрах К. Дебюсси по-особому «объективизирована», чему способствует своеобразная «двойная символика» музыкального перевода поэтических текстов. Уже в этих текстах, особенно там, где композитор обращается к творчеству своих современников-символистов – Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена, звучит «внутренняя мелодия», не адекватная словесным знакам. Ее выявлению, актуализации в музыкальном звучании и подчинена эстетико-конструктивная идея песенно-лирического стиля К. Дебюсси.

Почти всегда в песнях и романсах К. Дебюсси ощущается практическое отсутствие одного из атрибутов лирики как рода мышления – лирического героя. Его образ возникает как бы пост-фактум, через систему «объективных» знаков-символов, развивающихся во времени по своим собственным законам. Это свойство песенно-романсовой лирики К. Дебюсси является ключевым для характеристики ее места и роли в мировой практике данной области музыкально-поэтического искусства.

Mélodies К. Дебюсси связаны с двумя основополагающими эстетико-поэтическими принципами его творческого стиля – музыкальной арабеской и техникой единого общего мотива, к которым он пришел в результате поисков своей авторской музыкальной интонации. Метод работы К. Дебюсси с мотивами отвечает эстетическому принципу арабески как формы, предполагающей «собрания одно- и различного в целое, арабеска приобретает значение идеальной, высшей, чистой музыкальной формы, вмещающей содержание-энциклопедию» [9, с. 87]. Поясняя свою мысль об «арабеске», Е. Рощенко расшифровывает так ее связь с «энциклопедией»: «Если энциклопедия – тип содержания новомифологического произведения искусства, то арабеска – форма организации искусственного хаоса» [9, с. 88].

Арабеска как «волнистая мелодическая линия» (слова самого К. Дебюсси), свободная от предзаданных принципов организации,

для композитора становится источником новой мотивной логики, о которой он сам говорит следующим образом: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме (цит. по: [4, с. 99]). Характеризуя музыку К. Дебюсси со стороны ее воздействия на слушателя, Н. Мясковский употребляет метафору «паутинное настроение» [6, с. 126], что обусловлено строгой логикой «плетущейся» мотивной ткани, одно- и разнообразной в своей основе (Е. Рощенко).

Вокальная лирика К. Дебюсси занимает особое положение в его творчестве и является источником авторского стиля композитора, создавшего в музыке импрессионистское направление. Как отмечает Л. Кокорева, «стиль Дебюсси формировался именно в вокальных произведениях, а не в фортепианных, как у многих композиторов. В возрасте 23-х лет он уже был автором около 40 произведений. И в них новации в области музыкального языка и формы опережали все другие жанры» [5, с. 384].

Руководствуясь формулой «музыка начинается там, где слово бессильно, музыка создана для невыразимого» (цит. по: [5, с. 384]), К. Дебюсси в выборе поэтических текстов ориентируется на их определенные типы. Прежде всего «это была любовная лирика, но главное заключалось в особом способе ее поэтического выражения. Она должна была отвечать утонченному вкусу Дебюсси, его чувствительной душе. Он выбирал особый тип поэзии – поэзию *тишины*» [5, с. 385]. (Курсив Л. Кокоревой. – А. А.).

В этой связи характерна одна из ранних *mélodies* К. Дебюсси на текст П. Верлена – «Ensourdine» («Под сурдину»): «Название многозначительное. Ибо можно сказать, что *ensourdine* едва ли не вся вокальная лирика Дебюсси. <...> Композитора могли вдохновить только утонченные эмоции, тихая нежность, затаенная страсть, печаль любви, желание любви, едва уловимые движения души, над которыми витает ореол некоторой неуловимости, неясности настроения, недосказанности, загадочности» [5, с. 385–386].

Такой «уклон» в область «новомифологического» содержания (Е. Рощенко) вокально-поэтической лирики вытекает у К. Дебюсси из символистской поэзии, в частности, из сонета Ш. Бодлера «Соответ-

ствия» из книги «Цветы зла», ставшего, по С. Яроциньскому, «евангелием новой поэтики»: «Не представляя нам чувствований и предметов впрямую, создавая представление о них лишь из существующих аналогий между словами, звуками и настроениями, он выбирает более суггестивные соответствия и из них создает поэтическую субстанцию, которая воздействует на наше воображение не только своим содержанием, но и звукописью» [15, с. 103–104].

Поэтика «соответствий» – главный художественный и «технологический», выявленный через музыкальный язык и форму (стилистический), принцип камерно-вокальной лирики К. Дебюсси, распространяемый на все ее образцы – от ранних сочинений до позднего цикла «Лирические прозы» и самого последнего вокального опуса «Рождество детей, оставшихся без крова», созданных композитором на собственные тексты. Обращение к собственному поэтическому (прозаическому) слову свидетельствует о стремлении К. Дебюсси окончательно установить принцип «соответствий» на уровне авторского высказывания, избегая интерпретации «чужих» текстов.

Соединение, нахождение соответствий между музыкально-поэтическим содержанием и средствами его звукового воплощения, по С. Яроциньскому, «звукописью», отражено и в соотношении вокальной и фортепианной партий *mélodies* К. Дебюсси. В большинстве случаев они сочетаются на паритетных началах, в связи с чем «нельзя сказать, что фортепиано в вокальных произведениях Дебюсси играет роль сопровождения. <...> Никогда еще его роль в песнях и романсах не была так велика. Новый тип соотношения фортепиано и голоса у Дебюсси состоит в том, что именно фортепиано призвано раскрыть весь, иногда сложно зашифрованный смысл стиха; в звуках раскрыть не простые образы, тонкие параллели, ассоциации, “соответствия”, его эмоциональную сущность» [5, с. 388].

Будучи прекрасным пианистом, создателем новой импрессионистической техники фортепианного письма и исполнительства, К. Дебюсси наглядно демонстрирует их истоки в своих *mélodies*. Фортепиано в его песнях и романсах, с одной стороны, как бы автономизировано, представляет собой «абсолютно самостоятельную инструментальную пьесу» (Л. Кокорева [5, с. 388]), с другой стороны, в нем воплощены «недосказанные» в вокальной линии оттенки смыс-

лов. К. Дебюсси редко ориентируется на вокальную мелодику экспрессивно-ариозного или песенного типа. Жанровость в его *mélodies*, если и присутствует, то глубоко в подтексте. В области песенно-романсовой интонации «он создал особый тип с и л л а б и ч е с к о й вокальной речитации. Она отражает специфику французской речи, почти безакцентной, и, вместе с тем, она очень мало похожа на обычную разговорную речь» [5, с. 388].

Исходя из эволюции камерно-вокальной лирики, ее отражение в творчестве К. Дебюсси следует рассматривать как в плане традиций, прежде всего, французских, причем не только собственно вокальных, так и в плане коренного обновления системы образности и техники письма. Истоки вокальной лирики К. Дебюсси Л. Кокорева видит не в опере XIX в. и даже не в творчестве его непосредственных предшественников в этом жанре – французских и, тем более, немецких композиторов, а «в средневековом церковном пении и григорианской псалмодии» [5, с. 389]. Это не означает отсутствия «отблесков» песенно-романсовых жанровых признаков в вокальной лирике композитора, но сам принцип его языка в этой сфере основывается на новой эстетике и поэтике, отрицающей «близкое» и устремленное к «исторически далекому» «первозданному».

Выводы. Камерно-вокальная лирика – исторически устойчивый музыкально-художественный феномен, отражающий в своих истоках и эволюции разнообразные способы и приемы музыкального языка/речи с его вербальной первоосновой. Определяющим эстетическим «знаком» в концертной камерно-вокальной музыке является лиризм – явление, распространяемое на всю область музыкально-поэтического выражения, поскольку музыка – искусство лирическое по самой своей сути. В соотношении музыкального и поэтического языка/речи действует принцип разнообразных адекватностей, из которых ведущей и основополагающей является их обобщенно-жанровая разнovidность. Из этого источника вырастает и принцип «соответствий» (Ш. Бодлер), характерный для *Mélodies* К. Дебюсси (так композитор сам назвал свои вокальные произведения). Ориентируясь на национально-французскую линию в стилистике языка/речи, К. Дебюсси находит ее истоки и перспективы развития в символистской поэзии, расширяя диапазон «соответствий» в содержательной и «звукописной»

сферах. Интонационными прообразами его вокальных опусов становятся не оперно-аризонные и бытовые по истокам песенно-романсовые жанры, а средневековая речитация, «омузыкаленная» арабеска, григорианская хоральная монодия. В эволюции камерно-вокального стиля К. Дебюсси прослеживается линия к отказу от «чужих» поэтических текстов, а также от рифмованной поэзии вообще, в связи с чем он создает собственные прозаические тексты для своих поздних *melodies*, основываясь в них на широко понимаемой музыкально-поэтической силлабистике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Речевая интонация* / Б. Асафьев ; Под. ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.
2. Белинский В. Г. *Собр. соч. : В. 3 т. / В. Г. Белинский*. — М. : Акад. наук СССР, 1942. — Т. 3. — 925 с.
3. Глебов И. (Асафьев Б. В.) *Французская музыка и ее современные представители / Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы // Б. В. Асафьев*. — М. : Музыка, 1975. — С. 112–126.
4. Денисов Э. В. *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторского стиля / Э. Денисов*. — М. : Совет. композитор, 1986. — С. 90–111.
5. Кокорева Л. *Клод Дебюсси : Исследование / Л. Кокорева*. — М. : Музыка, 2010. — 496 с., нот.
6. Мясковский Н. Я. *Статьи, письма, воспоминания. Т. 2 / Н. Я. Мясковский*. — М. : Совет. композитор, 1960. — 588 с.
7. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский*. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
8. Присталов І. К. *Ліризм як жанрова основа українського оперного мистецтва : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавств. : спец. 17.00.03*. — Муз. мистецтво / Присталов І. К. — Одеса, 2008. — 16 с.
9. Роценко О. Г. *Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики) : Монографія*. — Харків : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.
10. Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков*. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.

11. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // *Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / А. Н. Сохор.* — Л., 1981. — Т. 2. — С. 231–293.

12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

13. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавств. : спец. 17.00.03. — Муз. мистецтво / Хуторська А. Й. — Харків, 2009. — 17 с.

14. Шкловский В. Б. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива / В. Шкловский. — М. : Худож. лит., 1974. — 816 с.

15. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм : пер. с пол. / Стефан Яроцинский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.

Асатурян А. С. Генезис и тенденции эволюции камерно-вокального стиля и их отражение в творчестве К. Дебюсси. Статья посвящена рассмотрению истоков и эволюции камерно-вокального стиля, получившего новаторское воплощение в творчестве К. Дебюсси. Рассмотрены и систематизированы базовые закономерности связи музыки и речевой интонации как одного из ее ключевых источников. Прослежены пути эволюции камерно-вокальной музыки в освоении ею разнообразных видов речевой интонации на пути к концертно-камерной лирике как высшей форме ее выражения. Выявлены стилевые истоки *mélodies* К. Дебюсси в соотношении их общеевропейских и национально-французских черт. Охарактеризовано значение принципа «соответствий», воспринятого К. Дебюсси от символистской поэзии. Определено значение камерно-вокальных жанров в авторском стиле К. Дебюсси, прослежен путь их эволюции в областях выбора текстов, роли фортепианной партии, отказа от рифмованной поэтической строки в пользу прозаического текста, что в целом характеризует новаторство композитора, нашедшего истоки открытого им музыкального импрессионизма в области камерно-вокальной лирики.

Ключевые слова: камерно-вокальный стиль, вокальная лирика, вокальный язык/речь, вокальное претворение речевой интонации, стиль К. Дебюсси, камерно-вокальная лирика К. Дебюсси.

Асатурян А. С. Генезис і тенденції еволюції камерно-вокального стилю та їх відображення у творчості К. Дебюссі. Статтю присвячено розгляду витоків та еволюції камерно-вокального стилю, що отримав новаторське втілення у творчості К. Дебюссі. Розглянуто та систематизовано базові закономірності зв'язку музики і мовної інтонації як одного з її ключових джерел. Простежено шляхи еволюції камерно-вокальної музики в освоєнні нею різноманітних видів мовної інтонації на шляху до концертно-камерної лірики як вищої форми її виразу. Виявлено стильові витoki *mélodies* К. Дебюссі у співвідношенні їхніх загальноєвропейських і національно-французьких рис. Охарактеризовано значення принципу «відповідностей», сприйнятого К. Дебюссі від символістської поезії. Визначено значення камерно-вокальних жанрів у авторському стилі К. Дебюссі, простежено шлях їхньої еволюції в галузях вибору текстів, ролі фортепіанної партії, відмови від римованої поетичної строки на користь прозаїчного тексту, що в цілому характеризує новаторство композитора, який знайшов витoki відкритого ним музичного імпресіонізму в області камерно-вокальної лірики.

Ключові слова: камерно-вокальний стиль, вокальна лірика, вокальна мова/мовлення, вокальне втілення мовної інтонації, стиль К. Дебюссі, камерно-вокальна лірика К. Дебюссі.

Asaturyan A. S. Genesis and evolution trends of chamber-vocal style and the irreflection in the works of C. Debussy. The article is devoted to the origins and evolution of chamber-vocal style, which got a new development in the works of C. Debussy. The author considers and systematizes basic regularities of music and speech intonation connection; traces the path of evolution of chamber-vocal music into its various kinds of speech intonation. Are revealed the stylistic sources of “*Mélodies*” by C. Debussy as to their European and French national characteristics. Is characterized the meaning of the principle of “correlation” which C. Debussy adopts from the symbolist poetry. Also is defined the value of chamber-vocal genres in C. Debussy’s style. reconsidered different ways of chamber music evolution and how it uses different types of speech intonation.

Key words: chamber-vocal style, vocal lyrics, vocal language/speech, vocal implementation of speech intonation, style of C. Debussy, chamber-vocal lyrics of C. Debussy.

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ А. КАРАМАНОВА: ТРАДИЦИИ И АВТОРСКИЙ СТИЛЬ

Целью данной статьи является характеристика детской фортепианной музыки А. Караманова в свете совмещения в ней традиций и особенностей авторского стиля. **Объект** исследования – феномен детской фортепианной музыки в его исторической эволюции, **предмет** – особенности претворения традиций этой области фортепианного искусства в авторском стиле А. Караманова.

Фортепианная музыка – ведущая область композиторского творчества для детей. Это связано с традициями музыкальной культуры академического пласта, а также с бытовым музицированием, с историей музыкального образования и воспитания, ведущей свой отсчет с тех времен, когда фортепиано стало неотъемлемой принадлежностью «буржуазного дома» (Т. Адорно [1, с. 257]), а еще ранее – системы аристократического воспитания. Именно фортепиано является главным «наглядным пособием» по музыкальной грамоте, вне зависимости даже от степени профессионализации юных музыкантов, избирающих путь профессионала или любителя музыки.

Детская фортепианная музыка существует не изолированно от общих тенденций эволюции как самого инструмента, так и композиторского и исполнительского творчества, связанного с ним. Путь эволюции фортепианной музыки, шире – фортепианной культуры, является одновременно и линией развития детской фортепианной литературы, содержание и форма которой определяется вехами в развитии фортепианной стилистики.

Как отмечается в диссертации Д. Баязитовой, посвященной изучению интонационной лексики пьес детского фортепианного репертуара, «...детская музыка редко становится областью поиска языковых средств. Композиторы чаще всего обращаются к уже откристаллизовавшимся интонациям, но возрастные особенности мышления детей диктуют выбор приоритетной для их восприятия интонационной лексики» [5, с. 7].

Все основные уровни музыкального содержания, выделяемые В. Холоповой [12], – жанровое, стилевое, содержание музыкальной

формы – конституируются в детской фортепианной литературе в зависимости от актуальных для времени ее создания процессов эволюции целостного художественно-социального феномена, определяемого как фортепианная культура.

По В. Сирятскому, фортепианная культура – это «...фортепианная музыка вместе с ее ближайшим социальным контекстом, совокупностью общественных норм музицирования, определенным конкретно-исполнительским уровнем развития композиторского и исполнительского искусства в сфере фортепианной музыки, а также представлениями и идеалами по поводу использования выразительных возможностей фортепиано (реально-беспедальное фортепиано, иллюзорно-педальное фортепиано, фортепиано симфоническое, колористическое, линейное и т. д.), требованиями относительно его конструкции (фортепиано для домашнего музицирования, для салона, для большой концертной эстрады, для джаза), фортепианным образом и воспитанием» [10, с. 3].

В сфере детской музыки фортепиано принадлежит особая роль. Это обусловлено в первую очередь универсальными свойствами инструмента. Фортепианная культура формировалась на основе общественных потребностей, как практических, так и художественных, и отражала общую тенденцию к персонификации личности одного музыканта-исполнителя, владеющего инструментом, пригодным для воссоздания многоголосия. Фортепиано исторически, как и другие инструменты, есть продолжение, «выведение вовне» свойств человеческого голоса как естественного органа музыкального интонирования.

Вместе с тем, вокальные истоки фортепианного звучания были опосредованы инструментально-оркестровой практикой, где представлены духовые, струнные и ударные инструменты. История фортепиано – история универсализации, концентрации «в руках» одного исполнителя ресурсов ансамбля или оркестра, что зафиксировано Ф. Листом в определении фортепиано как «инструмента-оркестра» (цит. по: [9, с. 223]).

В современной органологии (от гр. *organon* – орудие, инструмент) инструменты мыслятся как искусственные «органы» музыкального мышления, созданные человеком, но и отчужденные от него как части «второй природы». Для того, чтобы фортепиано стало «орудием»

музыкального мышления, необходим исполнитель, владеющий этим инструментом, созданным мастером-изготовителем сообразно потребностям практики общественного музицирования.

Выделение фортепиано (клавира) в самостоятельную область музицирования прошло длительный путь движения от прикладных функций инструмента до его масштабного концертного претворения. В рамках стадий этого пути формировалась фортепианная музыка, в которой инструмент становился *Paradigma musicum*, а произведение, созданное для него и исполняемое на нем, – *Sintagma musicum* [8, с. 89]. По Е. Назайкинскому, произведение – это тоже «инструмент для настройки человеческой психики», а формула «инструмент = произведение» подчеркивает значение исполнительского фактора как определяющего в выделении инструментов и музыки для них в определенные эпохи и исторические периоды [8, с. 89].

Музыкальные формы, возникающие в процессе эволюции музыкального мышления, «не безразличны» к инструментарию. По Б. Асафьеву, «...совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма – такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения). <...> То, что инструмент осязаем, а формы не осязаемы, дела не меняет» [3, с. 23].

Детская фортепианная музыка как самостоятельная сфера фортепианного музицирования складывалась в процессе освоения задач, стоящих перед фортепианным искусством на разных этапах его истории. В развитии детской музыки для фортепиано первоначально преобладала дидактико-прикладная функция. Это означало, что художественному качеству произведений не уделялось достаточное внимание. Исключением здесь являются детские клавирные альбомы (тетради), созданные такими великими мастерами, как И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен.

Наряду с техническими задачами в детской музыке позднего барокко и классицизма возникает просветительская функция в виде ознакомления детей с основными вехами и событиями в современной им и прошлой музыкальной культуре. Первым произведением такого рода, помимо баховской «Тетради Анны Магдалины Бах», была

Детская симфония Й. Гайдна (1794), знакомящая детскую аудиторию с симфонической конструкцией, созданной на материале популярных тогда детских песен и танцев.

Нельзя исключить в детской фортепианной литературе первой половины XIX века и весьма ощутимую религиозно-культовую направленность, о чем говорится в статье Ю. Алиева [2, с. 205]. Религиозная тематика, присутствующая и в детских альбомах Р. Шумана, П. Чайковского, не затмевала, однако, эстетико-художественных просветительских задач, которые, наряду с дидактическими, в них ставились авторами.

Вопрос о качестве детской фортепианной музыки – это вопрос об ее авторах. Авторское начало, которое в творчестве всякого крупного художника является сердцевиной его стиля, выдвигает личностный момент на первый план и в детской фортепианной музыке. В ней, начиная со второй половины XIX века, начинают действовать две взаимосвязанные, романтические по духу тенденции. Первая из них – авторская субъективизация музыкального языка, психологизм в трактовке музыкальных образов, пропускаемых через рефлексию авторского «Я», в котором неизбежно присутствует и мир детства самого автора.

Вторая тенденция в детской фортепианной музыке периода зрелого романтизма и связанного с ним развития национальных композиторских школ, связана с усилением роли «объективной» жанровости как основы творческих методов большинства авторов данного историко-стилевого периода – от Ф. Шуберта и Ф. Шопена до Й. Брамса, Э. Грига и П. Чайковского.

Образцом сочетания этих двух тенденций может быть «Детский альбом» П. Чайковского (ор. 39. 1878) – хрестоматия детской фортепианной классики, «...своеобразная фортепианная сюита, где в разнообразных небольших по объему пьесах народного характера перед детьми последовательно становятся разные художественно-исполнительские задачи. Отсутствие мелодических, гармонических, фактурных трудностей делают это произведение доступным юным исполнителям» [2, с. 205].

Анализ пьес «Детского альбома» П. Чайковского, представленный в глубокой по смыслу развернутой статье Б. Асафьева [4], определя-

ющей место, роль и перспективы развития детской музыки на примере русской школы, позволяет сделать ряд существенных выводов. Во-первых, в детской фортепианной музыке окончательно закрепляется жанровая форма «альбома», «тетради», «уголка», «сцен», где отражены уже не сиюминутные, а тем более – не сугубо инструктивные авторские задачи, а выявлен целостный и многосторонний мир «видения детскости» глазами глубоко чувствующей и мыслящей творческой личности. Во-вторых, в комплексе пьесы подобных циклов предстают как грани совокупного интонационного мира «детского фортепиано», в котором главное – яркая музыкальная образность, непосредственно воздействующая на формирование душевного мира ребенка.

Обретая свой ведущий жанр (цикл, альбом), детская фортепианная музыка продолжает развиваться в этом же направлении, впитывая и представляя в особой форме творческие поиски композиторов в их «взрослом» творчестве. Сохраняя связь с почвенным национальным фольклором, «средой обитания» детей и юношества, детская фортепианная литература приобретает новую стилистику, связанную со стремлением композиторов показать именно «свой» стиль, рассказать детям об окружающем их музыкальном мире средствами «своего» языка.

Эта традиция, идущая от шумановских «Детских сцен» (1838) и «Альбома для юношества» (1848), в русской музыке – от «Детского альбома» П. Чайковского, воплощена в циклах фортепианных миниатюр Й. Брамса («Детские народные песни», 1887), «Играх для детей» Ж. Бизе (1871), «Детском уголке» К. Дебюсси (1906 – 1908), «Сказки матушки гусыни» М. Равеля (1908). Все эти циклы предназначены для исполнения непосредственно детьми – юными пианистами. Их тематический и фактурный материал, ярко национальный по характеру и основанный на типовых фактурных формулах, выстраивается «по возрастающей», по дидактическому принципу «от простого – к более сложному».

Просветительская эстетика музыки Новейшего времени (от 90-х гг. XIX в.) отличается требованием сочетания в музыке для детей высокой художественности и технической адаптации. В свое время за это ратовал идеолог кучкизма – В. Стасов, выступавший против рутинной системы обучения, представители которой «... ду-

мают только об учении, о музыке – никогда»: «они (то есть учителя) ее вовсе не знают, и потому, когда речь доходит, после экзерсисов, до “сочинений”, они ставят на пюпитр перед своими учениками всякую всячину: и создания высоких, талантливых композиторов, и жалкое кропанье самых ничтожных и бездарных...» [11, с. 640].

Вопрос о качестве детской фортепианной музыки становится центральным в творчестве композиторов на рубеже XIX–XX столетий. Композиторам, берущимся за создание детской фортепианной музыки, необходимо было соединить две основные задачи – обеспечить художественную ценность репертуара, ориентируясь на опыт предшественников в этой сфере; показать в адаптированном виде современное им состояние фортепианной дидактики, претворяя в детском репертуаре нормы своего фортепианного стиля. Обе эти центральные задачи сохраняют свое значение и в дальнейшем, на всем пути эволюции детской фортепианной музыки в творчестве композиторов разных художественных направлений, стилей, национальных и региональных школ.

В процессе эволюции детской фортепианной музыки, которая со времен романтиков приобрела художественно-дидактическое единство, получила эталонные образцы, намечаются разные линии в эстетике и поэтике данной сферы музицирования. В качестве его константной области остается принцип единства художественного и дидактического начал, а в качестве «переменных» выступает аспект авторских стилей.

Как отмечает А. Булкин, феномен детского фортепианного альбома «... возник на перекрестке разнообразных пластов и сфер музыкальной культуры» [6, с. 11]. Эстетика этого явления характеризуется следующими дихотомическими связями: а) профессиональная композиция и бытовое музицирование; б) многовековые традиции музыкального преподавания и яркие личности классиков; в) дидактические задания, простота фактуры и самые актуальные для музыкального искусства образы и жанры [6, с. 11].

На примере жанра фортепианного детского альбома прослеживается эволюция отношения композиторов, исполнителей и педагогов к детской музыке вообще. Среди предпосылок, обусловивших кристаллизацию детского альбома для фортепиано, А. Булкин выделяет:

1) претворение традиции сборников легких пьес для детей и начинающих музыкантов; 2) утверждение в музыкальной культуре автономных от методической литературы образов детства; 3) развитие пианизма и обновление его художественной системы в XIX веке; 4) интерес к миниатюре, характерный для музыки этого столетия, а также популярность формы альбома в быту [6, с. 15].

Эти общие историко-художественные предпосылки, накладываясь на индивидуально-авторские интенции, привели к кристаллизации нескольких типов фортепианных альбомов-тетрадей, отличающихся по жанровому стилю и дидактическим установкам. Становление жанра детского фортепианного альбома прошло через несколько ключевых этапов, связанных с творчеством выдающихся композиторов XIX века. В творчестве Ф. Мендельсона «... тема сборника для детей впервые нашла выражение в лирическом жанре цикла миниатюр; <...> кристаллизация Детского альбома как жанровой разновидности цикла миниатюр произошла в творчестве Р. Шумана; <...> его “Детские сцены” и “Альбом для юношества” стали классическими образцами двух основных типов фортепианного Детского альбома – лирико-созерцательного и лирико-повествовательного» [6, с. 15].

Шумановские находки в жанре детского альбома (именно «жанре», поскольку миниатюры, сами по себе не содержащие жанровости как родового знака музыкального творчества, объединены в цикл-сборник с общей идеей и функциональным предназначением), нашли продолжение прежде всего в творчестве французских авторов, которые по давней традиции национальной школы были ориентированы именно на пьесы-миниатюры и их циклы. Для французских композиторов цикл фортепианных миниатюр – ведущий жанр камерно-инструментальной лирики, приобретающий особое концептуальное значение.

Поэтике жанра детского фортепианного альбома в творчестве Ж. Бизе, К. Дебюсси, А. Лурье «...свойственна в первую очередь сквозная программность (программа-режиссер цикла), которая выполняет функцию ракурса, точки зрения» [6, с. 16]. Употребленные автором слова «точки зрения» характеризуют как раз третью – индивидуально-авторскую – составляющую жанрово-стилевого комплекса детского фортепианного альбома, который в результате приобре-

тает свое подлинное «жанровое имя», включается в систему жанров «взрослого» фортепианного музицирования. Концептуальность детского альбома как жанра связана с усилением в циклах (а не сборниках) «...концертного характера музыки и тенденцией сближения жанра цикла миниатюр с сюитой» [6, с. 16].

Открытый австро-немецкими мастерами лирико-повествовательный тип детского фортепианного альбома оказался наиболее устойчивым в творчестве композиторов XX века, обращавшихся к данному жанру. Характерной чертой нового типа альбома-цикла выступает, по А. Булкину, «... объединяющая пьесы цикла сквозная идея жизненного пути человека вообще, и Художника, в частности»; сквозные линии в программах циклов детских фортепианных пьес вызывают у автора аналогии между лирико-повествовательным Детским альбомом и жанром романа воспитания [6, с. 16].

Одновременно, учитывая всегда присутствующие в детских фортепианных альбомах-циклах дидактические задачи, композиторы стремятся «возвратить» жанр в русло педагогической литературы. В качестве противоположной тенденции возникает создание циклов миниатюр, в которых «детская образность» неотделима от «взрослого» восприятия мира детей, а поэтому в техническом плане произведения не адаптируется.

Сложность и многомерность детской фортепианной музыки как жанрово-стилевого феномена предполагает особую важность стилевых ориентаций и мировоззренческих установок авторов, берущихся за создание детской фортепианной литературы. Это подтверждается творчеством в этой области классиков музыки XX века – Б. Бартока и С. Прокофьева, которые, руководствуясь собственными стилями, знакомили детей с их собственным миром и «детскостью» в мировосприятии взрослых. Линия сложных синтезов и тщательного отбора жанрового и дидактического материала, сближения «музыки для детей» и «музыки для взрослых о детях» становится ведущей в творчестве практически всех крупных мастеров музыки Новейшего времени.

В творчестве композиторов XX века, обращающихся к детской фортепианной музыке, выделяются две разнонаправленные тенденции: 1) автономизация, подчеркивание специфики жанра, редуцирование «взрослых» разновидностей используемых жанров; 2) практи-

ческое совмещение, отсутствие как таковой дифференциации между «детской» и «взрослой» музыкой. Такое подразделение в достаточной мере условно, поскольку в конечном итоге обе тенденции «управляются» целостным стилем автора, школы, периода и эпохи создания соответствующих произведений.

Для творческого стиля А. Караманова в целом более характерна вторая тенденция – совмещение «детской» и «взрослой» фортепианной образности в стилистике. Композитор во всех периодах своего творчества – от самого раннего детского и юношеского до «классического» консерваторского и зрелого «религиозного» – обращается к фортепиано, поверяя этому инструменту замыслы практически всех своих произведений – от ранних пьес-миниатюр до концертов и циклов симфоний.

А. Караманов, будучи симфонистом по мышлению, использует фортепиано и как «целевой» инструмент, для которого создаются произведения типичной для него жанровости, и в качестве своеобразных эскизов к симфонической музыке, вокальным и хоровым жанрам. Детская фортепианная музыка А. Караманова неотделима от стиливых особенностей его творчества и создавалась она как бы не специально, по целевым установкам, а возникала естественно, в рамках «эскизности», свойственной всем фортепианным жанрам в его музыке.

Писать для фортепиано А. Караманов начал в совсем юном возрасте. Его детские произведения, судя уже по их названиям, отличаются преобладанием лирики и элегичности, не исключая некоторой пафосности: «Вечерний закат», «Ноктюрн», «Осенний вечер», «Глубокая ночь», «Моя тайна», «Раздумье», «Песня». К этому же периоду относятся и первые опыты освоения крупных сольно-фортепианных форм – сонатины и сонаты (ранняя Соната 1946 года содержит во второй части русскую «Калинку», а третья часть стилизована под классический менуэт).

Всеохватность – жанровая и стиливая – фортепианного творчества А. Караманова – отличительная особенность его авторского мышления. Идя по этапам от «классики» через «модернизм» к обобщающей неоромантической религиозной концепции своего творческого стиля, А. Караманов разрабатывает разножанровые и разностилевые модели фортепианной музыки, естественно сочетая в них детскую и юно-

шескую, а также «взрослую» тематику. Например, из созданных им трех фортепианных концертов Первый обозначен как «Юношеский» (1958). Второй и Третий концерты – лишь на первый взгляд обозначают «взрослую» линию в фортепианно-концертном стиле композитора, представляя, по мысли О. Крипак, вместе с Первым целостную «триаду» [7, с. 15].

«Модернистские» «Музыки» № 1 и № 2 (1963), свободно-атональный триптих «Пролог. Мысль. Эпилог.» (1964), даже цикл сложнейших «Пятнадцати концертных фуг» для фортепиано (1964) в стилистическом плане корреспондируют с основным «детским» фортепианным опусом А. Караманова – альбомом-циклом из 16-ти пьес «Окно в музыку» (1963). Цель композитора в «детском» цикле – ввести юного пианиста в мир музыки разных жанров и стилей, обогатить его духовный и душевный мир теми впечатлениями, которые сам автор почерпнул от знакомства с мировой фортепианной классикой прошлого и современности.

Немаловажным стимулом для А. Караманова как «фортепианного» композитора, пишущего «взрослую» музыку для детей и юношества, было и то, что исполнялись вплоть до середины 90-х гг. прошлого века его фортепианные произведения либо им самим, либо включались в репертуар юных пианистов и педагогов музыкальных школ и училища Симферополя. Там же с 1996 г. начал проводиться конкурс молодых пианистов имени А. Караманова, обязательными произведениями для которого были не только собственно детские миниатюры, но и названные выше триптих, сонаты, этюды, а также «Юношеский» Концерт № 1.

Выводы. Продолжая и актуализируя традиции мировой фортепианной музыки в сфере детского репертуара, А. Караманов в своем творчестве выявляет индивидуально-авторские особенности претворения традиций. Его стиль, отличающийся цельностью, особой интертекстуальностью, тяготением к философской, религиозно-духовной обобщенности, позволяет определить музыку, создаваемую композитором для юных пианистов, как отражение общестилевых тенденций его творчества. Композитор серьезно подходит к детскому фортепианному репертуару, не проводит водораздела между музыкой для детей и «взрослой» фортепианной образностью и техникой.

Его специальные детские миниатюры и циклы не содержат технических адаптаций, а, наоборот, как бы подтягивают юных исполнителей к профессиональному пианизму.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. Равель / Т. В. Адорно // *Избранное: социология музыки* / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной]. — СПб. : Univ. кн., 1998. — С. 254–259.
2. Алиев Ю. Б. Детская музыка / Ю. Б. Алиев // *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 204–208.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // *Избр. труды* / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1955. — Т. 4. — С. 97–108.
5. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Баязитова Д. И. — Уфа, 2008. — 308 с.
6. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, poetика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. І. Булкін ; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. — К., 2005. — 16 с.
7. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Л. Кріпак ; Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 20 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
9. Савишинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савишинский. — М.–Л. : Музыка, 1964. — 188 с.
10. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посібник / В. О. Сирятський. — Харків : Факт, 2003. — 144 с.
11. Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства / В. В. Стасов // *Избр. соч.* : в 3 т. — М. : Музыка, 1952. — Т. 2. — С. 569–689.
12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с. — (Мир культуры, истории и философии).

Черная Е. Б. Фортепианная музыка для детей А. Караманова: традиции и авторский стиль. Статья посвящена выявлению основных особенностей обращения А. Караманова к детской фортепианной музыке в аспекте ее связи с традициями и индивидуально-авторскими стилевыми установками. Отмечено, что феномен детской фортепианной музыки исторически формировался в виде сложного комплекса художественных, просветительских и сугубо дидактических задач, о чем свидетельствуют классические образцы жанра детского альбома-тетради как ведущего жанра в этой сфере фортепианного искусства. Соединение художественных и инструктивных начал детской фортепианной музыки осуществляется в ее тесной связи со стилевыми установками эпохи, периода, школы, мировоззрения и языка конкретного автора. При этом выделяются две тенденции (два вектора): 1) автономизация жанра (жанров) детской музыки для фортепиано, связанная с его специальной адаптацией под «мир детства»; 2) отсутствие как таковой «демаркационной линии» между «взрослой» и детской фортепианной музыкой. Стиль А. Караманова – композитора-симфониста – сочетает обе эти тенденции, но акцентирует вторую из них: фортепианные произведения для детей представляют собой своеобразное отражение языка и стиля композитора во всех периодах становления его творчества – от раннего «ученического» к зрелому «религиозному».

Ключевые слова: фортепианная культура, фортепианная музыка для детей, фортепианная тетрадь-альбом, традиции «детского» фортепианного стиля в авторском стиле А. Караманова.

Чорна Є. Б. Фортепіанна музика для дітей А. Караманова: традиції та авторський стиль. Статтю присвячено виявленню основних особливостей звернення А. Караманова до дитячої фортепіанної музики в аспекті її зв'язку з традиціями та індивідуально-авторськими стилевими установками. Відзначено, що феномен дитячої фортепіанної музики історично формувався у вигляді складного комплексу художніх, просвітницьких та суто дидактичних завдань, про що свідчать класичні зразки жанру дитячого альбому-зошити як провідного жанру в цій сфері фортепіанного мистецтва. Поєднання художніх та інструктивних начал дитячої фортепіанної музики здійснюється в її тісному зв'язку зі стилевими установками епохи, періоду, школи, світогляду та мови конкретного автора. При цьому виділяються дві тенденції (два вектори): 1) автономізація жанру (жанрів) дитячої музики для

фортепіано, пов'язана з його спеціальною адаптацією під «світ дитинства», 2) відсутність як такої «демаркаційної лінії» між «дорослою» та дитячою фортепіанною музикою. Стиль А. Караманова – композитора-симфоніста – поєднує обидві ці тенденції, але акцентує другу з них: фортепіанні твори для дітей являють собою своєрідне відображення мови і стилю композитора на всіх періодах становлення його творчості – від раннього «учнівського» до зрілого «релігійного».

Ключові слова: фортепіанна культура, фортепіанна музика для дітей, фортепіанний зошит-альбом, традиції «дитячого» фортепіанного стилю в авторському стилі А. Караманова.

Chernaya E. B. Piano Music for Children of A. Karamanov: traditions and the author's style. The article is devoted to showing up the main features of A. Karamanov's treatment to children's piano music in terms of its relationship with the traditions and individual and author's stylistic settings. It is noted, that the phenomenon of children's piano music has historically been formed as a complicated set of artistic, educational and purely didactic problems, the evidence of which are the classic examples of the genre of children's album-notebook as the leading genre in this field of piano art. A combination of art and directive principles of children's piano music is performed in its close connection with the stylistic settings of an era, period, schools, philosophy and language of a specific author. In spite of this two trends (two vectors) are distinguished: 1) the autonomy of the genre (genres) of children's music for piano, which is connected with its special adaptation under the "world of childhood", and 2) the absence of as such "a line of demarcation" between "adult" and "children's" piano music. A. Karamanov's style, a symphonic composer, combines both of these trends, but it emphasizes the second of them: piano pieces for children represent a peculiar reflection of the language and style of the composer at all periods of the formation of his work – from the early "students'" to mature "religious" one.

Key words: Piano culture, piano music for children, piano exercise book-album, traditions of the "children's" piano style in the author's style of A. Karamanov.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ «РОНДО-ХАЙТАРМА» Н. АМЕДОВА

Открытую страницу в отечественном музыкознании представляет камерно-инструментальное творчество композиторов Крыма XX–XXI веков. Одним из ярких представителей современного крымского композиторского искусства является Назим Амедов (р. 1958), чьи произведения звучат не только на Украине, но и за рубежом. Рассмотрение одного из самых известных авторских сочинений для скрипки и фортепиано «Рондо-хайтарма»¹ позволяет выявить черты индивидуального композиторского почерка, что определяет **актуальность** избранной темы.

Объектом исследования становится камерно-инструментальное наследие Н. Амедова; **предметом** – композиторские средства, определяющие композиционно-драматургический профиль произведения для скрипки и фортепиано «Рондо-хайтарма»; **целью** – выявление и осмысление характерных особенности авторского решения, отражающих специфику композиторского мышления и влияющих на исполнительскую интерпретацию.

Назим Амедов² является автором ряда сочинений, среди которых назовем пьесы для симфонического и камерного оркестра, сю-

¹ Особое отношение композитора к данному сочинению подтверждается осуществлением авторского переложения «Рондо-Хайтарма» для скрипки и симфонического оркестра.

² Назим Амедов родился в 1958 году в Ташкенте, где окончил специальную музыкальную школу им. В. А. Успенского по классу скрипки. Затем поступил в Московскую консерваторию в класс профессора В. П. Бронина. В 1981 году Н. Амедов окончил консерваторию под руководством профессора А. Б. Корсакова и стал лауреатом Республиканского конкурса скрипачей в Ташкенте. В 1985 году поступил в аспирантуру при Московской консерватории в класс профессора И. С. Безродного. С 1987 года по 1990-е годы Н. Амедов преподавал в Ташкентской консерватории и руководил камерным оркестром. С 1995 года по 1997 год стажировался по дирижированию в классе профессора Ф. Ш. Мансурова при Казанской консерватории. С 1990 года композитор живет в Ялте, совмещая работу в симфоническом оркестре

иту для струнного квартета, сборник «Крымско-татарские песни» для голоса и фортепиано, «Детский альбом» для юных скрипачей, сборник «Детская галактика» для юных пианистов, пьесы для фортепиано, виртуозные пьесы для скрипки соло, различные ансамбли и аранжировки.

Отдельное место в творческом наследии композитора занимают камерно-инструментальные произведения, отличающиеся свежестью и новизной музыкального языка. В их числе, например, сочинения, написанные для скрипки и фортепиано: «Агыр ава ве Хайтарма», «Вальс сновидений», «Эпитафия», «Рондо-хайтарма». В этих произведениях композитор опирается на характерные черты крымско-татарской народной музыки, что проявляется, в частности, в метроритмическом и ладовом строении тематизма, в характерных мелодических оборотах, в подражании звучанию таких народных инструментов, как саз³, кеманче⁴, даре⁵, кавала⁶, тулуп-зурны⁷. Сочинения Н. Амедова привлекают новизной музыкального языка, включающего элементы национального и современных методов изложения.

Широкую известность получило произведение концертного плана «Рондо-Хайтарма» для скрипки и фортепиано (Ялта, 2009), которое было презентовано на XX Международном фестивале современной музыки «Музыкальные премьеры сезона», проходившем в Киеве

и преподавание в Крымском гуманитарном университете; ведет активную концертную деятельность, гастролируя в Германии, Венгрии, Турции, Южной Корее. Член Союза композиторов Украины с 2008 года [3, с. 49 (обложка)].

³ Саз – струнный щипковый инструмент с глубоким грушевидным корпусом и длинной шейкой. Играют на сазе плектром, сделанным из коры вишневого дерева, защищая все струны одновременно, что создает постоянный гармонический фон.

⁴ Кеманче – разновидность струнного смычкового инструмента.

⁵ Даре – бубен, на одной стороне которого натянута мембрана из бараньей, козьей кожи. Исполнительское искусство даристов требует большой виртуозности. Даре был особенно распространен в степной части Крыма; без него не обходилось ни одно собрание молодежи.

⁶ Кавал представляет собой разновидность духового флейтового инструмента, делается из тонкого камышового тростника. В стволе вырезаются 7 отверстий на одинаковом расстоянии друг от друга. Звук кавала сильный, но в то же время мягкий. Он был распространен преимущественно среди пастухов.

⁷ Тулуп зурна – пастушеский инструмент (волынка). Меха тулуп-зурны делаются из цельной козьей или овечьей шкуры, снятой как для бурдюка.

с 5-го по 12-е апреля 2010-го года⁸. Это крупное полотно, написанное в форме рондо-сонаты, разворачивается на едином дыхании в непрерывном развитии музыкального материала. Главную роль в раскрытии основной идеи произведения играет тема-рефрен, тесно связанная с жанром крымско-татарского народного танца «Хайтарма». Обращение композитора к форме рондо-сонаты представляется логично обусловленным и естественным, несмотря на то, что данная разновидность формы чаще встречается в финалах циклических произведений и лишь изредка применяется в качестве формы нециклического произведения. Вместе с тем, именно данная форма способствует максимальному раскрытию основной идеи «Рондо-хайтармы», где ведущим образом является тема народного танца; позволяет многогранно высветить национально-самобытный характер главной темы, сконцентрировать на ней основное внимание. Произведение Н. Амедова не носит конфликтного драматического характера. Здесь все внимание уделено развитию темы-хайтармы; через ее многократное проведение в динамическом измененном виде, в сопоставлении с побочными темами утверждается зажигательный танцевальный образ, пронизанный энергией упругого волевого ритма.

Уточним, что «Хайтарма» – это один из самых популярных народных танцев крымских татар⁹. Его отличает радостно-оживленный характер, выраженный в метрической пульсации 7/8 с акцентированием первой и пятой долей (4/8 + 3/8). Этот танец занимает в жизни татарского народа место аналогичное «Лезгинки» у народов Кавказа, «Гопака» у украинского народа или же «Лязги» у узбекского народа и т. д.¹⁰. Так, в «Антологии крымской народной музыки» Ф. Алиев

⁸ Отметим, что география фестиваля была достаточно широкой – Россия, Азербайджан, Грузия, Литва, Германия, Италия, Польша и США. Украинскую сторону представляли такие известные имена, как В. Сильвестров, Е. Станкович, М. Скорик, Л. Дычко, Ю. Ищенко, С. Крутиков, И. Щербаков, Н. Амедов и др. [6].

⁹ Знаковость данного танца косвенно подтверждается также созданием в 2012 году полнометражного художественного фильма под названием «Хайтарма: история одного народа», посвященного трагическим событиям в истории крымских татар, связанным со сталинской депортацией (премьера состоялась 18 мая 2013 года).

¹⁰ Известный крымско-татарский поэт Макьсуд Сулейман подчеркнул значение этого танца в жизни народа в следующих строках: «Украина “Гопак”-нен // чалгыны талдырыр, // Мен сеннен “Хайтарма”! // Кавказлы “Лезгинка” // Чалдырса озюне, //

пишет: «Можно уверенно сказать, что среди всех крымско-татарских танцев самым популярным является быстрая темпераментная «Хайтарма», которая имеет размер 7/8 или 7/16 <...>. Исполнение мелодии «Хайтарма» требует от музыкантов большой виртуозности и часто связано с почти непреодолимыми трудностями для музыкантов других национальностей ввиду специфических особенностей метроритма. Хорошо понимая это, великий А. Спендиаров в своих партитурах записывал «Хайтарму» в размерах 3/4 или 3/8 для удобства исполнения европейскими музыкантами, хотя знал, что это неправильно» [2, с. 13–14.]. Этот танец в народе имеет много вариантов, часть из которых встречается с названиями: «Старокрымская хайтарма», «Таракташская хайтарма», «Пастушья хайтарма», «Бахчисарайская хайтарма», «Симферопольская хайтарма» и др. В «Антологии крымской народной музыки» приводятся примеры 110 вариантов мелодий «Хайтармы», исполняемой на свадьбах.

В народном музыкальном творчестве танец «Хайтарма» состоит из двух частей и фигурирует под названием «Агъыр ава ве Хайтарма». Первая часть – «Агъыр ава» – представляет собой главный величавый танец, выражающий благородство простого человека. Вторая же часть, собственно, «Хайтарма» – стремительная и темпераментная – олицетворяет в мужском исполнении силу духа и темперамента, а в женском – грациозность. Смысл танца заключается в том, что девушка грациозными движениями привлекает партнёра, а тот стремится покорить ее своей удалью, ловкостью и благородством¹¹.

В произведении «Рондо-Хайтарма» Н. Амедов намеренно опускает медленную часть (Агъыр ава) данного народного цикла и об-

Мен сени “Хайтарма”!», что в переводе означает: «Украинец “Гопак” // Музыку оживит, // Я тобой “Хайтарма”! // Кавказцы исполняют “Лезгинку”, // Я тебя “Хайтарма”!» [7] (перевод автора статьи – Л. К.).

¹¹ До сегодняшнего дня «Агъыр ава ве Хайтарма» среди крымских татар является обязательным танцем различных торжеств, концертов, но особое значение приобретает на свадебном торжестве. В процессе свадебного пиршества «Агъыр ава ве Хайтарма» исполняется неоднократно. Под эту музыку танцуют родственники, друзья, «аякчылар» (парни-официанты), сваты. Завершается свадьба опять-таки исполнением этого танца женихом и невестой. Поэтому можно сказать, что «Агъыр ава ве хайтарма» приобретает на свадьбе значение ритуального танца, обозначая её кульминационные моменты.

ращает внимание на вторую быструю часть танца. Композитор сохраняет связи с характерными элементами народной музыки, однако, избегая прямого цитирования, создает собственную тему, опираясь на заданную метроритмическую основу $7/8$, быстрый темп, ритмические группы, подчёркивающие внутритактовую пульсацию восьмых: $4/8 + 3/8$. В «Рондо-Хайтарма» ярко отражена ладовая сторона крымско-татарской народной музыки, это, прежде всего, обращение композитора к ладам с увеличенной секундой, а также дорийскому и фригийскому с повышенной IV-й ступенью.

Музыкальная ткань произведения развивается в непрерывном движении моторного ритма. Господство моторной ритмики, безостановочное движение, широкое применение оstinатных приемов вызывают явные ассоциации с жанром токкаты. Элементы народной танцевальности композитор вводит в русло энергичного токкатного движения. Как и в токкате, темы, варьируясь, многократно повторяются. Но в произведении Н. Амедова эти особенности ритма подчиняются метроритму народного танца «Хайтарма». В ритмической энергии музыки слышится воплощение стихии темпераментного народного танца. Композитор свежо и современно преломляет особенности народной музыки. Динамика моторного движения словно воссоздает образ необузданного архаичного варварского танца. Здесь композитор обильно применяет различные стаккатные штрихи, всевозможные акценты, приемы игры *martellato*, скачки на широкие интервалы в партиях скрипки и фортепиано. Опираясь на традиционные народно-национальные музыкальные приемы и одновременно привнося в музыкальное изложение современные языковые средства, композитор из жизнерадостного зажигательного татарского танца «вылепливает» новый образ «Хайтармы», который отдаленно напоминает образы «Allegro» Б. Бартока, «Наваждения» С. Прокофьева, «Токкаты» А. Хачатуряна.

Важным фактором драматургического действия в произведении является своеобразный метроритм, ярко проявившийся уже в экспозиции. В главной партии обыгрываются ритмические фигурации, связанные с характерным для «Хайтармы» размером $7/8$ ($4/8 + 3/8$), где в чередовании восьмых длительностей мягким акцентом выделяется первая и пятая доли такта. Трели и морденты, часто приме-

няемые композитором, также подчеркивают специфику национально-самобытной метрической организации темы, выполняя функцию *quasi*-акцентов. В теме побочной партии (эпизод D¹²) композитор дает зеркальное отражение метрической структуры размера 7/8 (3/8 + 4/8). Это один из приемов динамизации музыкальной ткани. Разработка насыщена новыми ритмическими оборотами. Здесь использованы синкопированные ритмы в развитии темы главной партии, в теме фугато (эпизод О). В кульминационном же разделе (эпизод X) тема главной партии (ГП) излагается в новом варианте 7/8, с иным расположением акцентов (2/4 + 2/4 + 3/8 + 3/8), что на фоне безостановочного движения восьмых создает яркий динамичный танцевальный образ.

Произведение открывается 4-х тактовым вступлением фортепиано в одноголосном изложении. Специфическую окраску вступлению придает фригийский лад с повышенной IV-й ступенью и характерным ходом на увеличенную кварту. В четвертом такте кадансовый восходящий оборот с упором в тонику «ре» подводит к дорийскому ладу, в котором излагается тема ГП «хайтармы» (рефрен). Упругий ритм вступления подготавливает темпераментный, активный характер основной темы.

Экспозиция, отличающаяся трехчастным строением (эпизоды А, В, С), включает изложение основного музыкального образа. Для нее характерна прозрачность фактуры, четкость музыкальных построений, квадратная структура периодов, ясная завершенность разделов. Рефрен, он же ГП, репрезентирующий основной образ «Хайтармы», излагается в простой трехчастной репризной форме.

Энергичный наступательный характер теме придает ее изложение в партии скрипки от вершины «*d*²» через нисходящее гаммообразное движение мелодии с акцентированным возвращением к исходной вершине. Восьмитактовая тема первого раздела (эпизод А) представляет собой период квадратного строения (4 + 4) с репризным повторением¹³. Основная тема изложена в «ре» дорийском с повышенной IV-й ступе-

¹² Буквенное обозначение приводится в соответствии с авторским по рукописи из архива композитора, подготовленной к изданию.

¹³ Репризное повторение можно назвать условно динамизированным, поскольку, следуя авторской ремарке, во второй раз скрипка звучит на октаву выше.

нию, также имеются черты ладовой переменности (дорийского и фригийского). Ярko национальный колорит теме придает нисходящий ход на увеличенную секунду. Период завершается троекратным повторением тоники «ре», с акцентом на последнем звуке, что подчеркивает заложенную в теме энергию и восточный темперамент.

В партии фортепиано, выполняющей функцию сопровождения, следует выделить: удержание органного пункта «*d*» в басу; каноническую имитацию темы (такт 6); полифонизацию фактуры посредством «зеркального» отражения тематических интонаций (такты 5, 7, 9), имитационного проведения начального *initio* секундой выше (такт 8); динамическое укрупнение партии скрипки при помощи дублирования фрагментов мелодии в басу (такт 6).

Серединный раздел ГП неконтрастный (эпизод В). В нем наблюдается такое же упругое нисходящее движение, но в ином ритмическом варианте. Мелодическим «зерном» остается «ритмически укрупненная» начальная нисходящая интонация «*d-c*»; мелодия перепоручается партии фортепиано (такты 14–17) и затем октавно удваивается дублирующей ее партией скрипки (такты 18–21). Заметим, что в партии фортепиано условно сохраняется органный пункт, который смещается на «*as*». По структуре серединный раздел ГП также представляет период квадратного строения (4+4), но разомкнутый: нисходящими гаммообразными пассажами сливается с репризой трехчастной формы. В репризе почти без изменений повторяется материал первого раздела рефрена; основная тема звучит неизменно, с той лишь разницей, что партия скрипки изначально проводится октавой выше, что придает звучанию большую напряженность. Таким образом, рефрен представляет собой замкнутое построение в *d*-дорийском. Восточный колорит создается хроматическими ходами (II-II низкая, «*e-es*»), и наличием в мелодии увеличенной секунды «*gis-f*». Партии фортепиано и скрипки, дополняя друг друга, органически сливаются.

Связующее 8-тактовое построение (такты 30–37), базирующееся на теме вступления звучит у фортепиано. Настойчиво повторяющиеся обороты в партии правой руки, в основе которых лежат интонации малой секунды, тритона и чистой квинты, приводят к двум динамическим волнам (*p-mp*; *mf-f*), на гребнях которых звучит заключительный мотив основной темы ГП с троекратным утверждением «*d*».

Побочная партия (эпизод D) невелика по масштабу (всего 16 тактов). Представляя собой новый музыкальный материал, эта тема образно не контрастирует главной, а дополняет ее. Здесь используются аналогичные главной теме метроритмические фигурации, однако «зеркально» меняется внутритактовая ритмическая пульсация ($3/8 + 2/8 + 2/8$ вместо $2/8 + 2/8 + 3/8$)¹⁴, возрастает роль акцентов и скачкообразного движения в партии скрипки. Тема тонально не устойчива, изобилует хроматизмами; как и в рефрене, сохраняется выразительность движения на увеличенную секунду. Партия фортепиано выполняет здесь функцию сопроводительного гармонического фона, неустойчивого и изменяющегося, однако выдержанного в едином ритмическом рисунке. С позиции формы рондо-сонаты ПП является эпизодом, построенным в форме квадратного периода повторного строения (8+8). Его разомкнутая структура естественно перетекает в повторение рефрена (ГП), в котором первый раздел (эпизод E) излагается в измененном виде. Упругие повторяющиеся ритмические обороты в нижнем голосе в партии фортепиано, родственные фактуре связующего построения (см. партию правой руки такты 30–32), реализуют идею сквозного развития музыкального материала. Вместе с тем, тема ГП «испытывает» воздействие темы ПП, вовлекается в процесс развития и динамизируется. При этом динамическое нарастание от эпизода ПП к рефрену (ГП) дает первую кульминацию в развитии танцевального образа (эпизод E). Помимо появления новых ритмов в партии фортепиано, здесь следует отметить обновление колорита основной темы: композитор вводит в мелодическое движение еще один ход на увеличенную секунду (*es-fis*). Остальные разделы рефрена также подвергаются изменениям. Так, срединная тема получает дальнейшее развитие в партии фортепиано (эпизод F), при этом в партии скрипки проводится каноническая имитация первого четырехтакта темы. Реприза же рефрена звучит в «первозданном» варианте с относительно прозрачной фактурой, что позволяет сделать вывод о том, что второе проведе-

¹⁴ Заметим, что сам Назим Амедов в личной беседе с автором статьи подчеркивал использование «зеркального» ритма как одного из специфических средств выразительности данного сочинения.

ние рефрена (перед разработкой) является «зеркальным» отражением первого, образуя арку, скрепляющую экспозицию. Завершается рефрен на *diminuendo*, что создает эффект отдаления хайтармы: восходящий «кистаивающий» гаммообразный пассаж у фортепиано вводит в следующий раздел (эпизод Н).

Разработка обширна и включает три крупных раздела, где крайние – развивают материал ГП (рефрена) и темы вступления, а средний – представляет собой раздел лирического песенного характера (эпизод R), построенный на новом тематическом материале. На протяжении разработки постепенно усиливается токкатное движение. Так, в партии скрипки интенсивней становится скачкообразное движение, особенно подчеркнуты скачки на ундециму и дуодециму. Многократно использованы выразительные возможности органного пункта, например, остинатные фигурации и репетиции в партии фортепиано.

Начало разработки (эпизод Н) тонально неустойчиво, представляет собой полифоническое сплетение тематических элементов вступления в партии скрипки с варьированием темы ГП в партии фортепиано. У скрипки тема развивается в широких скачкообразных ходах мелодии, у фортепиано выразительное значение получают органные пункты на субдоминанте, остинатное звучание аккордов, характерные ходы на увеличенные секунды. Динамическое нарастание подводит к резкой смене тональности – лидийский *B-dur* (эпизод J), в котором проводится основная тема рефрена с вариантными изменениями. Затем композитор возвращается к первоначальному образу и проводит тему ГП в основной тональности (*d*-дорийском), но тема середины все же вариационно изменена. Н. Амедов вновь использует полифоническое сплетение разных тем. Так, тема срединного раздела рефрена, варьируясь в партии скрипки, сопровождается фортепианным аккомпанементом, построенным на теме вступления. Весь этот раздел завершается упорным утверждением тоники главной тональности (эпизод M). Следующий раздел (эпизод N) является предыктом к фугато. Заметим, что в этих эпизодах (M, N) основное выразительное значение имеют органные пункты и репетиции на тонике «*d*» у фортепиано, к которым впоследствии присоединяется скрипка. К примеру, басовый органный пункт в партии фортепиано (такты 136–161) может

ассоциироваться со звуками давула¹⁵. На фоне широких восходящих и нисходящих октавных скачков и репетиций у скрипки в партии фортепиано проходит раздел с фугато (эпизод О), изложенный в основной тональности (*d*-дорийском с повышенной IV-й ступенью). Тема двухголосного фугато построена на первом тематическом элементе ГП. В заключительном разделе фугато (эпизод Р) тема развивается в партии скрипки, переплетаясь с подголосками у фортепиано. Тихое отдаленное звучание танца сменяется нарастанием динамики и напряженности, которые приводят к первой яркой кульминации (эпизод Q), что подчеркнуто сменой тональности (*c-moll*). На *forte* фактурно выделенные фрагменты темы ГП проводятся в партии скрипки в параллельном движении терций и других широких интервалов.

Полифоническое сплетение голосов скрипки и фортепиано сменяется оstinатно повторяющейся темой в партии фортепиано (эпизод R), построенной на вариантно измененной теме ГП. На протяжении всего эпизода (такты 207–258) контрапунктирующая тема ГП многократно повторяется у фортепиано в партии правой руки, рождая эффект «хождения по кругу»¹⁶. Это начало эпизода в разработке, в основу которого положена мелодия крымско-татарской народной песни «Элиф дедим»¹⁷. Обратившись к этой мелодии, композитор сохраняет ее лад (*d*-фригийский), мелодические контуры, опуская распевные слоги. В эпизоде образуется своеобразная полиметрия: оstinатная тема-противосложение фортепиано в размере 7/8, а тема-мелодия скрипки в размере 4/4, именно так ее исполняет и мыслит сам автор. Однако для удобства исполнения композитор записал песенную тему в размере 7/8. Эта выразительная лирическая мелодия исполняется на одной струне, что придает ей характер «надрыва». Заметим, что в оригинале народная песня изложена в переменном размере 4/4, 3/2.

¹⁵ Давул – народный ударный музыкальный инструмент крымских татар, представляющий собой большой барабан [4].

¹⁶ Возможно, подобный эффект связан также с сакральным значением самого танца «хайтарма», символизирующего цикличность вечного движения и возвращения жизни, единение человека, неба и земли.

¹⁷ Содержание народной песни «Элиф дедим» глубоко драматично и представляет собой обращение умирающего сына-солдата к родителям.

Структура эпизода имеет симметричную трехчастную композицию (14+24+14 тактов), где середина представляет собой вариационное проведение основной песенной темы, реприза же обогащена октавными ходами в басовом голосе в партии фортепиано. Выразительной «опознавательной» интонацией темы-песни является начальный мотив, построенный на восходящем квартовом скачке от доминанты к тонике. После небольшого интонационного подъема мелодия следует в нисходящем движении, включая различные опевания и выразительный ход на увеличенную секунду. Серединный раздел эпизода, завершающийся на доминанте, звучит октавой выше, что придает музыке более напряженный характер. Реприза продолжает развивать основную тему эпизода с преобладанием нисходящего движения и возвращением к тонике. Используя в фортепианной партии сопровождения остинатную тему из ГП, композитор создает целостность («центростремительность») композиции произведения.

В третьем разделе разработки эмоциональное напряжение нарастает (эпизоды S–Z). Вновь в свои права вступают активные, действенные обороты тем вступления и ГП. Толчок к новому витку музыкального развития дает проведение темы вступления в партии скрипки в *d*-фригийском с повышенной IV-й ступенью, которое звучит в фортепианном сопровождении изысканного ритмического рисунка четвертей в партии правой руки на фоне тремолирующих октав в басу. Активное динамическое нарастание с настойчивым утверждением тоники («*d*») обрывается паузой. Это знаменует переход к третьей волне динамического развития. Затаенно, на *piano* начинается этюдного характера движение в партии фортепиано (эпизод T), которое затем подхватывается скрипкой. На этом фоне мелькают отдельные «сколки» темы ГП. Данный эпизод (такты 267–322) отличается «клочковатостью» изложения, создается впечатление, будто обрывки рефрена прорываются сквозь музыкальную ткань. На «гребне» третьей волны основная тема ГП проводится в более усложненной фактуре, в размере 7/4, в ритмически измененном виде (эпизод X), что демонстрирует новый интонационный вариант темы, выделенный из контекста изменением штрихов и акцентов, введением имитационных переключек в партиях скрипки и фортепиано. Показательно, что здесь существенно обогащается штриховая

палитра скрипки – это *detache*, *legato*, *staccato*, рикошет, *pizzicato*, трели, скачки на широкие интервалы, игра у подставки, *glissando*. Некоторые из этих приемов нацелены на имитацию звучания народных инструментов¹⁸. В тактах 336–337 в партии фортепиано обыгрываются элементы темы ГП, вновь восстанавливается основной метроритм 7/8, последующее изложение переходит в общие формы движения. К концу разработки (эпизоды X–Z) звучание приобретает безостановочный моторный характер.

Завершает разработку эпизод *Lamento*, в котором токкатное движение приостанавливается. Выразительно звучат в партии скрипки нисходящие жалобные интонации. Эпизод тонально неустойчив. Его фразы проходят по тональностям *gis-moll*, *a-moll*, *F-dur*, *C-dur*. Альтерации ступеней (второй и шестой пониженных) дают выразительное звучание увеличенной секунды в нисходящем движении. В этом эпизоде скрипка вновь исполняет тему на одной струне, однако на этот раз данный прием придает ей характер скорбного плача. Весь отрезок формы проходит на общем динамическом спаде от *f* до *pp*.

Небольшое четырехтактовое связующее построение в партии фортепиано, опирающееся на интонации ГП, подводит к репризе рондо-сонаты (эпизод Aa). Реприза динамизирована и сокращена, в частности тема ПП претерпевает кардинальные изменения и ужимается (такты 412–416). Большое внимание уделено теме вступления, основные разделы проводятся в ином порядке. Фактура насыщена, изобилует двойными нотами в партии скрипки, где помимо обычного звукоизвлечения применен прием *sul ponticello*. Партия фортепиано наполняется различными аккордами и кластерами, тремоло и двойными нотами, которые звучат в упругой ритмической пульсации, что подчеркивает неумное танцевальное начало хайтармы, «не ведающей устали». Особую пряность звучанию придает одновременное сочетание в партиях скрипки и фортепиано в разных октавах одних и тех же ступеней (такты 387–396) в натуральном и альтерированном виде (например, *es-e*). Такое сочетание непосредственно связано со свойством восточных ладов, в которых отдельные звуки в разных октавах изменяют свою высоту. Общее динамическое нарастание под-

¹⁸ Например, игра *sul ponticello* имитирует звучание кеманчи.

водит к кульминационной вершине (*ff*) в развитии главного танцевального образа «Хайтармы» (эпизод *Ff*). Произведение завершается кодой (эпизод *Gg*), построенной на темах вступления и ГП, в которой в токкатном движении многократно утверждается тоника. Начинаясь затаенно и тихо с репетиций в партии скрипки, в последующем интенсивном динамическом нарастании кода закрепляет оптимистическое начало.

В произведении для скрипки и фортепиано «Рондо-Хайтарма» Назим Амедов выступает выразителем национальных особенностей художественного мышления крымско-татарского народа. Используя различные музыкально-выразительные средства, композитор многогранно высвечивает основной национально-танцевальный образ произведения в его сквозном развитии, выводя на первый план то настойчиво энергичный и экспрессивный, то более мягкий и лирический облик темы, утверждая в конце ее экстатически восторженный характер.

Особо следует отметить многообразное проявление в рамках приемов «зеркальности», которая распространяется на интонационные особенности тематизма, ритмическую организацию, построение формы целого, что, в свою очередь, отражает **специфику композиторского мышления** Н. Амедова, выступая одной из характерных черт его авторского почерка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алиев Ф. Къырым хайтармасы / Ф. Алиев // Крым : газета. — 2006. — 16 авг. (№ 70). — С. 7.
2. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки / собиратель, исслед., сост. Ф. М. Алиев. — Симферополь : Крымучпедгиз, 2001. — 599 с.
3. Амедов Н. Детский альбом для юных скрипачей : [Ноты] / Н. Амедов. — Ялта : РИО КГУ, 2009. — 48 с.
4. Асанова Е. Танцевальное искусство крымских татар / Е. Асанова // Диалог : газета. — 2006. — № 26 (40). — С. 9.
5. Информационный центр крымских татар [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://cidct.org.ua>. — Загл. с экрана.
6. Меметова В. Музыка Назима Амедова в «Музыкальных премьерх сезона» / В. Меметова // Голос Крыма : газета. — 2010. — 7 мая. — С. 7.

7. Фазыл Р. Хайтарма / Р. Фазыл // *Ленин байрагы : газета.* — 1968. — 22 авг. — С. 3.

8. Черкезова Э. Агъыр ава ве хайтарма / Э. Черкезова // *Голос Крыма : газета.* — 2002. — 19 сент.

9. Шерфетдинов Я. Звучит хайтарма / Я. Шерфетдинов. — *Ташкент : Изд-во лит. Гафура Гуляма, 1978.* — С. 9–12.

Куртбединова Л. Т. Особенности композиционно-драматургического решения «Рондо-Хайтарма» Н. Амедова. В статье рассматриваются особенности формообразования и образно-художественного содержания сочинения для скрипки и фортепиано «Рондо-Хайтарма» современного крымского композитора Назима Амедова; выявляются и осмысливаются характерные особенности авторского решения, отражающие специфику композиторского мышления и влияющие на исполнительскую интерпретацию.

Ключевые слова: Назим Амедов, хайтарма, рондо-соната, штрихи, камерно-инструментальная музыка, крымско-татарская культура.

Куртбединова Л. Т. Особливості композиційно-драматургічного рішення “Рондо-Хайтарма” Н. Амедова. В статті розглядаються особливості формоутворення та образно-художнього змісту твору для скрипки і фортепіано «Рондо-хайтарма» сучасного кримського композитора Назима Амедова; виявляються та осмислюються характерні особливості авторського рішення, що відображають специфіку композиторського мислення та впливають на виконавську інтерпретацію.

Ключові слова: Назим Амедов, хайтарма, рондо-соната, штрихи, камерно-інструментальна музика, кримсько-татарська культура.

Kurtbedinova L. T. The peculiarities of composition and dramatic solution of “Rondo Khaytarma” of N. Amedov. The article considers the features of shaping and figurative-art content of a composition for violin and piano «Rondo Khaytarma» of modern Crimean composer Nazim Amedov, identified and conceptualized the characteristics of the author’s solution, reflecting the specific composer’s thinking and it affects on the performing interpretation.

Key words: N. Amedov, Haytarma, rondo-sonata, strokes, chamber and instrumental music, the Crimean Tatar culture.

Чжу Юаньюань (Zhu Yuanyuan)

**ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСТОКОВ
В КОНЦЕРТЕ «КАРТА» ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ,
ВИДЕО И ОРКЕСТРА ТАН ДУНА**

Постановка проблемы. В панораме современного музыкального искусства видное место принадлежит выдающемуся китайскому композитору и дирижеру Тан Дуну (Tan Dun), проживающему в настоящее время в США. Его творчество охватывает многие музыкальные жанры XX века, отличается сочетанием стилистических направлений музыкального искусства, смелым новаторством. Тан Дун является автором 4 опер, 14 симфоний, 29 сочинений для солиста и оркестра, камерной и сольной инструментальной и вокальной музыки. Его сочинения неоднократно исполнялись в концертных программах, на радио и телевидении США и Китая, но, к сожалению, малоизвестны в Европе, и, в частности, на Украине.

Музыкальное наследие Тан Дуна представляет собой оригинальное целостное художественное явление, до настоящего времени в полном объеме не исследованное. Одна из центральных тем в творчестве композитора – диалог эпох и культур в современном музыкальном искусстве, духовный поиск музыканта, актуализация древнейших пластов национальной культуры средствами современного музыкального языка.

Среди множества ярких новаторских произведений Тан Дуна, выделяется Концерт с необычным названием «Карта» (“The Map”) для виолончели, видео и оркестра, созданный в 1999 году по заказу Бостонского симфонического оркестра. Премьера Концерта состоялась в феврале 2003 года в США. Композитор воплотил в своем сочинении идею сохранения китайского национального искусства для будущих поколений. Примечательно, что форма, жанровая трактовка и звуковая специфика Концерта выходят за рамки привычных представлений и признанных художественных традиций. Такой подход композитора продиктован новаторским претворением национальных истоков, идущих из древних глубинных слоев китайского фольклора, включающих привлечение как отдельных средств выразительности, так

и непосредственно самого народного искусства с его неприглаженностью, шероховатостью. Вопросы «сращивания» и взаимодействия фольклорного начала с современностью, поиск новых средств выразительности в области музыкального языка и формы в творчестве Тан Дуна, и в его Концерте «Карта», в частности, на сегодняшний день практически не исследованы в музыковедении. Все вышесказанное свидетельствует об *актуальности* данной публикации.

Степень изученности темы. В последние годы творчество Тан Дуна начало интересовать музыковедов, о чем свидетельствуют интервью с композитором в различных интернет-источниках [2], [4], [8]. В 2002 году появилось первое серьезное научное исследование – диссертация Александра Стиварда Ли «Анализ оперы Тан Дуна “Марко Поло”», защищенная в США. Несмотря на то, что на родине творчество Тан Дуна вызывает определенный интерес, его музыка еще не стала объектом внимания китайских ученых и практически не изучена. Особенно актуальным в этом ключе представляется изучение китайских национальных истоков, синтез фольклорных элементов и средств современного композиторского письма, расширение жанровой сферы в музыке композитора. Среди огромного музыкального наследия композитора Концерт «Карта» для виолончели, видео и оркестра является ярчайшим репрезентантом новаторского стиля Тан Дуна. Единственной публикацией, посвященной этому сочинению, стала статья профессора гуманитарных наук Бостонского колледжа Мэри Джо Хьюз «Концерт “Карта” Тан Дуна» [9]. Однако, эта публикация скорее представляет данное сочинение американской публике, автор не «ставит целью проводить подробный музыкальный анализ произведения» [9], скорее, рассуждает и пытается понять, каким образом композитор решает поставленную перед собой задачу.

Цель данной научной статьи – выявить и научно обосновать новаторское претворение фольклорных истоков в композиторском творчестве Тан Дуна на примере его Концерта «Карта» для виолончели, видео и оркестра.

Тан Дун родился в 1957 году в китайской провинции Хунань. Его детство проходило в сельской местности, поэтому он был очевидцем многих народных обрядов и церемоний, в том числе, и ритуалов местного шамана. Во время Культурной революции юношу

отправили работать на рисовые плантации в удаленную коммуну в Гуанси. Находясь там, Тан Дун организовал из местного населения деревушки музыкальный ансамбль, а в качестве инструментов предложил использовать горшки для приготовления пищи, самодельные флейты из бамбука и другие подручные средства. Крестьяне играли в буддийских храмах, на свадьбах и похоронах, исполняли сценки из китайской оперы. Тан Дун также научился играть на традиционных китайских струнных инструментах.

После окончания Культурной революции в 1977 году Тан Дун поступил в Центральную консерваторию в Пекине. За годы учебы в Пекинской консерватории благодаря своему педагогу Люю Чонгронгу Чен Циганг освоил фундаментальные основы западноевропейского музыкального искусства. Ему также очень нравились лекции и мастер-классы, которые проводили приглашенные в консерваторию иностранные педагоги, среди которых был профессор Кембриджского университета Александр Гоер, который познакомил Тан Дуна с творчеством Шенберга, Мессиана, Булеза, и Яниса Ксенакиса.

В годы учебы Тан Дуна Центральную консерваторию Пекина посетил с циклом лекций китайско-американский композитор Чоу Вен Чанг, ученик Э. Вареза. Чоу Вен Чанг верил, что китайские композиторы не должны ограничиваться простым перефразированием существующей китайской традиционной музыки. Музыкант считал, что нужно использовать в своих интересах весь пласт богатой китайской культуры, а западные принципы гармонии и композиции необходимо изучать глубоко и творчески применять. По убеждению Чоу Вен Чанга, китайская музыка «не должна быть “калькой” с западной музыки, с китайской орнаментикой» [10, с. 152], а представлять законченное и самодостаточное явление. Под влиянием китайско-американского композитора в движении «Новой волны», появившемся в Китае после Культурной революции, образовалась группа музыкантов, которая, воодушевившись его идеями, занялась исследованием новых представлений о композиции. Одними из самых активных деятелей этой группы были композиторы Тан Дун, Чу Ксяосонг, Гуо Веньин, Е Ксяоган, Хи Ксунтян и Ксу Шуй. Эти музыканты досконально изучили всю палитру современных западных методов композиции и, взяв их на вооружение, по-своему отображали историю и современ-

ную жизнь Китая в своих музыкальных сочинениях. В сфере музыкальных концепций, языка, аранжировок, композиции, исполнительских методов, они отошли от традиций и создали современный музыкальный стиль с высоким уровнем индивидуализации.

Таким образом, под влиянием Александра Гоера и Чоу Вен Чанга, после окончания обучения в Центральной консерватории Пекина Тан Дун твердо решил продолжить обучение за границей. В 1986 году он переехал в Нью-Йорк и поступил в докторантуру в Колумбийский университет в класс к Чоу Вень Чангу. В 1993 году Тан Дун защитил докторскую диссертацию. В США Тан Дун познакомился с музыкой таких современных американских композиторов, как Ф. Гласс, Дж. Кейдж, М. Монк, С. Райх, и др., испытав на себе влияние их творчества.

В середине 1990-х годов Тан Дун начал работать над серией оркестровых произведений с сольными инструментами «Оркестровый театр», в основе которых лежит принцип китайской «Книги перемен» И-Цзин: Концерт для виолончели и оркестра «Диалог Огня и Воды» (1994), Концерт для гитары с оркестром (1996), Концерт для двенадцати виолончелей и оркестра «Секрет пути Марко Поло» (2004), Концерт для фортепиано с оркестром (2008). В своих сочинениях композитор продемонстрировал новаторские принципы преломления музыкального фольклора с помощью технико-стилевых приёмов современной музыки. В 2008 году Тан Дун получил заказ написать симфонию для проекта Симфонический оркестр YouTube (YTSO). Интернет-симфония № 1 «Героическая» была записана Лондонским симфоническим оркестром и загружена на YouTube в ноябре 2008 года. В апреле 2009 года состоялась премьера симфонии в Карнеги-холле.

Комментируя свою серию сочинений для «Оркестрового театра», начатую в 1990-х годах, Тан Дун писал: «Музыка, которая четко отделяет роль исполнителя от слушателя, или оркестр от аудитории, кажется обычным явлением среди современных любителей симфонической музыки. На самом деле, такая изоляция началась всего несколько сотен лет назад, в то время как история музыки, ставшая неотъемлемой частью духовной жизни, ритуалом, совместным участием, так же стара, как само человечество. Идея “оркестрового театра” постепенно пришла ко мне как способ возрождения этого погибшего единства и приведения исполнительского искусства обратно в аудиторию. Я на-

чал видеть оркестр как драматическую среду, которая может в очередной раз преодолеть творческий кризис и на следующем витке спирали истории замкнуть круг духовной жизни» [5, с. 41].

Полный решимости увековечить старинные национальные китайские традиции, Тан Дун задумал создать произведение на основе своих ранних музыкальных впечатлений, когда в детстве и молодости он находился под влиянием сельских музыкальных традиций. Таким произведением стал Концерт «Карта» для виолончели, видео и оркестра. Название Концерта оказалось символичным, поскольку произведение стало своего рода путеводителем, проводником на пути постижении древних искусств, «советчиком в духовном поиске» [9]. Композитор, живущий в США, пытается найти свои музыкальные корни, повлиявшие на его мировоззрение, вернуть музыкальный опыт своей молодости, проведенной в провинции Хунань.

Мэри Джо Хьюз утверждает, что сам композитор называет такое действие ««сборкой души», имея ввиду процесс восстановления по фрагментам своих воспоминаний элементов народной музыки, быта, традиций в цельную картину мира, находящую отражение в произведении искусства» [9]. По мнению американской исследовательницы, истоки создания концерта берут начало в далеком 1981 году, когда 25-летний композитор столкнулся с исполнителем из провинции Хунань, игравшим народную музыку *ба гуа* на каменных барабанах. После изучения западной музыки в Центральной консерватории Пекина, в 1981 году Тан Дун, опасаясь забыть музыку своей юности, вернулся в провинцию Хунань, где и встретил барабанщика. В качестве музыкального инструмента народный исполнитель использовал камни, которые звучали нотами хроматической гаммы, соответствуя принципам И-Цзин и шаманскому песнопению. Этот человек был даже способен извлечь звуки более одного тона из одного единственного камня! На момент той встречи, Тан Дун не сталкивался со средствами записи этого древнего искусства, но он никогда не забывал его. «Каменный человек живет в каждом из нас, мы разделяем его дух» [9], – утверждает Тан Дун.

В поисках музыкальных идей, заручившись поддержкой художественного совета Бостонского симфонического оркестра, Тан вернулся в провинцию Хунань, чтобы записать древнее искусство

игры на каменных барабанах. Композитор стал мысленно «создавать карту», которую мог бы использовать в поисках утраченного искусства. Его поездки по регионам провинции Хунань состоялись в 1999 и 2001 годах, в течение которых композитор тщательно записывал услышанное. Он делал полевые записи музыки трех этнических групп из провинции Хунань, которые составляют такие национальные меньшинства китайского населения, как *туцзя*, *мяо* и *донг*. «Иногда возвращение к своим корням необходимо, чтобы понять и увидеть, что эти корни продолжают расти» [8], – пояснял он воздействие воспоминаний на творческий процесс.

Концерт построен в форме сюиты, состоящей из десяти пьес, в девяти из которых звучит виолончель в сопровождении оркестра, при этом музыкальный материал сопровождается видеорядом, который транслируется для зрителей на большом экране. Благодаря смелому замыслу Тана, появился шанс, используя видеозапись, сохранить для потомков музыкальные традиции, оказавшиеся под угрозой исчезновения, а эти традиции, в свою очередь, были сохранены благодаря памяти композитора, как самые ранние его воспоминания о детстве. Композитор пояснил свой замысел так: «Я не хочу, чтобы мое произведение было похоже на документальный фильм или видео с канала MTV, это должна быть совершенно новая форма» [1].

Аудитория видит и слышит традиционную музыку из сельских китайских деревень, которую исполняют сами народные музыканты из этих деревень. Исключением является игра на каменных ударных самого Тан Дуна. Чуть позже участники оркестра используют камни как ударные в переключке каменных барабанов, показанных на экране. Благодаря технике записи видеоряда, композитор смог сохранить целостность первоисточников. Они являются своеобразными опорными точками в музыкальном материале для оркестра и виолончели. Тан Дун построил из отдельных фрагментов своего рода музыкальный диалог, позволив аутентичным источникам непосредственно переключаться между собой. В результате такого подхода автор не просто сохранил исчезающее искусство во времени и пространстве, а достиг глубочайшего воздействия на слушателя.

Формальная структура концерта не нарушает подлинность звучания популярной хунаньской музыки, но в то же время, позволяет

композитору построить на ее основе оригинальное произведение. Тан Дун подчеркивает, что ритм в видеозаписи задается хлопками по воде белья, которое стирают под народные песни китайские деревенские женщины на каменистой набережной. Ритмическую свободу мелодики народных песен композитор также сравнивает с крышами домов и пагод в провинции Хунань.

Понимая, что добиться от современного оркестра аутентичного народным инструментам звучания невозможно, автор подробно описывает, каким образом происходит звукоизвлечение у тех или иных инструментов оркестра, вдохновляя музыкантов на поиски и эксперименты. В результате композиция становится естественной, это ощутимо с самого начала произведения.

Так, в первой части Концерта композитор использовал принцип антифонного пения *фейге* у народности *мяо*. Такой принцип пения построен на диалоге человека и Вселенной. Тан Дун объяснял, что «*фейге* означает летящую в небо песню, вы можете послать песню в небо и, возможно, небо ответит вам эхом» [7]. В 1999 году во время работы над «Картой» в провинции Хунань, композитор услышал «летящую» антифонную песню в исполнении молодой женщины, запечатленной позднее в кадре. Он объяснил ей, что хочет записать ее пение в дуэте с очень известным виолончелистом, проживающим на другой стороне Земли. «Этой песне, которую женщина поет нам с экрана, может быть тысяча лет, а может она еще более древняя, – говорит Тан Дун, – но мы все еще можем петь ее, играть ее, возможно, многие поколения музыкантов до нас все эти годы играли ее на виолончели, но мы можем принести эту старейшую культуру в будущее. Это и есть замысел моей Карты» [9].

В начале Концерта во время показа на экране женщины, работающей на рисовом поле, звучит резкая партия виолончели, затем, после траурного пения плачущих певцов снова звучат первые фразы виолончельной партии, как бы отвечая поющим. Такая антифонная структура не только позволяет сохранить целостность своего китайского народного источника, но и допускает определенную степень свободы импровизации, по крайней мере, для солиста и оркестрантов.

Композитор отображает идею преемственности и едва уловимой связи, которая превосходит временные ограничения. И здесь «Кар-

та» представляет собой отход от традиционного способа исполнения, которым обычно играет классический оркестр народную музыку. В радио-интервью после премьерного исполнения в Бостоне автор Тан Дун и солист-виолончелист Йо-Йо Ма постоянно говорили о своих импровизациях во время репетиций, при этом композитор проводил аналогии с джазом [1].

Хотя в техническом отношении партия виолончели была написана очень подробно, солист объяснил, что он действительно чувствовал себя первопроходцем и, в некоторой степени, соавтором. Йо-Йо Ма утверждал, что большей частью он не смотрел в ноты, а слушал певца или музыканта на экране, а также – дирижера. Музыкант отметил, что пытался создавать звуки на виолончели за гранью нормальных технических возможностей своего инструмента, соответствуя музыке, звучащей с экрана. Именно это музыкант считает относительной свободой – слышать аутентичные китайские мелодии и «мгновенно реагировать, создавая невидимые связи» [1]. Тан Дун называет такие невидимые связи частью «продолжающегося путешествия в те деревни, где была найдена вдохновившая его музыка» [9].

Относительная свобода импровизации и развития музыки в Концерте «Карта» соответствует традициям китайской музыкальной практики. Тан Дун как бы дает основную структуру композиции, предлагая оркестру сыграть некую вариацию. Импровизация становится одним из методов, объединяющих коренную китайскую музыку с современной западной музыкой. Примечательно, что композитор познакомился с китайской музыкой во время Культурной революции, ведь до этого, в Пекинской консерватории, он был всецело поглощен изучением западного искусства. Позже он снова обратился к китайскому фольклору, но уже на уровне современного музыкального языка. Так, например, Кейдж находился под сильным влиянием азиатской музыки, а Тан Дун, в свою очередь, познакомившись с его «Тишиной», вернулся к своим китайским истокам.

Такой подход композитора объясняет сложность структуры Концерта с его возможностью постоянного продолжения музыкального диалога. Сочинение Тан Дуна трудно оценить в рамках какой-либо единой традиции. Классический состав симфонического оркестра расширен группой китайских гонгов, барабанов и камней, а на видео

проецируется сельский быт китайских крестьян и музыкальных ритуалов. Так, учитывая множественные влияния, можно попробовать причислить произведение к постмодернизму.

Музыкальный критик «Boston Globe» Р. Дайер в рецензии на премьеру концерта «Карта» обсуждал вопрос, смог ли Тан Дун «последовать примеру Стравинского в освоении народных традиций собственным голосом» [3]. Р. Дайер констатировал, что этого не произошло, поскольку «источник смысла не подконтролен автору в искусстве постмодернизма. Но такой подход, требующий однозначной формы, нарушал всю инновационную идею, идущую от антифонной структуры и видеоряда как модели художественного произведения, выбранной для “Карты”. Тан явно не пытался придать своему концерту “персональный голос” или найти контроль над источником смысла» [3]. Вместо этого, по мнению критика, композитор позволил музыкальным голосам говорить друг с другом в пространстве и времени. При этом он сохранил в неприкосновенности музыкальные источники своего детства, так, что его собственный голос слился с ними и затерялся среди них.

Выступая на концерте в Бостонской консерватории, Тан назвал подобный подход феноменом сегодняшней музыки. Композитор считает культуру провинции Хунань также неотъемлемой от реальности мира, как и жизнь в Нью-Йорке. Эти невидимые связи требуют «взаимного обмена, и путешествие не будет завершено без возвращения в деревню, которая вдохновила меня на написание концерта “Карта”» [1]. Сочинение позволяет явственно ощутить тонкую связь между миром человеческого духа и миром природы. Композитору было интересно не столько искусство *ба гуа*, но и воссоздание памяти об исполнителе на каменном барабане. Ритуалы китайских шаманов требовали участия зрителей, вызывая у них измененное состояние сознания. Композитор осуществляет возрождение этой традиции в Концерте «Карта» не только благодаря участию каменных барабанов, но и использованию в первой части древних ритуальных песнопений «Танец духов». Музыка и исполнение таких ритуалов были частью общественной жизни деревенского сообщества в сельской провинции Хунань. Тан Дун обращается к аудитории показом древних ритуалов на экране, что подчеркивает театральный и духовный аспекты этих

народных традиций, тем самым вовлекая в сообщество участников всех слушателей, невзирая на границы, время и культуру. Такой подход заметно отличается от постмодернистских стилизаций. В течение последних двух частей концерта виолончель, оркестр и видео сливаются воедино. Композитор подчеркивает, что он «воссоздал музыку в ее первоначальном, монофоническом состоянии: просто, как сердцебиение. Это финал, который не заканчивается» [1].

Для того, чтобы исполнить Концерт «Карта» перед сельскими жителями провинции Хунань, которые дали ему возможность осуществить свой замысел, Тан Дун с Шанхайским симфоническим оркестром четыре дня добирались в деревню, где проходили съемки видео для Концерта. Контейнеры с инструментами доставляли по реке, здесь же, над водой, была построена концертная площадка. Тан Дун сказал крестьянам: «Я хотел быть шаманом, который даст возможность пройти в мир духовного, не знающего границ пространства, времени или материального мира. Как постмодернистский “мастер на все руки”, играя с фрагментами, я сам хотел бы поверить, что композитор и есть шаман, говорящий с духами, и очень хотел быть услышанным» [9].

Выводы. Композитор и дирижер Тан Дун является одним из выдающихся экспериментаторов в области звукотворчества. После окончания Центральной консерватории Пекина композитор продолжил обучение в Колумбийском университете, где защитил степень доктора музыкальных искусств. В США Тан Дун начал плодотворно развивать композиторскую деятельность, смело используя западные и восточные музыкальные традиции, а также композиционные приемы XX века. В его творчестве весомое место занимают оркестровые сочинения, ставшие своеобразной творческой лабораторией композитора.

В Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра композитор продемонстрировал новаторское претворение национальных истоков через механизм взаимодействия различных цивилизационных пластов. Отдавая в своем творчестве дань национальным музыкальным традициям, вместе с тем, композитор опирается на современные техники европейского музыкального письма, считая что «смысл и красота ритуалов и древние традиции Китая в электронный век

должны быть “переведены” на язык, доступный современной аудитории» [2]. На основе анализа Концерта «Карта» для виолончели, видео и оркестра можно сделать вывод о безграничных возможностях композиторского поиска в области обновления музыкального языка в современном творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Boston Symphony Orchestra. World Premieres : The New Millennium. Accessed November 1, 2013. [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.bso.org/brands/bso/about-us/historyarchives/archival-collection/world-premieres-at-the-bso/world-premieres-the-new-millennium.aspx>. — Title from the screen.*
2. *Chinese classical composers: Interview Tan Dun [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.youtube.com/watch?v=T9WBfn1DgDo>. — Title from the screen.*
3. *Dyer R. A Composer Shows his Roots [Electronic resource] / Richard Dyer. — Boston Globe, 21 February 2003. — Mode of access : <http://www.highbeam.com/doc/1P2-7759986.html>. — Title from the screen.*
4. *From ‘Crouching Tiger’ To ‘Secret Songs’: Composer Tan Dun’s Next Move. [Electronic resource]. — by NPR Staff. October 27, 2013. — Mode of access : <http://www.npr.org/2013/10/27/240766328/from-crouching-tiger-to-secret-songs-composer-tan-duns-next-move>. — Title from the screen.*
5. *Lee S. A discussion of Tan Dun’s opera, “Marco Polo” : D.M.A. diss. / Lee Alexander Steward ; University of Miami. — [USA], 2002. — 96 p.*
6. *Music Sales Group, Tan Dun [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/1561>. — Title from the screen.*
7. *Tan Dun. Official website [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.tandunonline.com>. — Title from the screen.*
8. *Tan Dun’s Dragon [Electronic resource] Interview by Dan Goldwasser. Soundtrack. net. Published : 12 // about // 2000 — Mode of access : <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=65>. — Title from the screen.*
9. *Hughes M. Voices of the Soul in Tan Dun’s The Map [Electronic resource] / Mary Joe Hughes // The new Arcadia review. Wolume 3, 2005. — Mode of access : <http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/3/voicesofthesoul/>. — Title from the screen.*

10. Ли Шиюань. *Китайская современная музыка: диалог Отечества с Западом* / Ли Шиюань. — Шанхай, 2004. — 303 с. (на китайском языке).

Чжу Юаньюань. Втілення національних джерел в Концерті «Карта» для віолончелі, відео та оркестру Тан Дуна. У статті аналізується творчість відомого китайського композитора Тан Дуна, що мешкає у США. Розглядається процес взаємопроникнення китайського та світового музичного досвіду у Концерті «Карта» для віолончелі, відео та оркестру, де композитор продемонстрував новаторське втілення національних джерел завдяки механізму взаємодії різних цивілізаційних шарів. На основі аналізу Концерта «Карта» для віолончелі, відео та оркестру робиться висновок про безмежні можливості композиторського пошуку в області оновлення музичної мови в сучасній творчості.

Ключові слова: Тан Дун, Концерт «Карта» для віолончелі, відео та оркестру, китайські національні джерела, взаємодія цивілізаційних шарів, сучасна музична мова.

Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. В статье анализируется творчество известного китайского композитора Тан Дуна, проживающего в США. Рассматривается процесс взаимопроникновения китайского и мирового музыкального опыта в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра, где композитор продемонстрировал новаторское претворение национальных истоков через механизм взаимодействия различных цивилизационных пластов. На основе анализа Концерта «Карта» для виолончели, видео и оркестра делается вывод о безграничных возможностях композиторского поиска в области обновления музыкального языка в современном творчестве.

Ключевые слова: Тан Дун, Концерт «Карта» для виолончели, видео и оркестра, китайские национальные истоки, взаимодействие цивилизационных пластов, современный музыкальный язык.

Zhu Yuanyuan. Implementation of national origins in Concert “The Map” for Cello, Video and Orchestra of Tan Dun. The article analyzes the piano works of famous Chinese composer Tan Dun who living in the USA. The process of interpenetration of Chinese and world musical experience in Concert “The Map” for

cello, video and orchestra, where the composer has demonstrated an innovative implementation of national origins through the mechanism of interaction between different layers of civilization. Based on the analysis of the Concerto “The Map” for cello, video and orchestra concludes the limitless possibilities of composing search for the renovation of the musical language of modern art.

Key words: Tan Dun, Concerto “The Map” for Cello, Video and Orchestra, the Chinese national sources, the interaction of layers of civilization, modern musical language.

УДК 781. 68 : 784 + 811.133. 1

Марина Пономарёва

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК КАК «КЛЮЧ» К ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В украинском исполнительском искусстве XXI века стало доброй традицией исполнение вокальных произведений на языке оригинала. Широкой аудитории любителей музыки по-новому открылся микрокосмос вокальных произведений французских композиторов, доселе исполняемых в переводе чаще всего на русский язык. Очевидно, что любой, самый совершенный перевод, сохраняя смысл текста, объективно создает иную мелодику стиха, нарушая глубинные связи музыки и слова, особый интонационный мир, созданный композитором.

Актуальность темы обусловлена современной концертной практикой.

Автор статьи создала методику работы со студентами вокальных факультетов творческих вузов по изучению произведений французских композиторов, способствующую, на наш взгляд, достижению максимально качественного звукового результата.

Ознакомление с данной методикой широкого круга исполнителей, филологов – **цель** данной статьи.

Объектом исследования стала вокальная музыка французских композиторов рубежа XIX–XX веков, **предметом** – поэтические тексты Поля Верлена в композиторской интерпретации Клода Дебюсси.

Заявленное в теме статьи понятие **интерпретация** (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) предполагает переосмысление и привнесение своего личного видения в авторский замысел. Во французском языке слово «исполнитель» (музыкального произведения) переводится как «*interprète*», т. е. человек, который в известной степени разъясняет и передает то, что заложено в произведении.

Интерпретация вокальных произведений с поэтическим текстом на французском языке представляет определенную сложность. Особенности фонетики этого языка требуют овладения особыми навыками и приемами, способствующими точности произношения, и, как следствие, созданию художественного образа исполняемого произведения.

Процесс лингвистической работы над музыкальным произведением с французским поэтическим текстом может быть организован следующим образом:

Первый этап. Чтение вербального текста с выявлением моментов связывания и сцепления слов, факультативных в обычной речи, но обязательных в вокальном исполнении. Выявление общей тональности, настроения стихотворения, анализ поэтических приемов, способствующих созданию данного настроения.

Определение поэтической структуры позволит проработать интонационные средства речи (ритмику и мелодику французской фразы), выявить синтагмы и цезуры, чтобы глубже проникнуть в смысл стиха. На этом этапе роль педагога чрезвычайно важна, однако, апеллируя к музыкальным способностям певца, можно достичь максимально убедительного произношения (интонирования).

Второй этап. Предельно точный подстрочный перевод стихотворения необходим для адекватного понимания смысла сочинения. Такой перевод чаще всего не совпадает с литературным переводом, передающим, как правило, общий смысл и настроение, но теряющем смысловые коды на уровне фонем, их расположение и особый ритм.

Третий этап является самым трудоемким, поскольку предполагает овладение артикуляционной базой языка, усвоение фонетического строя. Многие фонемы французского языка не имеют аналогов в русском языке и требуют особенной тренировки [6, с. 9].

Под *артикуляционной базой* принято понимать совокупность привычных движений и состояний органов речи, необходимых для произнесения звуков того или иного языка [6, с. 16]. Термин «артикуляция» применительно к лингвистике означает работу органов речи, к которым относятся губы, язык, мягкое нёбо, голосовые связки. Перечисленные органы речи необходимы для произнесения того или иного звука речи. Очевидно, что понятия термина «артикуляция» в лингвистике и вокале – синонимичны. Основное различие между артикуляцией речевой и исполнительской состоит в том, что в вокале продолжительность гласных гораздо более длительная. Вокалист, исполняющий произведение на французском языке, должен очень хорошо овладеть фонетической базой, без которой он не сможет глубоко передать ни общего смысла произведения, ни тем более, его оттенков.

Гласные фонемы во французском языке характеризуются: *напряженностью* артикуляции, что определяет четкость и яркость их звучания; *однородностью*, то есть одинаковым звучанием от начала до конца, независимо от положения в слове. Обучаясь вокалу на французском языке, певец при формировании гласных звуков прибегает к повышенной активности (напряжению) артикуляционного аппарата. Фонемы русского языка являются более вялыми по природе и создают предпосылки для неточной дикции при пении. Работа над согласными и гласными французского языка, которые являются напряженными по природе – это, своего рода тренаж, укрепляющий артикуляционный аппарат вокалиста. «Прислушиваясь к манере и характеру звучания голоса у различных певцов, можно заметить, что только у настоящих “мастеров пения” гласные сохраняют на большей части диапазона свои характерные звуковые черты. Только у них *a* звучит как *a*, *o* как *o* и т. д. при самых разнообразных нюансах художественного исполнения. Пение у таких певцов производит впечатление простоты, естественности и легкости» [5, с.12].

Особый акцент преподаватель-лингвист должен делать на физиологических ощущениях, способствующих качественному произношению: при работе над гласными (а их во французском языке – 15) нужно тщательно отработать произношение гласных переднего ряда (их 9), когда кончик языка упирается в нижние зубы. При произнесении их напрягается передний отдел рта, что формирует более светлый звук.

Открытые звуки (их 6) формируют навыки в формировании открытого, более удобного для вокализации звука. Особое внимание обращается на формирование носовых звуков, которые резонируют одновременно и в полости рта и в полости носа (их 4). Они являются открытыми, но при произношении в пении носовое резонирование зачастую снижается, создавая, во-первых, определенные неудобства вокализации, во вторых, нарушая смыслоразличительную и суггестивную функции (носовые звуки могут передавать томность, монотонность, неопределенность и т. д.). Отдельное внимание уделяется произношению конечного звука [э], который в разговорной речи не произносится. В поэзии в конце строфы он образует женскую рифму, в середине строфы произносится перед согласным звуком, которым начинается следующее слово. Распространённой ошибкой исполнителей является либо произношение его как [о], или придание этому звуку определённого акцента, что недопустимо. Он произносится в поэзии или пропеваётся в музыкальном произведении очень легко и воздушно.

При работе над согласными, от качества произношения которых зависит также качество произношения следующих за ним гласных звуков, обращается особое внимание на три важных особенности согласных французского языка: отсутствие палатализации, то есть отсутствие смягчения перед гласными переднего ряда; неоглушение звонких согласных в конце слов (в русском языке они оглушаются), в противном случае возникает искажение слова и потеря его красоты и законченности звучания; размыкание при произношении конечных согласных, т. е. энергичное разъединение органов речи, участвующих в артикуляции.

Далее исполнитель под контролем вокального педагога выявляет особенности прочтения композитором поэтического текста, акцентируя внимание на смысловых связях, логических ударениях, способствующих максимально точному восприятию художественного смысла произведения.

Поскольку ни преподаватели сольного пения, ни концертмейстеры, в большинстве случаев, не владеют французским языком, либо владеют им очень поверхностно, а тем более не знакомы с особенностями французского стихосложения, помощь преподавателя французского языка на данном этапе также необходима.

Для демонстрации методики работы с вокалистами автором статьи избраны камерные вокальные произведения специфического французского жанра «mélodie». Работа в этом изысканном, «салонном» жанре требует от вокалиста особо тщательной, филигранной работы над поэтическим текстом.

Рассмотрим произведение К. Дебюсси на стихи Поля Верлена: «Il pleure dans mon coeur» из сборника «Романсы без слов» (1874 г.).

«Il pleure dans mon coeur»

*Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette lueur
Qui pénètre mon cœur ?*

Льются слезы в моем сердце
Подобно дождю над городом.
Что это за томление?
Что проникает в мое сердце?

*O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le bruit de la pluie!*

О, тихий шум дождя,
На земле и на крышах!
Для тоскующего сердца
О шум дождя!

*Il pleure sans raison
Dans le cœur qui s'écœure.
Quoi ! Nulle trahison?
Ce deuil est sans raison?
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine*

Льются слезы без причин
В этом сердце, полном отвращения.
Что! Нет никакой причины?
Этот траур без причины?
Это наихудшее страдание
Не знать почему
Без любви и без ненависти,
В моем сердце столько боли.

1. На первом этапе работы при прочтении указываются случаи а) *сцепления*: comme il (2 страница 1 четверостишие), quelle est (3 стр. четв.), par terre est (3 стр. 2 четвер.), pour un (3 стр. 2 четвер.), mon coeur a (4 стр. 4 четвер.); б) *связывания*: sans amour, sans haine (3 стр. 4 четвер.); 3) *обязательность чтения конечного* [э] перед словами, начинающимися с согласного: il pleure dans qui pénètre (1 и 4 стр. 1 четвер.) il pleure sans raison (1 стр. 3 четвер.) nulletrahison (3 стр. 3 четвер.) la pire peine (4 стр. 4 четвер.).

Подстрочный перевод стихотворения, приведенный выше, выявляет многозначность смысла. Название «*Il pleure dans mon coeur*» переводится чаще всего «Дождит в моем сердце». Но вернее сказать

«Льются слезы в моем сердце», так как глагол *pleurer* означает «плакать», хотя употребляется в безличной форме («плачется»).

Само название уже вызывает ощущение печального настроения. Сближение слов «плакать» и «идет дождь» («*Il pleure*», «*il pleut*»), которые созвучны и создают двойную метафору: дождь, как слезы и слезы, как дождь. Все четверостишия закольцованы ключевыми словами: «сердце», «дождь», «без причины», «страдание». Очевидно, что этот прием призван передать общую атмосферу тоски, безотчетной и беспричинной. Использование *носовых* гласных (исторически долгих), а также долгих (протяжных) открытых гласных, усиливает это ощущение томления, монотонности. В стихотворении часто встречается (10 раз) открытый гласный [œ]: *pleure*, *cœur* (4 раза), *pleut*, *lueur*, *s'écœure*, *deuil*. Большей частью, это фонема долгая, что создает эффект протяжности, плача, а лабиализованность этого звука вызывает ассоциативную связь со слабостью, темнотой, бесцветностью. Почти с такой же частотой (9 раз) используется открытый гласный переднего ряда [ɛ] – *quelle*, *est*, *cette*, *pénètre*, *terre*, *c'est*, *peine* (2 раза), *haine*. Этот открытый гласный, сам по себе является ярким, сильным, но в данном контексте он подчёркивает силу внутренних переживаний автора. Носовые звуки имеют сомбрированную (темную) окраску, что также может служить созданию атмосферы мрачного настроения. Звук [ɔ̃] встречается в словах: *mon* (2 раза), *raison* (2 раза), *trahison* (перевод – «причина», «предательство»). Носовой [ɑ̃] встречается в словах – *sans* в словосочетаниях «sans *raison*» (без причины), «sans *amour*» (без любви), *tant* в словосочетании «tant *de peine*» (столько боли), *chant* в словосочетании «chant *de pluie*» (пение дождя). Они используются в восклицаниях: *Quoi! Nulle trahison? Ce deuil est sans raison?* Что! Нет никакого предательства? Этот траур без причины? Помимо мрачности носовые звуки в указанных случаях являются как бы глухими криками отчаяния и беспомощности, способствуя динамизации образа безысходной печали.

Для французской поэзии характерно силлабическое стихосложение, то есть когда размер стиха определяется количеством слогов в стихотворной строке, а число ударений и их расположение не учитывается. Такой тип стихосложения характерен для языков с фиксированным ударением, в частности, французского.

Стихотворение «Il pleure dans mon cœur» написано шестисложным силлабическим размером с мужской рифмой. Цезуры в стихотворных строках отсутствуют, что придает ритму протяжный, монотонный характер. Имеются отчетливые цезуры в 3 и 4 строках 3 четверостишия: *Quoi! / Nulle trahison ? Ce deuil /est sans raison?* Что! Нет никакого предательства? Этот траур без причины? Здесь цезура необходима, так как это вопросы-восклицания.

Заметим, что французская речь, даже не стихотворная, мелодична сама по себе. Мелодика речи обеспечивается отсутствием редуцированных гласных в неударной позиции; безударностью отдельных слов, объединенных в ритмико-интонационные группы, особенности орфоэпии (связывание слов) придают французской речи плавность. Таким образом, строй французского языка сам по себе дает прекрасный исходный материал для вокализации. Поэтическая речь также строится на вокальном принципе, так как слоги – это гласные звуки, а слоговый принцип есть основа французского стихосложения, т. е. можно говорить об особом взаимодействии поэзии и музыки во французской культуре.

Перед тем, как исполнитель перейдет к следующему, комплексному этапу работы над произведением в целом, необходимо дать некоторые разъяснения. Не являясь специалистом в области музыки, при прослушивании «Il pleure dans mon cœur» К. Дебюсси на стихи П. Верлена лишь на уровне звукового восприятия заметим, что в целом композитор идет за ритмом поэтического текста, лишь в некоторых местах делая женскую рифму за счёт конечного [э]: 2 строка 1 четверостишия, 2 строка 3 четверостишия, 3 и 4 строки 4 четверостишия. Преподаватель по вокалу может объяснить с точки зрения вокальной логики, почему композитор это делает. Можно предположить что удлинение, распевание таких слов как «боль», «ненависть» призвано акцентировать внимание на этих словах.

Таким образом, на последнем этапе, исполнитель вокальных произведений на языке оригинала, проделав значительную подготовительную работу по произношению звуков и глубоко проникнув в содержание стихотворного текста, может приступить к созданию музыкально-вербального образа.

ВЫВОДЫ

1. Исполнение вокальных произведений на французском языке в силу его сложности требует формирования у вокалистов определенных навыков.
2. Для этого предлагается методика работы с вокалистами над музыкальными произведениями с поэтическим текстом на французском языке.
3. Практика показывает, что французский язык является не только удобным для вокального исполнения, но и полезным для разработки артикуляционного аппарата.
4. Предложенная методика позволяет вокалисту не только постичь содержание поэтического текста, но и на уровне фонем передать эмоцию, запрограммированную автором.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Владимирова А. Французская поэзия в творчестве Дебюсси / А. В. Владимирова. Дебюсси и музыка XX века : сб. статей [ред-сост. М. С. Каган]. — Л. : Музыка, 1983. — 247 с.
2. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля / В. Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.
3. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. Изд. 5-е. — Назрань : Пилигрим, 2010. — 208 с.
4. Кокарева Л. Язык символизма и музыкальный (от «Пеллеаса» Дебюсси к «Воццеку» Берга / Л. Кокарева // Музыкальный театр 20 века. События, проблемы и итоги, перспективы : сб. статей. — М. : Изд. научной и учебной литературы УРСС, 2004.
5. Ливидов И. И. Болезни голоса у певцов (Певческий голос) [Электронный ресурс] / Ливидов И. И. — Москва : Искусство, 1939. Режим доступа : <http://corpuscul.net/search/corp/page/93/>.
6. Рапанович А. Н. Фонетика французского языка / А. Н. Рапанович. — М. : Высшая школа, М. 1969. — 285 с.
7. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» / Ручьевская Е. А. // Русская музыка на рубеже XX века. — М.–Л., 1966. — с. 75–76.
8. Щерба Л. В. Фонетика французского языка / Л. В. Щерба. 7 изд. — М. : Высшая школа, 1963. — 308 с.

9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Стефан Яроцинский. — М. : Прогресс, 1978. — 231 с.

Пономарёва М. Французский язык как «ключ» к вокальной интерпретации. Интерпретация вокальных произведений с поэтическим текстом на французском языке представляет определенную сложность. Особенности фонетики этого языка требуют овладения навыками и приемами, вырабатывающими точность произношения, и, как следствие, способствующими созданию полноценного художественного образа исполняемого произведения.

Предлагается методика работы с вокалистами, обеспечивающая адекватное раскрытие содержания произведений с французским поэтическим текстом.

Ключевые слова: интерпретация, артикуляция, фонема, смысловой код.

Пономарьова М. Французька мова як «ключ» до вокальної інтерпретації. Інтерпретація вокальних творів з поетичним текстом на французькій мові містить певну складність. Особливості фонетики цієї мови вимагають володіння навичками та прийомами, що випрацьовують точність вимови, та як слідство, сприяють створенню повноцінного художнього образу твору, що виконується.

Пропонується методика роботи з вокалістами, що забезпечує адекватне розкриття змісту твору з французьким поетичним текстом.

Ключові слова: інтерпретація, артикуляція, фонема, змістовний код.

Ponomaryova M. French language as a “key” to vocal interpretation. Interpretation of vocal compositions with poetic texts in French is rather complex. Phonetics peculiarities of this language requires from the singer certain skills and techniques that produce the accuracy of pronunciation, and as a result, contribute to the creation of a full-fledged artistic image of the composition performed.

The paper offers methodology for working with vocalists which can help singers to reveal the content of compositions with French poetic lyrics.

Key words: interpretation, articulation, phoneme, semantic code.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЧАС В АНГЛОМОВНОМУ ПІСЕННОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Англомовний пісенний дискурс, що є феноменом англомовної культури, постає і як об'єкт лінгвістичних студій. Складність дослідження пісенного дискурсу полягає в тому, що тексти пісень становлять єдність музичного та вербального компонентів [10, с. 3].

Стаття ставить за **мету** визначення особливостей вербалізації та структури національно-культурного концепту ЧАС в англомовному пісенному дискурсі ХХ–ХХІ ст. Мета передбачає вирішення таких **завдань**: уточнити визначення пісенного дискурсу; визначити вербальні засоби втілення концепту ЧАС в англомовному пісенному дискурсі.

Незважаючи на домінування музичного компоненту у пісні, вербальний та мелодійний компонент нерозривно пов'язані, особливо структурно. Мелодійний компонент організує сприйняття усього тексту пісні, що дозволяє вербальному компоненту виконувати роль віршованого тексту, не досягаючи рівня поезії. Таким чином, мелодійний компонент готує реципієнта до сприйняття вербального компоненту на іншому, радше емоційно-чуттєвому, ніж раціонально-аналітичному рівні [10, с. 19].

Беручи за основу визначення дискурсу як «сукупності тематично співвіднесених текстів з притаманними їм мовними особливостями», яке близьке поглядам В. Є. Чернявської [16, с. 15] та Ю. С. Степанова [15, с. 144], пісенний дискурс визначається як сукупність текстів пісень, що характеризується специфічними тематичними, лексичними, синтаксичними та іншими особливостями. Пісенний дискурс розуміється як родове поняття стосовно текстів англомовних пісень, що характеризуються своєрідними мовними особливостями та віддзеркалюють «імовірний світ» представників англомовних країн [10, с. 267].

Пісенний текст як тип тексту специфічно відбиває в собі традиційні текстові характеристики; цей тип тексту також відрізняється своєрідністю в порівнянні з текстами «серйозної» поезії. Пісенний текст являє собою один з видів креолізованих текстів, тобто текстів, де в структуруванні поряд з вербальними застосовуються засоби ін-

ших семіотичних кодів [1], [3], тобто письмової чи усної форми й музики, коли текст є продуктом соціально та ситуативно зумовленої комунікації та знаходиться під впливом екстралінгвістичних параметрів ситуації спілкування [17, с. 242].

Пісня фактично виконує функцію ліричної поезії, але має ряд відмінностей від поетичного дискурсу. Поетичний дискурс складає важливу частину комунікативної практики сучасних людей, є невід'ємною складовою культурної і мовної реальності протягом багатьох століть [14, с. 3]. Він визначається як тип ситуативного спілкування особливого роду, що насичений глибинними емоційними переживаннями і що виражається в естетично маркованих мовних знаках шляхом фасцінативного (привабливого для читача) тексту [6, с. 415]. Згідно з класифікацією О. Розеншток-Хюссі, поетичний дискурс відноситься до першого класу пізнавальних висловлювань – пісні, коли має місце так званий суб'єктив, ліричне співвідношення того, хто говорить, з дійсністю, яка переживається та оцінюється. В темпоральному плані поетичний дискурс співвідноситься з позачасовим паралельним потенційним умовним буттям. В цьому плані поетичний дискурс адресується не конкретному співрозмовнику (хоча в окремих випадках у поетичних текстів і можуть бути цілком реальні адресати), а людству в цілому, точніше кажучи, Людині. Його мета – співпереживання, яке може знайти вербальну форму, але може і не знайти її [12, с. 198].

Стилістично пісенний текст маніфестує дві основні тенденції: тяжіння до повсякденної мови та протилежну – тяжіння до стилю «серйозної» поезії. Оскільки пісенний текст інкорпорує як риси розмовно-повсякденного стилю, так і риси поетичного мовлення – епітет, порівняння і метафору, можна стверджувати, що зі стилістичної точки зору пісенний текст є неоднорідним [10, с. 5].

Процес виконання пісні являє собою специфічний комунікативний акт. У процесі взаємодії один з одним, вербальний та невербальний компоненти забезпечують цілісність та зв'язність твору, його комунікативний ефект [3, с. 154]. Беручи до уваги модель комунікації, розроблену Р. Якобсоном [18, с. 306], потрібно відзначити, що при актуалізації пісенного повідомлення (тобто при виконанні пісні) проявляються такі функції: 1) емотивна (авторська оцінка); 2) конативна (виявлення впливу на адресата за допомогою повідомлення); 3) ре-

ферентивна (передача змістово-фактуальної інформації від адресанта до адресата); 4) поетична (використання тропів і фігур мовлення); 5) фатична (контактовстановлююча); 6) метамовна (зосереджена на мовному коді) [10, с. 7]. Очевидними є різноманітність та неоднорідність функцій пісенного тексту, з яких одні – емотивна, фатична та конативна – виконують роль основних, а інші – роль допоміжних [8].

У пісенних творах ХХ–ХХІ ст. знаходить своє відображення, у тому числі, і зображення часу як важливої універсалії людського буття. В пісні автор описує події, їх розвиток та послідовність, в залежності від свого власного світосприйняття, яке залучає ціннісні характеристики оточуючої дійсності. Цінності, що властиві певній лінгвокультурній спільноті, є відображенням універсальних цінностей, при цьому вони розвиваються історично. Особливе значення у зв'язку з цим має час, оскільки шляхом дослідів людина навчилася не тільки усвідомлювати та вимірювати час, але й оцінювати його, цінувати та будувати на його основі різні системи цінностей [13, с. 78]. У площині лінгвістичного дослідження англomовного пісенного дискурсу ми розглядаємо концепт ЧАС та його ціннісну складову.

Поняття часу завжди було предметом пильної уваги мовознавців [2], [9]. Однак, ціла низка питань, що стосуються символічної об'єктивації часу в мові та його ціннісного наповнення у різних типах мовної свідомості залишається відкритою [19]. Ключовим для їх вирішення є розуміння суті таких наріжних для когнітивної лінгвістики понять, як концепт та концептуальна метафора.

Аналізуючи концепт з точки зору когнітивної лінгвістики, О. С. Кубрякова визначає його як засіб пояснення «ментальних ресурсів» людської свідомості; вона звертає увагу на природу та функціональність концепту, наголошуючи на його ключовій ролі у формуванні «концептуальної системи та мови мозку», а відтак і мовної картини світу людини [7, с. 90]. Концепт – це фрагмент знання, досвід особистості, що включає як мовну, так і позамовну інформацію. І, якщо концепт є базою даних, то, у свою чергу, концептуальна метафора – це операція з базою даних, перенесення знань з однієї концептуальної сфери в іншу концептуальну сферу. Концептуальна метафора є однією з підстав для семантичного зсуву лексем [4]. Поняття метафори не обмежується її традиційною роллю у мові поезії, вона розглядається як

головний засіб нашої концептуальної системи, за допомогою якого ми розуміємо та сприймаємо один тип об'єктів у термінах об'єктів іншого типу [20, с. 113]. Тобто, концептуальна метафора вербалізується в поетичній картині світу за допомогою нових мовних засобів.

Час у пісенному дискурсі розглядається у вигляді когнітивної структури – концепту, який, за твердженнями В. І. Карасика, має тришарову структуру. В концепті розрізняються образно-перцептивний, поняттєвий (інформаційно-фактуальний) компоненти і ціннісна складова (оцінка та норми поведінки) [6, с. 118].

Поняттєва складова концепту визначається як мовна фіксація концепту, його позначення, опис, прикметна структура, дефініція, порівняльні характеристики визначеного концепту стосовно того чи іншого ряду концептів, які ніколи не існують ізольовано. Найважливіша їх якість – голографічна багатовимірна вбудованість у систему нашого досвіду. Образна складова концепту – це зорові, слухові, тактильні, смакові характеристики предметів, явищ, подій, що відображені в нашій пам'яті, це релевантні ознаки практичного знання. Ціннісна сторона концепту містить найбільш істотні для певної культури значення, ціннісні домінанти, сукупність яких і створює певний тип культури, що підтримується та зберігається в мові. Ціннісна складова розкривається як «важливість цього психічного утворення як для індивіда, так і для колективу. Ціннісна сторона концепту є визначальною для того, щоб концепт можна було виділити. Сукупність концептів, що розглядаються в аспекті цінностей, створює ціннісну картину світу» [5, с. 5].

Оцінка відображає взаємодію людини та дійсності – її членування на цінності та їх включення в картину світу. В основі нормативної темпоральної картини світу лежать уявлення про наповненість часу, його необоротність та керованість вчинків суб'єктом. Вона втілює ставлення суспільства до того, як заповнюється та витрачається час, фіксує відхилення від темпоральної норми у вигляді оцінної лексики, що містить темпоральний компонент [13, с. 83].

У мовленні, а відповідно, й у пісні, оцінні значення отримує і власне темпоральна лексика, спеціалізована на позначенні часу, і лексика, що не має оцінних значень у словнику [13, с. 90]. Коли виконавець пісні висловлює оцінку у вигляді факту і частіше стосовно третьої особи або ситуації, відбувається наведення оцінки, зокрема, маніпу-

лювання нею. Мета виконавця – викликати у адресата завдане ставлення до того, що відбувається, зробити його прихильником своїх поглядів або привернути його увагу до ненормативності чи унікальності ситуації [13, с. 91]. Виконавець має намір вплинути на оцінку подій адресатом і навіть більше – на його світосприйняття. За допомогою темпоральної лексики він задає інтерпретацію того, що відбувається, та висловлює своє схвальне чи несхвальне ставлення до навколишнього – скаржитися, нарікає, обурюється; дивується, звеличує; чіпляє ярилки або ідеалізує [13, с. 91].

Іншою важливою властивістю часу є те, що він легко метафоризується, але від широкого класу метафорично інтерпретованих понять час відрізняється перш за все тим, що метафори – це чи не єдиний спосіб описати його значення, оскільки в буденній картині світу для нього не існує природного таксономічного класу [11, с. 160].

Концепт ЧАС, що розглядається в роботі, є однією зі складових семантичного поля темпоральності. В англійській мові іменем концепту ЧАС є лексема *time* [2].

Виходячи з розуміння національно-культурного концепту як тришарової структури, концепт ЧАС у сумі зазначених складових може бути представлений таким чином.

Поняттєва складова концепту ЧАС вербалізована у його словникових дефініціях [2, с. 179].

Не маючи ціннісної складової інгерентно, концепт ЧАС у пісенному дискурсі частіше за все втілюється у вигляді метафоричних словосполучень. Так, ЧАС розглядається як:

– ОБ’ЄКТ, ЩО РУХАЄТЬСЯ: (1) *Ooh, well I travelled around the world / And found a brand new word for day / Ooh, watching the time mustn't linger behind / Pardon me I have to get away (Queen)* [22]. В межах образного розуміння часу спостерігається наявність ціннісного компоненту «затримка – це погано», у контексті еспікується її небажаність: *the time mustn't linger behind*. Тут наявним є характерне для людської психології негативне ставлення до затягування часу [9].

– РЕСУРС: (2) *You think it's all been a waste of time / It's been a bad year / You start believing everything's gonna be alright / Next minute you're down and you're flat on your back (Queen)*; (3) *Yeah, you don't waste no time at all / Don't hear the bell but you answer the call / The bell that rings*

inside your mind (Queen) [22]. Ціннісна домінанта «марнування часу – це погано» є свідомством наявності традиційно негативного ставлення до марнування часу в британській культурній традиції [19].

Якщо мелодійний компонент готує реципієнта до сприйняття вербального компоненту радше на емоційно-чуттєвому рівні, то роль вербального компоненту пісні, таким чином – конкретизувати та «інформатизувати» повідомлення. Серед переважної більшості наративних текстів пісенного дискурсу лежать типові скрипти: кохана залишає коханого (або навпаки), кохані за якихось причин не можуть знову бути разом, між ними втрачено взаєморозуміння і т. д.: (4) *It's been so long now and it seems that / It was only yesterday / Mmm, ain't it funny how time slips away / How's your new love, / I hope that he's doin' fine* (E. Presley); (5) *They say that time / Heals a broken heart / But time has stood still / Since we've been apart* (E. Presley); (6) *Oh, my love, my darling / I've hungered for your touch, a long lonely time / And time goes by, so slowly and time can do so much / Are you still mine?* (E. Presley) [21]. Щодо параметрів зв'язності мелодійного та вербального компонентів, треба зазначити, що тексти про неподілене кохання частіше покладені на мінорну музику, а тексти про щасливе кохання – на мажорну.

Висновки. Розгляд вербалізації концепту ЧАС в англomовному пісенному середовищі ХХ–ХХІ ст. дає змогу визначити такі особливості. Ціннісний компонент концепту ЧАС знаходить своє відображення у пісенному дискурсі, оскільки саме цей тип дискурсу, що є різновидом поетичного дискурсу, насичений глибинними емоційними значеннями. Через те, що концепт ЧАС не має інгерентної ціннісної складової, він набуває ціннісних характеристик в англomовному пісенному дискурсі через метафоризацію. Під час взаємодії один з одним, вербальний і невербальний компоненти забезпечують цілісність та зв'язність твору, його комунікативний ефект. **Перспективою** дослідження є виділення чітких вербальних маркерів негативної та позитивної тематики та відповідних скриптів у текстах пісень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анисимова Е. Е. *Лингвистика текста и межкультурная коммуникация : (на материале креолизованных текстов) : Учеб. пособие для студентов вузов* / Е. Е. Анисимова. — М. : Academia, 2003. — 122 с.

2. Бондаренко Е. В. ВРЕМЯ как лингвокогнитивный феномен в англоязычной картине мира / Е. В. Бондаренко : монография. — Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2009. — 377 с.
3. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке : Учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по филологич. направлениям и спец-м / Н. С. Валгина. — М. : Логос, 2001. — 304 с.
4. Жаботинская С. А. Концептуальная метафора: процедура анализа для множественных данных / С. А. Жаботинская // Актуальні проблеми металінгвістики : Збірник статей за матеріалами VII Міжнародної конференції. — Черкаси : Ант, 2011. — С. 3–6.
5. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии / В. И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности : Сб. науч. тр. — Волгоград : Перемена, 2001. — С. 3–16.
6. Карасик В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. — Волгоград : Парадигма, 2007. — 520 с.
7. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
8. Лассан Э. Дискурс любви и смерти в современной песне / Элеонора Лассан // *Studia Rusycystyczne Akademii Świętokrzyskiej*. — Kielce, 2003. — Nr 12.
9. Налимов В. В. Спонтанность сознания / В. В. Налимов, Ж. А. Дорогалина. — М., 1989. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gramotey.com/?open_file=1269074526#TOC_id1952694.
10. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Ю. Е. Плотницкий / Самарск. гос. пед. ун-т. — Самара, 2005. — 21 с.
11. Плунгян В. А. Время и времена: к вопросу о категории числа // *Логический анализ языка: Язык и время* / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. — М. : Индрик, 1997. — С. 158–169.
12. Розенток-Хюсси О. Речь и действительность / О. Розенток-Хюсси. — М. : Лабиринт, 1994. — 213 с.
13. Рябцева Н. К. Аксиологические модели времени / Н. К. Рябцева // *Логический анализ языка: Язык и время* / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. — М. : Индрик, 1997. — С. 78–95.

14. Степанов М. С. Денотация и коннотация в поэтическом дискурсе (на материале произведений классической и современной испанской поэзии) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / М. С. Степанов. — М., 2007. — 22 с.
15. Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики / Ю. С. Степанов ; изд. 5-е стереотип. — М. : УРСС, 2005. — 312 с.
16. Чернявская В. Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия : Учеб. пособие для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов / В. Е. Чернявская. — М. : Флинта Наука, 2006. — 136 с.
17. Шевченко О. В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса / О. В. Шевченко // Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена : научный журнал. — № 115. — СПб. : ООО «Книжный дом», 2009. — С. 242–249.
18. Якобсон Р. Избранные работы / Р. Якобсон. — М. : Прогресс, 1985. — 460 с.
19. Kluckhohn F. R., Strodtbeck F. L. *Variations in value orientations* / F. R. Kluckhohn, F. L. Strodtbeck. — Evanston, Illinois : Row, Peterson, 1961. — 395 p.
20. Lakoff G. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor* / George Lakoff and Mark Turner. — Chicago : University of Chicago Press, 1989. — 230 p.
21. *Lyrics : Elvis Presley*. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.azlyrics.com/e/elvis.html>.
22. *Lyrics : Queen*. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://lyrics.rockmagic.net/lyrics/queen/>.

Рябенька І. В. Вербалізація концепту ЧАС в англomовному пісенно-му середовищі. Розглянуто засоби вербальної об'єктивації складових національно-культурного концепту ЧАС в англomовному пісенному дискурсі ХХ–ХХІ ст. Новизна дослідження полягає в аналізі особливостей реалізації вербального та мелодійного компонентів концепту ЧАС в особливому типі креолізованого дискурсу – пісенному. Виявлено ціннісні домінанти, втілені в концепті ЧАС. Основними формами реалізації ціннісної складової є метафоричні словосполучення, які містять лексику *time*.

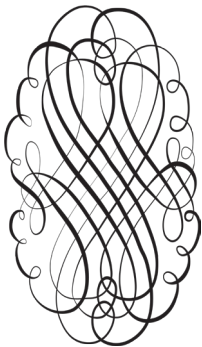
Ключові слова: вербальний компонент, концепт, мелодійний компонент, пісенний дискурс, ціннісна складова концепту.

Рябенская И. В. Вербализация концепта ВРЕМЯ в англоязычной песенной среде. Рассмотрены средства вербальной объективации составляющих национально-культурного концепта ВРЕМЯ в англоязычном песенном дискурсе XX–XXI в. Новизна исследования состоит в анализе особенностей реализации вербального и мелодического компонентов концепта ВРЕМЯ в особом типе креолизованного дискурса – песенном. Выявлены ценностные доминанты, воплощенные в концепте ВРЕМЯ. Основными формами реализации ценностной составляющей являются метафорические словосочетания, которые содержат лексему *time*.

Ключевые слова: вербальный компонент, концепт, мелодический компонент, песенный дискурс, ценностная составляющая концепта.

Riabenka I. V. Verbalization of the concept TIME in the English song environment. The article focuses on the means of verbalization of the components of the linguistic-cultural concept TIME in English song discourse of the 20th and the 21st centuries. The novelty of the research is concluded in the analysis of the manifest of verbal and melodic components of the concept TIME in the special type of creolized discourse – song discourse. The value dominants implemented in the concept TIME are specified. The main forms of implementing the value component are metaphorical word combinations containing the lexeme *time*.

Key words: concept, melodic component, song discourse, value component of the concept, verbal component.



Розділ 3

УКРАЇНА МУЗИЧНА

УДК 78.03 : 378.4 : 78.071.2 : 37.013.41

Олена Кононова

ВПЕРЕД ДО ДЖЕРЕЛ!

Протягом кількох останніх років досягнення колективу Харківського Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ХНУМ) привертають увагу не тільки харків'ян, музичної громадськості України, але й отримують все більш відчутний резонанс в аналогічних колах близького та далекого зарубіжжя. Аналіз надбань Університету в контексті спадкоємності та розвитку традицій, сформованих відділенням Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) під керівництвом Іллі Слатіна, має чималий науковий інтерес. **Актуалізація давніх музичних традицій** визначила **об'єкт** дослідження, яким і стала музична культура Харкова різних історичних періодів, та його **предмет**, а саме – результативність функціонування відділення ІРМТ і ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Автор поставив за **метою** надати вагому аргументацію спадкоємності традицій шляхом з'ясування спільних рис діяльності цих закладів. На досягнення наукової цілі спрямоване вирішення головних **завдань**: порівняння профорієнтаційної роботи, дослідження концертної діяльності відділення ІРМТ і ХНУМ ім. І. П. Котляревського, визначення ролі та місця означених інституцій у культурному житті Харкова й України.

Найціннішим у наш час є визнання заслуг Університету у справі формування стабільного щорічного набору за всіма спеціалізаціями, позначеного найвищим показником в Україні (після Національної му-

зичної академії). Цей факт є одним з найбільш суттєвих аргументів на користь високого професіоналізму професорсько-викладацького складу і абсолютної довіри абітурієнтів, яку вони виражають ХНУМ. Велика робота пов'язана з професійною орієнтацією майбутніх студентів, що передувє вступним іспитам, вирізняється ретельною спланованістю. Свідченням тому є широка географія концертної діяльності викладачів та вихованців їх класів, конкурси юних виконавців, що влаштовуються в Університеті для бажаючих вступити до нього, регулярна робота провідних професорів як Голів комісій Державних іспитів у музичних училищах України, тощо.

Перспективне планування постійного контингенту учнів та скрупульозна розробка необхідних для цієї мети засобів завжди були у полі зору керівництва навчальних закладів Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства, яке стояло біля витоків ХНУМ, а точніше – Консерваторії, попередниці Університету. Провідні харківські музиканти повік йшли в ногу з європейським, світовим процесом розвитку мистецтва, вважали абсурдним обмеження побутування академічної музики будь-якою територією – країною, регіоном, містом, консерваторією; твердо знали, що перед усіма навчальними закладами такого типу – у столицях чи на периферії, у Парижі, або у Харкові, – завжди стоїть провідна ціль: максимально сприяти розвитку академічного музичного мистецтва.

Саме це й було кредо всього професійного життя Іллі Слатіна – директора Харківського відділення ІРМТ (див., зокрема: [3]; [4]; [5]; [6]). Не очікуючи розпоряджень «зверху», він форсував підняття рівня музичної культури активізацією концертно-просвітницької роботи, постійним вдосконаленням фахової освіти в навчальних закладах, які очолював. Зокрема, одна з плідних ініціатив директора пов'язана з розробкою проекту розширення оркестрових класів, чому передував «Очерк истории развития оркестров в России и их современное состояние», написаний ним 1879 року [9].

У всебічному обґрунтуванні актуальної проблеми, наданому в «Очерке...», чітко виявилось глибоке усвідомлення І. Слатіним всієї міри особистої відповідальності за стан музичної культури у регіоні. Вказуючи на відсутність професійних оркестрантів у провінції, він наполягав на тому, щоб за рішення цієї проблеми взялося саме ІРМТ,

«<...>призванное способствовать эстетическому развитию <...> общества» [9]. Керівник Харківського відділення надав Головній дирекції кошторис, в якому було ретельно розроблено фінансування оркестрових класів. Окреслювалося і надійне джерело потенційних учнів: найкращим контингентом І. Слатін вважав п'ятнадцятирічних підлітків – колишніх учасників хорів, що залишилися під час мутації «<...> без всякого занятия, знаний и, в большинстве, без денег для жизни» [9]. Надзвичайна увага приділялася кадровій політиці. Розуміючи, що у Росії, навряд чи, вдасться знайти для Харківського відділення десять кваліфікованих викладачів з класів оркестрових духових інструментів, І. Слатін запропонував «виписати» їх з-за кордону. У наслідок, колектив Харківського філіалу IPMT поповнився рядом фахівців-іноземців, які здійснили вагомий внесок у справу формування професійної музичної освіти в Україні.

Результатом складної комплексної роботи, що містила у собі організаційну, профорієнтаційну, кадрову, методичну, стала успішна діяльність сформованих на базі Харківського філіалу IPMT *трьох симфонічних оркестрів*. Першим з них, який складався з педагогів, випускників та учнів старших курсів училища і забезпечував проведення симфонічних концертів відділення, керував Ілля Слатін. Він же був спочатку і диригентом учнівського колективу, котрий слугував юним музикантам творчою лабораторією, де вони проходили професійну практику (солістами також виступали вихованці училища). На другому диригентському посту старшого Слатіна замінив син Ілля, що з часом очолив перший у Російській імперії молодіжний симфонічний оркестр, укомплектований випускниками, які тільки-но закінчили Харківське музичне училище (ХМУ), та кращими його учнями. Молодіжний широко використовувався для пропаганди академічного мистецтва у студентському середовищі – на концерти роздавалися безкоштовні білети у вищих навчальних закладах міста.

Перший з названих оркестрів, по суті, відповідає сучасному філармонічному, другий – університетському студентському, а третій став прообразом першого в Україні Молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський», сформованого у Харкові 1993 року з випускників та старшокурсників Харківського інституту мистецтв

ім. І. П. Котляревського (нині ХНУМ) (див.: [2]). Таким чином, відділення Харківського ІРМТ забезпечувало стабільність міського музичного життя (нагадаємо також про регулярні камерні вечори, що проводилися, переважно, силами педагогів «Слатінського» училища – така назва закладу широко побутувала у місті). У харківській періодиці постійно підкреслювалося: єдиним художнім закладом, діяльність якого відзначалася стабільною спрямованістю на виховання смаків публіки, було Музичне товариство. «Вся же другая музыка, звучащая в Харькове – случайная, временная; все пели и играли здесь наездами», – констатувалося у місцевій пресі [11].

За радянських часів частка функцій ІРМТ перейшла до Обласної філармонії, творчу роботу якої у ХХІ ст. став суттєво доповнювати Національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. У першу чергу, це пов'язано з проведенням на сценах ВНЗ концертів, конкурсів, майстер-класів та інших заходів під егідою Міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї», чому сприяло поєднання в одній особі його художнього керівника і ректора Національного університету мистецтв (з 2003 року), народної артистки України, професора, кандидата мистецтвознавства – Тетяни Борисівни Веркіної. До того ж Молодіжному академічному оркестру «Слобожанський» була надана можливість протягом 10 років регулярно влаштовувати симфонічні вечори у Великій залі ХНУМ. Помітно активізувалася також концертна діяльність викладачів і студентів Університету.

Як і за часи функціонування відділення ІРМТ, керівництво спеціального музичного закладу не дозволяє собі пропонувати публіці програми, що не відповідають високим вимогам мистецтва, оскільки на них виховуються майбутні фахівці. В Університеті усунуто заліцання з аудиторією – йти на компроміси задля залучення до залів нових слухацьких груп є протиріччям самій основі академічної освіти. Отже, виконавська діяльність, що помітно активізувалася у ХНУМ за останнє десятиліття, вирізняється константною спрямованістю на розвиток смаків публіки, ідентичною концертній політиці керівництва Харківського відділення ІРМТ. Результативність просвітницької роботи є очевидною. Сучасних шанувальників музичного мистецтва не лякає суворість камерного та симфонічного репертуару. Навпроти, стабільний слухацький контингент постійно розширюється, адекват-

но сприймаючи високоякісні академічні програми, їх різноманітність, нерідко – оригінальність і, навіть, унікальність, а також вільний (або за символічну плату) вхід на концерти до некомерційного закладу – Університету мистецтв.

Показово, що останні роки відзначені тісною співпрацею ХНУМ і Обласної філармонії, на сцені якої стали регулярно проводитися творчі звіти виконавських кафедр Університету – студентів та викладачів. Збагатили філармонічну афішу джазові вечори з Сергієм Давидовим, доцентом Кафедри музичного мистецтва естради та джазу, концерти блискучого ансамблю «3+2», створеного викладачами Кафедри народних інструментів України на чолі з її керівником, заслуженим діячем мистецтв України Ігорем Снедковим. Широким резонансом вирізняються філармонічні концерти брас-ансамблів під керівництвом професора Кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Олега Федоркова, виступи заслуженого артиста України, професора Кафедри народних інструментів України, відомого гітариста Володимира Доценка та інших. Усе це вказує на високий рівень виконавської та педагогічної майстерності викладачів, їх значний творчий потенціал.

Виконавське мистецтво артистів знайшло гідний відгук у близькому та далекому зарубіжжі, де вони неодноразово гастролювали, брали участь у фестивалях, давали майстер-класи. У Цинцинатті (США), Нюрнбергу (Німеччина), Варшаві (Польща) концертував С. Давидов; з мистецтвом ансамблю «3+2» та дуету баяністів О. Міщенко й І. Снедков знайомі слухачі ряду міст Франції, Португалії, Німеччини, США; своєю майстерністю підкорив публіку Будапешта (Угорщина), Граца (Австрія), Ольштина (Польща) В. Доценко; у Техаському комерційному та Канзаському університетах (США) давав майстер-класи О. Федорков; Т. Веркіна проводила майстер-класи та виступала з концертами у літній музичній школі м. Тун (Швейцарія), Вищій музичній школі у Нюрнбергу, Музичній академії ім. К. Шімановського (м. Катовіце, Польща), Музичному коледжі ім. М. Равеля (Данкерк, Франція), в університеті Роуена (м. Глассборо, США), концертувала в Українському культурному центрі у Парижі, тощо. Саме в роки незалежності відчутно почастишали творчі поїздки викладачів та студентів Університету за кордон.

Проте це було нормою за часи функціонування Харківського відділення ІРМТ. З концертами у Західній Європі виступали всі викладачі-іноземці – вокалісти, педагоги оркестрових класів, а також піаністи – Андрій Шульц-Евлер, Маноліс Каломіріс, Альберт Бенш, який, щоправда, був російським підданим німецького походження, за рекомендацією Антона Рубінштейна він брав уроки у Ф. Ліста і з успіхом концертував у Німеччині. Вихованка Харківського музичного училища ІРМТ і А. Рубінштейна – Софія Якимовська активно гастролювала у Німеччині, Австрії, Норвегії. Ілля Слатін після дворічного навчання у Берліні, блискуче дебютував як диригент у Дрездені. Потім регулярно виїжджав до Німеччини із синами задля участі у майстер-класах відомих європейських маестро. З науковими цілями здійснював поїздки по країнах Європи Ростислав Геніка, котрий збирав матеріал для своїх книг: «Из летописей фортепиано», «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов» та ін. Випускники Харківського музичного училища ІРМТ Павло Луценко (у 1900–1914 рр. – професор Штернської консерваторії) та Сергій Борткевич (у 1904–1914 – професор консерваторії Кліндворта-Шарвенки) регулярно концертували по містах Німеччини та інших європейських країн, останній також знайшов визнання і як композитор¹. З тріумфом у Західній Європі відбувалися гастролі видатних артистів – Василя Сафонова і віолончеліста харків'янина Євсея Білоусова.

Чимало вихованців ХМУ продовжували навчання не тільки у консерваторіях Москви і Санкт-Петербурга, а й Лейпцига, Берліна, Відня, інших європейських культурних центрів. Безумовно, це важко назвати аналогом Болонської системи, але нерідко харків'яни проходили *не повний* консерваторський курс, а складали екзамени екстерном, як, наприклад, син І. Слатина – Ілля, який таким чином отримав диплом Санкт-Петербурзької консерваторії з класу фортепіано. Після закінчення Харківського музичного училища Павло Луценко продовжив освіту у Вищій школі мистецтв Берліна (з 1897 р.), а 1900 року

¹ Перу С. Борткевича належать опера «Акробати», дві симфонії, три концерти для фортепіано з оркестром, камерно-інструментальні твори, які все частіше звучать у концертному виконанні в Україні.

вже склав іспит на звання вільного художника у Санкт-Петербурзькій консерваторії (див.: [7]).

Сьогоднішнє визнання педагогічних та виконавських досягнень викладачів і студентів ХНУМ за кордоном для харківської музичної культури – *не прорив до Європи, а повернення в Європу*. Діяльність наших видатних музикантів минулого знаходилася у руслі передових загальноєвропейських процесів розвитку мистецтва. Наприклад, проведення першого в історії регулярного Міжнародного конкурсу композиторів і піаністів, ініційованого Антоном Рубінштейном (Санкт-Петербург, 1890), не обійшлося без участі у складі журі Іллі Слатіна. Він був також членом журі другого і третього конкурсів А. Рубінштейна, проведених у Берліні (1895) та Відні (1900). Його роботі у четвертому конкурсі (1905) завадили соціально-політичні події у країні. Якщо серед учасників рубінштейнівських музичних змагань харків'ян не було, то на конкурсі віолончелістів, присвяченому 50-річчю ІРМТ (Москва), до складу журі котрого також входив І. Слатін, два вихованця Харківського музичного училища Йосип Пресс та Євсей Білоусов поділили між собою друге місце.

Безпосереднє відношення до витоків конкурсного руху можна розцінювати міжнародним визнанням високого ступеню професіоналізму, яким вирізнялася діяльність викладачів Харківського відділення ІРМТ, і водночас вдалим стартом подальшої участі харків'ян у цьому процесі. 1930 року кафедра струнних інструментів Харківської консерваторії, а також Наркомосвіт України і Харківська філармонія виступили з ініціативою проведення у тодішній столиці Української республіки Першого Загальноукраїнського конкурсу скрипалів, де переможцем став Давид Ойстрах. Так склалося, що саме у Харкові на другому Загальноукраїнському конкурсі піаністів вперше у повний голос заявив про себе Еміль Гігельс. Харківські ж піаністи у ці роки отримали «путівку», як тоді казали, у творче життя у Варшаві та Москві: 1932 року Леонід Сагалов став лауреатом Другого Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена, а 1937-го – Борис Скловський дістав звання лауреата на Всесоюзному конкурсі піаністів.

Високий статус конкурсів, в яких брали участь харків'яни – професори та студенти, що стояли біля джерел професійної музичної освіти, зобов'язує їх нащадків бути гідними своїх попередників. Чимало

професорів та доцентів ХНУМ регулярно отримують запрошення на міжнародні конкурси задля роботи у складі журі. Наприклад, постійним членом журі конкурсу виконавців у Іспанії «Ніч у Мадриді» є Тетяна Веркіна, котра також систематично очолює організований нею конкурс юних музикантів «Харківські асамблеї», що проходить у рамках однойменного фестивалю, та бере участь у роботі журі інших міжнародних змагань, зокрема, у Вищій музичній школі м. Нюрнберг, конкурсі молодих виконавців у м. Кіль (Губернія Вермланд, Швеція). Людмила Цуркан неодноразово входила до складу журі конкурсів вокалістів ім. С. Рахманінова (Москва), ім. М. Глінки (Самара, Астрахань), «Янтарный соловей» (Калінінград); Леонід Холоденко оцінював мистецтво юних скрипалів на конкурсах «Музика ХХІ століття» в Італії, Фінляндії та на музичному змаганні, присвяченому творчості І. С. Баха у Парижі. Валерій Алтухов був у складі журі конкурсу кларнетистів² на честь Карла Нільсена (м. Одесе, Данія). Композиторів Віктора Мужчиля та Анатолія Гайдена запрошував взяти участь у роботі журі організатор конкурсу «Премія Ланчано» (Італія), композитор і баяніст Володимир Зубицький. З найкращого боку виявила себе Кафедра народних інструментів України: членом журі багатьох музичних змагань, зокрема, – «Созвездие мастеров» (Москва), був Борис Міхеєв, він також став ініціатором і одним з організаторів Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Гната Хоткевича (Харків); з такою ж ініціативою виступила і Любов Мандзюк щодо влаштування ще двох конкурсів на честь Гната Хоткевича – для композиторів і юних бандуристів (Харків); бажаним гостем численних музичних змагань, між якими відзначимо конкурси у Будапешті (Угорщина) та Ольштині (Польща), є Володимир Доценко.

За минулі роки на виконавських кафедрах ХНУМ була підготована велика кількість лауреатів конкурсів різних рівнів. Усе частіше молодь впевнено заявляє про себе на міжнародних музичних змаганнях у близькому та далекому зарубіжжі. Наприклад, перші та другі премії чотирьох міжнародних конкурсів співаків у Італії (2004, 2005) отримала Ольга Журавель, лауреатом III премії XIII конкурсу ім. П. І. Чай-

² Конкурс Карла Нільсена проводиться у чотирьох номінаціях: окрім «кларнета», – «скрипка», «флейта» та «орган».

ковського та володарем спеціальних призів став Максим Пастер (Москва, 2007), I премію конкурсу О. Образцової (Санкт-Петербург, 2005) та II премію конкурсу Пласідо Домінго (Квебек, Канада, 2008) здобула Оксана Крамарева (кл. проф. Л. Г. Цуркан) [10]. Чимало лауреатів вийшло з фортепіанного класу Т. Б. Веркіної, зокрема, Ганна Сагалова, що має III премію IV Міжнародного конкурсу піаністів «Fausto Zadra» (Абано Терме, Італія, 2007), Марк Сердюк – II премію міжнародного конкурсу ім. Еміля Гілельса (Одеса, 2013), Олег Копелюк – Гран При конкурсу ім. Марії Юдіної (Санкт-Петербург, 2013), Андрій Місик, Валентин Смолянінов, Максим Лавров є переможцями конкурсу «Ніч у Мадриді» (Іспанія, 2012, 2013). На тому ж конкурсі у номінації «скрипка» Перші премії отримали Ольга Сидоренко (2013; кл. проф. Л. О. Холоденка) та Ольга Малка (2014; кл. проф. Г. М. Купермана), а у номінації «кларнет» – Валентин Правосуд (2013), який також переміг на конкурсі у Будапешті (Угорщина, 2013; кл. проф. В. М. Алтухова). Вихованець цього ж класу Леонід Попов став лауреатом найпрестижніших конкурсів у Португалії, Бельгії, Франції. Гітарист Марк Топчій (кл. проф. В. І. Доценка) – тріумфатор численних конкурсів у Польщі, Росії, Італії, Іспанії, Португалії, Люксембурзі, Німеччині, Франції, Мексиці, Індії та інших країнах. На жаль, межі статті не дозволяють перелічити всіх лауреатів останніх років, але й наведені досягнення вихованців ХНУМ є солідним аргументом на користь успішної педагогічної діяльності викладачів Університету та їх талановитих студентів і асистентів-стажистів.

Низка випускників ХНУМ продовжує навчання в Австрії, Німеччині, Швеції, близькому зарубіжжі. Професійна кар'єра декотрих з них вдало складається на Заході. Зокрема, Ольга Журавель є солісткою оперних театрів Європи (за контрактом); піаністи лауреати міжнародних конкурсів Віталій Самошко, Іветта Ірха, Дмитро Назаренко набули заслуженого авторитету як високопрофесійні музиканти далеко поза межами Харкова. В. Самошко оселився у Бельгії та гастролює по всьому світу, І. Ірха активно концертує і займається викладацькою діяльністю у Стокгольмі (Швеція), Д. Назаренко має власну фортепіанну школу у Бетесді, Округ Монтгомері (штат Меріленд, США). Успішно працює у Загребському симфонічному оркестрі скрипаль Антон Кирилов. Керує хоровими й оркестровими колективами та веде

клас фортепіано у музичній школі в Граці (Австрія) Олексій Пивоварський тощо. Вони поповнюють списки своїх попередників, які з тих чи інших причин залишили Харків і робили кар'єру за кордоном.

У звітах Харківського відділення ІРМТ наведені імена таких же ініціативних вихованців тієї пори, наприклад, учень талановитого скрипаля, композитора і педагога Костянтина Горського – Олександр Заславський був солістом славнозвісного Нью-Йоркського симфонічного оркестру під керівництвом Вальтера Дамроша. Про вихованців Харківського музичного училища ІРМТ по класу віолончелі А. фон Глена, котрі у нього продовжили своє навчання у Московській консерваторії, писав, зокрема, М. М. Іпполитов-Іванов: «Его ученики Белоусов, Пресс, Дубинский, и в особенности первый из них, составили себе на Западе крупные имена. Слушая ученика Альфреда Эдмундовича, чувствуешь всю особенность и превосходство давыдовской школы перед другими» [1, 12]. Є. Білоусов³ з 1930 року вів клас віолончелі у Джульярдській школі у Нью-Йорку; Йосип Пресс, переселившись до США, займався концертною діяльністю та викладав у Істменській музичній школі (м. Рочестер). Три сини І. Слатина після 1917 року емігрували до Югославії, довгі роки жили у Белграді, де організували тріо і з успіхом концертували, викладали у музичних навчальних закладах, а старший син – Ілля також керував симфонічним оркестром. Згадаємо й незрівняного Ростислава Геніку, який з початку 1920-х жив у Чехословаччині і, за свідченням його учня Е. Кросс-Наджей, користувався популярністю й авторитетом як виконавець і педагог. Ці та інші випускники й викладачі навчальних закладів Харківського відділення ІРМТ збагатили своїм талантом музичну культуру інших країн, піднявши рейтинг професійної музичної освіти українського міста.

Сучасні ж музиканти, які нині гастролують і працюють за кордоном, власною успішною професійною діяльністю довели, що розвиток музичної культури Харкова – освіти, виконавства та педагогіки є на рівні світових стандартів. Переконливим підтвердженням, останнім на ці часи, є блискучий виступ студентського симфонічного оркестру ХНУМ ім. І. П. Котляревського під орудою Ю. Насушкіна

³ Є. Білоусов у 1906–1908 рр. викладав у Харківському музичному училищі ІРМТ.

(Іспанія) на IV Міжнародному фестивалі академічних симфонічних оркестрів у Музичній академії ім. К. Шимановського у квітні 2014 року (м. Катовіце, Польща).

На зламі століть стараннями дослідників літопис музичної культури Харкова доповнився забутими іменами тих, хто її творив. Видані статті, монографії, захищені дисертації. І ця робота продовжується. У ХНУМ регулярно з'являються монографічні нариси, біографії сучасників – професорів Університету, нащадків давніх творчих традицій та засновників нових. Наша мета – донести цю інформацію до читачів поза межами України. На жаль, перша стаття в англомовній науковій літературі, присвячена вказаній темі [13], з'явилася тільки 2011 року⁴! Проте, здобутки Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, які підтверджують життєвість прогресивних музичних традицій, варті того, щоб про них знала світова музична громадськість.

Висновки. Діяльність колективу ХНУМ ім. І. П. Котляревського на сучасному етапі відзначена чималими професійними надбаннями, які мають аналоги у попередній історії музичної культури Харкова, пов'язаної з роками функціонування відділення ІРМТ:

- стабільність щорічного набору обумовлена як міцним професіоналізмом викладацького складу, так і ретельною роботою у напрямку професійної орієнтації майбутніх абітурієнтів;
- висока результативність педагогічної діяльності стала запорукою створення симфонічних оркестрів, які вирізняються активною творчою позицією і мають суттєвий вплив на розвиток концертного життя у Харкові;
- концертна діяльність викладачів ХНУМ ім. І. П. Котляревського, як і їх колег-попередників з відділення ІРМТ, виходить далеко поза межі навчального закладу, Харкова та України, що є визнанням їх майстерності і високого рівня професіоналізму широкими колами цінителів музичного мистецтва;
- організація харківськими фахівцями регулярних музичних змагань, систематична участь у роботі журі міжнародних конкур-

⁴ Аналогічні публікації вийшли у 2012 та 2014 роках, а 2013-го – реферативний огляд основних статей автора про музичну культуру Харкова (див.: [11; 12; 14]).

- сів, численні перемоги їх вихованців є вагомою аргументацією непорушного авторитету харківської виконавської школи;
- успішна концертна і педагогічна діяльність випускників Харківського відділення ІРМТ і ХНУМ у Європі та США вказує на конкурентоспроможність системи професійної музичної освіти, що існує в Україні, на прийняття зарубіжними фахівцями художніх цінностей, методів навчання музичному мистецтву, носіями яких є вихованці вказаних навчальних закладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях [Текст] / М. М. Ипполитов-Иванов. — М. : Гос. муз. издат., 1934. — 160 с.*
2. *Кононова О. До проблеми відродження традицій у музичному житті Харкова [Текст] / О. Кононова. // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. Вип. 6 : пам'яті доктора мистецтвознав., проф., заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського [ред.-упоряд. І. Сікорська]. — К. : ІМФЕ, 2011. — С. 363–371.*
3. *Кононова О. Ілля Ільич Слатин – основоположник професійного музикального образования в Харькове [Текст] / О. Кононова // Мистецтво та освіта сьогодення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. Вип. 18. — Харків, 2006. — С. 3–22.*
4. *Кононова О. Музично-громадська діяльність І. І. Слатіна у контексті традицій рубініштейнівського консерваторського братерства [Текст] / О. Кононова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Брати Рубініштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. Зб. наук. ст. Вип. 30. — Харків, 2010. — С. 288–299.*
5. *Кононова О. «Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.» [Текст] / О. Кононова. — Харків, «Основа», 2004. — 175 с.*
6. *Кононова Е. Музыкальное прошлое Харькова и РМО [Текст] / Е. Кононова // Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделения. — Москва : Языки славянской культуры. — 2012. — С. 115–147.*
7. *Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: Шляхи формування харківської піаністичної школи [Текст] / Л. Ф. Лисенко — Харків : «Лівий берег», 1998. — С. 19.*
8. *Наука, литература и искусство // Харьковские губернские ведомости. 1891, 1 января.*

9. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства (СПбГАТИ) : ф. 66, оп. 1, ед. хр. 1 : Слатин И. И. «Очерк истории развития оркестров в России и их современное состояние». Рукопись.

10. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу Л. Г. Цуркан // *Pro Domo Mea* : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 56–75.

11. Kononova O. *Evolution of Kharkov concert life in XIX century* // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa : Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 13. — Gudrun Schroder Verlag, Leipzig, 2012. — P. 99–114.

12. Kononova O. *Report: Reviews of Olena Kononova's articles about music culture of Kharkiv* // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa : Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 14. — Gudrun Schroder Verlag, Leipzig, 2013. — P. 297–316.

13. Kononova O. *Under the aegis of the university: Kharkov music culture in the first half of the 19th century* // *Musik – Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Band I. Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa / herausgegeben von Helmut Loos. — Gudrun Schroder Verlag, Leipzig, 2011. — P. 333–342.

14. Kononova Y. *Relevance of Kharkiv Music Culture Traditions* // *Социолошки аспекти педагогіје и извођаиштва у сценским умешностима. Темашки зборник*. / Уредник др. Милена Петровић. — Факултет музичке умешности, Београд, 2014. — С. 26–36.

Кононова О. Вперед до джерел! Розгляд здобутків останніх років Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (ХНУМ) у контексті спадкоємності та розвитку традицій, сформованих відділенням Російського музичного товариства (РМТ) під керівництвом Іллі Слатіна, має неабиякий науковий інтерес. **Актуалізація давніх музичних традицій** визначила **об'єкт** дослідження, яким і стала музична культура Харкова, та його **предмет**, а саме – результативність функціонування відділення РМТ і ХНУМ. Автор поставив за **мету** надати аргументацію спадкоємності традицій шляхом з'ясування спільних рис діяльності цих закладів. На досягнення наукової цілі спрямоване вирішення головних **завдань**: порівняння профорієнтаційної ро-

боти, дослідження концертної діяльності відділення РМТ і ХНУМ, визначення ролі та місця означених інституцій у культурному житті Харкова й України.

Ключові слова: музична культура; Харківське відділення РМТ; ХНУМ ім. І. П. Котляревського; профорієнтаційна діяльність; педагогічна діяльність; концертна діяльність.

Кононова Е. Вперед к истокам! Несомненный научный интерес представляет рассмотрение достижений последних лет Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (ХНУИ) в контексте преемственности и развития традиций, сформированных отделением Русского музыкального общества (РМО) под руководством И. И. Слатина. **Актуализация давних традиций** предопределила **объект** исследования, каковым стала музыкальная культура Харькова, и его **предмет** – результативность функционирования отделения РМО и ХНУИ. Автор поставил **целью** представить аргументацию преемственности традиций, выявив общие черты в деятельности этих учреждений. На достижение научной цели направлено решение основных **задач**: сопоставление профессионально-ориентационной работы, изучение концертной деятельности отделения РМО и ХНУИ, определение их роли и места в культурной жизни Харькова и Украины.

Ключевые слова: музыкальная культура; Харьковское отделение РМО; ХНУИ им. И. П. Котляревского; профессионально ориентационная деятельность; педагогическая деятельность; концертная деятельность.

Kononova O. Ahead to the origins! Consideration of recent achievements of Kharkov National I. P. Kotlyarevsky University of Arts (KhNUA) in the context of continuity and development of traditions established by the Russian Musical Society (RMS) branch under the leadership of I. I. Slatin is of undoubted scientific interest. Updating of **old traditions** predetermined the **object** of the study, which is music culture of Kharkov; and its **subject** is the effectiveness of the RMS branch and KhNUA functioning. The author sets a goal to present arguments of traditions continuity, having identified common features in the work of these institutions. To accomplish the scientific purpose it is necessary to solve the main tasks: comparison of professional orientation work, study of the RMS branch's and KhNUA's concert life, definition of their role and place in the cultural life of Kharkov and Ukraine.

Key words: music culture; Kharkiv branch of the RMS; KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky; professional orientation, pedagogical and concert work.

**КАМЕРНЫЕ КОНЦЕРТЫ В ХАРЬКОВЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ
ПУБЛИКАЦИЙ КОРРЕСПОНДЕНТА
«РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ» Р. ГЕНИКИ
(конец XIX – начало XX вв.)**

Цель данной статьи – охарактеризовать деятельность выдающегося музыканта-харьковчанина – Ростислава Владимировича Геники – в сфере музыкальной критики. **Объект** исследования – музыкально-критическая деятельность Р. Геники как корреспондента «Русской музыкальной газеты», **предмет** – освещение Р. Геникой камерных концертов, проходивших в Харькове в конце XIX – первых двух десятилетиях XX вв.

История отечественной критической мысли неотделима от музыкального творчества. Это подтверждается художественной практикой XIX – начала XX веков, когда любое новое сочинение и любой факт его исполнения не оставались без внимания критики, оперативно реагировавшей на все события музыкальной жизни. Неоценимый вклад в развитие критической мысли вносили сами композиторы – А. Серов, П. Чайковский, Ц. Кюи, а также идеологи московской и петербургской школ – В. Стасов, Г. Ларош и многие другие.

Однако было бы несправедливым не увидеть за этими выдающимися именами целый ряд фигур регионального уровня, публицистика которых не только содержала фактологию концертной жизни отдельных культурных центров, но и находилась в русле прогрессивных оценочных суждений о явлениях искусства прошлого и настоящего. К числу таких критиков в Харькове рубежа XIX–XX вв. относится корреспондент «Русской музыкальной газеты», пианист, лектор-просветитель, ученый-исследователь Р. Геника (1859–1942).

Сведения о деятельности Р. Геники крайне малочисленны. Упоминания о нем можно найти в работах харьковских музыковедов, в частности, в статье Е. Кононовой [12], а также в юбилейных сборниках, посвященных истории Харьковской консерватории [11]; [13]. В исследованиях российских музыковедов-культурологов, охватывающих период деятельности Р. Геники, в частности, в диссертациях Н. Сви-

ридовской [14], Е. Секотовой [15], И. Фатеевой [16], имя Р. Геники не упоминается вовсе.

В своих статьях и рецензиях Р. Геника обращался практически ко всем видам музыкального искусства – опере, симфонической и камерной музыке, уделяя в силу специфики рецензионного жанра основное внимание качеству исполнения и реакции на него публики. Особый интерес представляет собой критические материалы Р. Геники по вопросам камерно-инструментального творчества и исполнительства. К этой сфере деятельности сам Р. Геника имел прямое отношение как концертирующий пианист, ученик Н. Рубинштейна. Уделяя в своих научных исследованиях первостепенное внимание истории пианизма, Р. Геника как критик-публицист считал своим долгом внимательно наблюдать за текущей концертной жизнью Харькова в ее полном объеме, рассматривая камерную музыку как ее основную составляющую.

Концерты камерной музыки в России и Украине на рубеже веков находились в наиболее стабильном положении. Не требовавший больших материальных вложений, не нуждавшийся в привлечении множества музыкантов самых различных специальностей, этот вид музицирования оказывался более выгодным и более «удобным» как для исполнителей, так и для организаторов музыкальных собраний, все отчетливее отдававших ему предпочтение в концертных планах сезонов. Благодаря своей мобильности и малозатратности к концу XIX века камерные собрания стали преобладающей формой концертной жизни города.

Основной формой камерно-инструментального музицирования того времени был классический струнно-смычковый квартет, а также другие разновидности ансамблей, возникавшие на его классической основе. На базе квартетного музицирования организовывались ансамбли как меньшего (трио, дуэт), так и большего состава (квинтет, секстет, септет, октет). В конце XIX – начале XX вв. почти каждый из культурных центров Украины имел свой инструментальный (штатный, постоянный) струнно-смычковый квартет, функционирующий под эгидой РМО.

Этот период стал временем расцвета деятельности и квартета Харьковского отделения ИРМО – одного из старейших в Украи-

не. В неизменном составе – К. Горский (первая скрипка), С. Дочевский-Александрович (вторая скрипка), Ф. Кучера (альт) и С. Глазер (виолончель) – ансамбль просуществовал 10 лет (с 1890 по 1900 гг.) – случай сам по себе уникальный не только для харьковского, но и для других подобных коллективов в отделениях ИРМО.

Судя по рецензиям Р. Геники, харьковский квартет отличался определенностью в выборе репертуара, продуманными программами с разумным соотношением произведений классической и современной музыки. Так, из произведений классической и романтической музыки в исполнении квартета в описываемый период прозвучали: В. А. Моцарт – Квартет C-dur, № 17; Л. ван Бетховен – Квартет Es-dur op. 74; Р. Шуман – Квартет op. 41, № 3; Ф. Мендельсон – Квартет Es-dur op. 1; Б. Сметана – Квартет e-moll; А. Рубинштейн – Квартеты op. 17 и op. 66, Квартет G-dur (без опуса); П. Чайковский – Квартет, посвященный памяти Ф. Лауба. Из произведений современников музыканты исполняли Квартеты А. Аренского op. 11 и op. 35 и Квартет З. Носковского (без опуса).

В 1906 году квартет изменил свой состав: Е. Белоусов (виолончель) заменил ушедшего С. Глазера. В новом составе квартет дебютировал 18 ноября во втором камерном собрании, о чем Р. Геника писал следующее: «Наш доблестный, многострадальный квартет освежился новой, молодой силой и бодро, увлекательно, с подъемом и притом стильно, с тончайшей отделкой мельчайших технических деталей сыграл два квартета разных эпох и стилей: D-dur'ный № 21 Моцарта и As-dur'ный op. 105 Дворжака» [4, с. 47].

В следующем концерте, состоявшемся 2 декабря, в исполнении квартета прозвучали произведения С. Танеева – Квартет A-dur № 5 op. 13 и Л. ван Бетховена – Квартет f-moll op. 95. В 1910 году квартет пополнили новые музыканты: В. Слатин (вторая скрипка), И. Букиник (альт). В камерных собраниях этого и следующего 1911 года в исполнении камерного ансамбля прозвучали: Квартет D-dur П. Чайковского, Серенада D-dur op. 8 Л. ван Бетховена, Квартет D-dur № 2 А. Бородина, Квартеты Й. Гайдна (C-dur op. 76, № 3) и Р. Глиэра (g-moll op. 20, № 2): «Исполнители и по технической добросовестности, и по художественному подъему были на высоте задачи», – писал об этих выступлениях Р. Геника [6, с. 205].

В последующие годы состав квартета периодически изменялся. Так, в 1912 году он состоял из таких музыкантов: К. Горский (первая скрипка), В. Слатин или И. Букиник (вторая скрипка), К. Бринкбок (альт), Е. Белоусов (виолончель). Были исполнены Квартеты В. А. Моцарта – C-dur, № 6; А. Дворжака – Es-dur op. 51; Р. Шумана – d-moll; А. Аренского – a-moll op. 35; С. Танеева – B-dur op. 19, № 6; А. Рубинштейна – F-dur op. 17, № 3.

В 1913 году на вакансиях выбывших К. Горского и Е. Белоусова появились новые артисты – скрипач И. Ахрон и виолончелист А. Борисьяк. В своем новом составе музыканты блестяще исполнили Квартет № 1 D-dur П. Чайковского. В последующие годы квартет исполнял произведения как зарубежных, так и отечественных композиторов: А. Рубинштейн – Квартет c-moll op. 17 (22 января 1915), С. Танеев – Квартет B-dur op. 19 (1915), К. Дебюсси – Квартет g-moll op. 10 (21 ноября 1916).

8 декабря 1916 года, по случаю 25-летия артистической и педагогической деятельности К. Горского, состоялся концерт, который Р. Геника называет концертом «Квартета имени К. Горского»: «Этот квартет был организован благодаря временному случайному пребыванию в Харькове нескольких чешских и польских артистов, – писал Р. Геника. Скрипачи Горский и Бегановский, альтист Пихор и виолончелист Скржышевский с прекрасным ансамблем и художественным подъемом сыграли Квартеты Грига и Чайковского (D-dur)» [10, с. 59].

В 1916 году состав квартета меняется в очередной раз. Теперь в него входят В. Левенштейн (первая скрипка), А. Бреннер (вторая скрипка), К. Бринкбок (альт) и А. Борисьяк (виолончель). В их исполнении прозвучали Квартеты В. А. Моцарта – d-moll № 13; Л. ван Бетховена – F-dur op. 15 и А. Глазунова – d-moll op. 70, № 5.

В концертах камерной музыки, проходивших в Харькове, часто принимали участие смешанные ансамбли – дуэты, трио, квинтеты, секстеты, состоявшие как из местных исполнителей, так и гастролеров. Одним из таких ансамблей был дуэт А. Горовица (фортепиано) и Е. Белоусова (виолончель). Ими были организованы сонатные вечера, которые имели крупный и заслуженный успех. «Такой безукоризненный ансамбль, такую изысканную тонкую отделку мельчайших технических и стильных деталей редко приходится слышать» – пи-

сал Р. Геника [4, с. 49]. И далее: «Оба артиста за эти годы духовно сжились, сроднились; в их высоко-художественном ансамбле видны плоды строгой совместной работы, общность концепции, тонко проведенный и законченный в мелочах план оттенков» [7, с. 224].

В программу дуэта входили произведения Л. ван Бетховена (Сонаты A-dur, h-moll), Ф. Мендельсона (Соната D-dur), редко исполняемая виолончельная Соната Ф. Шопена, А. Рубинштейна (Соната D-dur), Э. Грига (Соната a-moll op. 36), К. Сен-Санса (Соната op. 32), Н. Мяскового (Соната D-dur), К. Бёльмана (Соната a-moll op. 40) и др.

В сонатных вечерах 1902 года А. Горовиц выступал также в дуэте с П. Щуровским (Сонаты для фортепиано и скрипки Л. ван Бетховена № 7 c-moll, № 8 G-dur, № 9 a-moll), а в камерном собрании 1910 года с К. Горским (Соната для фортепиано и скрипки g-moll op. 11 Л. Николаева), И. Ахроном (Соната a-moll op. 19 для фортепиано и скрипки А. Рубинштейна).

Виолончелист Е. Белоусов исполнил ряд произведений в дуэтах с И. Слатиным-младшим (Соната A-dur op. 62 Ф. Шопена для фортепиано и виолончели) (1910), В. Сафоновым (Сонаты для фортепиано и виолончели d-moll op. 5, A-dur op. 69 и C-dur op. 102 Л. ван Бетховена) (1912), Ф. Акименко (Соната D-dur op. 37), А. Розенфельдом (Соната a-moll op. 32 К. Сен-Санса) и Е. Савеловой-Созентович (Соната g-moll С. Рахманинова).

Другие подобные дуэты также активно участвовали в концертной жизни города: это дуэт Е. Краинской (фортепиано) и К. Горского (скрипка) – Соната Р. Шумана op. 121; С. Брикнера (фортепиано) и К. Горского (скрипка) – Соната a-moll А. Рубинштейна; А. Шульца-Эвлера (фортепиано) и С. Глазера (виолончель) – Соната Э. Грига; С. Пржикуцкой (фортепиано) и К. Горского (скрипка) – Соната № 2 d-moll Р. Шумана; А. Бенша (фортепиано) и К. Горского (скрипка) – Сонаты В. А. Моцарта; А. Пушкинковой (фортепиано) и А. Борисяка (виолончель) – Соната op. 19 С. Рахманинова; Е. Орловой (фортепиано) и А. Борисяка (виолончель) – Сонаты Л. ван Бетховена (A-dur), Э. Грига (a-moll), А. Рубинштейна (D-dur); М. Мирзоевой (фортепиано) и Ф. Смитта (скрипка) – Соната op. 30 Л. ван Бетховена; Е. Белоусовым (виолончель) и его учеником А. Слатиным – Сюита G-dur op. 16 Д. Поппера.

Еще одной формой камерных ансамблей, принимавших участие в музыкальных вечерах, были фортепианные дуэты. Так, в камерном собрании 1906 года, посвященном памяти А. Аренского, прозвучала его Сюита № 3, ор. 33 для двух фортепиано в исполнении С. Брикнера и его ученицы Е. Нибур. В следующем 1907 году этот же фортепианный дуэт исполнил в камерных собраниях Фантазию С. Рахманинова и Вариации ор. 51 для двух фортепиано Э. Грига. «Очень большой успех имела фантазия в 4-х картинах для двух фортепиано Рахманинова, с виртуозным блеском и самым безупречным ансамблем сыгранная С. Брикнером и его очень талантливой ученицей госпожой Нибур» – писал Р. Геника [4, с. 48]. В концерте из произведений А. Рубинштейна, состоявшегося 22 января 1915 года, «публика с интересом ознакомилась с Балладой на сюжет “Леоноры” Л. Брюгера, обработанной для двух фортепиано С. Померанцевым в талантливой передаче А. Горовица и его ученицы А. Пушковой» [8, с. 164].

Большим успехом у харьковской публики пользовались выступления камерных ансамблей других составов – это трио, квинтеты, секстеты и септеты. Так, в камерном собрании 1906 года, прозвучало Элегическое трио ор. 9 d-moll С. Рахманинова (А. Горовиц, К. Горский, Е. Белоусов), а в камерном собрании следующего года с большим успехом дебютировало струнное трио в составе К. Горского, Ф. Кучера и Е. Белоусова, исполнившие Трио a-moll ор. 7 Ф. Акименко.

В 1912 году к неизменному дуэту А. Горовица и Е. Белоусова присоединился московский скрипач А. Могилевский. Результатом этого союза оказались два камерных вечера, в которых были исполнены трио П. Чайковского, С. Рахманинова, а также две скрипичные сонаты (А. Винклера, Л. Николаева) и две виолончельные сонаты (С. Рахманинова и И. Брамса), а в концерте от 19 октября 1913 года с выдающимся успехом прозвучало Трио П. Чайковского в исполнении И. Слатина-младшего (фортепиано), И. Ахрона (скрипка) и А. Борисяка (виолончель).

В программах квартетных вечеров часто звучали и произведения, написанные для квинтета. В 1900 году, в программе такого вечера был исполнен Квинтет ор. 81 А. Дворжака и Квинтет Ля-мажор Н. Афанасьева (состав – А. Бенш, К. Горский, С. Дочевский, К. Кучера и С. Гла-

зер); в камерном собрании следующего 1901 года прозвучал Квintет ор. 114 Ф. Шуберта (фортепианную партию исполнил М. Гинзбург).

Такой состав камерного ансамбля, как секстет, также встречался в программах концертов камерной музыки. Так, в камерном собрании 1910 года прозвучал Секстет G-dur ор. 36 И. Брамса в составе – К. Горский (первая скрипка), В. Слатин (вторая скрипка), И. Букиник (альт), Ф. Кучера (второй альт), Е. Белоусов (первая виолончель), А. Слатин (вторая виолончель); в камерном собрании 1912 года был исполнен струнный Секстет ор. 70 П. Чайковского (К. Горский и В. Слатин – скрипки, И. Букиник и К. Бринкбок – альты, Е. Белоусов и А. Слатин – виолончели).

В камерных концертах Харькова того времени, помимо местных исполнителей, принимали участие и приезжие музыканты. Некоторые гастролеры присоединялись в концертах к харьковским музыкантам, дополняя или расширяя состав ансамбля, а некоторые приезжали уже полным составом квартета или квинтета. 8 декабря 1900 года, во втором камерном собрании, принял участие пианист, директор музыкального училища Саратовского отделения ИРМО С. Фон Экснер, исполнивший фортепианную партию в Трио D-dur ор. 70 Л. ван Бетховена и в Квинтете ор. 44 Р. Шумана. Р. Геника в своем положительном отзыве отметил: «Мастерское, стильное исполнение, полное вкуса, возвышенного чувства и вдохновения делают честь г-ну С. Фон Экснеру <...> Г-н С. Фон Экснер показал себя не только достойным толкователем бетховенской глубины, но и вообще идеальным, солидно рутинированным исполнителем ансамблей. Публика вполне оценила все эти драгоценные качества, устроила артисту бурные овации» [1, с. 122–123].

В 1907 году харьковская публика наслаждалась выступлением членов Парижского общества исполнителей на музыкальных инструментах. Французские артисты – А. Казелла – клавесин, А. Казадезюс – виола д’амур, М. Казадезюс – виола да гамба, А. Де-Вилье – виола бас, исполнили произведения И. С. Баха (Гавот соль-минор, Бурре из ля-минорной Английской сюиты), Г. Ф. Генделя (Гавот с вариациями из 14-й сюиты соль-минор), «Турецкий марш» В. А. Моцарта, пьесы Лоренцини, Борчи, Ж. Ф. Рамо, д’Эрвелуа, ансамбли Бруни, Ф. Э. Баха и др. Как писал Р. Геника, «артисты заявили себя

как и везде – артистами самой высокой пробы, которым вполне по плечу их высокая и серьезная миссия – пробуждать в массах интерес к славному прошлому музыкального искусства» [5, с. 291].

В камерном собрании 1912 года М. Домбровский – пианист, преподаватель Киевского музыкального училища – помимо сольного выступления, исполнил фортепианную партию в Квинтете Ми-бемоль мажор Р. Шумана, заслужив успех у харьковской публики. В этом же году Харьков посетил брюссельский квартет в составе: Ф. Шёрг, Х. Даухер, П. Мири и А. Дохэрд, исполнивший Квартеты Й. Гайдна (№ 68, Фа-мажор), Л. ван Бетховена (№ 10, Ми-бемоль мажор) и П. Чайковского (№ 3, ми-бемоль минор).

Не оправдали ожидания публики гастролы Мекленбургского квартета, прошедшие 8 апреля 1915 года в Харькове. «Господа Григорович, Кранц, Бакалейников и Буткевич, – писал Р. Геника, – сыграли квартет Бородина стройно, безукоризненно, чисто; но этим и был исчерпан весь интерес концерта; сольные выступления и Григоровича, и Буткевича, их тусклое, флегматичное, лишенное блеска и поэзии исполнение самых приевшихся пьес заигранного репертуара, – все это придало концерту вульгарный антихудожественный характер обыденных благотворительных вечеров» [9, с. 362].

Р. Геника, скрупулезно описывая камерные собрания, исполнителей и репертуар, в своих рецензиях выступал не только как «фиксатор» музыкальной жизни города, но и как вдумчивый, серьезный музыкант, критически оценивающий и сами произведения, многие из которых были созданы только что, и исполнителей с их достоинствами и недостатками. Можно привести ряд суждений Р. Геники по этому поводу. Так, оценивая барочный по стилистике Квартет № 5 ор. 13 С. Танеева, автор рецензии отмечал достоинства музыки в следующих выражениях: «Образцовая, академическая работа; 3-я часть – *Allegro molto*, эффектная, остроумная, с ее удачной имитацией волиночных эффектов старинных Mussett'ов в стиле Баха и падре Мартини – была бисирована» [3, с. 125].

В другой своей рецензии взыскательный критик, высоко ценивший творчество С. Танеева как представителя новой русской музыки, высказал ряд замечаний по поводу его Трио ор. 21: «Струнное трио Танеева представляет неудачную музыкально-антикварную попытку:

автору хотелось перевоплотиться и создать нечто в духе музыкального рококо 18-го столетия. Чтобы яснее понять дефекты работы Танеева, следует сравнить ее с аналогичными восстановлениями старинного стиля в различных симфонических, камерных, оперных и балетных произведениях Масснэ, Сен-Санса, Амбруаза Тома, Делиба и Бизе. То, что составляет прелесть, очарование подобного рода произведений – мелодическая оригинальность, грация, живость и игривость ритмов, лаконизм речи, идеальная ясность и пластика контуров, – все это отсутствует в тусклой, тяжеловатой музыке Танеева» [10, с. 59].

Не менее строг Р. Геника и к исполнителям. В их индивидуальных творческих манерах он ценил подлинный артистизм, умение установить контакт с публикой, высокую технику, «школу», сочетающуюся с проникновением в замысел исполняемого произведения. Он выступал против, как он сам говорит, «вялости», «тусклости», «обыденности» исполнений, обращая на это особое внимание в своих рецензиях.

Р. Геника высоко ценил таких камерных исполнителей, как неизменный участник Харьковского квартета К. Горский, который всегда демонстрировал индивидуальный подход в работе над исполняемыми произведениями: «Игра г. Горского всегда подкупает искренностью и подъемом чувства; стремясь прежде всего строго выдержать строгий характер пьесы, увлекаясь главным образом сильными патетическими моментами, он проявляет в оттенках много страстности, нервности, они являются у него скорее под влиянием настроения, воодушевления, нежели вырабатываются путем тонкого расчета» [2, с. 252]. И далее: «Некоторое пренебрежение выточенностью различных, преимущественно технических, деталей ему легко простить, хотя бы ввиду обширности его репертуара» Здесь в нескольких емких словах дана характеристика исполнительской манеры одного из самых известных, а главное – постоянных участников харьковских камерных собраний [2, с. 252].

Выводы. Перечень подобных характеристик произведений и исполнений, метко даваемых Р. Геникой, можно было бы продолжить. В данной статье такая «описательная» цель не преследовалась. Р. Геника как музыкальный критик, корреспондент «Русской музыкальной газеты» в Харькове, добросовестно и тщательно откликался на все события музыкальной жизни города. Обладая большими знаниями и профессиональным опытом, которые можно определить как энци-

клопедические, Р. Геника демонстрировал глубокое понимание самых различных жанров и стилей музыкального творчества, сравнивал и анализировал музыку разных эпох и стилей, призывал композиторов и исполнителей к яркому, технически совершенному владению формой и средствами музыкального выражения. В этом состоит масштабность фигуры Р. Геники как ученого, исполнителя и композитора, взявшего на себя нелегкий труд летописца музыкальной жизни Харькова рубежа XIX – первых двух десятилетий XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1900. — № 4. — С. 122–123.
2. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1902. — № 8. — С. 252.
3. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1906. — № 51/52. — С. 125.
4. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1907. — № 1. — С. 47–49.
5. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1907. — № 9/10. — С. 291.
6. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1911. — № 7. — С. 205.
7. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1912. — № 9. — С. 224.
8. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1915. — № 8. — С. 164.
9. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1915. — № 19/20. — С. 362.
10. Геника Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геника // Рус. муз. газета. — 1916. — № 2. — С. 59.
11. Кононова Е. В. Кафедра специального фортепиано / Е. В. Кононова // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917–1992 / [ред.: П. П. Калашник, Е. А. Бортник и Н. Коханник]. — Х. : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. — С. 109–133.
12. Кононова О. В. Музикант-просвітитель / О. Кононова // Музыка. — 1984. — № 5. — С. 3.

13. Кононова О. В. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано / О. В. Кононова // *Pro Domo Mea : нариси* / [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. — Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — С. 20–56.

14. Свиридовская Н. Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи : дис. ... канд. искусствoved. : 17.00.02 / Свиридовская Нина Давидовна. — М., 2009. — 382 с.

15. Секотова Е. В. Культурно-образовательный потенциал отечественной музыкально-критической мысли середины XIX — начала XX вв. : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Секотова Елена Владимировна. — Саранск, 2008. — 198 с.

16. Фатеева И. М. Эстетические основы художественно-критической деятельности В. В. Стасова : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Фатеева Ирина Михайловна. — М., 2009. — 166 с.

Линник М. С. Камерные концерты в Харькове сквозь призму публикаций корреспондента «Русской музыкальной газеты» Р. Геники (конец XIX – начало XX вв.). Статья посвящена характеристике деятельности видного харьковского музыканта конца XIX – начала XX вв. Р. Геники как музыкального критика, корреспондента «Русской музыкальной газеты». Основное внимание уделено отражению в музыкально-критической деятельности Р. Геники событий концертной жизни Харькова в сфере камерной музыки. Рассмотрены программы камерных собраний, состоявшихся в Харькове в период рецензионной деятельности Р. Геники, выявлены особенности его критического метода, направленного на творчество исполнителей и на характеристику произведений, включавшихся в программы концертов, особенно тех, которые были созданы современными авторами. Р. Геника выступает не только как летописец музыкальной жизни Харькова, благодаря чему мы узнаем много нового о ней, но и силой своего интеллекта и эрудиции информирует музыкальную общественность о лучших образцах классических и современных камерных сочинений, критически относится к исполнителям, от которых требуется яркость, тщательность, эмоциональность в подаче музыкального материала, рассчитанного на широкий круг профессионалов и любителей камерной музыки.

Ключевые слова: Р. Геника – музыкальный критик, «Русская музыкальная газета», харьковский квартет К. Горского, жанры и репертуар камерного исполнительства, камерные собрания в Харькове рубежа XIX–XX вв.

Линник М. С. Камерні концерти у Харкові крізь призму публікацій кореспондента «Російської музичної газети» Р. Геніки (кінець XIX – початок XX ст.). Статтю присвячено характеристиці діяльності видатного харківського музиканта кінця XIX – початку XX ст. Р. Геніки як музичного критика, кореспондента «Російської музичної газети». Основну увагу приділено відображенню у музично-критичній діяльності Р. Геніки подій концертного життя Харкова у сфері камерної музики. Розглянуто програми камерних збірань, що відбулися у Харкові в період рецензійної діяльності Р. Геніки, виявлено особливості його критичного методу, спрямованого на творчість виконавців та на характеристику творів, які залучалися до програм концертів, особливо тих, що були створені сучасними авторами. Р. Геніка виступає не лише як літописець музичного життя Харкова, завдяки чому ми узаємо багато нового про нього, але й силою свого інтелекту і ерудиції інформує музичну спільноту про кращі зразки класичних і сучасних камерних творів, критично ставиться до виконавців, від яких вимагається яскравість, ретельність, емоційність у подачі музичного матеріалу, розрахованого на широке коло фахівців і любителів камерної музики.

Ключові слова: Р. Геніка – музичний критик, «Російська музична газета», харківський квартет К. Горського, жанри і репертуар камерного виконавства, камерні зібрання у Харкові рубіжу XIX–XX ст.

Linnik M. S. Chamber concerts in Kharkiv through the prism of publications of the “Russian Musical Gazette” correspondent R. Genika (late 19th – early 20th centuries). The article deals with the work of a prominent Kharkiv musician of the late 19th – early 20th centuries R. Genika as a music critic and the “Russian Musical Gazette” correspondent. It focuses on the reflection of the events of Kharkiv chamber musical life in R. Genika’s musical and critical activity. Under consideration are programs of chamber music meetings held in Kharkiv during R. Genika’s reviewing work. The paper highlights specific features of the musician’s critical method aimed at creative artists and at the characteristics of the pieces included into the concert programs, especially the ones created by the authors of those days. R. Genika does not only stand as a chronicler of Kharkiv musical life, thereby we learn a lot of new facts about it, but with the power of his intellect and erudition he informs the public about the best musical samples of classical and modern chamber compositions and is critical of the performers, who are required to be bright, careful and emotional

in presenting the musical material intended for a wide range of chamber music professionals and amateurs.

Key words: R. Genika – a music critic, the “Russian Musical Gazette”, Kharkiv K. Gorsky Quartet, genres and repertoire of the chamber performing art, chamber meetings in Kharkiv at the turn of the 19th – 20th centuries.

УДК 7.78.071.2

Інна Довжинець

ТРАДИЦІЯ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИКУВАННЯ В ЧАСО-ПРОСТОРІ ПРОВІНЦІЙНОГО МІСТА

Дослідження музичної історії рідного краю заняття не тільки цікаве, але й вкрай необхідне. Занурення в глибини давнини й не дуже віддалене минуле дозволяє відновити незаслужено забуті сторінки вітчизняного культурного літопису, згадати імена тих «героїв», що стояли у витоків місцевих мистецьких традицій.

Особливої значимості вивчення свого культурного коріння набуває для жителів провінції, яким, за визначенням сучасного російського філософа М. М. Інюшкіна, характерно «відчуття провінційного часо-простору, як свого одвічного» [11, с. 15]. Їх світосприйняття визначається максимальним наближенням особистісного «я» до оточуючої дійсності, відчуттям історичних подій майже як фактів з власного життя, збереження яких є цінним і особливо шанобливим. М. Інюшкін підкреслює, що «здатність до рефлексії, сприйняття себе в середовищі, якому притаманне саме їм породжуване й властиве, вельми важливе для культурного самовизначення мешканців провінції <...>» [11, с. 15]. Можливо, саме тому дослідження «провінційного напрямку» сьогодні набувають все більшої **актуальності**. Так, наголошуючи на злободенності теми, дослідниця музичної культури російської провінції В. І. Юдіна відзначає, що така активність обумовлена «загостренням інтересу суспільства до відродження усього того цінного, що пов'язано із культурно-історичною спадщиною своєї «малої батьківщини»: самобутніх і глибоких прошарків художньої культури, які включають оригінальну творчість місцевих авторів, фольклор, іс-

торико-архівні матеріали, що пов'язані з життям і діяльністю видатних уродженців краю» [33, с. 1]. У вітчизняному музикознавстві, актуальність окресленої проблематики виявляється у значному збільшенні чисельності наукових робіт, присвячених дослідженням історії музичної культури окремих міст і регіонів України. Так тільки в останнє десятиліття об'єктами уваги науковців стали Чернігівщина (2002) [9], Дрогобиччина (2005) [4], Житомирщина (2005) [8], Дніпропетровщина (2006) [32], Полтавщина (2006) [12] та інші області країни.

Вказуючи на те, що прагнення до збереження історії і традицій є однією з ментальних провінційних рис, доводиться визнати, що поряд із вшануванням визначних віх минулого, інші, іноді не менш важливі події, часто «стираються з пам'яті» нащадків і для них історія кожний раз починається ніби «з чистого аркушу». Саме на відновлення історичної пам'яті і спрямована дана наукова розвідка. Вона ставить за мету дослідити музичну історію міста Суми в аспекті становлення традиції академічного музикування. Зазначимо, щов контексті історико-культурологічного аналізу під терміном «академічне музикування» буде розумітися не тільки безпосередньо музично-виконавська практика, але й музична освіта, а також уся музична атмосфера, яка формується в процесі музичної діяльності у певному місті або регіоні.

Серед мешканців міста Суми сьогодні мало хто знає, що місцева традиція академічного музикування бере свій початок з кінця XIX століття, а саме, з 1877 року коли в місті вперше були відкриті музичні класи. Їх засновником став піаніст, композитор, педагог, громадський діяч Аркадій Максимович Абаза (1843–1915). Уродженець Суджанського повіту Курської губернії, виходець із молдавських дворян, він отримав достатньо високу музичну освіту. А. Абаза закінчив Харківські музичні класи Імператорського російського музичного товариства, де по класу фортепіано займався у Іллі Слатіна, навчання продовжив у Петербурзькій консерваторії (по класу фортепіано Олександра Дрейшока, вокалу – Камілло Еверарді, контрапункту – Миколи Заремби). Удосконалював виконавську майстерність в Німеччині у Ханса фон Бюлова. А. Абаза є автором понад двадцяти романсів¹, увертюри й однієї дії опери

¹ Найвідоміші романи А. Абазі: «То не ветер ветку клонит», «Не скажу никому», «Так и рвется душа», «Одно мне в жизни утешение», «Утро туманное».

«Жертва помсти», «Гімну святим браттям Кирилу та Мефодію» (для чотириголосого хору), понад тридцять фортепіанних п'єс, серед яких дві fugи, п'ять сонат, три фантазії, три вальси тощо.

За довідкою «Музичної енциклопедії», А. Абаза є фундатором і директором музичних шкіл в Сумах, де він працював у 1877–1881 роках та музичних класів у Курську, куди він переїхав 1882 року і залишався до кінця свого життя [16, с. 14]. На жаль, постать цього музичного діяча сьогодні є ще недостатньо вивченою. Відомо, що у створених і очолюваних ним музичних закладах він викладав гру на фортепіано, спів, теорію музики. Також займався редагуванням народних пісень, активно пропагував музичне мистецтво в пресі, друкуючи статті про видатних композиторів і рецензії на виступи гастролуючих музикантів. Такі його замітки нерідко з'являлися у «Курських губернських відомостях» (1889–1908).

Стосовно педагогічної діяльності А. Абазі в Сумах, не збереглося жодного документа, проте достатньо вивченим є його курський період творчості. Спираючись на дослідження російського музикознавця С. Є. Горлинської, можна з'ясувати основоположні принципи методики А. Абазі, які, ймовірно, залишались незмінними впродовж усієї його педагогічної кар'єри. Так, за визначенням науковця, відсутність дилетантизму в учнівському середовищі ставилося в основу педагогічної практики митця [7]. Для гармонійного та всебічного професійного розвитку музикантів, в обов'язковий курс навчання, окрім спеціальних предметів гри на інструменті, А. Абаза включав значний комплекс теоретичних дисциплін. Зокрема: елементарну теорію музики, сольфеджію, транспозицію, стислі курси гармонії та мелодії (з розв'язанням задач), загальну історію музики, історію музики слов'янських народів. До дисциплін основного циклу також була рекомендована композиція, як предмет, спрямований на розвинення музичного слуху, мислення та усвідомлення законів побудови форми [7]. Свою систему навчання А. Абаза прирівнював до консерваторської. Як відзначає дослідник історії Курська Ю. О. Бугров: «у свої класи він приймав усіх охочих навчатися музиці. До речі, структура класів нагадувала консерваторську: клас співів, клас фортепіано, клас струнних інструментів, клас теорії музики. Педагогами намагався добирати викладачів, які поділяли його точку зору на принципи музичної освіти» [5, с. 8].

Про професійні й людські якості А. Абазы можна також дізнатися з некрологів про смерть музиканта. Так в «Російській музичній газеті» (№ 6 за 1915 рік) відомий російський композитор, музикознавець і скрипаль Микола Рославець писав: «<...> чутливий досвідченіший педагог, благородна людина, <...> Аркадій Максимович Абаза являв собою ідеальний взірець вчителя <...>» [2]. В газеті «Курская бль» від 5 січня 1915 року підкреслюється: «Він був великим педагогом, який безкорисливо, самовіддано, безроздільно віддав себе улюбленій справі. Він вмів об'єднати своїх учнів, запалити в їх душах полум'я духовного підйому, прагнення до ідеалу. Ми, його учні, зобов'язані йому кращими годинами свого духовного життя. Він вказав нам шлях до безмежної чистої радості духу <...>» [1].

Відкрита А. Абазою в Сумах музична школа скоріше представляла собою приватні музичні класи, існування яких було традиційним для невеликих містечок дореволюційної Росії. Діяльність таких класів особливо активною була наприкінці ХІХ – початку ХХ століть. В них любителі музики мали можливість навчатися сольному співу, грі на фортепіано і скрипці. Називались вони по-різному: музична школа, училище і, навіть, консерваторія.

На початку двадцятого століття значного поширення в Сумах набули приватні уроки музики. Як зазначає дослідник історії російської культури М. Черних, вже з кінця ХІХ століття «будучи елементом виховання», музична освіта стає необхідною складовою міського культурного середовища [31, с. 47]. Зазвичай, «приватні викладачі не ставили професійних задач. Навчання музиці обмежувалося розучуванням салонних п'єс, романсів, ноктюрнів, танцювальних мелодій» [14]. У спогадах очевидця тих подій, сумчанина П. І. Нікітенка, відзначається, що музичних шкіл сучасного типу у дореволюційній Росії не було. «Були окремі музиканти-піаністи, скрипалі, які давали уроки музики на дому у заможних сім'ях. Деякі приймали учнів і у себе вдома. В більшості для музикантів навчання дітей грі на різних інструментах, було джерелом засобів до існування. З метою залучення клієнтів-учнів, давалися об'яви у місцевій пресі – газетах «Сумський голос», «Сумський вісник» [17]. Оголошення також вивішувалися безпосередньо на будинках, в яких проживали викладачі. Слід відзначити, що послуги пропонували, переважно, дипломовані спеціалісти,

які отримали освіту за кордоном або у відомих музичних вузах Росії. Рекламуючи в оголошеннях свої *Alma Mater*, вони, на жаль, не завжди вказували власні прізвища, тому уявлення про музично-викладацьку еліту того періоду можемо мати дещо не повну. Так відомо, що навчитися грі на віолончелі можна було у випускника Празької консерваторії В. А. Павелки [29, с. 4]. «Вчителька Варшавської консерваторії мадам Тушинська» пропонувала «уроки гри на роялі» [20, с. 4]. Л. К. Хрістенко та Софія Петрівна Суттон – уроки фортепіанної гри [22, с. 4]. Спів викладали: випускник Імператорської Московської консерваторії, який проживав на вулиці Петропавлівській (буд. Ісаченко) [23, с. 1] та викладач Є. Н. Ванєєва [24, с. 1]. «Постановкою голосу, фразуванням, вивченням партій та романсів, навчанням італійської мови спеціально для співу» також займалася вчителька, що закінчила «у професора Петроградську консерваторію» [26, с. 4]. Опанувати елементарну теорію музики, гармонію, гру на фортепіано можна було у випускника Санкт-Петербурзького регентського і музичного училища [21, с. 4]. Навчитися професійно гітарної гри «з нот і без нот по вельми здешевленій ціні» – у Марка Йосиповича Гомлевського [30, с. 1], а відвідати уроки скрипки – у артиста-скрипаля І. З. Воловіка [29, с. 4]. Часто об'яви мали узагальнений характер, по типу: «Даю уроки музики». Іноді уточнювалося: «репетирую та займаюся з дітьми первинно», або «готую в консерваторію на вищі курси» (бувний викладач музичної школи в Києві Б. Лімперг) [27, с. 4].

Поряд з приватними уроками музики на початку ХХ століття в Сумах розпочинають свою діяльність дитячі садки з музичним вихованням, музичні студії та приватні музичні школи.

Великою популярністю в Сумах користувалася «Нова школа» В. В. Бирченко. Відкрита у 1909 році, вона працювала у руслі найсучасніших європейських методик того часу. Директор школи Віра Василівна Бирченко (1885–1971), отримала високу освіту в Женеві та Петербурзі, була талановитим викладачем. Спочатку школа була установою на кшталт сучасного дитячого садка, де навчалися діти дошкільного віку за системою Марії Монтессорі і Жака Далькроза².

² Слід зазначити, передові тенденції підтверджуються тим, що перша «Школа Монтессорі» в Європі була відкрита у січні 1907 року (Рим), а система музично-рит-

Згодом, дитячий садок був реорганізований у школу, навчання в якій серед сумчан вважалося дуже престижним.

Майже одночасно з садком В. В. Бирченко в Сумах розпочала свою діяльність приватна музична школа Наталії Олексіївни Чурилової. За спогадами сучасників, дружина директора банку Н. О. Чурилова була прекрасною чуйною людиною, дуже простою і скромною. Вона мала добру музичну освіту. Закінчила Петербурзьку консерваторію. Прекрасно володіла фортепіано. Була дуже музикальною і відзначалася прогресивними поглядами в галузі музичної освіти. Про школу Н. А. Чурилової збереглося дуже мало свідчень, але за спогадами сумчанки Г. Мокридіної, її мати брала уроки гри на фортепіано в школі Чурилової і здавала екзамен по фортепіано при комісії. Також вона згадує, що в цій школі працював відомий в Сумах музикант Л. П. Кагадєєв [15].

Важливу роль у розбудові музичної освіти та становленні традиції академічного музикування відіграв приїзд в Суми відомого музиканта – піаніста, скрипаля, композитора, викладача, диригента та громадського діяча Володимира Михайловича Герніка. Слід зазначити, що створення музичних навчальних закладів було справою життя цієї талановитої людини. Так у 1909 році зусиллями митця була відкрита перша музична школа в Козлові (Тамбовська губернія). 1 серпня 1912 року при відділенні ІРМТ В. М. Гернік заснував музичну школу в Таганрозі (Область війську Донського). У 1915 році в сумських газетах з'являються перші оголошення про те, що російський чиновник, відомий викладач В. М. Гернік, який закінчив Лейпцизьку консерваторію (срібна медаль) і був директором музичної школи в Таганрозі, дає приватні уроки гри на роялі та скрипці, а також запрошує любителів і любительок хорового співу у безкоштовний хор [25, с. 4]. Успішна викладацька практика й зростаючий попит на музичну освіту у городян створили підстави для відкриття професійного навчального закладу. Так в серпні – вересні 1917 року в пресі оголошується набір в музичну школу В. Герніка. Затверджений Міністерством на-

мічного виховання, діставши випробування у спеціальному курсі Женевської консерваторії у 1905 році, отримала остаточне втілення у створеному Інституті Музики і Ритму Е. Жак-Далькроза (Хеллерау) лише у 1911 році.

вчальний заклад, з 6-річним курсом по програмі консерваторії, по закінченню надавав свідоцтва встановленого зразка.

Про діяльність музичної школи В. Герніка збереглося мало інформації. Відомо, що окрім самого директора, який викладав фортепіано і скрипку, сольний спів в ній вела випускниця Петроградської консерваторії С. Зволянська. Також в школі викладалися «всі теоретичні науки». Музичний заклад вів активне концертне життя. Його учні виступали перед сумською публікою і, як в попередніх містах педагогічної діяльності майстра, «створювали гарне враження своєю обдуманною грою» [13, с. 1]. У своїй автобіографії випускник школи Іван Лукіч Андрущенко (1896 р. н., скрипаль, альтист і віолончеліст) згадує, що «затверджена приватна музична школа професора Володимира Михайловича Герніка існувала в Сумах більше 7 років, «до того часу, як В. Гернік у 1923 році, в зв'язку із хворобою, переїхав до Харкова» [3].

Слід зазначити, що 1917 рік видався плідним для музичної освіти Сум. Майже одночасно з відкриттям школи В. Герніка за ініціативою Петра Петровича Бессонова – викладача історії в Сумському реальному училищі, пристрасного любителя музики, музиканта-аматора – при «Палаці праці» була відкрита музична студія. Студія займалася переважно навчанням гри на фортепіано. В ній викладали: піаністи – Леонід Павлович Кагадєєв, Ганна Петрівна Вершинська, Поліна Самійлівна Лившиць, Юдіфь Йосипівна Маршад, Лідія Костантинівна Хрістенко, Пелагея Василівна Штубе. Також існував клас вокалу, який вела Надія Федорівна Фортинська.

У цьому ж році на базі музичної школи Н. О. Чурилової в Сумах було створене музичне училище. Так в оголошенні «Сумського вісника» від 16 вересня 1917 року інформується: «Програми училища, що відкривається, встановлені у відповідності з п'ятьма класами консерваторії по предметах – фортепіано, скрипка, віолончель, і повний курс співу. Приймаються особи обох статей у віці від 10 років, вільні слухачі та у підготовчий клас – діти від 7 років» [24, с. 1]. За згадкою очевидиці тих подій Ю. Й. Маршад (Полфьорової), училище було приватним навчальним закладом. Його власниця – високопрофесійний музикант Н. О. Чурилова, постаралася зібрати в ньому кращі музичні кадри міста. Співорганізатором заснування училища і його ди-

ректором став відомий в Сумах музикант – Леонід Павлович Кагадєєв (1861–1944), який одночасно викладав у новоствореному закладі фортепіано і теорію музики. Із збережених протоколів педагогічної ради музичного училища (1919 р.) відомо, що викладачами по класу фортепіано працювали: Наталія Олексіївна Чурилова, блискуча піаністка і чудовий педагог Зінаїда Давидівна Альтшулер, яка закінчила Петроградську консерваторію (по класу фортепіано професора Л. В. Ніколаєва, камерного ансамблю – професора О. К. Глазунова) зі званням «вільний художник» (вища ступінь) а також випускниця Московської консерваторії Прасковья Петрівна Лазаренко. Скрипку викладав відомий в Сумах концертант Йосип Зинов'євич Воловик. Випускник Московської консерваторії, він був незмінним улюбленцем сумської публіки. Його дружина – Марія Михайлівна Левицька, що закінчила ту ж консерваторію по класу вокалу у Софії Григорівни Рубінштейн, викладала в училищі спів та сольфеджіо. Вокальне мистецтво вів також В. В. Делорм-Кларін, а клас теорії і гармонії очолив відмінно освічений музикант, випускник Віденської консерваторії, поляк Бернард Генрихович Лімберг [19].

Училище було значним культурним осередком. Його учні і викладачі часто давали відкриті концерти на різних сценах міста. Збереглися програми окремих виступів музикантів. Так, зокрема, 26 листопада 1917 року сумській публіці був представлений камерний вечір скрипкових сонат В. Моцарта, Л. Бетховена та Е. Гріга (партія скрипки – І. З. Воловик), 21 січня 1919 року – концерт фортепіанно-вокальної музики складався з творів С. Рахманінова – «Полішинель», «Сюїта для 2-х фортепіано», А. Лядова – «Прелюдія», М. Римського-Корсакова – «Фантазія на російські теми» (виконавці З. Альтшулер, Н. Чурилова), О. Юрасовського – вокальний цикл з шести пісень «Via amoris» (на слова А. Алліна, ор. 9, співав В. Делорм-Кларін). Серед зимових концертів того ж року: вечір «Російської музики», фортепіанних сонат Л. Бетховена та інші [19].

У зв'язку з реквізицією приватних навчальних закладів у жовтні 1919 року музичне училище було реквізовано. У тому ж році міським відділом народної освіти при Палаці Праці (нині обласна філармонія) було відкрито музичну студію, завідуючим якої був призначений Степанов. Але вже у 1920 році на базі приватного музичного

училища Н. Чурилової та нещодавно створеної студії була відкрита музична школа, про що в Харківському державному архіві існує документ: у записці завідуючого Харківською музпрофшколою Новського доповідається, що «1920 року, 20 жовтня на основі приватного музичного училища, гуртка педагогів і музичної студії при Палаці Праці, за розпорядженням Сумського Наросвіти була основана Радянська музична школа (при відділі народної освіти)», яка отримала назву музпрофшкола [10].

Сторінки історії цього музичного закладу свідчать, що школа користувалася великою популярністю. Вже на другий рік роботи в ній навчалось 348 учнів і працювало 24 викладачі. Школа мала прекрасний хор (керівник Микола Дейнеховський), який отримав визнання і любов не тільки міської публіки, але й жителів сільської місцевості. Про високу професійність цього колективу свідчать програми, що включали, зокрема, «Реквієм» В. Моцарта. Силами учасників хору й окремих солістів у 1924–1927 рр. на сцені міського театру були поставлені опери: «Русалка» О. Даргомижського, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Опери виконувались під супровід рояля, за яким був, зазвичай, Л. В. Кагадєєв, або учень школи – Микола Мироліубов. Нерідкістю для сумчан були й виступи симфонічного оркестру школи, яким керував випускник Віденської консерваторії (клас видатного педагога скрипаля Якоба Грюна), блискучий виконавець М. С. Дерповський.

У 1920–1930 роки музпрофшкола була справжнім музичним центром міста. Її учні брали участь у всіх мистецьких заходах, виступали з концертними програмами. Викладачі – проводили активну просвітницьку роботу: організовували тематичні концерти-лекції, в яких грали самі, а також залучали до участі учнів старших класів. В рамках цих заходів були проведені вечори: «Пушкін і музика», «Чехов і музика», концерти присвячені творчості Л. Бетховена, М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, зокрема, у останньому викладачами Є. В. Удовиченко та Ю. Й. Полфьоровим на двох роялях була виконана одна з сюїт композитора [18].

На жаль, в наступні роки більшість високопрофесійних фахівців, за особистих обставин, виїхали з Сум. Роки Великої Вітчизняної війни також не сприяли розвитку музичної культури. Слідуючи інерцій-

ним процесам, стрімкий розвиток академічного музикування, яким характеризувався початок століття, почав поступово призупинятись.

Новим поштовхом у його розвитку стало відкриття у 1960-му році Сумського музичного училища. Його активна діяльність вже в перші роки дала свої творчі плоди. Відновилося рухливе концертне життя, професійні музичні кадри наповнювали музичні школи регіону, значно підвищився рівень самодіяльних колективів, керівництво якими, переважно, здійснювали викладачі музичного закладу. Розквіт училища припав на 1980-ті роки ХХ століття, коли за свою високопрофесійну діяльність вуз отримав звання «Зразкового навчального закладу» і йому було присвоєно ім'я нашого видатного земляка Дмитра Степановича Бортнянського. Проте у 1997 році рішенням Міністерства культури України Сумське музичне училище було об'єднане з Сумським училищем культури, що не стало позитивним фактором. Перетворившись на училище мистецтв і культури, заклад втратив свій первинний статус вузу суто музично-академічного напрямку освіти. Слід також зазначити, що Сумська філармонія сьогодні також не є осередком збереження традицій академічного музикування. Серед її колективів більшість репрезентують не академічне, а популярне в наш час естрадне мистецтво. Виходячи з цього можемо констатувати, що традиція академічного музикування знову призупинила свій рух на сумській мистецькій ниві.

Отже, виходячи з аналізу історичного процесу, виявляється, що традиція має не поступовий, лінійний характер розвитку, а певну циклічність. Вона не зникає, навіть тоді, коли переривається її очевидна спадковість. Слідуючи глибинним історичним процесам, традиція, як культурний прошарок, зберігається в генній пам'яті поколінь, пам'яті міста, або певної місцевості. Моменти вдаваних втрат не знищують традицію, а лише змінюють її конфігурацію. Саме тому, особливо важливим є обережне прийняття доленосних рішень, які можуть змінити траєкторію розвитку традиції й підготувати їй зовсім інше майбутнє.

Що ж стосовно Сум, залишається сподіватись, що на новому витку історії традиція академічного музикування відновиться у культурному просторі цього провінційного міста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абаза А. М. Некролог // Курская быль. — 5.01.1915. — № 4. — С. 3.
2. Абаза А. М. Некролог // Русская музыкальная газета. — 1915. — № 6.
3. Андрущенко И. Л. Автобиография // Приватний архів родини Губічевих.
4. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Л. Бермес. — К., 2005. — 20 с.
5. Бугров Ю. А. Абаза Аркадій Максимович / Ю. А. Бугров // Гордость земли Курской [сб. очерков о знаменитых земляках / сост. Шехирев М.]. — Курск, 1992.
6. Бугров Ю. А. Развитие музыкально-сценической культуры и массовых зрелищ в российской провинции в середине XVIII – начале XX в. (на материалах Курской губернии) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. ист. наук. — Курск, 2004. — 27 с.
7. Горлинская С. Е. Музыкальные классы А. М. Абазы кульминация до-революционного музыкального образования Курского края [Електронний ресурс] / С. Е. Голинская // Режим доступу : www.e-culture.ru/Articles/2006/Gorlinskaya.pdf.
8. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у ви-мірах українського духовного життя XIX – першої третини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спе-ціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури» / П. Х. Даценко. — К., 2005. — 19 с.
9. Дорохіна Л. О. Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. О. Дорохіна. — К., 2002. — 20 с.
10. Записка заведуючого Харьковской музпрофшколой Новского // При-ватний архів родини Губічевих.
11. Инюшкин М. Н. Провинциальная культура: природа, типология, фе-номены : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора философских наук / М. Н. Инюшкин. — Саранск, 2005. — 24 с.
12. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини XIX – почат-ку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства : автореф.

дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / А. І. Литвиненко. — К., 2006. — 20 с.

13. Матушкина І. Музыкальные школы Козлова / І. Матушкина // Мичуринская правда. — 2013. — 7 февраля.

14. Михайлина С. К. Все начиналось с института благородных девиц (женское образование в провинциальных городах юга России в конце XIX — начале XX вв.) [Електронний ресурс] / С. К. Михайлина // Режим доступу : http://www.pseudology.org/Kojevnikov/Xrestomatiya/Taganrog_devitsy.htm.

15. Мокридіна Г. Л. Лист від 08.05.78 // Приватний архів родини Губічевих.

16. Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / под ред. Ю. В. Келдыша. — Т. 1. — М. : Советская энциклопедия. Советский композитор, 1973. — 1070 с.

17. Нікітенко П. І. Лист від 29.11.1980 р. // Приватний архів родини Губічевих.

18. Полфьорова Ю. Й. Лист від 25.04.1972 р. // Приватний архів родини Губічевих.

19. Протоколы заседаний педагогического совета музыкального училища Н. А. Чуриловой // Приватний архів родини Губічевих.

20. Сумской вестник. — № 38, 15.02.1913.

21. Сумской вестник. — № 114, 23.05.1913.

22. Сумской вестник. — № 193, 1.09.1913.

23. Сумской вестник. — № 196, 5.09.1913.

24. Сумской вестник. — № 197, 6.09.1913.

25. Сумской вестник. — № 195, 4.09.1915.

26. Сумской вестник. — № 201, 21.09.1917.

27. Сумской вестник. — № 194, 12.09.1917.

28. Сумской вестник. — № 197, 16.09.1917.

29. Сумской вестник. — № 262, 8.12.1917.

30. Сумской голос. — № 5, 4.12.1905.

31. Черных М. П. Образование и культура в Ростове-на-Дону (40– 90-е годы XIX века) // Культура донского края. Страницы истории. — Ростов-на-Дону : РГПИ, 1993. — С. 47.

32. Щітова С. А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. А. Щітова. — Одеса, 2006. — 18 с.

33. Юдина В. И. Музыкальная культура российской провинции: от зарождения до начала XX века : автореф. дисс. на соиск. ученой степени доктора культурологии. — Санкт-Петербург, 2013. — 24 с.

Довжинец І. Г. Традиція академічного музикування в часо-просторі провінційного міста. У статті досліджуються особливості становлення та розвитку академічного музикування в місті Суми. Виявляється, що традиція має циклічний характер. Вона може відновлюватися на новому витку історичного процесу.

Ключові слова: традиція, академічне музикування, музична освіта, концертна практика.

Довжинец И. Г. Традиция академического музицирования во времени и пространстве провинциального города. В статье исследуются особенности становления и развития академического музицирования в городе Сумы. Определяется, что традиция имеет циклический характер. Она может возобновляться на новом витке исторического процесса.

Ключевые слова: традиция, академическое музицирование, музыкальное образование, концертная практика.

Dovzhynets I. Performance tradition of academic music in time and space of provincial town. The article deals with the peculiarities of performance of academic music and its development in Sumy. It reveals the tradition's cyclical character that can be restored at a new stage of history.

Key words: tradition, performance of academic music, music education, concert practice.

КОМПОЗИТОРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СЕМАНТИКА УКРАИНСКОГО СОЛОСПИВА В СВЕТЕ ЖАНРОВОЙ ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ

*«...Поскольку культурное сознание является
укорененным в традиции, а потому в высокой степени
консервативным, представляется, что семантика культуры
<...> в отношении к фундаментальным
ценностям и в особенности к прототипическим
признакам ценности являет собою единство».*

В. Маринчак

Актуальность темы. Главной задачей концертирующего вокалиста является способность (дар) с наибольшей яркостью и в совершенной певческой форме передавать сущность исполняемого произведения, создавать правдивые, богатые, отвечающие замыслу композитора, образы. Исполнение вокального произведения – творческий процесс, целостное явление, все стороны которого находятся в тесной взаимосвязи. Наибольшая творческая активность возникает при самостоятельной музыкальной познавательной деятельности, которая заставляет интенсивно работать память и представление. Творчество – высшая ступень познания.

В понятие «исполнительская семантика» входит *система* значений элементов *музыкальной речи* (мелос, метроритм, ладогармония, фактура), которая в системе конкретного жанра и его воплощения композитором в оригинальном стилевом ключе составляет исполнительскую стилистику. Например, особенности мелодики складываются из интонирования звуковысотных отношений (интервалов) в определенной метро-ритмической шкале акцентов и повторов; музыкальный синтаксис и представление о целостной форме-композиции возникает на базе тонально-гармонических планов и т. д. Певец на этапе предварительной работы прорабатывает аналитические задачи через осмысление текста в аспекте жанровой стилистики.

Второй уровень «исполнительской семантики» – это воссоздание полноты человеческого переживания/бытийствования музыкального

образа в акте **исполнительской интерпретации**. Чувственно воспринимаемый, духовно проживаемый художественный образ – вершина «пирамиды» музыкальных смыслов произведения, отделенная множеством ступеней от своего начала – авторского замысла. В музыке – искусстве интонационного Бытия смысла – **исполнитель становится истинным творцом того иного образа**. Отсюда *актуальность* темы – создание теории музыкально-исполнительской семантики, продиктованное задачами современной вокально-концертной практики (в том числе – учебного процесса высших музыкальных заведений Украины, в которых сегодня доминируют культурно-просветительский диалог и интеграция).

Цель статьи – раскрыть специфику *украинского соловия и его жанрово-стилевую эволюцию* в контексте изучения певцами из Китая национальной традиции вокального исполнительства конца XX – начала XXI столетий.

Как известно, песни родного края – это генетическая память культуры. В процессе изучения мировой вокальной литературы китайские певцы осваивают различные национальные песенные фонды, из которых постепенно складывается основной репертуар и зависит дальнейшая эволюция их профессионального мастерства. Певцы из Китая отличаются тонким внутренним слухом, общей музыкальностью и чувством красоты. В отношении интонационно-стилевого восприятия «чужой» для них культуры отличаются удивительной чуткостью, тонкостью музыкального воплощения ее образцов, *в том числе и украинского романса* во всем разнообразии его исторических и современных проявлений. Через активную адаптацию и интерактивное освоение репертуара в классе сольного пения, а также на лекциях по истории музыкального искусства, украинская музыка становится частью их певческой лексики, способствуя активному участию в художественной жизни города (страны). Изучение итальянской, русской, французской музыки дает возможность иноязычным певцам интегрировать в своем творчестве традиции великих вокальных школ прошлого. Ключом к постижению полижанровой палитры национальной музыки является песня – сердце культуры, менталитета ее отдельных носителей.

Ценностная семантика в системе музыкально-исполнительского искусства – это семантика объекта культуры, отражающаяся в ак-

туальном культурном сознании субъекта-творца, и направленная на коммуникацию с другими субъектами в границах одной историко-стилевой эпохи. И, если, например, музыкально-имманентную семантику песни (солоспива) хранит интонационное ядро жанра, названное М. Арановским «структурно-семантический инвариант», и он будет узнаваемым и стабильным на протяжении долгого исторического периода, то ценностная семантика при изучении солоспива с *позиции украинской державности* XXI столетия существенно отличается от ценностных ориентиров советской эпохи, её приоритетов и оценок данного явления (сравни источники: [1], [9], [10]).

Статус украинского солоспива в системе слушательских представлений о жанрово-стилевых приоритетах свидетельствует о духовной функции вокального искусства в процессе формирования современного репертуара певцов из Китая. Солоспив получил активное развитие в региональных школах (например, «старогалицкая элегия»), в камерно-вокальном творчестве фундатора украинской профессиональной музыки Н. В. Лысенко. В послелысенковскую эпоху исследователи не использовали данный термин, заменив его на ангажированный «советский романс» (Т. Булат [1]). Благодаря просветительской деятельности выдающегося музыковеда Ю. Малышева [3] в 70-е годы прошлого века термин возрождается не только по отношению к песне академического направления (А. Билаш), но и эстрадной среды бытования в целом (см.: [2]).

В качестве примера приведем два исторических фрагмента – полярных знаковых – для солоспива в XX ст. Первый связан с творчеством гениального украинского композитора Ивана Карабица, ярчайшего мелодиста, которого считают мастером-симфонистом уровня его учителя Б. Лятошинского. Однако мелос И. Карабица не простой фольклорный прототип. В его хоровом концерте «Сад божественных пісень» на стихи Г. Сковороды использован прообраз солоспива – соло тенора и флейты (как обязательное присутствие инструмента в руках человека – Божий образ и подобие творения). Это образ славного философа-сопилкаря, живущего с Богом в лоне природы. В драматургии концерта этот образ выполняет функцию «вершины-источника», то есть высшей точки, из которой проистекает все духовное богатство будущего развития музыки.

Есть у И. Карабица и несколько десятков песен (в авторском определении) для разных исполнительских составов, написанных с 1976 по 1987 гг. К числу лучших принадлежат такие сочинения, как «Батьківський поріг», «Моя земля – моя любов», «Цвіт на каштанах», «Пісня на добро». Вслушиваясь в поэтический и музыкальный текст, окрашенные исключительно авторской интонацией темы-мелодии, широкого дыхания, с пряными гармониями-красками, объединяющими джазовую стилистику с пластикой украинской речи, изысканными ритмами в духе парижско-киевских шансон, понимаешь, в чем же заключается секрет «карабицевской» стилевой интонации?! В несравненной *украинской душевности, полноте и глубине сердечного чувства*, что трудно охватить семантикой одного слова. Но такое слово есть – это имя украинского жанра романса – солоспів. Послушайте, как интонирует Иван Карабиц, исполняя на вечере в честь писателя В. Симоненко джазовую «Импровизацию», и вы поймете, что такое украинский солоспів! Это пение великого сердца «о мире и самом себе» (по выражению В. Сильвестрова, гениального адепта украинской национальной интонации в вокальной и фортепианной музыке последней трети ушедшего XX века)! В этом неизбежном мелосе заключено время прошлое и будущее, тихая радость и духовное горение сердца, которое живет и страдает за все человечество. К сожалению, сегодня песенные шедевры И. Карабица мало звучат на концертной эстраде. Думается, что необходимо через научно-исследовательские каналы влиять на репертуарную политику государственных учреждений с целью популяризации замечательных образцов украинской песенной культуры в «серьезном» академическом и «легком» эстрадном направлениях.

Второй пример – солоспів И. Поклада «Скрипка грає» (на стихи Ю. Рыбчинского), прекрасный образчик эстрадного солоспіву, репрезентирующий трансформацию архетипических признаков жанра. Произведение было создано в 1980 году после гибели В. Ивасюка в память о нем (хотя долгое время авторы не решались афишировать свое посвящение). В кругу друзей всегда помнили, что В. Ивасюк был прекрасным скрипачом. Первым исполнителем шлягера стал Н. Яремчук, друг и соратник композитора. История создания данного солоспіву во многом созвучна с практикой сочинения, когда вначале рождается мелодия. Как признается И. Поклад во многих интер-

вью, она ему приснилась – от первой до последней ноты ([см.: [5]). Уже позже Ю. Рыбчинский принялся за написание текста под созданную мелодию. Тандем «композитор-поэт» в данном случае работал в органичном единстве. И если точкой отсчета для создания стихов послужили мелодия и посвящение другу, то в дальнейшем поэтический текст во многом определял несколько *иное* семантическое поле (на основе обогащения фактурно-гармонических средств). Так, образ звучащей скрипки приобрел украинский этно-фольклорный колорит: высокая IV ступень отсылает слушателя к «гуцульскому» ладу (близкому к «думному»); в фактуре сопровождения звучат имитации скрипичного наигрыша.

По семантике «Скрипка грає» И. Поклада представляет собой рефлексивную лирику, воспоминание о чувствах, не отпускающих героя. Никакого сюжета, только обостренное эмоциональное переживание/размышление. Надо признать, что это не очень характерно для современной эстрадной песни, где превалируют простые герои и обычные ситуации (сюжеты молодежного быта), зато весьма созвучно с образцами лирики российского городского романса XIX ст. В то же время песенная структура находит отражение в упрощенности рифм припева («*грає – крає – догорає*»; «*гірко – зірка*»), что свидетельствует об определенной привязке к шлягерным канонам. Жанровые приметы песни и романса в данном произведении весьма переплетены, что позволяет исполнителям варьировать смысловые доминанты – от шлягерности к рефлексии. Как верно подметил А. Сохор, выдающийся исследователь массовой культуры XX ст., «... концертная песня – это, по существу, уже романс, а бытовой романс – песня» [6, с. 82–83].

Ю. Рыбчинский очень точно уловил меланхоличность мелодии И. Поклада и еще сильнее обострил ее в своем стихотворении. Здесь нет внешнего развития фабулы: абсолютная экстравертность героя выражается в монологе, движущемся по спирали, каждый виток которой все глубже погружает его в мир собственных рефлексий. Достигается подобное погружение весьма простыми стилистическими и синтаксическими средствами, природными для жанрового генотипа (народных песен и городского романса XIX ст.). Каждый куплет состоит из двух предложений повторного строения (широкая нисходящая мелодическая волна, диапазон которой постепенно сужается от

октавы до квинты), что поэт подчеркнул одинаковым началом всех строф и полустроф. Слово «Вже...»¹, подобно якорю, фиксирует момент заикленности героя («здесь и сейчас»), нежелание двигаться дальше. Медленному куплету противопоставляется более подвижный припев с ламентозными интонациями короткого дыхания; прозрачная бас-аккордовая фактура уплотнена, насыщаясь хроматизмами.

Если ритмическая структура текста куплета достаточно сложна и подчинена мелодии, то припев предельно прост. Ю. Рыбчинский обращается к двустопному хорею, чья акцентированная повторность создает ощущение все ускоряющегося танца. Исследователь Л. Черкашина усмотрела здесь «коломыйковый ритм» [9, с. 133]). Однако отметим неточность автора: стабильной основой коломыйки является наличие в каждой строфе 14-ти слогов, чего в данном произведении нет (как, впрочем, и синкопированного ритма). Однако некоторые исполнители (например, певица Инеш) в поисках индивидуального прочтения действительно сдвигают акценты и добиваются утрированно-синкопированной ритмики, призванной усилить контраст и создать в припеве образ «дикого» танца, выражающего «агонию» чувства. В авторском варианте И. Поклада и Ю. Рыбчинского «Скрипка грає» представляет собой довольно простой по форме и глубокий по содержанию солоспів. Творцам маленького песенного шедевра удастся достичь гармоничного и художественно завершенного соотношения поэтического и музыкального ряда, поэтому он очень популярен у исполнителей и слушателей. Это произведение предъявляет особые требования к певцам – наряду с исполнительским мастерством необходимо еще и наличие определенного жизненного опыта, так что основными исполнителями становятся люди зрелого возраста. Остановимся на тех интерпретациях, которые позволят продемонстрировать трансформацию жанра в творчестве одного певца (В. Зинкевича), либо выявить стилистические изменения, связанные с развитием эстрадного искусства в Украине.

Одним из самых лучших исполнителей солоспіва «Скрипка грає» является В. Зинкевич, достаточно сказать, что это произведение находится в его репертуаре уже более тридцати лет. И. Поклад харак-

¹ «Вже догорає небокрай...», «Вже йдуть ... дощі...», «Вже полум'яні солов'ї...», «Вже у полоні хмарних днів...», «Вже не приходиш...», «Вже відлунали...».

теризует его так: «... Эту песню пел гениальный Назарий Яремчук и многие другие исполнители, а Вася Зинкевич года два-три ее крутил, просил Рыбчинского что-то дописать, переделать. Мы удивлялись, а затем услышали то, что нас потрясло: из весьма простенького шлягера он сделал великую трагедию любви» [4]. Действительно, Ю. Рыбчинский дописал такой текст: *«Згасла зоря, але ніколи / ніколи у моєму серці не згасне / та дивна мелодія першого кохання»*, который придал драматическую мотивацию переживаниям лирического героя, а именно – крах первой любви.

Существует несколько записей исполнения данного солоспива В. Зинкевичем: ранняя – 1982 года с ВИА «Свитязь» и несколько поздних, относящихся к двухтысячным годам, по которым можно судить и о становлении его индивидуально-исполнительского стиля, и об изменениях в эстрадном искусстве в целом. Интересен тот факт, что прозаический текст становится структурным элементом, меняющим свое положение в музыкальной ткани произведения: так, в ранней версии он завершает композицию и становится своеобразным послесловием. В поздних записях В. Зинкевич встраивает слова между вторым и третьим куплетом, так что они подготавливают кульминацию, которая приходится на повтор припева, после чего третий куплет звучит особенно проникновенно.

Отметим, что ранняя версия менее драматична, чему способствует характерная для ансамблей того времени инструментальная фактура. Ритм-секция не выделяется на общем фоне, а является лишь обрамлением, что вместе с отсутствием значительных агогических изменений между куплетом и припевом придает аранжировке легкий танцевальный характер. Кроме того, в общем мелодическом комплексе преобладают довольно простые дополнения к основной линии голоса, которые поручаются партии скрипок или электрогитаре.

Интерлюдия после третьего куплета строится на абсолютно новом мелодическом материале, который не имеет национального колорита, но вместе с тем не противоречит общей музыкальной концепции произведения. Певец использует мягкое звучание, не перегруженное тембральными красками, несколько изменяет ритмическую структуру, согласуясь с эстрадными традициями, чередует декламационность и напевность в своей интерпретации. Весьма поэтично звучат здесь

и строки прозы: В. Зинкевич произносит их на улыбке, что придает голосу мягкое и даже несколько мечтательное звучание.

В поздних версиях певец пересматривает свою интерпретацию, делая ее более драматичной, чему способствуют вокальные средства и своеобразие аранжировки: если ранее это был состав ВИА с добавлением струнной и духовой группы, то теперь – фортепиано и струнные. С одной стороны, данный инструментальный вариант более прост, с другой – он лучше отражает драматургию произведения (постепенное нарастание и уплотнение фактуры, а после кульминации – возвращение к начальному прозрачному звучанию). Отметим, что эта жанрово-коммуникативная ситуация, характерная для камерной преподносимой музыки (академической традиции), подразумевает направленность на слушательское восприятие, а не на утилитарную (например, танцевальную) функцию.

В. Зинкевич использует более широкий арсенал тембральных красок, нежели в ранней версии, подчеркивая тем самым значительность дистанции между временем первой любви и моментом нахлынувших воспоминаний. В своей интерпретации он прибегает к «выбеленному» звучанию, «седому» тембру без красок, без эмоций: певец сильно укорачивает фразы и буквально проговаривает их в рамках интонационного контура мелодической линии. Лишь к припеву второго куплета голос постепенно наполняется бархатным тембром, отчего проза звучит очень щемяще. Кульминация при повторении припева возвращает голосу мощь и яркость – герой полностью погружается в воспоминания, и строки третьего куплета звучат особенно безжизненно по сравнению с полнокровным звучанием припева. Певец стал старше, и герой в его интерпретациях меняется вслед за звучанием голоса, внешние эффекты сменяются внутренним драматизмом, само же пение – очень эргономично: никаких лишних акцентов, каждая фраза выверена до мелочей, слово проникновенно и подчинено общей музыкальной логике. Если в раннем творчестве В. Зинкевичу была присуща утрированная сентиментальность в вокальном интонировании, то в зрелом периоде творчества он нашел гармоничный баланс использования певческих выразительных средств.

Среди женских интерпретаций соловьива «Скрипка грае» наиболее интересны версии Л. Артеменко с ВИА «Водограй» (1980)

и Т. Гвердцители (2000-е годы). Исполнение Л. Артеменко во многом согласуется с ранней версией В. Зинкевича, что позволяет говорить об определенных стилистических особенностях того периода: это эстрадно-симфонический ансамбль, в котором ударные, электрогитары соседствуют со скрипками, арфой, деревянными духовыми – звучание сопровождения в результате наполненное, но не перегруженное; легкий танцевальный характер композиции создается с помощью оригинальной аранжировки; в припевах особенно интересно звучат скрипки с короткими мотивами, насыщенными синкопами.

Певица Л. Артеменко мастерски владеет тембральной палитрой своего голоса, что позволяет ей создать интересную самобытную интерпретацию. Первый куплет поется без тембра, нарочито «потерянным» звуком, краткими фразами, что подчеркивает состояние обреченности героини, но уже в припеве появляется теплота в звуке, а затем и блеск – скрипичный наигрыш возвращает в жизни. Второй куплет наполнен ярким звуком, долгими округлыми фразами с мягкой филировкой, вибрато придает голосу объемность и полет. Между 2-м и 3-м куплетами вместо проигрыша – модуляция: певица достигает мягкого прозрачного звучания высоких тонов. Ее героиня не драматизирует ситуацию, переживая расставание со светлой грустью, так что припев звучит особенно задорно. В коде появляется многократный повтор слов с постепенным удалением и угасанием звука.

Т. Гвердцители исполняет данное произведение на протяжении многих лет в разных вариантах: *сольно* в камерной версии с фортепиано и ансамблем (или с оркестром), а также в *дуэте* с Д. Гордоном (который певцом не является), а также с В. Гришко, народным артистом Украины. Где бы певица ни выступала с интерпретацией солоспива «*Скрипка грає*» (в репертуаре он «долгожитель» – более десяти лет), она всегда исполняет его на языке оригинала, хотя при этом фонетика вокального звучания имеет некоторую погрешность в воспроизведении.

Во всемирной сети существует множество записей (видео- и аудио) различных концертов Т. Гвердцители. Концертную запись 2014 г. (Карнеги-Холл, Нью-Йорк) исполнения солоспива «*Скрипка грає*» отличает уникальность вокальной манеры: мягкое вибрато, добавление украшений в виде всевозможных опеваний, демонстрация значительного диапазона голоса (для чего в текст произведения вклю-

чаются различные вокализы, активно используются модуляции), драматизация образов. Украинский солоспив не стал исключением: хотя Т. Гвердцители использует текст только первого и третьего куплетов, певица «встраивает» свой мощный и наполненный вокализ в инструментальную интерлюдию, дублируя и развивая основную линию. Далее кульминационное повторение припева, обрывающегося на максимальном звучании, и после значительной паузы – тихая кода, где звучат две строчки третьего куплета с измененной мелодией. В целом произведение звучит как цыганский романс, чему во многом способствует сопровождение – импровизационная партия фортепиано, с подключением скрипичной линии (синтезатор); в интерлюдии добавляется мощь ударных и баса (виолончель).

В отличие от Л. Артеменко, Т. Гвердцители трактует солоспив в драматическом ключе, что особенно прослеживается в припевах, где она значительно удлиняет сильные доли каждой фразы и акцентирует слова «*гасне зірка*». Интерпретация строится на контрастах в звучании голоса: арка между экспозицией (тихого щемящего состояния) и кодой, развитие и нарастание в куплете, ритмический рисунок которого несколько искажен манерой интонирования, свойственной певице (расширения на высоких звуках и ускоренность низких). Безусловно, ее версия может нравиться слушателю, быть весьма убедительной, несмотря на многочисленные изменения привнесенные в авторский замысел.

Выводы. Жанрово-семантический комплекс солоспива, заложенный классиками профессиональной вокальной музыки, продолжает свою долгую и интересную интонационную судьбу в творчестве композиторов последней трети XX ст. в качестве «сквозной идеи», архетипа музыкально культуры, её этнически-национальных оснований. Высокая поэзия, наполненное логосными интенциями слово получает столь же одухотворенное певческое воплощение. Семантическими качествами украинского солоспива является богатство мелодии, ритма, гармонии и фактуры, их стилистическое единство, окрашенное фонизмом украинской речи и метафоричностью образного мышления. В профессиональном творчестве солоспив живет как «историческая память жанра», национальный образ и хоровой, и фортепианный, и эстрадной музыки Украины.

Ценностный концепт «украинский солоспів» в системе вокально-исполнительских традиций помогает закрепить в понятийном аппарате музыкознания *усвоение этно-национальных традиций, утвердиться в качестве «звукового идеала»* (А. Козаренко) в противостоянии общечеловеческого музыкального этоса и квази-культурных идеалов западно- и трансатлантической массовой поп-культуры конца XX – начала XXI столетий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Булат Т. Український романс / Т. Булат. — К. : Наукова думка, 1979. — 320 с.
2. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Колубаєв Олег Леонідович. — Одеса, 2014. — 258 с.
3. Малышев Ю. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику / Ю. Малышев. — К. : Муз. Україна, 1968. — 219 с.
4. Мелешко К. Старые песни о новом [Электронный ресурс] / Ксения Мелешко // Аргументы и факты, — 2006. — № 31. — Режим доступа : <http://www.poklad.com.ua/publications/12-old-songs.html>.
5. Сметанская О. Игорь Поклад: «Песня “Скрипка грає” мне приснилась от первой до последней ноты» [Электронный ресурс] / Ольга Сметанская // Факты. — 10.12.2011. — Режим доступа : <http://fakty.ua/144653-igor-poklad-pesnya-skipka-gra-mne-prisnilas---ot-pervoj-noty-do-poslednej>.
6. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 103 с.
7. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. — К. : Наукова думка, 1970. — 124 с.
8. Чередниченко Е. Музыка жизни [Электронный ресурс] / Елена Чередниченко // Киевские ведомости. — 22.12.2001. — Режим доступа : <http://www.poklad.com.ua/publications/11-otzyvy-kolleg.html>
9. Черкашина Л. С. Народнописенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкашина // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. — К. : Наук. думка, 1991. — С. 126–141.
10. Яросевич Л. Деякі питання української музикознавчої термінології в контексті Лисенкових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка / Л. Яро-

севич // *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — Вип. 32. — С. 167–173.

Ван Цзо. Композиторско-исполнительская семантика украинского солоспива в свете жанровой теории интерпретологии. В статье изложен опыт анализа одного из знаковых жанров украинской музыки прошлого и современности – романса, называемого солоспивом (Ю. Малышев). Жанрово-семантический комплекс, заложенный классиками профессиональной вокальной музыки, продолжает свое долгое и интересное историко-интонационное «путешествие» в творчестве композиторов последней трети XX ст. в качестве «сквозной идеи», архетипа этно-национальной музыкальной культуры.

Ключевые слова: жанр, солоспив, песня, романс, генезис, жанрово-семантический комплекс, семантика, исполнительская интерпретация.

Ван Цзо. Композиторсько-виконавська семантика українського солоспіву в світлі жанрової теорії інтерпретології. У статті викладено досвід аналізу одного із знакових жанрів української музики минулого і сучасності – романсу, що зветься солоспів (Ю. Малишев). Жанрово-семантичний комплекс, закладений класиками професійної вокальної музики, продовжує свою довгу та цікаву інтонаційно-історичну «подорож» у творчості композиторів останньої третини XX ст. у якості «наскрізної ідеї», етнічно-національного архетипу музичної культури.

Ключові слова: жанр, солоспів, пісня, романс, генеза, жанрово-семантичний комплекс, семантика, виконавська інтерпретація.

Wang Zuo. Composer's and performer's semantics of Ukrainian solospiv (solosinging) in the context of genre's theory interpretology. The article deals with the experience of analysis the one of signs genres Ukrainian music of the past and contemporaneity – the genre romance or solospiv (solosinging) by Y. Malyshhev. A genre-semantic complex, pawned bases by the classics of professional vocal music, continues the long and interesting historical and intonation «trip» in the creation of composers last third of XX century as a «through idea», as archetype of ethno-national musical culture.

Key words: genre, solospiv (solosinging), song, romance, genesis, genre-semantic complex, semantics, performer's interpretation.

МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність дослідження. Музична шевченкіана – невід’ємна складова духовної культури українського народу. На сучасному історичному етапі, у контексті відродження національної свідомості, перед композиторами стає нелегке завдання розширення горизонтів проникнення творчої думки в глибини художнього світу Т. Шевченка.

Сила Шевченкового слова бере свій початок від міфопоетичного мислення. Тому національна українська тематика в шевченківській поетиці виявляється символічною системою, що відбиває глибинні особистісні й універсальні істини. Актуальною проблемою сучасного музикознавства стає **проблема** взаємодії знаків та символів міфологічного коду у єдиному континуумі поетики слова та музичної семіотики. Відправним джерелом для позначення понятійного апарату обрана робота сучасного літературознавця Г. Грабовича *«Поет як міфотворець»*, в якій автор розглядає Шевченкову поезію як систему, насажену міфологічними структурами [4]. У свою чергу, важливими константами музично-семіотичного простору виступають (згідно з теорією Ч. Пірса) *емоційні, предметні та понятійні* знаки [18, с. 64]. Таким чином, семіотичний рівень музичної шевченкіани конденсує узагальнений досвід, що накопичується тривалим функціонуванням музики у контексті великого соціально-культурного та художнього простору.

Надана робота має за **мету** систематизувати жанрові та стильові ознаки музичної шевченкіани на сучасному етапі розвитку Харківської композиторської школи, виявити аспекти взаємодії символіки «міфологічного коду» поезії Т. Шевченка зі знаковими лексемами національної мови сучасної музики. **Матеріал дослідження** складають твори композиторів В. Бібіка, В. Губаренка, О. Похило, О. Щетинського, В. Дроб’язгіної та Л. Донник. Для панорамного огляду були обрані лише деякі твори цих композиторів. Але для повного уявлення музичної шевченкіани сьогодення, розроблена спеціальна таблиця.

Музична шевченкіана сучасних харківських композиторів

Автор	Жанр	Назва твору
1. Ю. Б. Алжнєв	Суголосся для тенора Суголосся для басу Вокальне тріо Обробки народних пісень Концерт-диптих для хору Кантата для, баритону, мішаного хору і симфоніч- ного оркестру	«Заворожи мене, волхве» (2006) «Роздум»(2001) «Тече вода з-під явора» (2011) «Три шляхи», «По діброві вітер віє» (1995) «Ще треті півні» (2012) «Та неоднаково мені» (2012)
2. В. С. Бібик	Симфонія № 6, ор. 58 для сопрано, баса і симфонічно- го оркестру Кантата, ор. 39 для сопрано, фортепіано, арфи і ударних	«Думи мої, думи» (1979) «Сумна кантата» (1980)
3. В. С. Губаренко	Опера-ораторія у десяти частинах, ор. 43 Симфонія для тенора, сопрано і симфоніч- ного оркестру, ор. 51	«Згадайте, братія моя» (1991) «De profundis» (1995)
4. Л. І. Донник	Обробка народної пісні Триптих для скрипки соло і фортепіано з епіграфами віршів Т. Г. Шевченка Дитячий хор із супроводом ф-но	«Зоре моя вечірняя» (1992) «Ранкова мрія», «Водограй», «А вже весна прийшла» (2001) «Тече вода з-під явора» (2013)
5. В. І. Дроб'язгіна	Вокальний цикл на народні тексти та вірші Т. Г. Шев- ченка Для мішаного хору а cappella на вірші Т. Шев- ченка та Л. Талалая	«Барвіста стрічка» (1980) «Українській триптих» (2004)
6. Л. М. Колодуб	Симфонічна сюїта за Т. Шевченком	«Українські ескізи» (2013)

продовження табл.

7. О. В. Похило	Кантата для мішаного хору, сопрано соло картету тромбонів, фортепіано, струнних та ударних інструментів	«Псалми Давидові» (2005)
8. В. М. Птушкін	Обробка народної пісні	«Як би мені черевики» (1972)
9. Г. Н. Цицалюк	Хор а cappella	«Тече вода з-під явора» «Зоре моя вечірняя» (1990)
10. О. С. Щетинський	Опера на 1 дію, 7 епізодів	«Перерваний лист» (2013)

Особистісну інтонацію відчув у поезії Т. Г. Шевченка композитор Валентин Бібік, Шоста симфонія якого названа шевченківськими рядками «Думи мої, думи...». Звернення до вокального різновиду жанру симфонії було для композитора природним і тому, що сама поезія Т. Шевченка вабила до пісенності, і тому, що всі роки творчі пошуки В. Бібіка у сфері симфонізму чергувалися з інтенсивною працею у вокальних жанрах. В музичній мові Шостої симфонії знаходять оригінальне перетворення фольклорні елементи української пісенної культури, органічно злиті з індивідуальною стилістикою композитора. Особливо виразними є зв'язки з жанрами дум, колискових, плачу-голосіння – із такими видами народної творчості, в яких переважає речитативно-декламаційний стиль.

У Шостій симфонії немає оповідної сюжетності. Навпаки, використані вірші, написані у різні часи. Але відчуття строкатості не виникає, тому що усі вірші об'єднуються смисловим лейтмотивом дум. Своєрідність концепції визначив *лірико-медитативний тип драматургії*. В ній немає епізодів скерцозного та танцювального характеру, а драматична дієвість проявляється опосередковано, крізь призму переживань. Багатогранність основного образу дум спричиняє безперервні перетворення вихідного тематизму, визначає наскрізний метод розвитку, де усі номери йдуть attacca. Усе це свідчить про відбиття на національному ґрунті традицій психологічного симфонізму. Символіка шевченківських образів піднімається у музичному вирішенні В. Бібіка до рівня багатовимірного осмислення і набуває ознак позачасового «метаісторичного» значення.

Серед масштабних творів кінця ХХ століття, привертає увагу опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя...» (ор. 43) (1991). По-

етичний текст твору складається з фрагментів поеми «Гайдамаки», коментаря до неї, віршів, щоденників Т. Шевченка та Біблійних псалмів. При формуванні задуму опери-ораторії автор прагнув показати Т. Шевченка і як літописця трагічної долі власного народу, і як Пророка-Судію, що у відблиску кривавих подій історії України бачить всю історію людства.

Жанрові особливості твору В. Губаренка висовують на перший план ораторіальні засоби виразності, пов'язані з інтонуванням самого тексту. Композитор використовує як однотонові псалмування, розмовні репліки, так і вишукані ліричні мелодії, епічно-оповідні наспіви, що узагальнюють авторський спосіб висловлювання з інтонаціями фольклорного походження. За думкою музикознавця І. Драч: «У музичному мисленні композитора сама інтонація часто функціонує як носій інформації міфологічного порядку» [5, с. 138].

В опері-ораторії В. Губаренка простежується новаторський підхід у трактовці жанру. Оперна природа твору синтезується зі структурними принципами античної трагедії. (*Пролог, народ, епіодії, стасими, ескод*). Але ознаки античного жанру розкриваються з позиції широких філософських та громадських узагальнень. У цьому розумінні поєднання античного жанру з творчістю Т. Шевченка піднімає твір на інший художній рівень, пов'язаний з онтологією свідомості, з розширенням історичного та часового простору.

Серед творів сучасних харківських композиторів своєю оригінальністю приваблює кантата «Псалми Давидові» Оксани Похило. Цей твір був написаний у 2005 році й неодноразово виконувався у Харкові. Його поетичну основу становить цикл переспівів із Псалтиря Т. Г. Шевченка, в якому з'єднуються висока патетика, глибока духовність і медитативна лірика. Канву кантати складають обрані автором 1, 12, 53, 52 і 149 псалми. Ідейна концепція твору визначає драматургічні прийоми письма та семантичні лексеми музичної мови. Принципи контрасту, наскрізного розвитку симфонізують музичну тканину кантати. Сучасні засоби (поліладові і політональні з'єднання, колористичні ефекти) синтезуються з фольклорною лексикою. Драматургічні функції частин розподіляються наступним чином: I частина (псалом № 1) за функцією – осередок головної думки твору, «псалом мудрості», в якому показано протистояння двох сфер

людського буття – шлях правди та шлях нечестя; II (псалом № 12) та III (псалом № 53) частини – лірико-психологічний центр; IV частина (псалом № 53) – драматичне скерцо, в якому особистісне піднімається на рівень громадського; V частина (псалом № 149) – фінал, духовне славослів'я.

Кантата «Псалми Давидови» О. Похило – твір, у якому національно-духовна тематика набуває актуального сучасного значення. У кантаті сакральне з'єднується з національним, особисте зливається з соборним. Глибока зримість образів виникає на основі символічно-знакових лексем музичної мови, що знаходить свої витoki у діалектичній взаємодії музичного і поетичного слова.

Музична шевченкіана сьогодення переплітається з творчістю О. Щетинського – композитора, який спирається у своєму стилі на методи постмодерну. У 2013 р. під натхненням творчості Т. Шевченка була написана опера на одну дію, сім епізодів «Перерваний лист». Опера створена О. Щетинським на власне лібрето, складене за творами Т. Шевченка (вірші, поеми, листи, Журнал та інш.). Твір написаний на замовлення австрійського ансамблю Вінер Колаж для проекту одноактних опер різних авторів, об'єднаних спільною темою «Exile» («Заслання»). Проєкт здійснюється у Відні, прем'єра призначена на 2015 рік.

Опера будується як внутрішнє психологічне дійство, яке розгортається у свідомості поета. За словами композитора, жанрове визначення твору – «опера-фантазія». При цьому, автор дотримується камерності й монологічності висловлювання. В опері задіяні лише три виконавця: перший (баритон) – поет Шевченко, два других (сопрано і тенор) по-перемінно перевтілюються у різні персонажі. О. Щетинський не дає жодних вказівок щодо декорацій чи міста дії, залишаючи ці деталі фантазії постановника. Відвертість та емоційна експресія музичної мови твору здійснюються у полістилістичному просторі. Композитор об'єднує модальну, тональну, атональну, серійну техніки. Фольклорні елементи у відкритому вигляді відсутні, вони виникають як далекі алузії. Багатомірність висловлювання стає характерною рисою семіотичного змісту твору, що поширюється на рівень стилістики.

Серед харківських композиторів сучасності, які мають свій внесок у музичну шевченкіану, привертає увагу творчість Валенти-

ни Дроб'язгіної. У 1980 р. композиторкою був створений вокальний цикл «Барвіста стрічка» на народні тексти та вірші Т. Шевченка. Цикл складається з дев'яти номерів, останні три з котрих написані на тексти Т. Шевченка: № 7 – «Тече вода в синє море», № 8 – «Тече вода з-під явора», № 9 – «Все йде, все минає». Кожний з номерів вміщує характерні образи «складової частини коду, символічної системи» міфопоетики Т. Шевченка. [4, с. 36] Образ козака, який шукає свою долю – є образом многостраждальної України, яка мріє про кращу долю. Образ води, що «тече в синє море» – саме життя, яке є частиною метаісторії; образ води, що «тече з-під явора» – життя ідилічне, із сакральним значенням. Невипадково, композиторка відводить останнім трьом романсам роль підсумку всього твору. Семантичними опорами мелодико-інтонаційної сфери циклу стають фольклорні джерела, в яких відчувається дихання думного епосу та речитації народних плачів і голосінь.

У 2004 році В. Дроб'язгіною був створений Український триптих для хору а cappella на слова Т. Шевченка та Л. Талалая. Наскрізною темою твору стає тема долі, життєвого шляху людини. Перша частина – «С на світі доля» (уривок з поеми «Катерина»), друга – «Світає» (уривок з поеми «Сон»), третя – «Чумацький шлях» (на вірші Л. Талалая). В. Дроб'язгіна вибирає узагальнено-філософський ракурс музично-поетичного втілення. Музична мова відтворює яскраві риси національної ментальності, тонке відчуття єдності людини із оточуючим її світом природи. Міфопоетика Т. Шевченка набуває значення символу у контексті музичної праінтонації.

Л. Донник – сучасна харківська композиторка, в творчості якої простежується особисте ставлення до історичного минулого та культурної спадщини українського народу, зокрема, до творчості Т. Шевченка. Інтерес до поезії великого Кобзаря почався у Л. Донник ще з другого курсу Харківської консерваторії. У 1964 р. був написаний вокальний диптих для баритона і фортепіано: дві контрастні картинки – лірична «За сонцем хмаронька пливе» та жанрова з елементами гумору «Ой по горі ромен цвіте». У 1992 р. композиторка створює обробку народної пісні «Зоре моя вечірняя» для баритона із фортепіано. У цьому творі Л. Донник відбила найбільш близьку до своєї душі тему шевченківського дуалізму, коли глибокий сум поєднується із зо-

всім невтраченим відчуттям радості й захопленості красою природи. Наскрізна тема творчості Л. Донник реалізується і в творах для дітей. В листопаді 2013 року був написаний твір для дитячого ансамблю у супроводі фортепіано «*Тече вода з-під явора*». Мелос твору міцно спирається на народнопісенний матеріал з опорою на жанр пісні-романсу. Гармонічний стиль складається зі сплаву класичних й сучасних засобів, що у цілому є характерною рисою стиля композитора.

Для Л. Донник Т. Г. Шевченко був і залишається найулюбленішим поетом. Символічний образ краси української природи, забарвлений ностальгією і тугою шевченківських дум, знаходить відгук у душі Л. Донник через таке її висловлювання: «Любов, любов, вона живе в душі поета, бо живе ця природа на його Батьківщині»!

Висновки. Музична шевченкіана харківських композиторів на сучасному етапі свого розвитку отримує актуальне національне і наднаціональне значення. Спираючись на досвід вітчизняних та західноєвропейських класиків і кращі здобутки техніки музичного письма ХХ ст., харківські композитори збагатили музичну шевченкіану новими темами, жанрами, драматургічними і стильовими інтонаціями. Характерною ознакою усіх творів стає діалектична взаємодія музичного і поетичного слова. Емоційні, предметні і понятійні знаки виступають на цьому рівні сполучною ланкою комунікативної взаємодії між музикою і літературою.

Одним з головних символів поезії Великого Кобзаря стає тема *долі* українського народу, яка розкривається з позиції конфліктного начала (внутрішнього та зовнішнього). Колізія зіткнення свідомості з оточуючою дійсністю виявляється на трьох парадигматичних рівнях: як доля окремого героя, доля сім'ї (базової одиниці суспільства) та як доля усієї громадськості з висоти соціального макрокосму. Означені рівні, пов'язані з окремим колом образів, які виконують знакову функцію та становлять елементи міфологічного коду Шевченкової поезії. Сама система образів умовно може бути розподілена на групи: 1) відображення реальних історичних подій та їх героїв (В. Губаренко опера-ораторія «Згадайте, братія моя», О. Щетинський опера «Перерваний лист»); 2) медитативні роздуми, сповіді, пошуки істини крізь призму духовно-релігійних поглядів (В. Бібік симфонія «Думи мої, думи», О. Похило кантата «Псалми Давидові», В. Дроб'язгіна «*Все йде, все*

минає» з циклу «Барвіста стрічка» та «Є на світі доля» з Українського триптиху для хору); 3) пейзажна лірика у зв'язку з фольклорною стихією (твори В. Дроб'язгіної та Л. Донник).

Генетичний код міфопоетики Шевченка знаходить музичну інтерпретацію у синтезі класичних і неофольклорних ознак через апробацію сучасних технік письма. Неофольклорні тенденції відчуються або як «прозорі» алюзії (О. Щетинський, О. Похило), або як стилізовані сегменти музичної мови (Л. Донник, В. Дроб'язгіна). Проте характерною тенденцією у творах великих форм (опера-ораторія, симфонія, кантата) стає, безумовно, симфонізм музичного мислення. Це проявляється у лейтмотивній системі, глибокій образній трансформації тематизму, у динаміці наскрізної інтонаційної драматургії.

Таким чином, кожний музичний твір має власну цінність як носій певного художнього досвіду, що містить знакові музичні лексеми, призначені для передачі «генетичного коду» духовності української нації, що міститься в творчості великого Кобзаря. Але пошук своєї конгеніальної стилістичної інтонації залишається питанням майбутнього, ставлячи перед новими поколіннями завдання щодо синтезу національного і світового, емпіричного і міфологічного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. М. Жанрова концепція опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка // Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Харків. Серія «Мистецтвознавство» т. VI : Український науково-теоретичний журнал, 2003, т. 6, № 2. — с. 13–16.
2. Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. Вибр. праці. — К., 1992. — 254 с.
3. Былинская М. Шевченко и музыка. — К. : Музична Україна, 1984. — 129 с.
4. Грабович Г. Поет як міфотворець. — Київ : Часопис «Критика», 1998. — 206 с.
5. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : Монографія. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
6. Калашиник П. П., Очеретовська Н. Н. Про деякі тематичні джерела творчості Харківських композиторів // Музична Харківщина. Збір-

ник наукових праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, 1992. — 307 с.

7. Королюк Н. Кобзарева пісня: поезія Т. Шевченка і музика. — К. : Фонд мистецтв «Юні таланти», 1994. — 75 с.

8. Королюк Н. Подум'яне слово Т. Шевченка в музиці. — К., 1995. — 197 с.

9. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Библика : Монографические очерки. — Харьков, 2006. — 126 с.

10. Новиченко Л. Лірика Тараса Шевченка // Слово і час. — 2003. — № 3. — С. 3–17.

11. Рощенко-Аверьянова О. Г. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи // Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Pro Domo Mea : Нариси / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. — Харків, 2007. — С. 148–170.

12. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців: 1999–2004. Каталог-довідник. — К., 2005. — 230 с.

13. Твори композиторів та музикознавчі праці, написані між IX та Х з'їздами спілки композиторів України: 1989–1994. — К., 1994. — III с.

14. Твори композиторів та музикознавчі праці, написані між Х та ХІ з'їздами спілки композиторів України. — К., 1999. — 165 с.

15. Холопова В. Музыка как вид искусства. — Санкт-Петербург : «Лань», 2000. — 320 с.

16. Черкашина М. Проблема співвідношення слою музики і дії в сучасній українській опері // Українська музична культура ХХ ст.: пошуки, здобутки, перспективи. — Суми : СПДІ, 1996. — 19 с.

17. Шевченко і музика : збірник статей / укл. Архімович Л. — К. : Мистецтво, 1966. — 194 с.

Бондар С. В. Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів. У наданій роботі розглянуто проблему музичної інтерпретації поезії Т. Шевченка композиторами Харківської школи кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Робота має за мету систематизувати жанрові та стильові ознаки музичної шевченкіани, виявити аспекти взаємодії символів «міфологічного коду» поезії великого Кобзаря зі знаковими лексемами національної мови сучасної музики.

Ключові слова: шевченкіана, міфологічний код, знак, символ, жанр, музична семіотика.

Бондарь С. В. Музыкальная шевченкиана в творчестве современных харьковских композиторов. В представленной работе рассмотрена проблема музыкальной интерпретации поэзии Т. Шевченко композиторами Харьковской школы конца XX – нач. XXI века. Цель работы – систематизировать жанровые и стилевые признаки музыкальной шевченкианы, выявить аспекты взаимодействия символов «мифологического кода» поэзии великого Кобзаря со знаковыми лексемами национального языка современной музыки.

Ключевые слова: Шевченкиана, мифологический код, знак, символ, жанр, музыкальная семиотика.

Bondar S. V. Musical Shevchenkiana in the creative work of Kharkov modern composers. Annotation. In the represented work the problem is considered, how T. Shevchenko's poetry was musically interpreted by Kharkov school composers the end of XX – the beginning of XXI century. The object of this work to systematize genre and stylistic signs of musical Shevchenkiana, to reveal the great Kobzar's «mythological code» of the poetry with the symbolic lexemes of national language of modern music.

Key words: Shevchenkiana, mythological code, sign, symbol, genre, musical semiotics.

УДК 78.087.68 (477)

Тетяна Сухомлінова

ХУДОЖНИЙ СВІТ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Актуальність теми. Хоровий доробок Г. Гаврилець є своєрідним дзеркалом, що відображує загальні процеси та закономірності розвитку сучасного українського хорового мистецтва. Перехід від світського до релігійного у тематиці хорової творчості, що відбувся в українській історії на межі тисячоліть, привів до відродження жанрів академічного та народного хорового мистецтва минулого, зумовив виникнення унікального художнього світу хорової творчості Ганни Гав-

рилець. Актуальність теми дослідження, що пропонується, полягає у необхідності розгляду хорового доробку Г. Гаврилець як художньо-го світу, тобто у його цілісності.

Мета дослідження – вивчити хорову музику Г. Гаврилець як художню цілісність. **Завдання дослідження** – скласти систему жанрових пріоритетів хоровій творчості Г. Гаврилець; виявити особливості композиторської інтерпретації тем та художніх образів хорової творчості Г. Гаврилець. **Об’єкт дослідження** – хорова творчість Г. Гаврилець. **Предмет дослідження** – образна та жанрова система художньо-го світу хорової музики Г. Гаврилець. **Методи дослідження** – принцип історизму, завдяки якому стає можливим розглянути хорову творчість Г. Гаврилець у контексті розвитку національного музичного мистецтва; жанрово-стильовий підхід, що надає можливість вивчити провідні константи та магістралі хорової творчості Г. Гаврилець. **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що в ньому вперше в музикознавстві: виявлено художній світ образів хорової музики Г. Гаврилець; хорову творчість композитора розглянуто як цілісну жанрово-стильову систему.

Вивчення творчого шляху Ганни Гаврилець, що розпочався у 1979 році, дає можливість визначити закономірності його розвитку, встановити систему індивідуально-стильових ознак хорової творчості майстра. Однак розглядати творчість композитора як остаточно сформовану не можна. Композиторська діяльність Г. Гаврилець набирає сили, творча скриня майстра постійно поповнюється, збагачується новими творами, які є зразками втілення її композиторського обдаровання. Постійний творчий рух впливає на світогляд композитора, а разом з цим інакше коло образів та тем хорової творчості.

Художній світ творчості композитора неможливо розглядати без урахування особливостей розвитку його творчого шляху. Спираючись на дослідження періодизації творчості Г. Гаврилець [1], слід стверджувати, що хорові твори пронизують весь творчий шлях композитора. Хорова творчість Г. Гаврилець має три періоди: перший – з 1979 року; другий – з 1990 року; третій – з 2000. Особливістю першого та другого періоду є те, що хорова музика представляє собою окремі твори серед провідних на той час інструментальних жанрів. Третій період визначається тим, що хорова музика стала пріоритетною в творчості

Г. Гаврилець, а інструментальні твори є виключенням. Таким чином, поступово відбувається еволюція творчості композитора від єдиної спроби написання хорового твору, до його ствердження у функції змістовно-звукової магістралі.

Така особливість розвитку творчого шляху Г. Гаврилець впливає й на особливість кола образів і тем, які обирає композитор. У перших спробах написання хорових творів композитор звертається до віршів українських поетів. Г. Гаврилець обирає вірші контрастної тематики. Починаючи роботу з жанрами хорової музики, композитор звертається до пейзажної лірики. Пізніше з'являються твори любовної, патріотичної та духовної тематики, яка у подальшому творчому житті композитора стає провідною.

Хорова творчість Г. Гаврилець розвивається у трьох напрямках:

1. Світські та духовні твори на вірші українських поетів («Три хори на вірші Олександра Олеся» (1983), «Мій Боже любий, заступись» пам'яті Максима Березовського на вірші Федора Млинченка для голосу і мішаного хору (1992), «Lamento» на вірші Олександра Олеся (1992), «Ти явилась мені» на слова Василя Симоненка (1998), «Все упованіє моє...» на вірші Тараса Шевченка (2006)).

2. Твори на канонічні тексти («До тебе підношу, мій Господи, душу свою» для чоловічого хору (2000), «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору (2000), «Боже мій, нащо мене ти покинув» для мішаного хору (2000), «Херувимська» (2001), «Тебе поєм» (2001), «Stabat Mater» латинською мовою для хору і оркестру на канонічні тексти (2002), «Тільки в Богові спокій душі моїй» для мішаного хору (2004), «Богородице, Діво, радуйся» (2004), хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (2004), «Kugieleison» для мішаного хору (2006), «Miserere» для хору з оркестром (2008));

3. Хори, натхненні українською пісенністю (музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997), 13 колядок та щедрівок, 5 обробок народних пісень, 2 хорові твори на народні тексти, фольк-концерт на народні тексти «Крокове колесо» (2004), ораторія «Барбівська коляда» для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів (2010)).

Першим зверненням Г. Гаврилець до жанрів хорової музики є світські та духовні твори призначені для мішаного складу, створені на

вірші українських поетів. Композитор обирає вірші Тараса Шевченка, Олександра Олеся, Василя Симоненка, Федора Млинченка. Цей напрям не є провідним, творів на вірші українських поетів не багато, вони з'являються зі значними перервами у творчості, але охоплюють весь хоровий доробок композитора.

Г. Гаврилець у першій хоровій спробі («Три хори на вірші Олександра Олеся») звертається до пейзажної лірики та обирає вірші з поетичного циклу О. Олеся «Щороку» з метою втілити концепцію «Пори року». За формою твір належить до жанру хорового концерту, де є три відокремлені частини контрастні за характером. Основою цієї концепції є коло подій, які змінюють один одного як у природі, так і у житті людини. Саме вербальний текст надихнув композитора втілити у творі образ нескінченності світу. В музиці на основі особливостей вербального тексту поєднується статика та динаміка, що притаманні кругообігу життя. Відбувається співставлення образів: зима – весна, сон – дійсність, ніч – день, небо – земля, жайворонок – пролісок. Пейзажна лірика відкриває двері у новий для композитора (в перший творчий період) жанровий світ хорової музики.

Хоровий твір «Мій Боже любий, заступись» створено у другому періоді творчості композитора. За тематикою він відрізняється від першого хорового твору. Це гаряча молитва про спасіння та заступництво. Після довгої, восьмирічної перерви Ганна Гаврилець відкриває духовну лінію хорової творчості. Вибір вербального тексту пов'язаний з відродженням віри у Бога, яке відбулося після тривалого періоду масового зречення у радянські часи. Присвята твору генію вітчизняного музичного мистецтва М. Березовському засвідчує, що сучасна музика тяжіє до відродження хорових традицій минулого.

Твір має ознаки одночастинного хорового концерту складної тричастинної репризної будови (АВА¹). Композитор використовує принцип концертності, який увиразнюється у чергуванні хорової та сольної партій. Ознаки концерту проявляються у використанні темпу, але темпова логіка відрізняється від традиційного концертного циклу. Замість швидко-повільно-швидко композитор використовує таку темпову послідовність: повільно-швидко-повільно (Andante – Agitato ed accelerando – Andante). Такий вибір темпу свідчить про надання концерту молитовного характеру. В інтонаційній драматургії є наявним

втілення елементів церковного музичного обиходу, а саме: акордова фактура, тісне розташування голосів, класична гармонія, мінімальна кількість розспівів або їх відсутність. Особливо ці елементи простежуються в хоровій партії на початку першої та другої частини. Звернення до чоловічого складу підкреслює роль спірання композитора на прообраз хорового концерту М. Березовського. Традиції хорового концерту проявляються у використанні наспівної мелодики з широким діапазоном в сольній партії.

Хор «Lamento» (на вірші О. Олеся) також належить до другого творчого періоду. Він присвячений жертвам голодомору 1932–1933 рр. і представляє меморіальний жанр у хоровій творчості Г. Гаврилець. Це жалібна пісня, сповнена тугою й скорботою людської душі, це плач про невинно загинув, штучно заморених голодом українців, про трагічну долю Батьківщини. Твір має тричастинну форму (ABA¹), що у даному випадку є ознакою жанру хорової мініатюри. За тематикою «Lamento» можна віднести до жанру молитви-гімну. Показово, що темпова драматургія твору є подібною до застосованої у концерті пам'яті М. Березовського (*Andante – Agitato – Andante*). Це дозволяє зробити висновок про надання мініатюрі рис одночастинного хорового концерту. Композитор послідовно використовує елементи української народної пісенності, а саме: інтонацію низхідної малої секунди, що постійно повторюється (інтонація плачу), розспіви, октавне подвоєння голосів.

Напрямок світських і духовних хорових творів композитора на слова українських поетів продовжує хорова мініатюра любовної тематики «Ти до мене прийшла» (на слова В. Симоненка), яка створена у другому творчому періоді. Твір належить до жанру хорової мініатюри з тричастинною репризою будовою (ABA¹). Загальний світлий характер музики, що втілюється за рахунок використання сучасної джазової гармонії, взаємодіє з відчуттям трагізму нерозділеного кохання.

Твір «Все упованіє моє...» на вірші Т. Шевченка Г. Гаврилець створює у третьому творчому періоді. Для хору композитор обирає вірші з поеми «Марія», де освітлюється одна з основних тем поетичної творчості Т. Шевченка – страдницьке життя жінки-матері. За основою поеми Кобзар бере десятий ікос з акафісту Присвятій Богородиці, покровительки запорізьких козаків. Саме їй вони молилися та благали

про заступництво. У музиці хору втілюється характер козацької молитви – мужньої, гімнічної, єдиної. Музичній молитві властива ідея подолання страждань служінням вільній Україні. Поряд з образом Богоматері оспівується доля кожної жінки-матері у світі, молитва якої вважається найсильнішою.

Таким чином, характерним для першого напряму хорової творчості Г. Гаврилець є емоційна, тематична жанрова-стилістична різноманітність. Таке образне розмаїття пояснюється тим, що хорові твори на вірші українських поетів пронизують весь творчий шлях композитора, з'являючись у кожному творчому періоді.

2000 рік відкриває третій творчий період Г. Гаврилець. Він стає переломним для творчої діяльності композитора, оскільки з цих пір звернення до жанрів хорової музики стає постійним. Якщо до 2000 року хорові твори з'являлись епізодично, то тепер це – безперервна жанрова лінія в її творчості. Показово, що саме в цей період композитор дістає стадії акме [1, с. 345].

Звернення до духовної музики на канонічні тексти утворює другий напрям хорової творчості Г. Гаврилець, який поділяється на твори православної та католицької традиції. Основані на канонічних текстах, вони призначені суто для концертного виконання.

Твори православної традиції складають більшість у другому напрямку хорової творчості Г. Гаврилець. Хорові псалми на тексти з Псалтирі царя Давида створювалися як окремі твори концертного характеру. В інтерпретації композитора вони не є циклом, але між ними існують зв'язки, які надають можливість вбачати наявність умовного циклу. Оригінальне трактування текстів псалмів, особливості побудови форми, інтонаційні, драматургічні особливості втілення, а також час створення є свідцтвами єдності між ними. Серед існуючих типів псалмів композитор використовує молитовні (24, 61) та пророчі (21, 40, 67). Серед хорових псалмів чотири тяжіють до мініатюри, п'ятий – Великодній концерт «Нехай воскресне Бог» – складається з трьох відокремлених частин, що відповідає жанру хорового концерту.

На відміну від хорових творів на вірші українських поетів, Г. Гаврилець у хорових псалмах вільно користується різними виконавськими складами. Два з них (24, 40) написані для однорідного складу хору, три (21, 61, 67) – для мішаного. Вибір складу виконавців обумовле-

ний особливістю драматургії обраних текстів псалмів. Г. Гаврилець обирає ті вокально-хорові тембри, які найточніше втілюють характер, розкривають основний образ та вірно передають зміст псалма. Так виконання твору «До тебе підношу я, Господи, душу свою» чоловічим складом хору надає йому певної архаїчності, передає образ стародавнього церковного хору, де виконавцями були суто чоловіки. Хоровий псалом «Блаженний, хто дбає про вбогого» створений для виконання жіночим хором. Вибір такого складу пояснюється бажанням композитора передати основну ідею псалма – ідею материнської турботи. Для втілення материнського образу Г. Гаврилець звертається до засад української народної пісенності, у псалмі поєднуються жанри колискової та ліричної протяжної пісні, які у побуті українського народу виконувались суто жінками. Хорові псалми «Боже мій, нащо мене ти покинув?», «Тільки в Богові спокій душі моїй» та Великодній концерт «Нехай воскресне Бог» написані для мішаного складу виконавців, оскільки за змістом відносяться до всього людства загалом.

Окремою лінією у псалмах «Боже мій, нащо мене ти покинув?», «Тільки в Богові спокій душі моїй» проходить ідея спокою. Відбувається драматургічний рух від ідеї відсутності спокою у 21-му псалмі, до ствердження спокою у 61-му псалмі. Таким чином, ці твори складають своєрідний диптих, частини якого поєднуються спільною ключовою ідеєю: молитвою про спокій, його пошук і знайдення [2, с. 234].

Об'єднує хорові псалми між собою обраний композитором темп та характер творів. Так, майже всі псалми мають повільний темп та характер особистої молитви. Виключенням є Великодній концерт, який, спираючись на зміст тексту псалма 67, має урочистий святковий характер. Ствердження головної ідеї, де оспівується головне пророцтво Християнства, а саме воскресіння Ісуса Христа і надія на спасіння кожного християнина, свідчить про притаманну йому функцію фіналу умовного циклу хорових псалмів Г. Гаврилець. Після створення Великоднього концерту композитор не зверталась до написання хорових псалмів. Концерт є одночасно вершиною, кульмінацією та фіналом в умовному циклі хорових псалмів.

Хорові твори «Херувимська», «Тебе поєм», «Богородице Діво, Радуйся» є окремими частинами літургії, хоча композитор не бере за мету створення повного циклу літургії, обираючи ті частини, які ма-

ють кульмінаційне значення у літургічному циклі. Особливо це стосується твору «Тебе поєм». Композитор обирає для створення окремого твору другий розділ з частини «Милість миру», яка є центральною частиною у літургії. Г. Гаврилець, спираючись на концертне призначення твору, використовує тричастинну репризну форму, що не є характерною для творів літургічного циклу. Такуж форму має хоровий твір «Богородице Діво, Радуйся». «Херувимська» за формою (двочасинна) більш, ніж попередні твори, відповідає канонам церковного богослужіння, оскільки базується на структурі молитви.

Хорова музика Г. Гаврилець, що належить до розвитку західно-європейської традиції, представлена трьома творами: «Stabat Mater», «Kyrieelaison», «Miserere». Звернення до жанрів західно-європейської традиції свідчить про духовно-образну сферу, яка в пріоритеті творчості композитора.

Твори католицької традиції, на відміну від православних хороших мініатюр, належать до крупної форми, але вони не є циклічними. Для «Stabat Mater» та «Miserere» характерна тричастинність без поділення на окремі частини. У творі застосовано принцип концертності, про що свідчить, зокрема, чергування оркестрової та хорової груп. Г. Гаврилець співставляє сучасну кластерну гармонію з класичною акордовою вертикаллю, що надає відчуття єдності минулого та сучасності.

«Kyrieelaison» поліфонічний твір, що за формою тяжіє до fugи і є окремим концертним хоровим твором, який не пов'язаний з можливим створенням меси. Розгорнута поліфонічна побудова з акордовою вертикаллю наприкінці, виконання *a cappella*, багатоголосність (8 голосів) свідчить про жанрову приналежність до мотету. У музичній мові композитор спирається на особливості української мелодики (метрична свобода, мінорний лад з натуральним різновидом, наспівна мелодика, яка будується у межах квінти з частими розспівами та повторами). У творах католицької традиції композитор поєднує здобутки минулого та сучасного музичного мистецтва з індивідуальним композиторським трактуванням.

Третій напрямок представляє хорові твори написані на основі творчого переусвідомлення українського фольклору. Його особливістю є те, що він розвивався впродовж другого та третього творчих пері-

одів композитора та є найпліднішим. У доробку композитора 13 колядок та щедрівок, 5 обробок народних пісень, 2 хорові твори на народні тексти, фольк-концерт на народні тексти «Кроковеє колесо». Серед творів крупної форми на фольклорній основі – ораторія «Барбівська коляда» та музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо».

Особливістю фольклорного напрямку композиторської творчості Г. Гаврилець є те, що у його межах твори крупної форми оточують мініатюри. Першим твором, який заснував третій напрям хорової творчості композитора є музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997), а останній (на теперішній час) – ораторія «Барбівська коляда» (2010). Звертаючись до фольклорних першоджерел, Г. Гаврилець використовує майже всі фольклорні жанри. Композитор охоплює своєю увагою повне коло календарно-обрядових пісень, а також ліричні та побутові пісні. Більшість з них представлено у музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо». Унікальність цього твору полягає у відтворенні неповторної ідеї – охопити всі віхи історії України від створенні світу до теперішнього часу.

Фольклорні мініатюри Г. Гаврилець представлені обробками українських народних пісень та оригінальними творами на народні тексти. Використання різних фольклорних жанрів визначає виконавський склад. Так обробка «Ой, темна нічка, Купайлочка» належить до жанру купальської пісні, обробки «Через наше сільце» та «Ой, вийду я» відносяться до жанру соціально-побутових пісень, а це суто жіноча традиція виконавства. Обробки «Вітер віє долинами», «Ой, дубе, дубе кучерявий» за жанром відносяться до соціально-побутових пісень, але оскільки у поетичному тексті мова йде від чоловіка та жінки твір призначений для мішаного складу виконавців.

Найпоширенішою у третьому напрямку хорової творчості Г. Гаврилець є Різдвяна тема, що обумовлено особливостями релігійного та побутового життя українського народу. Історично склалося так, що святки були найвеселішим часом у повсякденному житті українського народу. За виконавським призначенням обробки колядок Г. Гаврилець слід розподіляти на обробки для жіночого та чоловічого складу хору. Подібний розподіл слід обумовлювати регіональними виконавськими традиціями. У Карпатах виконання колядок доручалось чоловікам, кількість яких сягала 12 (за кількістю апостолів).

Кульмінацією втілення Різдвяної теми у хоровій творчості Г. Гаврилець на теперішній час є ораторія «Барбівська коляда». Окрім мішаного та дитячого хору і солістів, композитор використовує у творі ударні та народні інструменти, прообразом яких є троїсті музики. Якщо інструментальний склад свідчить про спирання у якості прообразу на традицію троїстих музик, то використання дитячого та мішаного складу хору засвідчує загальноукраїнську традицію виконання колядок як дорослими, так і дітьми.

Хорова творчість Г. Гаврилець охоплює майже всі жанри хорової музики. Тому художній світ композитора втілений у хоровій творчості, різноманітний, всебічний та яскравий. Розпочавши з світського напрямку у хоровій музиці, композитор поступово поглиблюється у духовну сферу. Такий рух відбувається вже у першому напрямі хорової творчості Г. Гаврилець, де починаючи з пейзажної лірики, композитор приходить до духовної. Ось чому вже у межах першого напрямку хори світської тематики чергуються з духовними творами. У другому напрямі хорової творчості Г. Гаврилець відбувається поглиблення у духовну сферу. Це обумовлено тим, що у першому напрямі композитор створювала духовні твори на неканонічні тексти, а у другому – на канонічні. Особливістю духовних творів на канонічні тексти Г. Гаврилець є те, що вони призначені для концертного виконання. Третій напрям – найчисельніший за кількістю творів – пов'язаний із відродженням національної музичної культури України, яка є близькою до духовно-релігійної.

Кожний з напрямів хорової творчості Г. Гаврилець пов'язаний із багатовекторним процесом національного відродження в Україні. Так, саме до відродження слід віднести відновлення патріотизму, духовних та патріотичних традицій, фольклорних першоджерел. Для композитора є важливою тема національної свідомості, любові й вірності Батьківщині. Серед пріоритетних ознак національного відродження є духовно-релігійна тема у системі художнього світу хорової творчості Г. Гаврилець, яка пов'язана з часом відродження релігійності у пострадянському суспільстві. Ознакою відродження у художньому світі Г. Гаврилець є звернення до образу Богородиці. Цей образ є наскрізним і виконує всеоб'єднуючу функцію хорової творчості композитора. Починаючи зі «Stabat Mater», він проходить

крізь всі періоди і напрями хорової творчості Г. Гаврилець (це твір православної традиції «Богородице, Діво радуйся» й духовний твір «Все упованіє моє...» на вірші Т. Шевченка).

В більшості хорові твори Г. Гаврилець всіх напрямів тяжіють до жанру хорового концерту, як одночастинного, так і циклічного. Виключенням є твори крупної форми (ораторія «Барбівська коляда», музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»). Риси концертності об'єднують хорові твори будь якого напрямку, своєрідно відображаючись у структурі та змісті. Для хорового стилю Г. Гаврилець притаманним є поєднання молитовності і концертності, одночастинності і тричастинності. Всі хорові твори композитора пронизані патріотичною ідеєю, а молитовність, як одна з характерних ознак її творчості, утворює темпову структуру творів (повільно-швидко-повільно).

Коло пріоритетних тем та образів надихає композитора на унікальну інтерпретацію одвічних хорових жанрів. Поєднання творчого обдаровання, професійного мистецтва минулого та сучасності з багатою скарбницею пісенної творчості українського народу надало Г. Гаврилець можливість створити у хоровій творчості систему жанрових пріоритетів, де втілились особливості духовної, світської та народної культури України минулого та сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Сухомлінова Т. П. *Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 36 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во «С. А. М», 2012, с. 338–348
2. Сухомлінова Т. П. *Псалом у творчості Ганни Гаврилець. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. — Вип. 22. — Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2012. — С. 227–237.

Сухомлінова Т. Художній світ хорової музики Ганни Гаврилець. Встановлено ознаки художнього світу хорової музики Ганни Гаврилець. Надано періодизацію хорової творчості композитора, у якій визначено 3 періоди: перший з 1979 р., другий з 1991 р., третій з 2000 р. Вивчення хорового доробку

Г. Гаврилець дозволило встановити притаманні йому змістовні напрями, серед яких: світські і духовні твори на вірші українських поетів; твори на канонічні тексти; хори, натхненні українською пісенністю. Хорову творчість Г. Гаврилець розглянуто як жанрово-стильову систему, яку утворюють хорові концерти, ораторія, музично-сценічне дійство, обробки українських народних пісень. Художній світ хорової музики Г. Гаврилець розглянуто у річищі національного відродження, властивого українській культурі межі тисячоліть.

Ключові слова: Художній світ, теми, образи, жанрово-стильова система, періоди, напрями, хорова творчість, хорові твори.

Сухомлинова Т. Художественный мир хоровой музыки Анны Гаврилец. Установлены признаки художественного мира хоровой музыки Анны Гаврилец. Представлена периодизация хорового творчества композитора, в которой определено 3 периода: первый с 1989 г., второй с 1991 г., третий с 2000 г. Изучение хорового творчества А. Гаврилец позволило установить присущие ему содержательные направления, среди которых: светские и духовные произведения на стихи украинских поэтов; произведения на канонические тексты; хоры, вдохновленные украинской песенностью. Хоровое творчество А. Гаврилец рассмотрено как жанрово-стилевая система, которую составляют хоровые концерты, оратория, музыкально-сценическое действо, обработки украинских народных песен. Художественный мир хоровой музыки А. Гаврилец рассмотрен в русле национального возрождения, свойственного украинской культуре рубежа тысячелетий.

Ключевые слова: Художественный мир, темы, образы, жанрово-стилевая система, периоды, направления, хоровое творчество, хоровые произведения.

Sukhomlinova T. The artistic world of Anna Havrylets' choral music. Established features of the artistic world of Anna Havrylets' choral music. Provided by periods of choral work composer and defined for three stages: the first since 1979 year; the second since 1991 year; the third since 2000 year. Study Anna Havrylet's choral workreveled inherent substantive directions, among which: laical and spiritual compositions and works of Ukrainian poetry; spiritual compositions of canonical texts; choirs inspired by Ukrainian alphabet. Anna Havrylet's choral works considered as a genre and stylistic system which form the choral concert, oratorio, musical and stage action, Ukrainian folk songs processing. The ar-

tistic world of Anna Havrylets' choral music considered in line with the national revival, inherent in Ukrainian culture on a border of the millennium.

Key words: The artistic world, themes, characters, a genre and stylistic system, periods, directions, choir works.

УДК 78.03 : 784.4 (477.61)

Світлана Деба

СТРАТИФІКАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕМКІВ ЛУГАНЩИНИ

Традиції кожного народу – це його історія. Всім відомо, що історію створює сам народ: у своїх піснях, у картинах, у музиці, у всіх витворах мистецтва. Усна народна творчість становить поетичну біографію народу, історію його життя і боротьби за волю і незалежність, історію ратних подвигів його славних синів. Людина є носієм історії своїх пращурів: «Її вербальна, музична мова переказують найдавніші шари фольклорної інформації як відлуння давноминулих епох» [6, с. 368]. Треба бути чуйним та досвідченим, щоб розгадати почерк народу, його особливу мову. Тоді можна розкрити всі загадки, приховані в літах.

Найбільш великою загадкою Луганщини є традиція етнічної групи українців – лемків. Етнічною територією цієї народності є Лемківщина. Незначна кількість русинів (так інколи себе називають лемки) проживала також на Холмщині, Підляшші та Надсянні. Наприкінці Великої Вітчизняної війни за наказом Сталіна значна кількість лемків була перевезена до різних областей Радянської України. Це не оминувало й Ворошиловградської (нині Луганської) області. Кількість переселених встановити не вдалося, але безперечним фактом їхнього проживання на території Луганської області є заснування селищ Переможне та Карла Лібкнехта в Лутугінському районі, села Переможне в Новоайдарському районі. Автором статі було здійснено декілька фольклорних експедицій у ці селища. Результатом є записи пісень, обрядів лемків, розповіді з життя представників цієї етнічної групи, які безпосередньо були переселені з території Польщі. Треба наголо-

сити, що проживання лемків на Луганщині є загальновідомим фактом. Але те, що вони зберігають цінний культурний шар, який є значною частиною скарбниці української культури, багатьом з українців невідомо. Звернення до традиції лемків, зокрема їх пісенної культури, визначає **актуальність** теми, адже «лемківська пісня – запашна гілка української культури» [1, с. 3].

Мета наукової праці – охарактеризувати стратифікацію народно-пісенної творчості лемків Луганщини за умов співіснування з чисельною кількістю представників інших національностей та народностей.

Об'єктом дослідження є локально збережена традиційна культура лемків Луганщини, яка включає духовну та прикладну складові. Враховуючи маловивченність народнопісенної творчості цієї етнічної групи, **предметом** даної праці обрано жанрову систему музичного фольклору лемків Луганщини.

Завдяки своєму територіальному місцезнаходженню та історичному контексту Луганська область є однією з найбільш заселеною носіями різних культур. За даними Всеукраїнського перепису населення за 2001 рік в Луганській області проживають представники більше 120 національностей і народностей. Усі вони мають можливість дотримуватися релігійних уподобань та традицій свого народу, мають творчі та спортивні об'єднання. Не є винятком і лемки. Їхня кількість за самоідентифікацією зовсім незначна, а молодь майже не дотримується своїх етнічних традицій. Але все ж таки представники старшого покоління зберегли фольклор локально від розмаїття музичного статку інших культур та субкультур.

Така відданість своєму етнічному началу зумовлена географічною картою етносу і рівнем соціально-економічного і культурного розвитку регіону, а саме Лемківщини. Саме віддаленість від великих міст та урбанізації заздалегідь зумовила збереження архаїчних обрядових форм. Цікаво, що переселяючись на територію Луганської області (а це є район промисловий) вони так само збереглися в своєму автентичному вигляді і залишились «етнічно недоторканими і цілісними» [6, с. 369]. Це відбулося через високий культурний рівень лемків, а саме їхню релігійну свідомість і соціальну спільність, єдність.

У наш час інтерес до народнопісенної культури лемків підвищується з кожним роком. Дослідження означеної проблематики у віт-

чизняній етномузикології представлено низкою наукових праць та збірників нотних зразків, серед яких виокремимо: наукові розвідки Ф. Колесси [12], [13], С. Грици [6], [7], Я. Бодака [2], [3], Є. Гайової [5]; дисертаційні дослідження О. Фабрики-Процької [21], К. Чаплик [22]; нотно-пісенні збірники: «Весільні пісні. Книга 2» (1988) [4], «Антологія лемківської пісні» (2005) [1] тощо. Ряд досліджень науковців Луганщини також присвячено традиції лемків, зокрема А. Макарової [14], К. Глуховцевої [16], Т. Теремової [18], [19], [20], Т. Петрушиної та О. Скиби [15].

У результаті пошуків відповідного нотного матеріалу для даного дослідження сконстатуємо відсутність будь-яких нотних прикладів пісенного фольклору лемків Луганщини. Вищезазначені дослідники обмежуються вивченням історії переселення лемків та культурних традицій. Таким чином, **матеріалом** дослідження слугують зразки народнопісенної творчості цієї етнічної групи, зібрані у фольклорних експедиціях автором статті у 2010–2013 рр. від лемків старшого покоління, безпосередньо переселених з Лемківщини на територію Луганської області (села Переможне, Карла Лібкнехта Лутугінського району та село Переможне Новоайдарського району Луганщини).

Стратифікацію українського фольклору здійснюють згідно з тематикою пісень, їх функцією у житті людини, музичними особливостями. Термін «стратифікація» запозичено у сучасного етномузиколога С. Грици, яка у своїй праці «Стратифікація українського музичного фольклору» пропонує трирівневу типологію народнопісенної творчості українців [6]. Перший рівень – розподіл музичного матеріалу на роди: епіка, лірика, драма, гумор. Другий рівень визначає жанри згідно з тематично-функціональним навантаженням. Третій рівень – це характеристика структурно-мелодичних типів. Така типологія фольклорних зразків дає можливість прослідкувати, у якому обсязі зберігся фольклор лемків Луганщини. Отже, беремо дану модель типології за основу.

Стратифікація лемківського фольклору Луганщині передбачає деякі відмінності від загальноукраїнського. В першу чергу, це локальність збереження пісенної традиції. По-друге, це релігійний напрямок семантичного навантаження. По-третє, відмінності у жанрах, які були збережені при переселенні. Лемківський фольклор Луганщини репрезентує два роди – драму та лірику. Драма представлена календарно-обрядови-

ми жанрами – колядками, пасхальними, піснями на Миколая та родинно-обрядовими – весільними піснями. Лірика експонує соціально-побутові жанри (емігрантські пісні), родинно-побутові (пісні про кохання та родинний побут), ліро-епічні балади. Отже, розглянемо стратифікаційну систему народнопісенної творчості лемків за жанрами.

Зимова обрядовість лемків включає пісні на Миколая та колядки¹. Щодо свята Миколая, інформанту вдалося пригадати тільки одну пісню *«Ой, хто, хто Ніколая любить»*. Яскрава та радісна тематика свята визначає музичні характеристики: рухливий темп та моторна мелодика, мажорний колорит, широкі ходи та різнобарвні інтонаційні комплекси, що є невід’ємною характеристикою лемківського фольклору.

Прикладів колядок записано більше. Найвідоміші з них: *«Дивная новина»*, *«Во Віфлесмі»*, *«Небо і земля»*, *«Бог ся рождає»*. Різдво у лемків набувало своєрідних особливостей через релігійну спрямованість. Якщо колядували, то це було заведено не в усіх. Інформант із с. Переможне Новоайдарського району розповідала: *«Колядували. Мій брат ходив колядував. У нас колядники робили таке, що там і цар був, і смерть з косою йшла, два ангели були, і чорт там був. Пастух шопку ніс, де Христос родився, там все було»*² (з власних експедиційних матеріалів автора статті). Крім того, у колядках лемків відчутним є домінування християнської тематики (натомість язичницькі мотиви редуковано максимально). Показовим у традиції лемків є той факт, що усе наколядоване в оселях відносили до церкви.

Святковий настрій втілено і у зібраних зразках. Характерними є: рухливі темпи, розвинена широкоамбітуса мелодію з м’якими ходами на терцію, квінту, сексту та стрибками на кварту. Зустрічаються оспівування, секвенції, рух по звукам мажорних і мінорних тризвуків, різноманітні інтонаційні комплекси (трихорди, тетрахорди, пентахорди).

Весняна обрядовість представлена Святом Воскресіння Ісуса Христа. Пасха – найбільш древнє християнське свято та одне з найбільш улюблених і непохитних свят лемків. Записані пасхальні піс-

¹ Приклади цих пісень було записано в с. Переможне Новоайдарського р-ну Луганської області від інформанта *Терпак Надії Василівни* (1935 р. н.).

² Записано від *Н. В. Терпак*.

ні за жанровою основою – народні псалми: «Страдальна Мати», «Притерпівий за нас страсті»³. Ці духовні пісні насичені епітетами, в них присутні порівняння. Музична мова репрезентує різноманітні інтонаційні комплекси (трихорди та пентахорди), чітке окреслення ладових функцій, ходи не терцію та кварту, фігури обспівування⁴. Каденції вирізняються своєю «незамкнутістю». Поряд зі сталою ритмікою використовують синкопи та фермати.

Родинно-обрядовий фольклор представлений, передовсім, весільною традицією лемків. Весільний обряд має багато спільних рис з традиційним українським весіллям – час проведення, сценарій весільної дії, тематика обрядів, пісень та ладкань. Лемки мають свій жіночий костюм. Його складають такі атрибути: опліччя (коротка сорочка), горсет (корсет), кружева (мереживо), кабат (плісирована спідниця), запаска (фартух) із домінуванням біло-червоної кольорової гами.

Неабиякого значення і в лемківських весільних піснях та обрядах набуває символіка. Вода є символом плідності (коли батьки благословляли дітей, завжди ставили поруч відро з водою, якою потім обливали дружок). Ягода, рожа є символом дівочої чистоти, жіночності і краси. Вінок, що, за уявленнями лемків, забезпечує молодій плідність, також є символом дівочтва. Сіно означає згоду батьків на небажаний для дівчини шлюб. До прикладу:

*Чи то я, мамичко,
Не ваша дитина
Же сте мі наклали
До перини шіна.*

Зібраний пісенний матеріал весільної обрядовості налічує одну пісню «*Ище ся не думав*»⁵, та весільні ладкання⁶. В основі записаних

³ Записано в с. Переможне Новоайдарського р-ну від Н. В. Терпак.

⁴ Тут і далі авторський термін «оспівування» замінено на більш точний термін «обспівування» (прим. ред.).

⁵ Записано в с. Переможне Новоайдарського р-ну від Н. В. Терпак.

⁶ Записані в с. Переможне Новоайдарського району від Терпак Надії Василівни та в с. Карла Лібкнехта Лутугінського району від інформантів Березовської Марії Вікторівни (1929 р. н.) та Сороки Галини Тимофіївни (1926 р. н.).

ладкань – формульні політекстові наспіви (у нашому випадку, на два варіанти наспіву налічується понад два десятки різних вербальних текстів). Наприклад:



*Юш моводу ведут
Свашку розберати,
Вінок із вельоном,
Другий треба дати.*
* * *

*Чиста ця свашечки
Попили, попили
Же с тя паню-моду
Накриво завили.*
* * *

*А виход же виход
Ти, багатий сину,
Привітай, привітай
По жені родину.*

Поетичні особливості весільних пісень та ладкань налічують епітети, порівняння, зустрічається прийом конкатенації. Є й індивідуальні риси, які визначають певні музичні характеристики: широкий амбітус (секста, октава), розмаїття інтонаційних комплексів – трихорди, тетрахорди, пентахорди, гексахорди, ходи на терцію та кварту.

Лемківський необрядовий фольклор представлено родинно-побутовими, соціально-побутовими піснями та ліро-епічними баладами⁷.

⁷ Всі приклади пісень були записані в с. Переможне Новоайдарського р-ну від Н. В. Терпак.

Інтерес до ліричної сфери обумовлений тематикою жанру, що безпосередньо пов'язано із непростим життям селян. Родинно-побутова лірика поділяється на пісні про кохання («*Ой, дівчино чорноброва*», «*Там на горі крута вежа*») та сімейний побут («*Верба, верба кучерява*»). Любовна лірика насичена епітетами, поетичними паралелізмами та порівняннями, відзначається мажорним колоритом, рухами по акордам, синкопами. Жанр родинної лірики та ліро-епічні балади («*Зацвіла калина*») у фольклорі лемків менш розповсюджені. Їх характеристики значно відрізняються від інших жанрів: драматичний та трагічний характер тексту підтримують натуральний мінор, фригійські та мінорні інтонаційні комплекси.

Найбільш поширений серед лемків жанр **соціально-побутової лірики**, який представлено емігрантськими піснями. Її розквіт припадає на повоєнні роки, після переселення лемків. Лемкиня-інформант заспівала зворушливі пісні особистісного характеру: «*Я в чужині проживаю*», «*Гори мої, гори Карпати*», «*Там в горах Карпатах*». Вони описують тугу та сум селян за рідною землею. У селі Карла Лібкнехта Лутугінського району від інформантів Березовської Марії Вікторівни та Сороки Галини Тимофіївни нам вдалося записати декілька поетичних прикладів, які стосуються емігрантської тематики і ще раз підтверджують шанобливе ставлення лемків до свого рідного краю:

*Гори наши, гори Карпати,
Ми вас не забудем, поки жити будем.
Гори наши, гори Бескиди,
Што в них жили наши діди-прадіди.*

Емігрантська пісенність як цикл соціально-побутової лірики є великим художнім джерелом пізнання духовних поглядів та психології людини далеко від рідного краю. «Сі пісні складаються на широкий цикл, справжню епопею, що з різних боків змальовує долю емігрантів. На піснях про еміграцію бачимо, як на наших очах твориться нова група пісенна, що найсильніше виступає на західних окраїнах та поволі охоплює щораз ширші круги» [12, с. 42]. Серед музичних особливостей опрацьованих прикладів: ладове забарвлення – мажор та гармонічний мінор, чітке окреслення ладових функ-

цій, обспівування, м'які ходи на терцію, кварту, квінту та сексту, синкопований ритм.

ВИСНОВКИ. Український фольклор взагалі, як і фольклор лемків зокрема, виник і формувався у певних часо-просторових умовах, які наділені самобутніми особливостями, пов'язаними з географічним положенням, національним пріоритетом, системою господарського устрою та фінансового забезпечення, культурним розвитком, характером контактів з іншими етносами, релігійними вподобаннями в широкому значенні. Саме догмати віровчення православної та греко-католицької Церкви мають найстійкіший вплив на традицію лемків, зокрема на їх народнопісенну творчість.

Здійснений аналіз зібраних зразків народнопісенної творчості лемків засвідчив наявність рис синтезу української народнопісенної традиції, професійної західно-європейської та церковної музики (у музичних і поетичних особливостях). Узагалі український і лемківський фольклор базується на етнічній спорідненості, оскільки географічно Лемківщина контактувала з територією сучасної України тільки невеликою частиною Закарпаття (на якій окрім інших етносів, проживали й лемки). Найбільше спільних рис – у поетичних особливостях (що є основою архаїчних обрядових та ліричних жанрів, що виникли значно пізніше). Обрядові свята (Різдво, Пасха, весілля) є схожими за сценарієм святкування та ідентичними для всієї України за часом проведення.

Найбільш характерним та спільним для багатоетнічного українського народу жанром лірики є емігрантські пісні. Історія України засвідчує, що у різні періоди люди були вимушені покидати рідну землю у пошуках кращої долі, або переїжджати їм доводилось насильно (як відбулось свого часу при переселенні жителів із Лемківщини).

Лемківське Різдво визначено домінуванням релігійної тематики Свята, що зближує обрядові пісні з церковними колядками⁸. Спільні музичні риси поєднують українські і лемківські весільні ладкання так пісні (нескладні за типом мелодики та інтонаційно прості, що виконують, передовсім, коментуючу функцію на весіллі).

⁸ Вкажемо на факт включення у наш час лемківських церковних колядок до курсу «Музична література» в школах мистецтв та музичних школах Луганська та області.

Показовим для лемків є побутування псалмів та пісень релігійної тематики. Інтонаційно ці наспіви доволі розвинуті, з широкою мелодикою, синкопованим ритмом, зустрічаємо прийом авґментації – протягування останніх тонів у закінченнях мотивів та фраз.

На музичні характеристики лемківських пісень вплинуло професійне західно-європейське мистецтво. Їхній зв'язок віддзеркалюють такі особливості:

- ✓ використання натурального мажору та гармонічного мінору (поява мінору натурального є виключенням і притаманна лише пісням з драматичним та трагічним змістом);
- ✓ будова мелодії за звуками висхідних та низхідних тонічних, субдомінантових, доміантових тризвуків та їхніх обернень;
- ✓ стрибки та м'які ходи на кварту, квінту, сексту, які чітко окреслюють гармонічну основу, фігури обспівування;
- ✓ використання синкоп, що є індивідуальною рисою лемківського фольклору;
- ✓ деякі наспіви закінчуються на III ст. (однак, без відчуття ладової змінності).

Самобутність народнопісенної творчості лемків проявляється у низці характерних, інколи, парадоксальних прийомів, що у цілому наділяють лемківський музичний фольклор доволі неповторним коло-ритмом.

1. Зібрані від етнічних лемків музичні приклади представлені зразками одноголосних пісень, у яких не передбачено наявності другого голосу (і без інструментального супроводу).

2. На Західному Поділлі та Лемківщині переважає речитативний мелос і моторна динаміка із значною роллю, відведеною ритму. Водночас, майже всі жанри (календарно-обрядових та ліричних пісень) наділені розвинутою мелодичною структурою та широким амбітусом.

3. Рухливий темп та моторний тип мелодики є характерним майже для всіх пісень (окрім жанрів псалми, а також драматичних і трагічних ліричних), природно поєднується з кантиленною основою інтонаційних комплексів наспіву, до того й ще широкоамбітусних – від октави до ундецими.

4. Часто використовуються «легкі» синкопи, що утворюються за допомогою незначних фермат (головно, наприкінці фрази).

Лемківський фольклор майже завжди користувався попитом серед професійних музикантів. Приклади обробок лемківських пісень представлені в творчості М. Вербицького, який, до речі, народився на Лемківщині, М. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського⁹.

Серед видатних лемків – Дмитро Бортнянський¹⁰, відомий оперний співак кін. XIX – поч. XX ст. Модест Менцинський¹¹. На південній Лемківщині відомим є ім'я Юрія Цимбори (1919–1989) – композитора, драматурга, хормейстера. Композитор Іван Майчик є упорядником кількох збірок лемківських народних пісень. Їх з успіхом виконують лемківські хори Львівщини («Лемковина», «Студенка Карпат», «Радощина»), Івано-Франківщини («Терки», «Студенка») та ін. Відомими представницями Лемківщини і шанувальницями своєї культури є народні артистки України – сестри Байко. Не оминають увагою лемківській фольклор та його збереження і на Заході¹².

У наш час великий внесок у справі збереження та пропагування лемківського фольклору на Луганщині, куди за відомих трагічних обставин було переселено етнічних лемків у 1944–1945 рр., зроблено працівниками культури і освіти. Це – В. Вербовський, директор Енгельської загальноосвітньої школи, у якій декілька разів на рік проходять позакласні заходи, присвячені лемківським традиціям та лемківським пісням; О. Сотникова – керівник жіночого вокального ансамблю «Паняночки» Штурмовського будинку культури, у репертуарі якого є лемківські пісні. Цінними є документальні матеріали та збережені зразки одягу та ужиткової культури лемків, що зберігаються в Луганському та Новоайдарському краєзнавчих музеях. На території області діє Луганське обласне товариство українців,

⁹ Їхні твори звучать і у виконанні Народної хорової капели «Лемковина» (художній керівник – І. Кушнір) сел. Рудно Львівської області та ансамблю народних інструментів під керівництвом З. Булика.

¹⁰ Його батько – лемок Стефан Шкурат, походив з польських Низьких Бескидів (с. Бортне). Переїхавши до України, він змінив прізвище на Бортнянський (що походить від назви його рідного села).

¹¹ Родина Модеста Менцинського походить із селища Мацина на Лемківщині.

¹² У Польщі здобув славу популяризатор лемківських пісень, композитор і диригент Ярослав Полянський (1930–1994). Продовжує цю справу керівник «Лемковини» в Польщі Ярослав Трохановський. У Словаччині найактивнішим популяризатором лемківської пісні є співачка Марія Мачошко (нар. 1940).

депортованих із Польщі «Ватра», а раз на два роки у сел. Переможне Лутугінського району проходить лемківський фестиваль «Стежками Лемківщини».

Сьогодні неминаючої актуальності набувають дослідження проблем «малої батьківщини», що є традиційним середовищем формування особистості, засвоєння свого етнічного, культурного, соціального та релігійного значення. Тому так важливо саме зараз підтримати народну традицію лемків, поки ще живі ті, хто пам'ятають пісні, традиції, обряди в повному обсязі, хто здатен зберегти та передати їх наступному поколінню. Процес етнічного відродження має завершитися завоюванням гідного положення кожного етносу в поліетнічному культурному середовищі України.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія лемківської пісні / Упорядник М. Байко. — Л. 2005 — 496 с.
2. Бодак Я. Лемківські трудові пісні-діалоги / Я. Бодак // Народна творчість та етнографія. — Вип. 4. — К. : 2010. — 248 с.
3. Бодак Я. Календарні свята, обряди, пісні Горличчини (Лемківщина) / Я. Бодак // Народна творчість та етнографія. — 2010. — № 1. — С. 66–77.
4. Бучель Н. А. Свадебные песни (на украинском языке) / Н. А. Бучель. — К. : «Наукова думка», 1988. Кн. 2. — 679 с.
5. Гайова Є. Лемківське весілля / Є. Гайова // Народна творчість та етнографія. — Вип. 1. — Київ, 2008. — 125 с.
6. Грица С. Музичний фольклор: Стратифікація українського музичного фольклору / С. Грица // Українці : Історико-етнографічна монографія. Кн. 2. — Київ : Видавництво Державного музею-заповідника гончарства в Опішному, 1999. — С. 368–371.
7. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ–Тернопіль : «Астон», 2002. — 236 с.
8. Деба С. В. Жанрова стратифікація лемківського фольклору на Луганищині / С. В. Деба // Молоді музикознавці України : Збірник матеріалів міжнародної X науково-практичної конференції. — К. : КІМ ім. Глієра, 2011. — С. 35–37.
9. Деба С. В. Обрядовий фольклор лемків Луганищини в контексті їх етнічної приналежності : дипломна праця / Світлана Володимирівна Деба. — Луганськ, 2011. — 68 с.

10. Колесса Ф. М. Музикознавчі парці / Ф. М. Колесса. — К. : «Наукова думка», 1970. — 592 с.
11. Колесса Ф. М. Усна словесність / Підгот. до друку : Б. Луканюк, О. Смоляк. — Тернопіль : Підручники та посібники, 1996. — 40 с.
12. Колесса Ф. Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку / Ф. Колесса // Фольклористичні праці. — К. : 1970. — 42 с.
13. Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини / Ф. Колесса // Фольклористичні праці. — К. : 1970. — 352 с.
14. Макарова А. В. Лемки на Луганиціні / А. В. Макарова // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів : Збірник наукових праць. — Вип. 4. — Луганськ, 2006, — 207 с.
15. Скиба О. В. Лемківські весільні пісні с. Переможного Лутугінського району Луганської області / О. В. Скиба, Т. В. Петрушина // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів : Збірник наукових праць. — Вип. 4. — Луганськ : 2006, — 207 с.
16. Східнослов'янські українські говірки. Нотатки до мовного портрета переселенців з Лемківщини : Науково-навчальний посібник / За заг. ред. канд. філол. наук К. Д. Глуховцевої. — Луганськ : 2006. — 109 с.
17. Тарасюк С. В. Весільний обряд лемків на Луганиціні / С. В. Тарасюк // Молоді музикознавці України : Збірник матеріалів міжнародної XIII науково-практичної конференції. — К. : КІМ ім. Глієра, 2011. — С. 146 — 147.
18. Теремова Т. І. Музичний фольклор в етнокультурному просторі Луганиціни / Методологічні особливості формування професійних якостей студентів : Збірник наукових праць (Наукове видання ВАК України). — Харків, 2004. — 404 с.
19. Теремова Т. І. Народна творчість в контексті регіонального фольклору / Т. І. Теремова // Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи : Збірник матеріалів Всеукраїнського науково-практичного семінару. — Суми, 2003. — 345 с.
20. Теремова Т. І. Пісенний фольклор Луганиціни / Т. І. Теремова // Українські народні традиції в культурі ХХ століття : Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. — Донецьк, 2000. — 254 с.
21. Фабрика-Процька О. Р. Пісенна культура лемків ХХ століття: збереження традиції та новаторчість : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. — Музичне мистецтво / О. Р. Фабрика-Процька. — Л., 2007. — 20 с.

22. Чаплик К. М. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західній Україні (повоєнний період) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. — Музичне мистецтво / К. М. Чаплик. — К., 2010. — 20 с.

Деба С. В. Стратифікація народнопісенної творчості лемків Луганщини. У статті визначено індивідуальність музичного фольклору лемків Луганщини на основі аналізу зразків народнопісенної творчості лемків, зібраних у фольклорних експедиціях автором дослідження у 2010–2013 рр. Констатується духовна цінність локально збережених традицій та звичаїв лемків за умов співіснування з представниками інших національностей і народностей.

Ключові слова: лемки, Луганщина, етнос, стратифікація, традиція.

Деба С. В. Стратификация народнопесенного творчества лемков Луганщины. В статье определена индивидуальность музыкального фольклора лемков Луганщины на основе анализа образцов народнопесенного творчества лемков, собранных в фольклорных экспедициях автором исследования в 2010–2013 гг. Констатируется духовная ценность локально сохраненных традиций и обычаев лемков при условиях сосуществования с представителями других национальностей и народностей.

Ключевые слова: лемки, Луганщина, этнос, стратификация, традиция.

Deba S. V. Stratification of lemko's folk-art in Luhansk area. Determine personality lemko folk music Luhansk-based analysis of samples carried lemko folk-art collected in folklore expeditions author of the study for 2010–2013. Stated spiritual value locally stored traditions and customs lemko under conditions of coexistence with other nationalities.

Key words: lemke, Luhansk, etnos, stratification, tradition.

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРА Г. А. АВАНЕСОВА
КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ
НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ЛУГАНЩИНЕ**

В современной Украине профессиональное народно-инструментальное искусство представляет собой особый культурный феномен. Фактически зародившись в 20–30-х годах XX столетия, с открытием первых факультетов и отделений народных инструментов в высших и средних учебных заведениях, менее чем за столетие оно достигло своего расцвета и заняло достойное место в мировом музыкальном пространстве. Путь, на который многим академическим инструментам потребовалось несколько веков, народные инструменты прошли намного быстрее. С одной стороны, это связано с общим ускорением темпа самой жизни, с другой – с полнокровным и разносторонним развитием народно-инструментального искусства в стране. Но это было бы невозможно без работы многих и многих профессионалов и энтузиастов. Именно благодаря их стремлению вперед, неумейной жажде познания, самосовершенствования народные инструменты достигли в настоящее время подлинно академических высот.

На Луганщине процесс профессионализации народно-инструментального исполнительства связан, прежде всего, с началом работы отдела народных инструментов в основанном в 1945 году музыкальном училище. Его первым директором стал Сергей Артемьевич Васильев, музыкант-домрист известный общественности города, как исполнитель, педагог и талантливый организатор. Еще в предвоенные годы он организовал первые в Луганске народно-инструментальные коллективы (ансамбль народных инструментов при ДК Металлистов 1924 г., оркестр народных инструментов педагогического института им. Т. Шевченко 1930 г. и т. д.). По его инициативе в этом же 1945 году, на базе городского Дома пионеров был организован самодеятельный ансамбль народных инструментов руководителем, которого стал Г. А. Аванесов, получивший начальное музыкальное образование еще в 30-е годы, занимаясь в музыкальном кружке С. А. Васильева

при 26-й школе. Ансамбль при ДOME пионеров вскоре стал большим оркестром, его последующая творческая биография, насчитывающая полвека (1945–1995 гг.), была полна ярких выступлений и побед.

Значимость деятельности оркестра под руководством Г. А. Аванесова и ее влияние на развитие профессионально-академического исполнительства на народных инструментах на Луганщине трудно переоценить, что и определяет **актуальность данного исследования**.

Объектом исследования является – народно-инструментальное оркестровое исполнительство на Луганщине во 2-й половине XX века, **предметом** – пути профессионализации самодеятельного исполнительства на примере творческой деятельности оркестра народных инструментов Г. А. Аванесова. **Материалом исследования** послужили архивные документы, аудио и видеозаписи выступлений оркестра, воспоминания участников оркестра. **Цель статьи** – выяснение основных принципов организации музицирования народного самодеятельного оркестра и исследование истории исполнительского мастерства его участников.

40–50-е годы XX века характеризуется не только работой по восстановлению экономики, но и возрождением централизованной организации досуга населения, что приводит к быстрому развитию всех видов самодеятельного искусства, в том числе и музыкального. А благодаря деятельности ведущих профессиональных оркестров (Государственный оркестр народных инструментов СССР им. Н. П. Осипова, оркестр народных инструментов при хоре им. М. Е. Пятницкого, народный оркестр Всесоюзного радиокомитета) существенно возрастает интерес к народным инструментам и коллективным формам музицирования. Оркестры народных инструментов организуются при каждом ДOME культуры, на заводах и фабриках, в школах, ремесленных училищах. В 1950 году в СССР уже насчитывалось 12266 народных оркестров [2, с. 389]. Музыкальная промышленность выпускала преимущественно недорогие щипковые народные инструменты (балалайка, домра, гитара).

Вполне закономерно, что появилась острая необходимость в профессиональных, всесторонне подготовленных кадрах, которые смогли бы стать руководителями новообразованных коллективов. Но эффективная многоступенчатая система музыкального образования народных исполнителей – школа, училище, вуз – сложилась только

к шестидесятым годам. Поэтому долгие годы многие будущие профессионалы воспитывались в самодеятельных коллективах.

Творческое развитие музыканта неотделимо от формирования его репертуара. Чем разнообразнее по жанровой и стилиевой палитре произведения, тем больше возможностей для развития исполнительского мастерства и раскрытия творческого потенциала у оркестрантов. Анализируя репертуар оркестра п/у Г. Аванесова, можно отметить следующие основные направления: классические произведения в переложении для оркестра и оригинальные, написанные композиторами специально для оркестра народных инструментов.

Становление и развитие репертуара для оркестра народных инструментов во многом связано с молодыми композиторами, начавшими создавать музыку для народного оркестра на рубеже 50-х годов 20-го столетия. Новый оригинальный репертуар отличался яркостью инструментовок, в которых чувствовалось знание специфики народного инструментария, что позволяло более полно раскрывать тембровый колорит оркестровых групп и оркестра в целом. В развитие музыкального материала были привнесены особенности симфонического мышления, что позволило создать для народного оркестра крупные по масштабу, глубоко содержательные произведения. В то же время, эта музыка была доступна для массового слушателя, так как основывалась на самых распространённых и хорошо известных образцах народной песенности, а порой на использовании национального мелоса без прямого цитирования народных тем.

Г. Аванесов смело брал в репертуар своего оркестра новые высокохудожественные произведения, несмотря на то, что их исполняли в этот период профессиональные оркестры. Репертуарный список оригинальной музыки был довольно разнообразен: Н. П. Будашкин «Русская фантазия» «Сказ о Байкале», «Думка», Концерт для домры с оркестром; А. Н. Холминов «Украинская фантазия», «Торжественная увертюра»; П. В. Куликов Фанатазия на тему русской народной песни «Липа вековая», «Праздничная увертюра», «Волжская рапсодия» и много других произведений.

Особого внимания заслуживают методы работы Г. А. Аванесова в оркестре, которые способствовали росту исполнительского уровня оркестрантов.

Прежде всего, отметим, что своей основной задачей Г. А. Аванесов считал приобщение как можно большего количества детей и подростков к музицированию на народных инструментах и формирование музыкальной культуры у каждого пришедшего в оркестр. Его стараниями атмосфера в коллективе была дружественной, в нем царил дух взаимопомощи и здоровой соревновательности. Репетиции проходили 2 раза в неделю, но участники оркестра вспоминают, что желание быстрее освоить инструмент было настолько велико, что они часто занимались даже дома у Г. А. Аванесова. В этой атмосфере талант каждого участника раскрывался наиболее полно и, получив первые «азы» нотной грамоты и навыки игры в оркестре, многие из них решают профессионально заниматься музыкой.

Поступив учиться в музыкальное или в культпросветучилище, на музыкальный факультет Педагогического института, ребята продолжали заниматься во Дворце пионеров, но уже на другом, более профессиональном уровне. Выступая с оркестром в качестве солистов, они повышали уровень своего исполнительского мастерства, а занимаясь с новичками коллектива – совершенствовали педагогические навыки. Кроме того, закреплялись навыки дирижирования и инструментовки. Таким образом, большое количество музыкантов-народников нашего края пришли в профессию благодаря оркестру Г. А. Аванесова.

Но была в коллективе и другая категория оркестрантов – представители самых различных профессий, желающие реализовать свои творческие способности в коллективе – настоящие любители игры на народных инструментах. Удивительна огромная тяга к музыке этих людей, готовых после рабочей смены часами заниматься на инструменте, чтобы достичь желаемого результата. Такую увлеченность можно объяснить несколькими причинами. В то время теле- и радиовещание были ещё недостаточно развиты, и люди могли соприкоснуться с живым искусством, только участвуя, или слушая подобные коллективы. Также значение имела популярность и востребованность оркестра Г. А. Аванесова, выступления на Республиканских и Всесоюзных Олимпиадах, фестивалях, смотрах-конкурсах. У участников коллектива была возможность, попав благодаря своему исполнительскому мастерству в его основной состав, поехать в Киев, Москву, и другие города страны. В период расцвета, (50–70-е годы XX столе-

тия) в оркестре насчитывалось до 100 участников, но на ответственные выступления, как правило, выезжало около 60-ти человек, поэтому в коллективе существовал дух здоровой соревновательности.

Со временем многочасовые занятия оркестрантов с концертмейстером группы или под присмотром руководителя оркестра дали огромный исполнительский рост, а присутствие студентов музыкальных учебных заведений, позволило оркестру иметь мощный исполнительский арсенал солистов, ансамблистов. По примеру профессиональных оркестров, при коллективе Г. Аванесова постоянно действовали малые формы ансамблей (трио баянистов, дуэт балалаечников, дуэт гитаристов и т. д.).

Удивительным явлением того времени было то, что сольно с оркестром могли выступать и исполнители-любители и студенты музыкального училища, основным критерием отбора был их исполнительский уровень. Бессменным солистом оркестра был балалаечник Александр Сушков по профессии инженер-строитель, виртуозно владевший инструментом. Ни один ответственный концерт оркестра не проходил без соло А. Сушкова. В его исполнении звучали: концертные вариации для балалайки с оркестром на тему русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая» Н. П. Будашкина, «Болеро» Н. Шувальмана, концерт для балалайки с оркестром Ю. Н. Шишакова. В 1976 году вышла грампластинка с его сольным концертом.

Интересным событием стало исполнение оркестром концерта № 1 для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. Сольную партию фортепиано исполнил солист оркестра, баянист Павел Шистко. Музыкант-любитель, воспитанник оркестра по виртуозности не уступал исполнителям-профессионалам. Также в его исполнении часто звучала концертная пьеса для баяна с оркестром С. Коняева, уровень сложности которой соответствовал педагогическому репертуару музыкальных училищ или даже консерваторий.

Запомнились оркестрантам выступления трио баянистов в составе Э. Голикова, В. Бобыря и Ю. Попова. Их репертуар был разнообразен: К. М. Вебер Увертюра к опере «Оберон», А. К. Лядов Полонез *C-Dur*, М. П. Мусоргский «Старый замок», А. И. Хачатурян «Подражание народному» и т. д., но визитной карточкой ансамбля была «Молдовеняска» А. Шалаева, которую они исполняли с неизменным

успехом. Все участники трио впоследствии состоялись как музыканты-профессионалы, закончив музыкальные училища и вузы. Э. Голиков стал ведущим преподавателем Луганского культпросветучилища. С 1988 по 1992 год руководил оркестром им. Г. А. Аванесова В. Бобырь, ныне заслуженный деятель искусств Украины, с 1996 года руководитель и главный дирижёр ансамбля песни и пляски Военно-морских сил Украины в г. Севастополе. Ю. Попов 33 года был директором ДМШ № 1 г. Северодонецка, руководителем школьного оркестра народных инструментов. Список солистов-ансамблистов оркестра Г. А. Аванесова очень велик, но это тема для отдельного исследования.

Для примера проанализируем выступления творческого коллектива во время празднования 300-летия воссоединения Украины с Россией в 1954 году. Оркестр Г. А. Аванесова в составе 80-ти человек на заключительном туре в Киеве, занимает 1-е место и право выступления в Москве, где даёт ряд самостоятельных концертов на Выставке Достижений Народного Хозяйства СССР, на сцене Большого театра, в Колонном зале Дома Союзов, на заводе им. Кирова. По результатам Всесоюзного смотра-конкурса оркестр был награждён золотой медалью и дипломом лауреата 1-ой степени. На концертах исполнялись: М. Глинка Увертюра к опере «Руслан и Людмила», М. Глинка Вальс-фантазия, М. Глинка «Гуде вітер» (солист – будущий артист Киевского оперного театра Виктор Курин), Ф. Лист Вторая Венгерская рапсодия, Н. П. Бодашкин «Русская фантазия» (соло на ксилофоне в этом произведении исполнил Анатолий Анофриенко, позже он закончил училище и Киевскую консерваторию, руководил Национальным эстрадным оркестром Украины), Н. Ленец обработка украинской народной песни «Реве та стогне Дніпр широкий» и т. д.

О победах на Всесоюзных и Всеукраинских смотрах-конкурсах и фестивалях, ярких выступлениях и высоком исполнительском уровне оркестра не раз писала местная и республиканская пресса. Излюбленными газетно-журнальными жанрами были короткие заметки-отчеты о поездке или о концерте, очерки-монографии, посвященные какой-либо дате, они носили информационный характер, где можно было узнать географию поездок и выступлений оркестра, их репертуар, участников коллектива.

Но были и статьи, которые затрагивали некоторые профессиональные вопросы исполнительства. Так в газете «Молодогвардеец» от 07.08.1973 г. опубликованы высказывания известного советского композитора Р. М. Глиэра, который побывав на репетиции оркестра, написал в книге отзывов «Исполнение оркестром народных инструментов программы нахожу на высоком профессиональном уровне». А после репетиции сказал: «Вы прекрасно играете. Вы настоящие мастера музыки. Я обязательно найду время, чтобы написать что-нибудь для вас» [3]. В газете «Радянська культура» заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедрой народных инструментов Киевской консерватории, М. Гелис писал: «У виконавчій майстерності молодіжного оркестру народних інструментів Ворошиловградського Палацу культури ім. В. І. Леніна органічно з'єднується монументальність, чудова техніка, з гарячим юнацьким запалом» [6].

Об оркестре писали украинский композитор К. Данькевич, известный советский дирижер, народный артист Н. Рахлин, местные журналисты: М. Северин, М. Чернявский, Б. Сосновский, Г. Довнар. Однако, как таковой музыкальной критики, касающейся авторской, композиторской музыки и исполнительства на народных инструментах не было, так как это было в те годы той областью творчества, которая практически не подвергалась критическому осмыслению в печати.

Инструментарий оркестра народных инструментов по своему тембровому звучанию оказался очень близок огромной массе людей, не знакомых с огромным наследием классической музыки, но исполнение этой музыки на народных инструментах делало ее более понятной, а так как численность оркестров народных инструментов во много раз превышала симфонические, то на определенный период времени оркестры народных инструментов стали одним из основных пропагандистов музыкальной классики среди широкой публики. Постоянное исполнение классических произведений в оркестре п/у Г. Аванесова подняло «планку» требований к исполнению партий, что неизбежно повлияло на общий исполнительский уровень и культуру звучания всего коллектива.

Большая и долгая дружба связывала Г. Аванесова с руководителем оркестра им. Осипова Н. Калининым, который постоянно помогал своему коллеге с нотным материалом, делился опытом своей работы

с коллективом и был просто другом. Для самодеятельного оркестра такая дружба имела неоценимое значение, способствовала неуклонному продвижению коллектива по пути академизации исполнительского мастерства.

Немаловажным был и тот факт, что оркестр находился на балансе Дворца культуры им. В. И. Ленина, принадлежавшего крупнейшему предприятию всесоюзного значения – Ворошиловградскому тепло-возостроительному заводу им. Октябрьской революции, который полностью удовлетворял все финансовые потребности коллектива. Оркестр был укомплектован отличными заказными струнными оркестровыми инструментами, тульскими оркестровыми баянами, что положительно сказывалось на качестве звучания и тембре оркестровых групп.

В послевоенный период государство поставило задачу максимально сблизить высокие завоевания академической культуры с массовыми музыкальными запросами населения, процесс этот проходил неоднозначно, действительно, в течение определённого периода разрыв между профессиональным исполнительством на народных инструментах и любительским был довольно небольшим, до той поры, пока в стране не сформировалась стройная система музыкального образования, но стремление приблизить высокое искусство к широким массам населения усилило внимание к просветительской функции народно-оркестрового исполнительства. От музыки бытовой к музыке классической, академической – вот путь, который мы можем проследить, изучая творческую деятельность оркестра под управлением Г. А. Аванесова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Носов Л. *Музична самодіяльність Радянської України (1917–1967)* / Леонід Носов. — К. : Музична Україна, 1968. — 176 с.
2. *Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов* / РАН, Государственный ин-т искусствознания Министерства культуры РФ ; ред. Л. П. Солнцева [и др.]. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. — 469 с.
3. Северин М. *Творча палітра колективу* / Михаил Северин // *Молодогвардець*. — 1973. — 7 августа.

4. Довнар Г. Вони з Ворошиловграда / Геннадий Довнар // Прапор перемоги. — 1957. — 28 июля.

5. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры / Михаил Имханицкий. — М. : Музыка, 1987. — 190 с.

6. Сладковский Н. Молодёжный оркестр / Николай Северин // Радянська культура. — 1959. — 13 декабря.

Золотарёва И. Ф. Деятельность оркестра Г. А. Аванесова как важный этап профессионализации народно-инструментального творчества на Луганщине. В статье рассматривается развитие народно-оркестрового исполнительства Луганщины на примере оркестра Г. А. Аванесова, творческая деятельность которого расширила границы функционирования народного инструментального искусства и вышла за пределы фольклорного музицирования, обогащая народно-оркестровое исполнительство академическими традициями.

Ключевые слова: Г. А. Аванесов, оркестр, народные инструменты, профессионализация.

Золотарьова І. Ф. Діяльність оркестру Г. А. Аванесова як важливий етап професіоналізації народно-інструментальної творчості на Луганщині. У статті розглядається розвиток народно-оркестрового виконавства Луганщини на прикладі оркестру Г. А. Аванесова, творча діяльність якого розширила можливості функціонування народного інструментального мистецтва, і вийшла за межі фольклорного музикування, збагачуючи народно-оркестрове виконавство академічними традиціями.

Ключові слова: Г. А. Аванесов, оркестр, народні інструменти, професіоналізація.

Zolotareva Irina. Activity of the orchestra of G. A. Avanesov as important stage of professionalization of folk instrumental music art in Luhansk region. In the article development of the folk-orchestral performans in Luhansk region is examined on the example of orchestra of G. A. Avanesov creative activity of that extended the borders of functioning of folk instrumental art, and went out outside folk music-making, enriching the folk orchestra performans carrying out academic traditions.

Key words: G. A. Avanesov, orchestra, folk instruments, professionalization.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС КАК ФОРМА
ПРАКТИКИ ОБЩЕСТВЕННОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
(на примере фестиваля-конкурса детей и юношества
«Волшебный камертон»)**

Цель данной статьи – очертить особенности фестиваля-конкурса как одной из форм современной практики общественного музицирования. **Объект** исследования – феномен фестиваля-конкурса, **предмет** – его детско-юношеский вариант.

Музыкально-художественные явления рождаются и формируются в практике общественного музицирования. Этот неоспоримый факт требует, однако, ряда пояснений. В частности, в музыковедении отсутствует как таковая дефиниция понятия «практика общественного музицирования». Разброс векторов исследования касается и самого понятия «музыка». Музыкальные жанры и стили, возникающие в процессе эволюции музыки как вида искусства, сами по себе не несут информации о практической стороне музыкально-творческого процесса, в котором единственным достоверным фактом являются композиторские творения, представленные в «опусных» нотных текстах, которые, как известно, далеко не полностью отражают музыку как звучание, выступают лишь как схемы-модели для воспроизведения этого звучания.

Практика общественного музицирования, как и всякая человеческая практическая деятельность, возникает на основе процессов мышления. Поэтому для расшифровки термина «практика общественного музицирования» требуется философско-аналитический подход, то есть подход со стороны музыкального мышления. Не углубляясь в методологию музыкально-теоретического уровня, можно воспользоваться метафорой, предложенной по поводу музыкального мышления Т. Чередниченко: музыкальное мышление – «сознание слуха» или «слуховое сознание» [11, с. 40].

Музыкальное мышление как интонационно-слуховой феномен опредмечивается в коммуникативной триаде «композитор – исполнитель – слушатель». В этой триаде отражена ситуация, сложившаяся

в профессиональной музыкальной культуре, которая в своих более или менее определенных чертах сформировалась лишь в позднем Ренессансе (церковная ветвь) и раннем Барокко (светская ветвь). Между тем, музыкальное мышление тысячелетиями существовало и продолжает существовать, пусть и в новых, модифицированных формах, в искусстве двух других пластов музыки – «первом» фольклорном и «третьем» развлекательном, прикладном, то есть в музыке быта (классификация трех пластов музыки предложена В. Конен [6]).

С точки зрения интонационной концепции истории музыки, разработанной Е. Марковой, профессиональное музыкальное творчество, в рамках которого и сформировалась триада коммуникации с разделением на три компонента, изначально питалось и продолжает питаться идеями других пластов музыки, выступающими как «интонационные идеи». Под этим термином автор подразумевает «смысловой сгусток музыкальной лексемы, признаки которой пронизывают музыкально-речевую сферу конкретного исторического периода и аккумулируются в прикладной музыке, обслуживающей ведущую в данном историческом раскладе социально-культурную деятельность» [8, с. 10].

Понятие «прикладная музыка» следует понимать как встроенность музыкального начала в экстрамузыкальные виды деятельности – как художественные, так и нехудожественные (трудовая деятельность, обряд, ритуал и т. д.). Практика общественного музицирования на разных этапах истории музыкальной культуры показывает специфику, приоритет того или иного вида музыкального претворения, осмысления исторической действительности. При этом автономизация композиторского и исполнительского труда – лишь отдельный «частный случай» выражения уже чисто художественной функции музыки в ее «субъективном» (творчество профессионалов «для себя») и «объективном» (творчество «на публику») выражении.

Практика общественного музицирования выступает как совокупная система функционирования музыки во времени–пространстве определенного этапа человеческой истории, того или иного географического региона, нации, народа, профессиональных (в том числе и народно-профессиональных, полупрофессиональных, «ремесленных»), формирующихся в «третьем» пласте) школ, традиций и целевых установок. Особенностью этой практики всегда является тип му-

зицирования, тесно связанный с типами интонации, «интонационным словарем эпохи» (Б. Асафьев [2, с. 20]).

Формы практики общественного музицирования служат своеобразными индикаторами культурных и социальных процессов, определяющих роль музыки в жизни общества на том или ином этапе его развития, в тех или иных условиях его функционирования, соотношения «спроса» и «предложения» музыкантов и слушателей, то есть создателей и потребителей музыки как материализованной в звуках слуховой культуры. Характер и формы музыкальной практики исторически меняются под влиянием целого ряда детерминант, среди которых:

- 1) изменение географического горизонта;
- 2) судьбы этнической консолидации;
- 3) эпистемогенное воздействие различных форм общественного сознания;
- 4) социально-экономические факторы [4, с. 15].

Одной из наиболее древних форм практики общественного музицирования являются фестивальные мероприятия, содержание которых, хотя и менялось исторически, но всегда сводилось и сводится к двум основным задачам: 1) созданию праздничной атмосферы, которая немыслима без музыки (лат. *festivus* – праздничный, веселый); 2) показу лучших достижений в том или ином виде искусства: фестиваль – «массовое празднество, показ, смотр лучших достижений искусства (музыкального, театрального, кино и пр.)» [9, с. 644].

Как отмечается в одной из немногих работ, посвященных музыкальному фестивалю – диссертации Е. Широковой, «современная праздничная культура, эклектично сочетающая в себе праздничные традиции предшествующих эпох, отличается широким спектром разновидностей – от семейных торжеств до массовых гуляний. Одной из наиболее распространенных форм массового праздника является фестиваль. Будучи неотъемлемой частью культуры как знаково-коммуникативной системы, фестиваль представляет собой уникальный образец разноуровневого общения, открывает возможности для эффективной межкультурной коммуникации, в результате которой достигается понимание между людьми как представителями культур, разница между которыми носит, например, социальный, профессиональный, возрастной, этнический и др. характер» [12, с. 3].

Функция и назначение фестивалей в искусстве и в музыке, в частности, – диалог-коммуникация, что вытекает из понимания диалога как материализованной формы выражения человеческого мышления. По Ю. Лотману, «элементарный акт мышления есть перевод, а элементарный механизм перевода есть диалог; диалог семиотически асимметричен, что выражается, «во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений. Из последнего следует, что участники диалога попеременно переходят с позиции передачи на позицию приема и что, следовательно, передача ведется дискретными порциями с перерывами между ними» [7, с. 268].

Семиотическая асимметрия диалога как механизма перевода той или иной знаковой системы в коммуникационное поле «адресант – адресат» означает в искусстве музыки разные позиции, на которых находятся (могут находиться) его участники. Для преодоления асимметрии диалога необходимо уравновесить статусы того, кто дает информацию и того, кто ее воспринимает, что и составляет сущность диалога как разговора (общения) на одном и том же языке. Для установления адекватного общения существует форма игры, в равной степени доступная всем его участникам. Отсюда – феномен фестиваля-конкурса, где статус фестиваля как «праздника» дополняется игровой формой его проведения (конкурс).

Конкурсы (игры) – почти неизменный атрибут в современных музыкальных фестивалях, которые призваны не только фиксировать коммуникацию «праздника», но и выявлять в его ходе лучшие творческие силы. Конкурс (лат. *concursus* – стечение, столкновение) в музыкальном фестивале составляет его профессиональную основу и обеспечивает художественное качество звучащей на нем музыки, способствует повышению профессионального мастерства исполнителей, а, следовательно, и требований к их репертуару (композиторское творчество). Конкурсы «на лучшее исполнение», «лучшую импровизацию», «лучшее сочинение» выступают как стимул активизации практики общественного музицирования в ее направленности, в первую очередь, на установление контакта между музыкой (музыкантами) и слушателями.

Художественное пространство музыкального произведения, если оно отвечает критериям художественности, многомерно и может быть

осмыслено и даже просто воспринято на основе определенной подготовки. Особенно это заметно в условиях той кризисной ситуации, которая наблюдается в музыкальном искусстве, начиная от Новейшего времени (90-е годы XIX в. по сегодняшний день). Элитарная музыка (ее синоним – академическое музыкальное творчество), отличающаяся плюрализмом стилей и языков, ставшая уже давно музыкальной философией, оказалась в жестком противоречии с масс-культурой, претендующей и реально становящейся ведущей сферой, «ведущим раскладом» (Е. Маркова) в социально-культурной деятельности.

К пониманию художественной ценности музыки массовый слушатель в эпоху господства массовых коммуникаций подготовлен недостаточно. В пространстве современной культуры он самостоятельно не может пережить такие явления, как «эпистемологическую неуверенность, падение авторитетов, воспринимать распад Космоса, Хаос как данность, более того – сжиться с этим ощущением; с другой стороны, понять действительность в глубинной полифонии сознаний, ощутить многоцентровость мира, множественность точек зрения – удел и неотвратимый путь современного сознания, пребывающего в ситуации утомленной культуры» (Е. Чекан [10, с. 3]).

Одной из насущных задач музыкальных фестивалей-конкурсов является активизация творчества слушателей. Эта задача выступает как общая во всех видах и разновидностях фестивально-конкурсных мероприятий, систематизация которых сводится в самом широком плане к двум типам – профессиональному, чаще всего целевому, и любительскому, преимущественно, широкого профиля, в основе своей – развлекательно-популяризаторскому. Такая специализация в системе фестивалей-конкурсов существовала издавна, а в современной практике она лишь возрождается в самых различных формах.

Если речь идет о популяризаторских фестивалях-конкурсах, то их основная функция определяется как познавательная, существующая в виде приобщения определенного типа аудитории к музыкальному творчеству – слушательскому и исполнительскому. Путь к слушательству при этом прямо связан с исполнительской составляющей, что и определяет любительский статус подобного рода фестивалей-конкурсов. Центральным вопросом здесь является соотношение «слушания» и «слышания» музыки, о чем писал еще

Б. Асафьев: «Музыкальное произведение есть то, что слышится и что слушается, – у одних с преобладанием чувственного тонуса, у других – интеллекта. Музыка и заключается и существует в единстве и в соотношении творчества, исполнительства и слушательства через восприятие» [3, с. 494–495].

Ситуация, при которой музыка, во многом благодаря средствам массовой коммуникации, для основной массы ее потребителей становится фоном в повседневной деятельности, отодвигает «слышание» на второй план. В процессе «фонового» восприятия музыки возникает парадоксальная ситуация со «слушателем», поскольку, по Л. Кадцыну, «слушателем надо называть любого человека, который *осознанно* общается с музыкальными произведениями, но независимо от того, слушает ли он их или слышит» [5, с. 13]. (Курсив автора – *Н. Ч.*)

Основное предназначение любительских фестивалей-конкурсов, основанных на популярных произведениях разных музыкальных жанров в исполнении непрофессиональных коллективов, может быть сформулировано асафьевскими словами, обращенными к композиторам: «Не развлекать, а радовать, не навязывать, а убеждать» [1, с. 78]. Атмосфера праздничного эмоционального тонуса, создаваемая на фестивале, служит естественным фоном для творчества в установлении контактов между исполнителями музыки и слушателями, которые в рамках любительских фестивалей-конкурсов в принципе неразделимы и относятся к одному и тому же типу реципиентов музыкального произведения и его исполнения.

Таковы в общих чертах методологические предпосылки, характеризующие фестивально-конкурсную практику общественного музицирования в ее истоках и актуальных модификациях. Для конкретизации теоретических положений необходимы практические примеры, из которых в данной статье рассматривается детско-юношеский фестиваль-конкурс инструментального искусства «Волшебный камертон», проводимый в Харькове с 2010 года. Автор данной статьи является художественным руководителем «Волшебного камертона», а также автором самой идеи этого мероприятия. К настоящему времени уже состоялось три фестивально-конкурсных показа, из которых первый (2010 г.) проходил в статусе всеукраинского, а два последующих (2012 и 2014 гг.) – в статусе международных.

Основой возникновения «Волшебного камертона», его творческой базой был ансамбль скрипачей «Экспромт» Дворца студентов Национального технического университета «Харьковский политехнический институт», созданный автором данной статьи в 2002 году из числа студентов НТУ «ХПИ» и Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Этот коллектив становился неоднократно победителем фестивалей-конкурсов регионального, республиканского и международного уровней, в числе которых «Студенческая весна» – 1 место (Харьков, 2008), «Золотая лира» – 1 премия (Днепропетровск, 2009), «Арт-Премииум 2010» – 1 премия (Киев, 2010), «Золотой звездопад» – 1 премия (Днепропетровск, 2012), «Смычковенок собирает друзей» – 1 премия (Днепропетровск, 2013) и др. В 2009 году за творческие достижения ансамбль скрипачей «Экспромт» был удостоен почетного звания «Народный коллектив профсоюзов Украины».

Этот статус, а также многочисленная пресса, рост популярности коллектива в молодежной среде позволили в дальнейшем расширить его до масштабов камерного оркестра, получившего название «Крещендо» (организован в 2009 году на той же базе). Вновь организованный коллектив стал лауреатом ряда престижных фестивалей-конкурсов, среди которых упомянутые выше «Золотой звездопад» – Гран-при (2011), «Волшебный камертон» – Гран-при (2012), «Смычковенок собирает друзей» – Гран-при (2013). В мае 2013 г. камерному оркестру «Крещендо» также было присвоено звание народного коллектива.

Фестиваль-конкурс «Волшебный камертон» по замыслу его инициаторов призван расширить инструментальную и жанровую основу репертуара «Экспромта» и «Крещендо», выйти на более широкий круг видов инструментального творчества и музыкальной стилистики. Для создания постоянно действующего фестиваля необходимо было решить ряд организационных вопросов, прежде всего, вопрос с помещениями для концертов и репетиционных занятий. Здесь неоценимая помощь была оказана руководством НТУ «ХПИ» в лице его ректора, доктора технических наук, заслуженного деятеля науки и техники Украины, профессора Л. Л. Товажнянского, под патронажем которого проходит фестиваль-конкурс.

Наличие материальной базы, в частности, отдельного помещения с залом на 815 мест, репетиционными комнатами – важнейшая

составляющая фестивально-конкурсной культуры. Поэтому и стал возможным фестиваль-конкурс инструментальной музыки для детей и юношества «Волшебный камертон», официально зарегистрированный Государственной службой интеллектуальной собственности Украины (свидетельство об авторском праве № 47201, 14.01.2013).

В качестве целей и задач фестиваля его создатели видели: 1) популяризацию детского и молодежного творчества; 2) активизацию творческого потенциала подрастающего поколения; 3) творческий обмен и укрепление контактов между студентами высших учебных заведений разных стран; 4) развитие творческого начала в эстетическом и интеллектуальном воспитании детей и студенческой молодежи. Все эти задачи последовательно воплощаются в фестивальных концертах и конкурсах, на которых звучит самая различная музыка, рассчитанная на широкую публику: это и европейская классика, и произведения современных авторов, и обработки народных песен, и джазовые композиции.

Согласно положению о фестивале-конкурсе «Волшебный камертон», в нем могут принимать участие детские и юношеские инструментальные коллективы, существующие при дворцах детского творчества, школах эстетического воспитания, школах искусств, музыкальных школах, а также коллективы художественной самодеятельности вузов и независимые музыкальные коллективы. Фестиваль-конкурс проводится в трех номинациях: 1) инструментальные ансамбли (ансамбли скрипачей, баянистов, гитаристов и др.); 2) оркестры (камерные, духовые, народные); 3) эстрадное инструментальное искусство (джаз-ансамбли, эстрадно-симфонические оркестры). Конкурсные соревнования коллективов проводятся по трем возрастным категориям: младшей (до 13 лет), средней (13–18 лет), старшей (18–25 лет).

Фестиваль-конкурс «Волшебный камертон» отражает основные черты практики современного фестивально-конкурсного движения. Во-первых, он относится к разряду самодеятельных; во-вторых, в нем учтена специфика инструментального искусства, что составляет «стилевое ядро» исполняемой на нем музыки; в-третьих, наряду с расширением инструментальной базы от струнно-смычкового до камерно-оркестрового музицирования, данный фестиваль-конкурс

обогащается географически, репрезентируя творчество коллективов различных стран. Об этом свидетельствует возрастающее количество участников фестиваля-конкурса (2010 г. – 30, 2012 г. – 47, 2014 г. – 60 коллективов) а также расширение географических рамок (2010 г. – только Украина; 2012 г. и 2014 г. – Украина, Россия, Мексика, Швеция, Китай, Германия).

В области коммуникации «Волшебный камертон», как представляется, соединяет, перебрасывает «мостик» между профессиональным и самодеятельным музыкальным творчеством, пластами музыкальной культуры, функционирующими в современном социуме. В подборе репертуара для фестивально-конкурсных показов практически отсутствуют ограничения (единственное из них – инструментальная специфика). Большинство коллективов ориентируются в своем репертуаре на адаптированные к возможностям непрофессиональных музыкантов произведения популярной классики, обработки фольклорного материала из разных источников. Например, инструментальный ансамбль из г. Оризаба (Мексика) представил в своем репертуарном списке не только обработки этнических мелодий, но и обработку русской песни «Светит месяц».

Выводы. Установление «интонационных контактов» между музыкантами-любителями – одна из насущных задач современной фестивально-конкурсной практики. Ведь сама инструментальная музыка в своей основе имела любительское музицирование, практика которого требует возрождения в новых исторических условиях, поскольку технический прогресс в виде звукозаписи и звуковоспроизведения существенно снизил роль «живого музицирования» в жизни и быту массового слушателя. В конечном итоге, наряду с целым рядом других задач, главной функцией фестивалей-конкурсов, подобных «Волшебному камертону», является воспитание музицирующих слушателей, способных не только «слушать», но и «слышать», осознанно воспринимать и даже практически воспроизводить, пусть даже и в адаптированной форме, музыку как важнейшую составляющую нравственного и эстетического потенциала современного демократического общества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. — Л. : Сов. композитор, 1973.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
3. Асафьев Б. В. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — Л. : Сов. композитор, 1974. — С. 317–508.
4. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) / Л. Березовчук // Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. [отв. ред. А. Л. Порфирьева]. — Л. : ЛГИТМиК, 1986. — С. 3–20.
5. Кадцын Л. М. Творчество слушателей (механизм слухового восприятия инструментальных призвучений) : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. М. Кадцын ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1989. — 46 с.
6. Конен В. Дж. Третий пласт / В. Дж. Конен // Сов. музыка. — 1978. — № 5. — С. 113–118.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — СПб. : Унив. книга, 2000. — С. 150–391.
8. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Н. Маркова ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 38 с.
9. Современный словарь иностранных слов : ок. 20 000 сл. — М. : Рус. яз., 1993. — 740 с.
10. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / О. Е. Чекан ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — 17 с.
11. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48.

12. Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Е. А. Широкова. — Санкт-Петербург, 2013. — 20 с.

Чистякова Н. В. Музичний фестиваль-конкурс як форма практики суспільного музикування (на прикладі фестивалю-конкурсу дітей та юнацтва «Чарівний камертон»). Статтю присвячено розгляду ролі та значення музичних фестивалів-конкурсів у сучасній практиці суспільного музикування. Зазначено, що проблема фестивалів-конкурсів рідко стає предметом спеціальних музикознавчих досліджень, що викликає необхідність її методологічного обґрунтування. Основою тут є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, її розвиток у трудах О. Маркової, Л. Кадцина та інших дослідників. Витоки фестивально-конкурсної культури сягають у глибину століть, а у сучасній практиці відроджуються у нових формах, існуючи у двох основних різновидах – професійному та самодіяльному. В якості прикладу сучасного зразку фестивалю-конкурсу другого різновиду розглянуто організований у м. Харкові 2010 р. дитячо-юнацький фестиваль-конкурс «Чарівний камертон», засновником і художнім керівником якого є автор даної статті. На прикладі цього фестивалю-конкурсу актуалізуються проблеми методології сучасного музичного фестивально-конкурсного руху, які ще не отримали необхідного освітлення в музичній науці, що складає аспект наукової новизни запропонованої статті.

Ключові слова: музичне мислення, практика суспільного музикування, музичний фестиваль-конкурс, дитяче-юнацький фестиваль-конкурс інструментального мистецтва «Чарівний камертон»

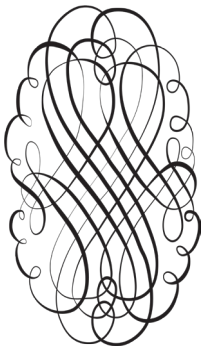
Чистякова Н. В. Музыкальный фестиваль-конкурс как форма практики общественного музицирования (на примере фестиваля-конкурса детей и юношества «Волшебный камертон»). Статья посвящена рассмотрению роли и значения музыкальных фестивалей-конкурсов в современной практике общественного музицирования. Отмечено, что проблема фестивалей-конкурсов редко является предметом специальных музыковедческих исследований, что вызывает необходимость ее методологического обоснования. Основой здесь является интонационная теория Б. Асафьева, ее развитие в трудах Е. Марковой, Л. Кадцына и других исследователей. Истоки

фестивально-конкурсной культуры уходят в глубь веков, а в современной практике возрождаются в новых формах, существуя в двух основных разновидностях – профессиональной и самодеятельной. В качестве примера современного образца фестиваля-конкурса второй разновидности рассмотрен организованный в г. Харькове в 2010 г. детско-юношеский фестиваль-конкурс инструментального искусства «Волшебный камертон», основателем и художественным руководителем которого является автор данной статьи. На примере этого фестиваля-конкурса актуализируются проблемы методологии современного музыкального фестивально-конкурсного движения, еще не получившие необходимого освещения в музыкальной науке, что и составляет аспект научной новизны предлагаемой статьи.

Ключевые слова: музыкальное мышление, практика общественного музицирования, музыкальный фестиваль-конкурс, детско-юношеский фестиваль-конкурс инструментального искусства «Волшебный камертон».

Chistyakova N. V. Musical festival-competition as a form of practice of public music-making (the case of “Volshebnyi kamerton”, the festival-competition for children and youth). This article is devoted to consideration of importance and significance of musical festivals-competitions in modern practice of public music-making. It is stated that the issue of festival-competitions is rarely a subject of special musicological researches generating a need for its methodological grounding. The basis here is the intonation theory of B. Asafyev, its development in the works by Ye. Markova, L. Kadtsyn and other researches. The origins of the festival and competition culture have roots stretching back into the antiquity, and in the modern practice they reappear in new forms existing in two main variations, professional (academic) and amateur. “Volshebnyi kamerton”, the festival-competition of children and youth organized in the city of Kharkov in 2010, is considered as an example of a modern form of the festival-competition of the second variation; the author of this article is its founder and artistic director. The issues of the methodology of modern musical festival and competition movement that have not been yet highlighted in a proper way in the musical science emerge full blown by the example of this festival-competition, and this is the aspect of the scientific novelty of the proposed article.

Key words: musical thinking, practice of public music-making, musical festival-competition, festival-competition of children and youth “Volshebnyi kamerton”.



Розділ 4

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 781.6

Ірина Сухленко

ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

В исполнительском искусстве, впрочем, как и в обычной человеческой жизни, все измеряется временем. Не в метафизическом понимании этого слова – времени, текущего вне зависимости от нашего бытия, а временем человеческим – зависящим от действия и восприятия конкретной индивидуальности. На практике оказывается, что проблема временной организации музыкального произведения – одна из самых важных в исполнительстве, а для многих – еще и наиболее веское доказательство мастерства. Не случайно Августин полагал, что «Музыка – есть наука хорошо модулировать», подразумевая под модулированием «хорошее движение» [8]. Хотя, оценивая результат любого творчества, мы обязательно сталкиваемся с фактором субъективности восприятия. То, что интересно и убедительно для одного человека, для другого может быть примером неудачи и даже исполнительского произвола.

Цель данной статьи – раскрыть причины вариантности временной организации «произведения исполнителя» (термин В. Москаленко). Объект исследования – стиль музыкального творчества, предмет – функция времени в исполнительской концепции музыкального произведения.

Прежде всего, еще раз подчеркнем, что даже самая оригинальная исполнительская версия произрастает из произведения, в котором

уже заложены потенции трактовки времени. Во многом они связаны с историческим периодом, когда данное музыкальное произведение создавалось. Учитывая, что подавляющее большинство исполняемой сегодня музыки было написано 100 и более лет назад, мы имеем дело с интересным феноменом: ставя перед собой задачу адекватного воспроизведения композиторского замысла, исполнитель должен совершить своеобразное путешествие – ощутить себя в иных культурно-исторических условиях, когда люди по-другому ощущали течение времени и свое место в этом потоке. На это, в частности, указывает В. Медушевский, рассуждая о трактовке произведений эпохи Барокко: «Интонационно-технически чувство границы задается мерностью басса-континуо, единством движения. Немыслимы здесь своевольные взрывы чувств, грандиозность крещендо, неожиданные *accelerando*. Но опять же, этого мало для исполнителя. Должно ему если не жизнью, то неким мечтательным предчувствием проникнуть в сердцеви́ну **правильного жизнеощущения**» (подчеркнуто нами – И. С.) [5].

Общеизвестно, что разность человеческого восприятия временного потока нашла отражение в художественной практике. При этом наблюдается интересный феномен – постепенное усиление ощущения быстротечности времени, что, наравне с другими факторами, повлияло на эволюцию темповых указаний музыкальных произведений. На протяжении довольно долгого периода (до появления многоголосья) для обозначения темпа хватало всего трех характеристик, определяющих также смысловую сферу исполняемой музыки – медленно (*tarditer*), умеренно (*mediocriter*) и быстро (*celeriter*). Чуть позже, изобретение мензуральной нотации с ее *integer valor* зафиксировало длительность нот и, следовательно, темп произведения абсолютно точно, но к XVII столетию эта система утратила влияние на исполнительскую практику. В произведениях доклассической эпохи композиторы проставляли темповые указания крайне редко, полагаясь на вкус и компетентность исполнителя. Так, работая с уртекстом произведений И. С. Баха, мы руководствуемся правилом, согласно которому медленно исполняются произведения, записанные крупными длительностями, а быстро – мелкими. Ориентир не надежный, поскольку нет ясности как быстро и насколько медленно. Поэтому в силу вступает популярный, но все же субъективный ориентир – «Чем лучше Вы

играете Баха, тем медленнее Вы играете», – которому молодые исполнители стараются следовать по мере сил (ведь медленный темп в разы увеличивает проблему цельности музыкального высказывания).

Но даже когда темп произведения указан композитором в словесных комментариях, это не упрощает задачу верного воспроизведения авторского замысла. Ведь ремарка – Анданте или Аллегро указывает лишь на качество художественно времени, никак не измеряя его количественный показатель. Это приводит к существенным хронометрическим отклонениям в исполнительских версиях одного произведения и к спорам об адекватности исполнения авторскому замыслу. Так, размышляя о возможности объективного исполнения, А. Рубинштейн отмечал: «Да, если субъективность делает из адажио – аллегро, или из скерцо – похоронный марш, тогда она бессмыслица, но **исполнение адажио в темпе адажио сообразно чувству исполнителя** не есть нарушение против смысла объекта....» (подчеркнуто нами – И. С.) [9, с. 147].

Также следует учитывать тот факт, что сегодняшнее понимание темповых обозначений существенно отличается от того, каким оно было, к примеру, во времена В. Моцарта. Это нередко приводит к ошибкам, появление которых могут заметить далеко не все современные музыканты. Так, специалист в области интерпретации старинной музыки, Н. Арнонкур отмечает: «Последовательность ремарок *Andante – piu Andante – piu Adagio* может привести к недоразумению, если не понимать их более раннего значения. Речь идет о том, например, должно ли *piu Andante* в четвертой части *Thamos-Musik* Моцарта (KV 345) быть более быстрым или более медленным, чем *Andante*. Поскольку тогда *Andante* (*andare* – ходить, двигаться) скорее считалось быстрым темпом, “ходом”, его усиление (*piu*) “более” соответствовало ускорению. В случае названного произведения – мелодрамы – такая интерпретация также отвечает содержанию; тем не менее часто данный отрывок исполняют совсем наоборот, с замедлением» [2].

Казалось бы, эти вопросы должны были быть разрешены после изобретения метронома. Однако этого не произошло, потому что невозможно абсолютно точно следовать метроному, особенно в ситуации публичного исполнения, когда большое значение имеют сопутствующие, не зависящие от исполнителя, факторы. Кроме того, метричность хоро-

ша далеко не для всех произведений, а в романтической музыке «бетховенское исполнение в такт» может разрушить атмосферу интимности, непосредственности высказывания. Вследствие этого, многие исполнители являются противниками использования метронома и преувеличения его роли в выработке метроритмического чувства. М. Аркадьев пишет: «Потому и невозможно в конечном счете играть под метроном, что он нарушает рубатную и творческую природу “незвучащего”, “не-акустического” метра **композиторской метрической агогики**. Метроном не метричен, а хронометричен. Природа же времени и тактового метра в музыке хоть и связана, но, по сути, противоположна природе физического времени и его измерения» [1].

Все вышеназванное привело к тому, что в начале прошлого столетия некоторые композиторы стали указывать не темп, а время звучания произведения: с точностью до секунды проставлено время звучания каждой пьесы в «Микрокосме» Б. Бартока и ферматы между второй и третьей частью Третьей фортепианной сонаты Дж. Энеску. Таких примеров множество, но конечно, самый яркий – это пьеса «4”33» Дж. Кейджа. Однако, даже в этом случае исполнительские версии произведений не показывают математически точного совпадения с указаниями автора.

Чем же руководствуются исполнители, выстраивая временной план музыкального произведения, и от чего зависит их решение? Думается, что, прежде всего, этот выбор продиктован личностными характеристиками музыканта (как композитора, так и исполнителя). Темперамент, художественные установки и даже настроение оказывают непосредственное влияние на создание и корректировку всей концепции музыкального произведения, и на временной аспект, в частности. Об этом, в работах посвященных проблемам изучения музыкального времени, пишет французская исследовательница Ж. Бреле: «Создавая музыку, композитор запечатлевает в ней опыт пережитого им времени <...> При этом здесь возможны две основные творческие установки, соответствующие разным типам временного опыта, – психологическая (“романтическая”), результатом которой является “музыка становления”, и формальная (“классическая”) <...> В первом случае композитор отдается потоку внутренней жизни; повинувшись “слуховому вдохновению”, он исходит из свойств музы-

кальной материи. Во втором он стремится к сознательному конструированию музыкальной формы, с которой сливается его внутренняя длительность» (цит. по [4, с. 125]).

Вероятно, здесь уместно говорить о типе художественного высказывания: эпическом, лирическом или драматическом, формирующем особую, индивидуально окрашенную стилевую интонацию. Так, к примеру, интонации С. Франка была свойственна некоторая эпичность, что проявляется в характерной для него временной протяженности высказывания, некоторой расплывчивости формы, приверженности к вариативному развитию музыкального материала. И. Стравинскому, увлеченному биением времени и писавшему музыку с часами в руках, была свойственна иная временная интонация – четкая, ритмически очерченная. Выбирая между произведениями этих авторов, исполнитель заинтересуется теми, которые созвучны его собственному ощущению времени, в том числе исторического времени. Имеем в виду удивительную актуальность романтического репертуара, которая может быть объяснена не только стремлением уйти от довлеющего ритма современной жизни, но и сознательной ориентацией на иные жизненные ценности. Вспомним высказывание С. Нейгауза, о том, что он «опоздал родиться». Заметим, что при попытке «уйти из своего времени» семантический слой исполняемой музыки может меняться вплоть до противоположного. Вспомним, к примеру, об удивительной тяге джазовых музыкантов к музыке И. С. Баха.

Еще один важный фактор, определяющий решения интерпретатора, это ориентированность исполнительского искусства на слушателя. В современной информационно-насыщенной ситуации, мы все острее ощущаем течение времени, нам тяжело воспринимать медленно развертываемые сюжеты музыкальных и литературных произведений прошлых столетий. Следовательно, исполнителям приходится учитывать тот факт, что их публика принадлежит к поколению «людей с дистанционным пультом» (привыкшему переключаться, не дослушивая до конца) и руководствоваться не верностью авторскому замыслу, а тем, что существует временной отрезок после которого *происходит некий разрыв*. Время исполнения длится, но для публики оно уже закончено – люди дальше не воспринимают. В этом случае произведение теряет свою целостность и художественную ценность.

Это всегда хорошо понимали и учитывали великие исполнители. Например, Третий концерт для фортепиано с оркестром С. Рахманинова в авторском исполнении – это не только одна из самых быстрых версий произведения, но и своеобразная редакция, в которой вырезаны части нотного текста. Таков был ответ композитора на критику, упрекавшую его в том, что концерт уж очень длинный.

Вероятно, этим же может быть объяснена достаточно распространенная сегодня тенденция отказываться от повторов в барочных произведениях и экспозициях классических сонат. Именно такое сознательное сокращение времени звучания «Гольдберг вариаций» И. С. Баха С. Рихтер ставил в вину Г. Гульд, о чем вспоминает Б. Монсенжон: «...я завел об этом речь с Рихтером, сказав для начала, что только что снял фильм о “Гольдберг вариациях” с Гленом Гульдом. – Он исполнял репризы? – Да, первые репризы канонических вариаций. – Да, но не **все**? Я говорил с ним об этом в 1957 году в Москве, после его концерта. Какой музыкант, просто невероятный пианист!.. Сочинение очень сложное, без реприз его не понять. Да там так и написано» [6, с. 8].

Здесь следует отметить, что в эпохи Барокко и классицизма, повторы частей произведений, кроме архитектурного (обеспечения соразмерности формы произведения) имели и более важный смысл. При первичном прослушивании (ведь тогда было не принято исполнять давно знакомые произведения), повторение давало возможность лучше познакомиться с музыкальным материалом, чтобы осознать те метаморфозы, которые произойдут в дальнейшем. Именно это имеет в виду С. Рихтер, говоря: «Сочинение очень сложное, без реприз его не понять», однако сегодня, когда исполняемая музыка (в большинстве) знакома слушателю, *эта функция* повтора фактически изжила себя, что дает исполнителям основание отказываться от него.

В налаживании коммуникации между исполнителем и слушателем, важнейшим компонентом музыкального произведения, одновременно являющимся одной из важнейших характеристик его временной организации, является событийность¹. В этой связи при-

¹ По определению В. Г. Москаленко, «Под *событием* понимается выделенное из потока музыкального формообразования значимое для воспринимающего субъекта музыкально-интонационное явление» [7, с. 237–238].

мечательно воспоминание Г. Гульда о рихтеровской трактовке последней сонаты Ф. Шуберта: «Это, вероятно, одна из самых длинных сонат, когда-либо написанных, и Рихтер исполнял ее в самом медленном темпе, какой я когда-нибудь слышал, и поэтому исполнение заняло много времени. Я думаю, что здесь было бы уместно признаться в двух вещах – может быть, это прозвучит еретически, но я не любитель Шуберта. У меня не хватает терпения проследить структуру его произведений, и я во время исполнения сижу как на иголках <...> когда Святослав Рихтер исполнил начальные такты сонаты, я сразу почувствовал, что мне будет не по себе во время исполнения и я буду сидеть как на иголках. Но в действительности я в течение часа находился в гипнотическом трансе. Все мои предрассудки насчет построения произведений Шуберта были позабыты. Все элементы музыки, которые, как я считал, были только для украшения, открылись мне как органическая часть произведения» [3].

О чем нам говорит это самонаблюдение Г. Гульда? О том, что музыка, не казавшаяся ему интересной (вероятно, в виду склонности Ф. Шуберта бесконечно долго варьировать начальный материал), в интерпретации С. Рихтера приобрела такую событийную насыщенность, что удерживала внимание Г. Гульда на всем протяжении произведения, ранее казавшегося пианисту утомительно долгим. То есть художественное время – *время драматургического развертывания рихтероской концепции сонаты Ф. Шуберта* – «поглотило» время в его обыденном понимании.

Таким образом, видим, что одно из важнейших измерений протекания художественного времени – это ритм развертывания сюжетной линии произведения. Причем ритм этот напрямую связан со стилевыми характеристиками музыки (как на эпохальном, так и на индивидуальном уровне). К примеру, в музыке И. С. Баха плавное развертывание тематического музыкального ядра, несмотря на насыщенность ладово-ритмических перипетий, требует не характерного для современного исполнителя ощущения времени в его божественной данности и бесконечности. Абсолютно иной пульс времени в музыке венских классиков, где ощущение многослойности сценического пространства насыщает ткань музыкального произведения множеством сюжетных линий, что ставит перед исполнителем *иную временную*

задачу – необходимость так организовать время, чтобы у слушателя была возможность осмысления всех линий музыкального рассказа.

Еще одной, существенно важной для исполнителя, характеристикой музыкального произведения является его временная протяженность. Знание хронометража – обязательная составляющая исполнительского «досье» на музыкальное произведение. Исходя из этого, устанавливается хронометраж каждого отдельного произведения и концерта в целом. Тут есть особенности, обусловленные личностными предпочтениями – кто-то предпочитает монументальные произведения и программы из них, кто-то комфортнее чувствует себя в интимных рамках миниатюры.

На первый взгляд, физическое время звучания музыкального произведения определяется рамками нотного текста и не может подвергаться значительным изменениям. Однако на практике оказывается, что подвижки во времени звучания могут быть очень существенны и являются результатом воплощения исполнительского замысла, преследующего определенную художественно-коммуникативную цель. Вспомним предельно замедленные («Лунная соната» Л. Бетховена в исполнении Э. Гилельса на концерте в Карнеги-холл; Четвертая и Шестая прелюдии Ф. Шопена в исполнении С. Рихтера) или ускоренные (некоторые Прелюдии и фуги из ХТК И. С. Баха в исполнении Г. Гульда, интерпретации листовских произведений Д. Цифры) версии музыкальных произведений. Цель таких отклонений от устоявшейся традиции – не столько внешний эффект, сколько новое художественное целое, образуемое, в том числе, и за счет изменения временных рамок, что влечет за собой иное ощущение событийности музыки – ритмических, мелодических линий, драматургии произведения в целом.

Парадоксально, но для исполнителя художественное время не ограничивается непосредственно актом игры. «Произведение исполнителя» начинается прежде, чем прозвучит первая нота. Речь не о простой настройке на исполнение, а о «вживании» в произведение, в том значении, которое этому термину придавал К. Станиславский. Так, С. Рихтер вспоминает о придуманном им способе исполнения в начале концерта Сонаты для фортепиано си минор Ф. Листа: «...я придумал такой ключик, маленькую рискованную хитрость...

вряд ли пригодную для других, но мне сослужившую великую службу. Что, в сущности, представляет собой самое начало сонаты? Одну-единственную ноту *соль*! Что сделать, чтобы это несчастное *соль* звучало как-то совершенно особенно? Я выхожу на сцену, сажусь и сижу совершенно неподвижно. Я освобождаю мозг от всяких мыслей и мысленно считаю про себя до тридцати. В зале паника. Что происходит? Может быть, он заболел? Вот тогда, и только тогда я беру *соль*. Таким образом, эта нота приобретает совершенно неожиданное, желаемое звучание» [6, с. 44].

Время окончания произведения также не определяется рамками реализуемого нотного текста. Речь не только о тех случаях, когда слушатель «покидает» исполнителя и тем самым останавливает развитие художественного времени. Есть и другие случаи, когда исполнение таково, что прервать его не поднимается рука. Звук угас, а аплодисменты не звучат – слушатели не хотят нарушить тишину, не хотят прерывать произведение, которое продолжает свою жизнь во времени уже вне реального звучания. Такая реакция зала также желанна для исполнителя, как и шквал оваций и, готовя выступление, он так организует его время, чтобы от начала и до конца слушатель был с ним.

Отдельно скажем о той функции времени, которую оно выполняет при организации внутренней структуры произведения. Здесь оно используется исполнителем подобно театральному прожектору, высвечивающему то, что, по мнению режиссера, нужно увидеть зрителям. Исполнитель поступает также, манипулируя временем на всех уровнях структурной организации музыкального произведения. Желая создать атмосферу романтического салона или аллюзию звучания начала прошлого века, исполнители используют характерный для того времени прием несовпадения баса и мелодии на сильной доле («Лунная соната» Л. Бетховена в исполнении Г. Горовица). Добиваясь эффекта прозрачности, изменчивости фактуры, применяют временную полифонию пластов, как будто обладающих собственным метром («Румынские колядки» Б. Бартока в исполнении З. Кочиша). Также можно привести бесчисленное количество примеров ускорения или замедления мельчайших фрагментов нотного текста, которые позволяют привлечь внимание слушателя к неожиданным метаморфозам.

Резюмируя, скажем, что временная организация музыкального произведения есть, лишь отчасти заданная композитором, структура, обеспечивающая успешность коммуникации исполнителя и слушателя. При звуковой реализации произведения, время становится той сущностной характеристикой, анализ которой позволяет сделать заключение о важнейших аспектах индивидуального стиля (как композиторского, так и исполнительского), параметрах семантической и композиционной идеи и, в конечном итоге, о мастерстве интерпретатора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аркадьев М. А. *Метр как творческий парадокс и как дисгармонизирующее начало* [Электронный ресурс] / М. А. Аркадьев. — Режим доступа : www.academia.edu/4468443/Метр_как_парадокс_как_тво. — Загл. с экрана.
2. Арнонкур Н. *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки* [Электронный ресурс] / Николаус Арнонкур. — Режим доступа : http://royallib.com/read/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html#225280. — Загл. с экрана.
3. Гульд Г. *Вечная шкала Рихтера. Пять лет назад не стало выдающегося музыканта* / Глен Гульд // *Литературная газета*. — 2002. — Вып. 31 (31 июл. — 6 авг.).
4. Корыхалова Н. П. *Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и критический анализ их разраб. в соврем. буржуазной эстетике* / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 208 с.
5. Медушевский В. В. *Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стил ь и стилевой анализ* [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. — Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php>. — Загл. с экрана.
6. Монсенжон Б. *Рихтер. Диалоги. Дневники* [пер. с фр.] / Бруно Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2003. — 408 с.
7. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие* / Виктор Москаленко. — К. : [Б. и.], 2013 (Тип. «Клякса»). — 272 с.
8. *Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения* [Электронный ресурс] : *Средние века. Музыкальная эстетика отцов церкви* / пер. и вступ. ст. В. П. Зубова. — Режим доступа : <http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-mages-renais/estetika-mages-renais-07.htm>. — Загл. с экрана.
9. Рубинштейн А. Г. *Музыка и ее представители: разговор о музыке* / А. Рубинштейн. — М. : У П. Юргенсона, 1891. — 188 с.

Сухленко И. Ю. Временная организация музыкального произведения: исполнительский аспект. Проблема временной организации музыкального произведения рассмотрена на двух уровнях. Композиторском, где изучена история фиксации временной структуры произведения, отражающей личный и характерный для определенного исторического периода темпоритм. Исполнительском, где существует проблема корреляции авторского замысла и собственного мироощущения.

Ключевые слова: время, музыкальное произведение, стиль музыкального творчества, исполнительская концепция.

Сухленко І. Ю. Часова організація музичного твору: виконавський аспект. Проблему часової організації музичного твору розглянуто на двох рівнях. Композиторському, де досліджено історію фіксації часової структури твору, що відображає особистісний та притаманний певному історичному періоду темпоритм. Виконавському, де існує проблема кореляції авторського задуму та власного світовідчуття.

Ключові слова: час, музичний твір, стиль музичної творчості, виконавська концепція.

Sukhlenko I. The temporal organization of a musical work: the performing aspect. The problem of temporal organization of a musical work is considered on two levels. Level art of composers, in which studied the history of fixing the temporal structure of the musical work. It's reflect the personality characteristics composers and specificity of a certain historical period temporitme. Level art of performing, where there is the problem of correlation author's intention and attitude of its own.

Key words: time, musical work , style of musical creativity, performance concept.

СТРУННО-ЩИПКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ: ОРГАНОЛОГИЯ ЯВЛЕНИЯ

Целью данной статьи является раскрытие смысла понятия «инструментализм» по отношению к музыкальному искусству. **Объект** исследования – инструментальная музыка как философско-эстетический феномен, **предмет** – струнно-щипковый инструментальный стиль как его разновидность.

Каждое музыкально-художественное явление, фиксируемое в вербальных терминах, изначально определяется на основе этимологии тех слов, которые его обозначают. В термине «струнно-щипковый инструментализм» наиболее общим значением обладает последнее слово – «инструментализм». Слова «струнно» и «щипковый» образуют, соответственно, движение логики исследовательской мысли к особенному («струнно») и конкретному («щипковый»).

Соединение этих слов в единый комплекс означает «имя» рассматриваемого явления, за которым стоит его смысловая сущность. Используя метод дедукции, следует рассмотреть сначала самую общую из составляющих термина. В толковых словарях обычно приводится несколько значений слова «инструментализм». Первое из них связано с общим значением лат. *instrumentum* – «орудия для работы» (любой, требующей специальных приспособлений для выполнения тех или иных операций). Более узкое (специализированное) значение слова «инструмент» раскрывается при присоединении к нему предикатов «какой» или «для...»: слесарный, хирургический, музыкальный и т. д. инструмент; «инструмент» (прибор) для различного рода измерений, научных экспериментов и др.; научно-понятийный аппарат в этом смысле тоже «инструмент» познания сущности вещей и явлений.

Характерно, что слово «инструмент» без добавления предиката «музыкальный» прочно укоренилось в различных языках в качестве обозначения именно «орудий», «машин», «приборов», используемых для исполнения музыки. Так, в «Современном словаре иностранных слов» инструментом назван «особый прибор, предназначенный для извлечения музыкальных звуков определенного тембра (т. е. харак-

тера звучания, окраски), например духовой инструмент, ударный инструмент» [13, с. 239].

Уже в этом «практическом» употреблении слова «инструмент» заключено его функциональное предназначение – приспособленность, пригодность для выполнения человеком определенных действий и операций. Что касается «инструмента» как музыкального «орудия», то в нем сразу же выделяется его главный опознавательный знак – тембр, олицетворяющий собой «тело» музыки в ее непосредственном соприкосновении со слухом. Именно по тембру различаются любые музыкальные творения, даже если массовый слушатель не имеет представления о жанрах и стилях. В т. н. опусной музыке письменной традиции авторами могут быть опущены название, жанровое имя, другие осведомляющие знаковосодержательной принадлежности произведения, но всегда сохраняется указание на то, на каких инструментах или какими голосами данная музыка исполняется (пример – «музыки для...» в искусстве Новейшего времени).

Производное от «инструмента» слово-понятие «инструментализм» в толковых и энциклопедических словарях обычно к музыке не относят. В качестве единственного значения этого слова в упомянутом издании приводится следующее: «Инструментализм – теоретико-познавательная концепция американского философа Дж. Дьюи (Dewey) (1859–1952), разновидность прагматизма, рассматривающая идеи и понятия не как отражения объективной действительности, а как орудия, инструменты для упорядочения субъективного опыта» [15, с. 137]. Понимание «идей» как «инструментов» познания характерно вообще для позитивистской философии и психологии. При этом слово «musica» еще со времен античности «... в одних случаях служило для обозначения разных искусств с их гармоническими соотношениями <...> и в тоже время расценивалось как нечто близкое математической науке, как некий эквивалент гармонии, принцип определенного порядка...» [4, с. 129]. В данном случае речь идет о числе как об «инструменте» всеобщей гармонии (*harmonia mundi*), распространяемой со времен Пифагора и Платона на всю сферу мироздания, которая оказывается в своем движении аналогом «musica».

В книге Боэция «*De Institutione*» (начало VI в.) приводится разделение музыки на три сферы – «*musica mundana*», «*musica humana*»,

«*musica instrumentalis (musica sonora)*». Первые две сферы музыки, по Боэцию, не относятся к феномену музыки как вида искусства, а составляют скорее ее «космические» и «человеческие» детерминанты. «*Musica mundana*» – это гармония небесных тел, также «звучащая» по представлениям неопифагорейцев, но звучание это доступно только избранным (Платон), причем лишь в каких-то «слабых отблесках». «*Musica humana*» олицетворяет гармонию человеческого микрокосма, проявляющуюся в «... человеческих темпераментах, в работе органов тела, в соответствии между “душой” и “телом”, в этическом поведении» [4, с. 129].

Наконец, «*musica instrumentalis*» или «*musica sonora*» означает, собственно музыку в виде «гармонии музыкальных созвучий, доносимых человеческими голосами и музыкальными инструментами» [4, с. 130]. При всем том, что Боэций специально не говорит о музыкальных инструментах, рассматривая «музыку звучащую», он имеет в виду математические, научно-философские, этические и эмоционально-психологические аспекты музыки как уже осознаваемого им автономного (автономизируемого) вида искусства.

«Музыка звучащая» (*musica sonora*) – категория философская, сближаемая с начавшимся осознаваться эстетическим значением музыкального искусства. «Инструментализм» у Боэция, равно как и у других теоретиков *Ars Antigua*, еще не осознается в «привязке» именно к музыкальному инструменту, в качестве которого выступает и вокальный голос. Разнообразные свойства инструментов – тембровые, выразительные, связанные с практикой музыкантской деятельности, а также с многочисленными «генными» мифологическими и даже мистическими значениями, – стали осознаваться уже после *Ars Nova*, в позднем Ренессансе и в «аффектном» инструментарии Барокко, чему предшествовала многовековая практика менестрельной полупрофессиональной светской культуры. Но даже здесь инструментализм был синкретичным, поскольку его функция состояла в участии в акте преподнесения лирико-поэтического слова, раскрытии внутренних, не выраженных вербально оттенков смысла стихотворения-песни.

Философский смысл понятия «инструментализм» раскрывается применительно к музыке не а priori, а как бы постфактум, поскольку «... всякая цельная теория музыки нагружена философским со-

держанием – чаще “молчаливым”, чем специально выговоренным» [19, с. 40]. Речь идет не о том, что философия является всегда методологической базой для частных наук, а о том, что и сама музыка «уже давно стала философией» (В. Холопова [18, с. 11]), а также «...о подыскании в философии или общей эстетике идей, которые могли бы задним числом изобразить всеобщий фундамент уже выстроенного музыковедческого здания» [19, с. 40].

Если «идеи» – это инструменты философско-позитивистского познания (Дж. Дьюи), то и музыка как философия может быть также познана в своих общих смысловых закономерностях через соответствующую систему «идей-инструментов». Специфическая черта музыки – ее предназначенность для слуха. Слух («мыслящий» слух) составляет основу музыкального мышления, проявляющегося по всем звеньям асафьевской коммуникативной «цепи» – «композитор – исполнитель – слушатель». Однако музыка – не только звуко-интонационное искусство для слуха; она «...вбирает в себя дух культуры, а значит и философию – концентрат культурного самосознания; <...> слух поверяет сознание; гармония – мыслительную алгебру» [19, с. 40].

В свою очередь, и философия, и музыка – области культуры, в которых действует общая имманентная необходимость экстазирования – выхода за собственные пределы. Для этого «... человечество изобрело своего рода машины (условно назовем их экстастическими машинами) <...> Человек в них переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь “вне себя”, чем-то в себе овладевает <...> Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» [7, с. 46].

Инструмент в музыке – часть общего явления «экстазирующих машин», а к философскому (или философско-культурологическому) понятию «инструментализм» в связи с музыкой следует добавить слово «музыкальный». «Музыкальный инструментализм» или «инструментализм в музыке» представляет собой явление интонационно-слухового порядка и вытекает из звука как первичной основы и «строительного материала» любого звуко-интонационного комплекса – как речи, так и музыки.

Философия и музыка с давних времен составляли единый чувственно-ментальный комплекс, отражаемый в музыкальной теории, которая «... частично интегрировалась в проблемы композиторского “технэ”, а частично в философскую рефлексию. Связь философии и музыки не случайна. Как музыкальное переживание, так и переживание философское (а также и близкое обоим в ряде традиций религиозное) издревле тяготели к экстазу в буквальном смысле этого слова» [19, с. 41].

В области теории музыки (и теории композиции) экстазирование вело к созданию универсально-понятийных доктрин, способных воплотить смысл музыки. В области же музыкально-творческой эстетики и поэтики экстазирование проявлялось на уровне собственно звуко-интонационных систем, интонаций-смыслов в их асафьевском понимании. В работе «Основы психологии слуха» А. Соловьевой речевая и музыкальные интонации рассматриваются совместно, в качестве средства коммуникации между людьми. Автор отмечает, что «... человеческий слух тонко улавливает модуляции всех пяти параметров звукового сигнала, т. е. частоту, амплитуду, фазу, тембр, пространственность. Соответственно этим параметрам сложного звука существуют и субъективные пять параметров звука – высота, громкость, длительность, тембр, пространственность» [14, с. 160]. Характерно, что из пяти объективных параметров звука в субъективных измерениях преобразуются только первые три, а «тембр» и «пространственность» (пространственная локализация) сохраняются без изменений в обоих перечнях. Это объясняет, в частности, более стабильную роль инструментально-тембрового фактора (или шире – вообще телесно-пространственного) в звукообразовании, причем как в речевом, так и в музыкальном.

Инструментализм в музыке входит в качестве составляющей в явление асафьевского «интонационного словаря эпохи», но в специфическом качестве – не в самой музыке, а как бы вне ее, в отдельном от человека музицирующего (исполнителя, импровизатора, композитора) предметно-объективном существовании. Одновременно с этим любая интонация, запечатленная в «осязательной» форме в инструменте, есть смысловыражение, в музыкальных инструментах – сначала как бы молчаливое, «угадываемое». Говоря об интонации,

Б. Асафьев подчеркивает, что «... речевая и чисто музыкальные интонации – ветви одного звукового потока»; иначе говоря, музыкальная интонация, в том числе и инструментальная, есть «... выжимка из живой речи мелодического сока» [2, с. 21]. В самой этимологии слова «интонация» ключевой лексемой является «тон», «звук» особого рода, наполненный человеческим эмоциональным смыслом.

Мысли Б. Асафьева по поводу многообразно понимаемой интонации подтверждаются и в психологии. Как отмечает А. Леонтьев, «... тональные различия возникли еще в конце неандертальской ступени <...> и уже у Гомо Сапиенса легли в основу формирования функциональной системы звуковысотного слуха. Благодаря тому, что эта система сложилась, стало возможным отделение музыки от речи – переход от речетативного (именно через «е». – А. Ж.) типа к мелодическому, произошло расширение диапазонов производимых звуков, нахождение качественных различий тонов и т. д. Вероятно, когда необходимость использования тонов для смысла различения отпала, они приняли на себя эмоциональную нагрузку – так и возникла музыка» [5, с. 63].

Принцип смыслонаполненной «звуковой речи» (нем. Klangrede), который, по мнению Н. Арнокура, довел до совершенства И. С. Бах [1, с. 50], олицетворяет инструментализм в своем «чистом» виде, вне сочетания или другой формы связи со словом. Музыканты-инструменталисты всегда хорошо осознавали природу «чистой» музыкальной интонации, выдвигая требования ее «выразительности», выразительной «речевой игры» (нем. «Sprechendes Spiel») [16, с. 95].

В основе музыки, по Г. Нейгаузу, лежит «простое логическое заключение» в виде деления на «две категории – звук и время»; именно они «... являются основными и в деле овладения музыкой, исполнительского овладения, решающими, определяющими все остальное, первоосновами» [10, с. 78]. При этом «звук», системно организованная звуковая концепция, выступает как содержание музыки, развертывающееся во временной форме (по Г. Ф. Гегелю, «содержание развертывается в форме» [3, с. 138]).

Процессуально-временная природа и интонационная наполненность характерна и для вербального языка/речи. Существуют даже такие языки (т. н. тональные, например, китайский), где «...от силы

и частоты звука меняется лексическое значение, которое ограничено фонемами или морфемами» [14, с. 159]. Однако музыкальная интонация, перенимая многое от словесной, акцентирует тоно-звуковую сторону, создавая своеобразный пространственный эквивалент течению времени – второй логической категории музыки.

Великие музыканты, особенно инструменталисты, отдававшие предпочтение инструментальной музыке, мыслили вербальный и музыкальный языки как порожденные общей звуковой материей. Например, Ф. Шопен, судя по сохранившемуся в его архивах черновикам, употребляет словосочетания «выражение наших мыслей с помощью звуков», «выражение наших чувств с помощью звуков», «выражение мысли звуками», «слово родилось из звука», считая, что «звук существовал перед появлением слова», что «слово является определенным родом звука» [21, с. 7]. Музыкант-инструменталист мыслит звуками своего инструмента, отождествляя его с живым организмом, откуда вытекают многочисленные сравнения инструмента с человеком и его психическими свойствами: «Вся эволюция музыкальных инструментов <...> шла по пути поисков органоподобной, т. е. органической, напоминающей организмы конструкций. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов» [8, с. 81].

В этом смысле «инструмент – это тоже человек» (Е. Назайкинский), что сразу же отсылает к известному афоризму Ж. Бюффона «стиль – это человек». Вместе с тем, стиль как «категория-интроверт» (В. Холопова [17, с. 222]) в применении к инструментам (музыкальному инструментализму как к обобщающей категории) выступает в определенном отчуждении, поскольку они входят в т. н. вторую природу, независимую от музицирующего индивидуума, берущего, использующего их как «готовые» артефакты культуры. Инструмент, инструментарий (еще один термин, относящийся к понятию «инструментализм» и означающий «...совокупность инструментов, применяемых в какой-либо специальности» [13, с. 239]) выступают как «... особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [8, с. 81, 85].

Распространенность точки зрения на инструментализм как на производное от вокального искусства относительна. Истоки этой точки зрения восходят к раннебарочной практике, когда в условиях импровизаторско-письменного дуализма (М. Сапонов [11, с. 8]) возникают табулатурные и нотные тексты произведений, которые в оригинале могли быть вокальными (*cantata* – предназначенное для пения, все, что пелось), а в других вариантах исполнения – инструментальными (*sonata* – играющееся на инструменте / инструментах, все, что игралось). Однако инструментальная музыка имела и свои автономные источники.

Задолго до возникновения барочного «стиля симфоний» (*stylus symphoniacus*) существовала аутентичная инструментальная культура, в которой струнно-щипковым инструментам принадлежала приоритетная роль. Регионом их бытования было Средиземноморье, где сложно переплетались восточная и западная цивилизации. Наряду с распространением по странам Европы арабской лютни (*alud* – *l'uth* – *lutnia*), в XVI веке на Апеннингах и Пиренеях существовала собственная, почвенная, исконно европейская струнно-щипковая культура, из истоков которой происходят первые автономные инструментальные жанры письменной традиции. Даже сама конструкция и строй лютни у итальянских лютнистов (В. Капиrolа, Ф. да Милано) отличались от арабской и сближались с виуэлой, распространенной тогда в Испании и Португалии (М. де Фуэнльяна, Л. де Милан, Л. де Нарваэс). Именно тогда возникли первые инструментально-сольные жанры, получившие название андалусских – *tientos*, *diferencias*, *soneto*, *fantasia*, *ricercar* (см. об этом: [20], [12]). Струна и способ звукоизвлечения – щипок – были основой инструментального мышления, причем не только его практики, но и теории. Открытие Пифагором тоновости в музыке напрямую связано с монохордом, звуки на котором извлекались способом щипка.

Органология инструментов струнно-щипкового семейства уходит корнями в глубокую древность, а сами инструменты, на которых играли в те далекие времена, сохранились лишь в названиях и описаниях. Неизвестно также, какая музыка создавалась (импровизировалась) для (на) этих инструментов. Поэтому более или менее четко судить о струнно-щипковом инструментарии можно лишь со времени

возникновения академической музыкальной традиции (поздний Ренессанс, Барокко). Разветвленное учение о музыкальных стилях, под которыми тогда понимались, в основном, «манеры» и «техники» композиторского письма, возникшее в барочной теории музыки, включало и инструментарий. В барочном «стиле симфоний» выделяются аффектные характеристики отдельных инструментов, которые использовались в достаточно пестрой и нестабильной палитре барочного оркестра или ансамбля. Так, А. Кирхер предлагает ряд характеристик стилей инструментов, среди которых стиль скрипок определяется как «веселый», поперечных флейт – «печальный, томный» и т. д. (цит. по: [6, с. 177]). И. Маттезон в «Совершенном капельмейстере» дополняет эти характеристики, упоминая о ряде струнно-щипковых инструментов – «вкрадчивой лютне», «визгливой арфе» [6, с. 177]. Стилиевые характеристики инструментов свидетельствуют о переключении «от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера», а «детализация свидетельствует и об отходе старого канона репрезентации аффекта, и об удерживаемых основных типах изображения» [6, с. 177]. В барочной теории музыки формируются представления об инструментально-видовых стилях, входящих с тех пор в иерархическую систему стилиевых характеристик, принятую и на сегодняшний день. Этот тип (вид, уровень) стиля В. Холопова определяет как «стиль какого-либо вида музыки», упоминая среди прочих его разновидностей «фортепианный» [17, с. 223].

Каждый из инструментов обладает собственным стилем, но не *argiōi*, как «неодушевленный» артефакт истории и культуры, а в соприкосновении с человеком-творцом – единственным носителем стиля. Вместе с тем, инструмент (инструменты) – «вне индивидуальные факторы», формируемые в условиях «опосредования личностных проявлений»; «инструмент изготавливается мастером, а затем попадает в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [9, с. 35]. Инструмент двойственен в стилиевом плане – он и часть «второй» (рукотворной) природы, диктующей музыканту «некоторые собственные законы и правила – например, регистровые и динамические ограничения, трудности в чем-то одном и режим максимального благоприятствия в другом» [9, с. 36], и в чем-то «сам человек», его создавший (мастер-изготовитель) и воплотивший в твор-

ческом акте произведения (композитор) и исполнения (исполнитель). Органология инструмента включает его стилевые характеристики, определяемые его визуально-акустическим обликом, практикой использования на разных этапах эволюции музыкального мышления, стилями творческих личностей, реализующих себя в инструменте или через инструмент, а в конечном итоге – произведениями для данного инструмента и их интерпретациями.

Выводы. Струнно-щипковый инструментализм – стилевое явление, специфика которого раскрывается исторически и определяется целым рядом констант и переменных, что требует конкретных аналитических разработок. В его распознавании главными факторами выступают тембр («тело музыки») и фактура («конфигуратор» этого «тела»), а также «семейственная» принадлежность данного инструмента (духовой, струнно-смычковый, струнно-щипковый, струнно-ударный, клавишно-духовой и т. д.), отражаемые в приемах игры на инструменте, которые развиваются в направлении от аутентичных, исконно присущих его тембру и конструкции до усложненных и универсальных по степени виртуозности. При всем многообразии конкретных разновидностей струнно-щипковых инструментов, в группу которых входят такие разные – простые и комбинированные – «орудия музыкального производства», как домра, балалайка, гитара, арфа, клавесин и др., можно констатировать единые основания их тембрового и фактурно-фонического облика, типовую образную предназначенность, стабильную и мобильную практику применения в сольном, ансамблевом и оркестровом музицировании разных эпох и периодов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнонкур Н. Мои современники. Бах, Моцарт, Монтеверди / Николаус Арнонкур ; [пер. с нем. С. В. Грохотов]. — М. : Классика-XXI, 2005. — 280 с.
2. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев ; Под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1968. — Т. 1. — 255 с.
4. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 448 с., 9 ил., нот.

5. Леонтьев А. А. Возникновение и первоначальное развитие языка / А. А. Леонтьев. — Изд. — М. : АН СССР, 1963. — 140 с.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
7. Мамардашвили М. Наука и культура / М. Мамардашвили // Методологические проблемы историко-научных исследований : сб. статей / отв. ред. И. С. Тимофеев. — М., 1982. — С. 38–57.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
9. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. — М. : Сов. композитор, 1987. — 238 с.
11. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 79 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
12. Сергеева Т. С. Рождение западно-арабской музыкальной классики : автореф. дис. ... д-ра. искусствовед. : 17.00.02 – муз.искусство / Сергеева Татьяна Сергеевна. — М., 2009. — 44 с.
13. Современный словарь иностранных слов : ок. 20 000 сл. — М. : Рус. яз., 1993. — 740 с.
14. Соловьева А. И. Основы психологии слуха / А. И. Соловьева / Под редакцией Ананьева Б. Г. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. — 187 с.
15. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. — 5-е изд. — М. : Политиздат, 1987. — 590 с.
16. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
18. Холопова В. Николай Бердяев и Софья Губайдулина: в той же части Вселенной. Опыт философского сопоставления / В. Холопова // Советская музыка. — 1991. — № 10. — С. 11–15.
19. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Татьяна Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск.

гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40–48.

20. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры / Анатолий Шевченко // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. — Харків, 2008. — Вип. 23 : *Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука*. — С. 5–9.

21. «Metoda» Chopina // *Ruchmuzyczny*. — 1968. — № 12. — S. 5–7.

Жерздєв О. В. Струнно-щипковий інструменталізм: органологія явища. У статті розглянуто органологічні витoki струнно-щипкового інструменталізму, визначено методологічні засади у вивченні цього явища. Інструменти як «знаряддя мислення» музикантів входять до системи музично-філософської проблематики, являють собою клас «екстазуючих машин» (М. Мамардашвілі), винайдених людиною з метою розширення та поглиблення її естетичних потреб. Струнно-щипковий інструменталізм розглядається як стильове явище, яке характеризується цілим рядом факторів – візуально-акустичним виглядом інструментів, практикою їхнього використання у різні епохи і періоди, індивідуальними стильовими трактовками у триєдності «майстер-виготівник – композитор – виконавець», конкретними творами та їхніми інтерпретаціями. У сукупності всі ці фактори відображають стабільно-мобільну природу струнно-щипкового інструментального стилю, що проявляється історично у різних сімействах і видових групах інструментів, у різних жанрах і типах музикування. Константи та змінні у струнно-щипковому інструменталізмі реалізуються через конкретику інструментально-видових проявів, що може бути розкрито через стильову еволюцію окремих інструментів і музики для них.

Ключові слова: інструменталізм, інструменталізм у музиці, органологія, інструментальний стиль, струнно-щипковий інструменталізм.

Жерздев А. В. Струнно-щипковый инструментализм: органология явления. В статье рассмотрены органологические истоки струнно-щипкового инструментализма, определены методологические основания в изучении этого явления. Инструменты как «орудия мышления» музыкантов входят в систему музыкально-философской проблематики, представляя собой в со-

вокупности класс «экстазирующих машин» (М. Мамардашвили), изобретенных человеком в целях расширения и углубления его эстетических потребностей. Струнно-щипковый инструментализм рассматривается как стилевое явление, характеризующееся целым рядом факторов – визуально-акустическим обликом инструментов, практикой их использования в разные эпохи и периоды, индивидуальными стилевыми трактовками в триединстве «мастер-изготовитель – композитор – исполнитель», конкретными произведениями и их интерпретациями. В совокупности все эти факторы отражают стабильно-мобильную природу струнно-щипкового инструментального стиля, проявляющегося исторически в разных семействах и видовых группах инструментов, в разных жанрах и типах музицирования. Константы и переменные в струнно-щипковом инструментализме реализуются через конкретику инструментально-видовых проявлений, что может быть раскрыто через стилевую эволюцию отдельных инструментов и музыки для них.

Ключевые слова: инструментализм, инструментализм в музыке, органология, инструментальный стиль, струнно-щипковый инструментализм.

Zherzdyev O. V. The plucked-stringed instrumentalism: organology phenomenon. In the article organological the origins of plucked-stringed instrumentalism, defined the methodological Foundation in the study of this phenomenon. Tools as “tools of thinking” musicians are included in the system of musical and philosophical perspectives, representing in the aggregate class “ecstasy music machines” (M. Mamardashvili), invented by man in order to broaden and deepen its aesthetic needs. Plucked-stringed instrumentalism is regarded as a stylistic phenomenon characterized by a number of factors – visual-acoustic appearance of the tools, practice, their use in different epochs and periods, individual stylistic interpretations of the Trinity “master manufacturer – composer – performer”, concrete works and their interpretations. Taken together, these factors reflect stable-mobile nature of plucked-stringed instrumental style, manifested historically in different families and species groups of instruments in different genres and types of music. Constants and variables in plucked-stringed instrumentalism are implemented through the specifics instrumental-species manifestations that can be discovered through the stylistic evolution of individual instruments and music for them.

Key words: instrumentalism, instrumentalism in music, organology, instrumental style, plucked-stringed instrumentalism.

СКОРДАТУРА КАК СРЕДСТВО РАСКРЫТИЯ ПОТЕНЦИАЛА КЛАССИЧЕСКОЙ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

«Новые строи вдохновляют на новые музыкальные идеи».

Уильям А. Ситерс

Как отмечают исследователи, гитара находится сейчас на пике своего развития и переживает, своего рода, золотой век. Интенсифицируются концертно-гастрольная деятельность и конкурсно-фестивальное движение, проводятся конференции и семинары, посвящённые гитаре, обновляются массивы специализированных знаний, появляется новая методическая литература, исследуются вопросы, касающиеся различных аспектов гитарного исполнительства и педагогики. Актуальным является освоение всё более широкого репертуарного спектра, что повышает требования к техническим возможностям инструмента. Постигание границ возможного происходит в направлениях техники игры на гитаре и конструкции инструмента, суммирования опыта, накопленного многими поколениями виртуозов, педагогов, мастеров-изготовителей из разных стран. В то же время, один из фундаментальных аспектов – строй гитары – остаётся всё ещё недостаточно изученным.

Строй – это своеобразная система координат, в которой действуют композитор и исполнитель, потому обусловленные спецификой строя пределы возможностей инструмента неизбежно становятся ограничениями для композитора и исполнителя. В связи с этим возникают вопросы: «Почему именно строй **E-A-d-g-h-e¹** стал классическим? Каким образом изменятся выразительные возможности гитары при тех или иных изменениях в её строе?» Эти вопросы ещё не получили исчерпывающих ответов, что, в свою очередь, делает **актуальным** данное направление исследований.

Объектом исследования является строй классической шести-струнной гитары, а **предметом** – отклонения от классического строя.

Цель статьи – осветить тенденции применения скордатуры в контексте расширения возможностей классической шестиструнной гита-

ры, сформулировать преимущества, которые даёт применение скордатуры.

Традиция применения гитарного строя с интервалом кварты между всеми смежными струнами и терции между третьей и второй струнами восходит к XV в., этот принцип строя классическая гитара унаследовала от предшествующих ей четырёх- и пятихорных разновидностей инструмента. Уже в конце XVIII – первой половине XIX ст. наряду с общеупотребительным строем **E-A-d-g-h-e¹** гитаристы использовали строи, которые в большей или меньшей степени от него отличались. Так, например, *Маттео Каркасси* (1792–1853) в третьей части своего «Полного метода игры на гитаре» приводит 3 пьесы в строе **E-H-e-gis-h-e¹**.

В произведениях *Фернандо Сора* (1778–1839) отклонения от классического строя касаются исключительно басовых струн. В большинстве случаев это перестройка шестой струны в D, а в Менуэтах № 1, 2 и 3 из ор. 11 дополнительно перестраивается пятая струна в G, в результате чего образуется строй **D-G-d-g-h-e¹**. Достаточно многочисленными являются примеры использования Сором шестой струны, настроенной в F: Фантазия ор. 10, Менуэт № 11 и Тема с вариациями № 2 из ор. 11, Анданте № 6 ор. 23, шесть из восьми номеров ор. 24, Упражнение № 12 ор. 35, Пьеса № 3 ор. 36, Фантазия ор. 40, Менуэт F-dur № 4 WoO.

Подавляющее большинство произведений *Никколо Паганини* (1782–1840) для гитары рассчитано на применение классического строя, но есть исключения. Например, в Сонатине № 2 (M.S.85) он использует шестую струну, настроенную в C, а в Каприсах № 29 и № 30 из сборника «43 каприса» (M.S.43) – шестую струну, настроенную в D. В Сонате № 28 (M.S.84) для гитары соло перестраиваются первая, пятая и шестая струны, в результате чего образуется строй **D-G-d-g-h-d¹**.

Весьма экзотический строй **E-A-A-e-a-cis¹** использовал в своей пьесе «Испанское отступление» *Жак Бош* (1826–1895).

В главе о гитаре своего «Большого трактата об инструментарке» Г. Берлиоз приводит классический строй и отмечает, что наиболее удобными для исполнения аккордами, а, следовательно, и арпеджио, будут те, которые исполняются без помощи барре. В качестве приме-

ра он приводит аккорды, которые строятся на главных ступенях следующих тональностей: C-dur, G-dur, D-dur, A-dur и E-dur. Далее он отмечает, что в тональностях с бемолями в ключе значительно сложнее играть чем в указанных и, как пример наиболее доступных из них, приводит B-dur и F-dur [1, с. 187]. Берлиоз также указывает, что для исполнения пьес в E-dur иногда используется строй **E-H-e-gis-h-e¹**.

Очевидно, что потенциал гитары в контексте той или иной тональности продиктован используемым строем. В частности, чем больше возможностей использования открытых струн при игре в данной тональности, тем более доступной для гитары она становится. Таким образом, перечень тональностей, которые эффективно используются для написания гитарных пьес, непосредственно зависит от строя гитары, а, следовательно, расширение этого перечня возможно благодаря применению скордатуры.

Об этом также свидетельствуют примеры, указанные Эмилио Пухолем в четвертой главе первой части испанского издания его «Школы» [7, с. 41–42]¹. В ней Пухоль указывает, что для большего удобства игры в F-dur можно перестроить шестую струну в F, а для игры в B-dur дополнительно перестроить пятую струну в B. В D-dur или d-moll очень уместной будет шестая в D, а в G-dur и g-moll – шестая в D и пятая в G.

В одном из интервью Роланд Дьенс (род. 1955) рассказывает о применении скордатуры в своих аранжировках: «Аранжировка позволяет мне изучать пределы возможностей гитары. В первую очередь я определяюсь, как буду поступать с басовыми струнами гитары. В «Take the A Train», например, две перестройки струн: пятая в G и шестая в D. Это придаёт звучанию некую «открытость» <...> «Round Midnight» – замечательный пример абсолютно «не гитарной» тональности es-moll <...> для нас, гитаристов, это противоестественно! Конечно, когда я увидел это, моя первая реакция была нормальной для гитариста: «es-moll – e-moll – разница всего лишь в полутон ...». Но после я подумал: «Почему не сделать этого?» и настроил шестую струну в Es. <...> Я чувствовал себя абсолютно растерянным когда на-

¹ В СССР эта книга была издана со значительными купюрами, глава о строях в этом издании отсутствует.

чал работу над аранжировкой в этой тональности, но спустя какое-то время открыл для себя новый мир, «географический» мир с новыми ориентирами ... »²[8].

Примеры скордатуры в творчестве Дьенса достаточно многочисленны. Например, к басовым струнам она применена в восьми из десяти аранжировок цикла «Night & Day». Чаще всего Дьенс использует шестую струну, настроенную в Es («Night and Day», «Misty», «All the Things You Are», «Over the Rainbow») или в D («I Love Paris», «A Night in Tunisia», «Polkadots and Moonbeams»). В аранжировке «Take the A Train», как было указано в цитируемом интервью, композитор использует две перестроенных струны: пятая в G и шестая в D. В двух сборниках «Французских песен» (*Chansons françaises* Vol. 1, 2) Дьенс также использует отличающийся от классического строй басовых струн: кроме шестой струны в Es («L'hymne a l'amour», «Cecile Ma Fille», «La Chanson des vieux amants», «Ma plus belle histoire d'amour») и в F («Un Jour Tu Verras»), он настраивает пятую струну в G и шестую в F («La Bicyclette»), а также пятую в As и шестую в Des («Sytaçuse»). Сочетание пятой струны, настроенной в H и шестой струны, настроенной в D встречается в аранжированной Дьенсом мелодии А. Рамиреса «Alfonsina y el mar», а сочетание пятой струны в B и шестой струны в D – в оригинальной пьесе Р. Дьенса «After Christmas Feeling».

Яркий эффект достигается с помощью скордатуры в произведении Дьенса «Sols d'ieze»: пьеса начинается в классическом строе, а заканчивается в строе **E-Gis-d-gis-h-e¹**, то есть в процессе исполнения автором предусмотрено перестраивание сначала третьей струны из g в gis, а потом пятой из A в Gis. Этим же приемом пользуется Лео Брауэр (род. 1939) в своей пьесе «Кубинский пейзаж с колоколь-

² Arranging music allows me to discover the limits of the guitar. My first concern is to know how I will treat the basses of the guitar. Take the A Train, for instance, suffered two changes: the fifth string in G and the sixth in D. This gave something very "open" <...> Round Midnight – this is a perfect example of an absolutely anti-guitar tonality <...> the tonality of Round Midnight is es-moll <...> for us guitarists, it is completely out of the norm! Of course, when I saw that, my first reaction was a normal reaction for a guitarist, I thought "es-moll ... e-moll? it is only a half tone difference ..." But then I thought "Why not do this?" and I tuned the sixth string in Es, a very uncommon note ... <...> I felt completely lost while beginning the arrangement using this tonality but, after a certain time, I entered this new world, this "geographic" world with new points of reference ...

чиками» – настроенная в F шестая струна перестраивается в процессе исполнения пьесы в E.

Скордатура часто приводит к появлению нехарактерных для классического строя интонационных оборотов и смене общей окраски звучания. Так, строем **Cis-Gis-cis-gis-cis-e¹** в значительной степени обусловлены специфический колорит и интонационное своеобразие сюиты «Koyunbaba», op. 19 Карло Доменикони (род. 1947). Особый интерес представляют эксперименты Доменикони со строем в сказке для гитары соло «Синдбад» («Sindbad», ein Märchen für Gitarre solo op. 49). «Синдбад» состоит из трех циклов, каждый из которых, в свою очередь, делится на 7 частей. Начинается и завершается произведение в классическом строе, но между частями циклов струны гитары перестраиваются. В целом, в «Синдбаде» использовано 11 различных строев:

**E-A-d-g-h-e¹, Es-A-d-g-h-e¹, D-A-d-g-h-e¹, D-A-d-g-h-d¹,
Cis-A-d-g-h-d¹, Cis-A-d-g-h-cis¹, D-A-d-g-a-d¹, D-A-d-g-b-d¹,
D-A-d-g-b-es¹, Es-A-d-g-b-es¹, E-A-d-g-h-dis¹.**

Всё чаще в концертных программах современных исполнителей на классической гитаре можно встретить произведения из репертуара представителей стиля *fingerstyle*: Чета Эткинса, Томми Эмануэля, Исато Накагавы, Майкла Хеджеса, Дона Росса и других. Среди гитаристов, играющих в этом стиле, широко распространена практика использования альтернативных строев. Так, например, «Dancing Mountain» Исато Накагавы исполняется в строе **D-A-d-g-a-d¹**, а «Klimbim» Дона Росса – в строе **B¹-Fis-cis-fis-h-fis¹**.

В украинском и, ранее, советском музыкознании практически отсутствует сравнительная информация о возможностях различных гитарных строев. Исключение представляет собой «Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной» (1934 г.) В. М. Кузнецова. Целью своей работы Кузнецов ставит доказательство превосходства возможностей семиструнной гитары с терцовым³ строем над шестиструнной

³ Традиционный строй русской семиструнной гитары **D-G-H-d-g-h-d¹**, включающий в себя преимущественно терции, В. М. Кузнецов определяет как терцовый,

гитарой с классическим строем на основании сравнительного анализа обоих строев. Приведём ряд полезных для нашей темы результатов этой работы.

Площадь размещения на грифе⁴ простых интервалов и аккордов автор справедливо относит к важнейшим критериям оценки удобства игры в том или ином строе. В. Кузнецов убедительно доказывает преимущество терцового строя перед квартовым при исполнении прим, терций, октав, а также трезвучий, септаккордов и их обращений в тесном расположении⁵. Аппликатура аккордов рассматривается на закрытых струнах с целью учёта возможности хроматического транспонирования этих аккордов. Ряд удобных в терцовом строе аккордов в квартовом строе оказывается неисполним либо требует участия открытых струн, что исключает возможность хроматического транспонирования этих аккордов.

К ценным свойствам строя **D-G-H-d-g-h-d¹** Кузнецов относит октавное повторение всех открытых струн, так как это обуславливает идентичность аппликатуры аккордов и мелодических построений на базовых и на дискантовых струнах.

Более широко рассматривает гитарный строй в своём «Руководстве по альтернативным⁶ строям» американский исследователь Уильям Ситерс. В комментариях к каждому из 38-ми описанных в этом пособии альтернативных гитарных строев он отмечает, на сколько полутонов отличается строй каждой из струн от классического⁷, приводит указания по настройке, схемы расположения на грифе всех нот,

а классический строй шестиструнной гитары, включающий в себя преимущественно кварты, – как квартовый.

⁴ Под площадью размещения на грифе понимается количество ладов, охватываемых пальцами гитариста при прижатии интервала или аккорда. Например, при прижатии нот на II и V ладах площадь размещения интервала будет равна четырём ладам (II-III-IV-V).

⁵ От использования в классическом строе доминантсептаккордов с расположением всех звуков по терциям предостерегал композиторов и Г. Берлиоз [2, с. 188].

⁶ Строй **E-A-d-g-h-e¹** Ситерс называет стандартным, а строи, которые от него отличаются – альтернативными.

⁷ Многие из описанных в книге строев требуют использования специальных комплектов струн, так как высота настройки струн значительно отличается от классической.

и, отдельно, ступеней некоторых гамм, а также аппликатуру наиболее удобных аккордов. Для расширения сферы применения приведенных аппликатур (26–30 для каждого строя) Ситерс предлагает хроматически транспонировать и комбинировать их друг с другом, извлекать производные аппликатуры. Как и В. М. Кузнецов, он обращает внимание на возможность выигрышного использования идентичности расположения нот на струнах, дублирующих друг друга в октаву во многих, из альтернативных строев.

У. Ситерс классифицирует альтернативные гитарные строи следующим образом:

1. «Открытые» – открытые струны настроены в какой-либо «простой»⁸ аккорд.
2. «Инструментальные» – основаны на строях других струнных инструментов (балалайка, мандолина, чаранго, цитра, уд и т. д.).
3. «Формальные» – каждая из струн образует с соседствующими с ней струнами один и тот же интервал.
4. «Специальные» – строи, которые не вошли в первые три категории.

К категории *открытых* строев, рассмотренных в «Руководстве», отнесены:

C-G-c-g-c¹-e¹ (Open C)⁹, **D-A-d-fis-a-d¹** (Open D),
D-A-d-g-a-d¹ (Modal D), **D-A-d-f-a-d¹** (Open D Minor),
D-G-d-g-h-d¹ (Open G)¹⁰, **D-G-d-g-c-d¹** (G Modal),
D-G-d-g-b-d¹ (Open G Minor), **E-A-cis-e-a-e¹** (Open A).

Ситерс указывает на то, что в открытых строях удобно использование открытых струн в качестве органного пункта и для создания необычных аккордовых сочетаний, созвучий с удержанной нотой, а также облегчается исполнение многих аккордов (часто достаточно лишь одного пальца, прижимающего барре), в том числе флажолетами. От-

⁸ Термин автора пособия.

⁹ В скобках приводится название строя, используемое в «Руководстве по альтернативным строям».

¹⁰ Совпадает со строем русской семиструнной гитары с пропущенной пятой струной.

крытые строи хорошо подходят для игры с помощью слайда, так как появляется возможность играть полными аккордами, размещая слайд на любом ладу.

В категорию *инструментальных* строев, рассмотренных в «Руководстве», вошли:

E-A-d-e-e-a (Balalaika), **g-c¹-e-a-e¹** (Charango)¹¹,
C-F-c-g-c¹-d¹ (Cittern Tuning One), **C-G-c-g-c¹-g¹** (Cittern Tuning Two),
G-H-d-g-h-d¹ (Dóbro)¹², **e¹-h-g-d-A-E** (Lefty), **c-e-g-b-c¹-d¹** (Overtone),
A-c-d-e-g-a (Pentatonic).

Помимо описания этих строев Ситерс приводит таблицу строев других инструментов, которые представляют собой усечённые (некоторые – дополнительно транспонированные) версии рассмотренных детально строев. Так, например, три строя укулеле, которые приведены в таблице, представляют собой классический строй гитары с пропущенными пятой и шестой струнами, транспонированный на чистую кварту вверх, на чистую кварту вниз и без транспозиции.

Из двенадцати теоретически возможных *формальных* строев Ситерс рассматривает в «Руководстве» только семь:

c-dis-fis-a-c¹-dis¹ (Minor Third), **c-e-gis-c¹-e¹-gis¹** (Major Third),
E-A-d-g-c¹-f¹ (All Fourths), **C-Fis-c-fis-c¹-fis¹** (Augmented Fourths),
C-G-d-a-e¹-h¹ (Mandoguitar), **C-Gis-e-c¹-gis¹-e²** (Minor Sixth),
C-A-fis-dis¹-c²-a² (Major Sixth).

Формальные строи, в основе которых лежат чистая прима, малая и большая секунды, а также малая и большая септимы не рассматривались, поскольку они предоставляют исполнителю слишком ограниченные возможности. Последние два из рассмотренных Ситерсом формальных строев лишь условно применимы к классической гитаре, даже при транспонировании их вниз. Мензура классической гитары

¹¹ В этом строе шестая струна не используется.

¹² Совпадает со строем русской семиструнной гитары с пропущенной седьмой струной. Может быть также причислен к категории «открытых» строев.

едва ли позволит крайним струнам полноценно звучать с указанной высотой даже при условии применения специальных комплектов струн¹³.

Характерной особенностью всех формальных строев при транспонировании интервала или аккорда является сохранение аппликатуры при перемещении не только вдоль, но и поперёк грифа. Таким образом, во всех формальных строях количество типовых аппликатур значительно меньше, чем в других строях¹⁴.

В категорию *специальных* строев, рассмотренных в «Руководстве», вошли:

C-G-d-g-h-c¹ (Admiral), **C-F-c-g-ais-f¹** (Buzzard),
D-A-d-g-h-e¹ (Drop D), **D-G-d-g-a-d¹** (Face),
D-A-d-d-a-d¹ (Four and Twenty), **A¹-H-e-fis-a-d¹** (Hot Type),
D-A-c-g-c¹-e¹ (Layover), **C-F-c-g-a-e¹** (Magic Farmer),
D-A-d-e-a-d¹ (Pelican), **D-G-d-f-a-ais** (Processional),
D-G-d-f-c¹-d¹ (Slow Motion), **Cis-A-cis-gis-a-e¹** (Spirit),
C-Ais-c-f-ais-f¹ (Tarboulton), **E-c-d-f-a-d¹** (Toulouse),
D-G-d-fis-a-h (Triqueen).

Большинство из них было создано и/или популяризировано в последние годы различными исполнителями и/или композиторами¹⁵.

Поскольку повышение или понижение всего строя с сохранением его интервальной структуры не приводит к изменению используемых аппликатур, Ситерс объединяет 38 рассмотренных в пособии строев в таблице, где они транспонированы таким образом, чтобы шестая струна была настроена в С. Наряду с интервалом транспозиции в та-

¹³ Поскольку «Руководство по альтернативным строям» адресовано не только (и не столько) гитаристам академического направления, автор указывает на возможность использования MIDI-контроллера, что делает допустимым применение подобных строев.

¹⁴ В качестве примера Ситерс приводит 12 мажорных аккордов в первой позиции и при этом используется лишь 2 типовых аппликатуры.

¹⁵ Основная часть названий, используемых Ситерсом для специальных строев, происходит от названия песни или композиции, в которой они используются. Примеры из репертуара классической гитары в пособии отсутствуют.

блице указаны название строя и категория, к которой он относится. Эта таблица облегчает идентификацию того или иного строя и поиск близких ему строев.

Приведем другие возможности, которые открываются перед гитаристом, использующим отклонения от классического строя.

Скордатура может быть полезной при транскрибировании музыки:

1. Изменения в строе гитары могут понадобиться при исполнении произведения, написанного для родственного инструмента с близким гитарному строем. Так, например, при исполнении произведений Д. Доуленда, написанных для лютни со строем **G-c-f-a-d¹-g¹**, целесообразным будет перестроить третью струну гитары в **fis**. В этом случае мы получим интервальное соотношение между струнами, аналогичное тому, которое использовал Доуленд, следовательно, появится возможность применения указанных автором аппликатур. Данный аспект представляется особенно значимым, если принять во внимание, что музыка для лютни записывалась с помощью табулатур, то есть в записи была зафиксирована именно аппликатура. Если же, дополнительно к перестраиванию третьей струны в **fis**, на III ладу гитары установить каподастр, мы получим строй, идентичный оригинальному: **G-c-f-a-d¹-g¹**.

В техническом и, как следствие, в художественном смысле исполнение будет в этом случае более близким к авторскому замыслу.

2. При транскрипции произведений, написанных для других инструментов, понижение строя шестой струны (используется часто) либо повышение строя первой струны (используется редко) позволяет расширить диапазон гитары и сохранить оригинальное голосоведение в крайних регистрах.

3. При переложении для гитары произведений, в которых встречаются продолжительные остинато на одной ноте, применение скордатуры одной из струн на ноту остинато позволяет существенно снизить нагрузку на левую руку гитариста (при условии, что скордатура не создаст дополнительных сложностей в других фрагментах пьесы).

4. Достижение максимальной связности звуков на гитаре возможно двумя способами: исполнением их на разных струнах либо применением приёма легато (восходящего или нисходящего). Каждый из указанных способов имеет свою сферу применения и не являет-

ся полноценной заменой другого, однако, гитаристы зачастую вынуждены прибегать к использованию приёма легато там, где более уместным было бы исполнение звуков на разных струнах. Так, например, гитаристами эпохи Барокко широко применялся красочный эффект *Campanelas*, при котором соседние звуки диатонической последовательности исполнялись на разных струнах и наслаивались друг на друга [2, с. 30]. Реализация этого эффекта на современной гитаре с классическим строем часто оказывается технически сложной, вынуждает к использованию аппликатуры левой руки с большим растяжением пальцев, а иногда совсем невозможна. Эффективным средством в решении данной проблемы может стать скордатура. Так, например, в ряде транскрипций, выполненных автором данной статьи¹⁶, используется строй **D-A-d-a-h-d**¹.

5. Благодаря скордатуре появляется возможность исполнения натуральных флажолетами нот, которые невозможно сыграть этим приемом в классическом строе. Например, в Этюде «Карильон» Б. Терци благодаря перестроенной в *Gis* пятой струне, на XIX ладу появляется натуральный флажолет *dis*, что, в свою очередь, высвобождает левую руку для исполнения виртуозной мелодической линии приёмом легато и делает возможным при этом исполнение непрерывного аккомпанемента натуральными флажолетами.

Одним из важнейших преимуществ гитары является ее тембральная гибкость. Для изменения окраски звука достаточно¹⁷:

- использования другой струны для исполнения той же ноты,
- смещения точки, в которой зажимается струна,
- изменения (даже незначительного) угла атаки струны ногтем,
- изменения угла, который образуется плоскостью колебаний струны и плоскостью верхней деки гитары.

Каждый из приведенных способов изменения тембра по-разному меняет звучание инструмента. В то же время, нота, исполненная одним и тем же приемом на одном и том же инструменте, настроенном

¹⁶ Куранта D-dur из Лондонского манускрипта и Куранта на тему Баха С. Л. Вайса, Чакона F-dur И. К. Ф. Фишера.

¹⁷ Здесь намеренно не упоминается использование специфических приёмов игры (пиццикато, флажолетов и т. д.).

по-разному, будет звучать иначе, окрашиваясь по-новому благодаря резонирующим с другими струнами обертонам. Внимание к этому явлению существенно обогатит палитру музыкальной выразительности гитариста, а описанный эффект может быть использован композиторами.

Кратковременная скордатура одной из струн сама по себе может быть использована в качестве выразительного эффекта как, например, в «Медитации» В. Козлова и «Tuhñ» Р. Дьенса.

Выводы: Подытоживая сказанное, можно утверждать, что использование как классического, так и любого другого строя, с одной стороны – предоставляет определенные возможности, а с другой – накладывает естественные ограничения, потому многие гитаристы и композиторы нарушают монополию классического строя, обращаясь в своих творческих поисках к скордатуре. Она позволяет расширить диапазон гитары и перечень удобных для неё тональностей, сделать возможным исполнение недоступных и облегчить исполнение трудных аккордов и других элементов фактуры, предоставляет в распоряжение композитора/исполнителя отсутствующие в обычном строе звуки, может быть использована для получения спецэффектов и имитации звучания других инструментов.

При смене строя изменяются не только технические возможности инструмента, но также характер звучания в целом. Психологическая составляющая: уход от привычных аппликатурных клише провоцирует поиск новых художественных решений и звучаний. Таким образом, применение скордатуры становится эффективным средством наиболее полного раскрытия потенциала гитары.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. *Гитара* // *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* / Г. Берлиоз ; [пер., редакция, вступительная статья и комментарии С. П. Горчакова]. — М. : Музыка, 1972. — С. 187–195.

2. Каминик В. А. *Искусство игры на гитаре (Ренессанс и Барокко)*. — С.-Петербург, 2008. — 120 с. [эл. ресурс] / Режим доступа : <http://www.tanadores.com/books.htm>.

3. Кузнецов В. М. *Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной* // *Классическая гитара в России и СССР* / Сост. М. Яблоков. — Тюмень–Екатеринбург, 1992. — С. 2009–2029.

4. Скордатура [эл. ресурс] / Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7027/Скордатура.
5. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней / Элен Шарнассе ; [пер. с фр. С. Кудрявицкой]. — М. : Музыка, 1991. — 87 с.
6. Alternate Tuning Guide by William A. Sethares [эл. ресурс] / Режим доступа : <http://sethares.engr.wisc.edu/alternatetunings/alltunings.pdf>.
7. Pujol Emilio Escuela razonada de la guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro primero / Emilio Pujol. — Buenos Aires : Ricordi Americana, 1956. — 100 p.
8. Roland Dyens: Anyway [эл. ресурс]. — GHA, 2008. — 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

Паламарчук В. А. Скордатура как средство раскрытия потенциала классической шестиструнной гитары. В силу того, что возможности гитары детерминированы спецификой её строя, рассмотрение гитарного строя не как константы, а как гибкой системы, эффективного инструмента в руках композитора, позволяет взглянуть на гитару в новом ракурсе. В данной статье освещены тенденции применения и классификация различных гитарных строев, взаимозависимость строя гитары и перечня «удобных» тональностей, сформулированы преимущества использования скордатуры в контексте расширения возможностей классической шестиструнной гитары.

Ключевые слова: строй гитары, скордатура, альтернативные гитарные строи, отклонения от классического строя, технические возможности гитары, художественные возможности гитары, расширение возможностей гитары, потенциал гитары.

Паламарчук В. А. Скордатура як засіб розкриття потенціалу класичної шестиструнної гітари. Внаслідок того, що можливості гітари детерміновані специфікою її строю, розгляд гітарного строю не як константи, а як гнучкої системи, ефективного інструменту в руках композитора, дозволяє поглянути на гітару в новому ракурсі. У даній статті висвітлені тенденції використання і класифікація різних гітарних строїв, взаємозалежність строю гітари і переліку «зручних» тональностей, сформульовані переваги застосування скордатури в контексті розширення можливостей класичної шестиструнної гітари.

Ключові слова: стрій гітари, скордатура, альтернативні гітарні строї, відхилення від класичного строю, технічні можливості гітари, художні можливості гітари, розширення можливостей гітари, потенціал гітари.

Palamarchuk V. A. Scordatura as a way to fulfil the potential of classical six-string guitar. Because of the fact that the possibilities of the guitar are determined by the specific characteristics of its tuning, consideration of the guitar tuning not as a constant but as a flexible system and as an effective user's instrument in the composer's hands allows to look at the guitar from another point of view. This article deals with the tendencies of the use and the classification of different guitar tunings, interdependency of the guitar tunings and enumeration of the suitable keys, the advantages of using scordatura are formed in the context of widening the possibilities of the classical six-string guitar.

Key words: guitar tuning, scordatura, alternate guitar tunings, deviations from classical tuning, technical potential of guitar, art potential of guitar, fulfill the potential of guitar.

УДК 788.41 : 7.03

Николай Худяков

ВАЛТОРНОВЫЙ СТИЛЬ: ГЕНЕЗИС, ЭВОЛЮЦИЯ, КОНСТАНТЫ И ПЕРЕМЕННЫЕ

Цель данной статьи – выявить особенности стиля валторны в аспекте органологии инструмента. **Объект** исследования – феномен инструментального стиля, **предмет** – его валторновая составляющая.

В изучении инструментального творчества того или иного композитора одним из главных моментов является отношение автора к «образу инструмента» (термин Л. Гаккеля [5, с. 18]), который избирается для написания музыки в том или ином жанре и в соответствии с общими творческими установками школы и индивидуальности творца данной музыки.

Инструментарий, инструментальная музыка исторически возникли под влиянием процессов автономизации музыкального искусства, выделения его в отдельный морфологический вид, свободный от воздействия других видов искусства и прикладной внемузыкальной

сферы культурной деятельности общества. Инструментальная музыка – эквивалент «чистой» музыки, где в полной мере проявляются ее особенности как вида искусства звуков во времени – беспредметность, эмоциональная обобщенность, способность выражать мысли и чувства, события и процессы без помощи слов вербального языка.

Вместе с тем, музыка инструментального типа была и остается тесно связанной с человеческим голосом как главным способом не только социального общения, но и эстетической коммуникации в системе «язык – речь». Рассуждая об этом, Е. Назайкинский, характеризуя инструменты как «орудия» музыкального мышления, отмечает, что они продолжают, прежде всего, голос: «Голос – это человек»; «его голосовой аппарат (тоже голос) есть всего лишь внутренний светильник, озаряющий своим мерцанием, вспышками, движущимися лучами душу и тело человека, да так, что все в нем становится прозрачным, начинает лучиться, приковывает внимание, становится выраженным» [8, с. 81].

Через инструменты, если считать и голос инструментом человеческого самовыражения, все мыслимое становится выраженным, выступает как объект эстетической коммуникации. Характер этой коммуникации в музыке связан со звуком и слухом как ее взаимосвязанными компонентами. Если музыкальное мышление есть «сознание слуха» или «слуховое сознание» (определение Т. Чередниченко [10, с. 40]), то инструменты являются посредниками между слухом и звуком, носителями звуковой информации и ее восприятием. Они созданы человеком как своего рода «экстатические машины», в которых человек «переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь “вне себя”, чем-то в себе овладевает < ... > Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» (цит. по: [10, с. 46]).

Каждый инструмент имеет не только историю создания, бытования в практике общественного музицирования разных эпох, свой «образ-стиль», но и свою философию. В совокупности все это отражается в органологии – науке об инструментах, пришедшей на смену традиционному инструментоведению, где изучались и систематизи-

ровались лишь внешние особенности тембра и техники инструментов, используемых в академической музыкальной практике (инструменты симфонического оркестра).

Органологический подход к инструментарию отражен в определении музыкального инструмента, предложенном Е. Назайкинским: «Инструмент – это особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [8, с. 85]. В качестве задач органологии Е. Назайкинский видит «полную и всестороннюю характеристику музыкальных инструментов вместе с голосами и в сравнении с ними. Среди них выделяются философско-эстетические задачи и проблемы, музыкально-теоретические, акустические, технологические, связанные с изготовлением инструментов, с техникой оркестровки, с исполнением музыки и т. п.» [8, с. 85].

Валторну как один из духовых инструментов, прошедших долгий исторический путь и сохранивших свое значение выразителя музыкальных идей и образов на всем этом пути, вплоть до современной музыкальной практики, следует рассматривать по всем указанным параметрам, из которых главным и исходным будет философско-эстетическая точка зрения на данный инструмент. С этой позиции валторна интересна не только как «сходное с голосом нечто, продолжающее человека, но и как отчуждение естественного органа фонации, как опредмечивание внутреннего, до той поры скрытого от человеческих посторонних глаз, от осознания и исследования» [8, с. 85–86].

Специфика звучания инструмента определяется его тембром. Тембр, в свою очередь, выступает как «тело музыки», образуемое с помощью трехкомпонентной структуры «возбудитель-артикулятор – вибратор – резонатор». Валторна относится к группе медных духовых мундштучных инструментов. Уже само ее название содержит указание на исконное жизненное предназначение (от. нем. Waldhorn, букв. – лесной рог; нем. также Horn, итал. Corno, франц. Cor, англ. Frenchhorn) [3, стб. 653.] Обычное суждение о валторнах как об охотничьих фанфарах (хотя такое их использование сплошь и рядом практикуется) дополняется еще Г. Берлиозом, который видел в валторне пре-

жде всего «инструмент благородный и меланхоличный» [2, с. 332], а «фанфарность» относил не к свойствам инструмента, а к фразам, которые могли ему поручаться.

Органология валторны, претерпевшей целый ряд изменений в конструкции, начинается с визуально-акустического образа инструмента, имеющего «длинный узкий, изогнутый в виде кольца цилиндрический ствол, вблизи широкого раструба переходящий в конический. Мундштук глубокий, узкий, воронкообразный» [3, стб. 653]. Валторна – один из немногих медных духовых инструментов, обладающих изначально большим звуковым объемом и богатством обертоновой шкалы. Диапазон валторны даже в ее натуральных вариантах достигает четырех октав: «Старинные валторны (натуральные) не имели механики; с помощью передувания исполнитель извлекал из них тоны натурального звукоряда – от 2-го до 16-го, иногда до 18-го. Диатоническая мажорная гамма получалась лишь в верхнем регистре между 8-м и 16-м звуками» [3, стб. 654].

Натуральные валторны, обладающие чистым благородным тембром, в настоящее время возрождаются, преимущественно в оркестровой практике, которая в творчестве композиторов XX – начала XXI вв. часто ориентирована на ретроспекцию, возрождения барочных и классицистских жанров и стилевых комплексов. Об этом речь идет, в частности, в докторской диссертации Л. Беленова, где автор отмечает, что «в ведущих консерваториях мира уже давно действуют классы натуральной валторны, проводятся конкурсы, фестивали, конференции по аутентичному исполнительству, издаются специальные журналы и пособия» [3, с. 8]. Наряду с современными хроматическими валторнами существует, таким образом, их исконный диатонический «прообраз», который и определяет специфику инструмента на пути его эволюции в направлении универсализма.

Эволюция валторны, охватывающая почти трехсотлетний период – от барокко до наших дней, определяется потребностями музыкальной практики, стилями и жанрами музыки, характерными для тех или иных этапов эволюции музыкального мышления. В барочной практике формируется достаточно пестрая картина использования валторн. Это касается и их функций в оркестре и ансамбле, а через них – использования различных строев инструмента. Строи исполь-

зовались как тембровые краски, среди которых выделялись низкие (B, C) и высокие (D, S, E, F, G, A, B). Уже тогда в барочном «стиле симфоний» (так назывались любые разновидности инструментальной музыки) формируется представление о стиле валторн, определявшемся как «пышнозвучный» (А. Кирхер) (цит. по: [7, с. 228]).

С развитием гармонической тональности и гомофонии натуральные валторны и их громоздкие наборы с разными строями начинают оснащаться механизмами для перестройки – кронами (инвенциями). Считается, что они были изобретены в середине XIII века дрезденским валторнистом А. Й. Хамплем. Ему же принадлежит и открытие способа получения т. н. закрытых звуков путем введения правой руки исполнителя в раструб инструмента. Как отмечает Г. Благодатов, «это позволило извлекать хроматически измененные звуки и корректировать высоту нечисто звучащих 7-го и 11-го тонов натурального звукоряда. Однако звучание валторны, отличавшейся благородным и поэтичным тембром, становилось сдавленным, трескучим, поэтому композиторы редко применяли “закрытые” звуки» [3, стб. 654].

Особенно это ощутимо в оркестровой практике использования валторн. Как считает Г. Берлиоз, «даже сам Бетховен крайне осторожен в применении закрытых звуков, если не поручает валторнам solo» [2, с. 322]. Закрытые звуки валторны – не собственно звуковысотный, а темброво-колористический прием, к которому прибегают «почти всегда ради какого-то выдающегося эффекта» [2, с. 322]. Тембровая репрезентативность натуральных валторн свойственна в большей степени представителям классицистского стиля, чем для последующих трактовок этого инструмента у романтиков. «Осторожное» применение закрытых звуков на валторне, по Г. Берлиозу, «бесконечно лучше противоположного, устроенного теперь большинством французских и итальянских композиторов и заключающегося в том, что для валторн пишут совершенно так же, как для фаготов или кларнетов, не считаясь с огромной разницей между закрытыми и открытыми звуками и между одной частью закрытых звуков и другой» [2, с. 322].

Эти замечания Г. Берлиоза, сделанные еще в середине XIX века, ценны не только с практической, но и с эстетической точки зрения. Ведь критерий удобства исполнения, учитываемый композитором, всегда неотъемлем от художественного результата. Семейство нату-

ральных валторн достаточно многообразно, чтобы композиторы и исполнители могли пользоваться его ресурсами, что характерно как тенденция в развитии «образа» валторны в музыке XX века.

Натуральные валторны, для которых писались классические сольные концерты, значительно выигрывают в исполнении подобных произведений по сравнению с хроматическими вентильными. Примерами аутентичного стиливого их использования могут быть интерпретации выдающимися современными исполнителями концертов В. А. Моцарта для валторны с оркестром. Так, В. Буяновский, представитель российской валторновой школы, все четыре концерта венского классика виртуозно играл на натуральных валторнах предписанных композитором строев: Концерт № 1 – на валторне строя *in D*; Концерты № 2–4 на валторне строя *in Es*.

Ратуя за «глубокое знание инструмента, хороший вкус и здравый смысл», Г. Берлиоз делает вывод, существенный для композиторского письма для натуральных валторн, актуальный и для современной практики: «Если закрытые звуки не пишутся для какого-либо особого эффекта, нужно избегать, по крайней мере, тех из них, которые звучат слишком слабо и слишком отличаются от других звуков валторны» [2, с. 322]. Говорит Г. Берлиоз и об ансамблях валторн, имея в виду группу валторн в оркестре. Если «в прежних оркестрах было только две валторны, теперь же в распоряжении композитора их четыре» [2, с. 329].

Количественный рост валторнового оркестрового ансамбля от дуэта до квартета был закономерным результатом расширения ресурсов инструмента. Источником здесь была гармоническая модуляционность: при двух валторнах исполнение модуляций ограничено, «даже если полностью использовать закрытые звуки; с четырьмя же, наоборот, даже при желании воспользоваться одними открытыми звуками, добиться этого было бы нетрудно путем переkreщивания строев» [2, с. 330]. Использование четырех валторн разных строев в классицистском оркестре – прием, заслуживающий, по Г. Берлиозу, предпочтения в тех случаях, «когда есть надобность в большом количестве открытых звуков» [2, с. 330].

Не обходит стороной Г. Берлиоз и сложившуюся на его время трактовку «образа» валторны, основные черты которого сохраняются в нем

как генетически исходные. По Берлиозу, валторна – «инструмент благородный и меланхоличный; в тоже время выразительный тембр и все ее звучание таковы, что могут найти применение в пьесах любого характера». [2, с. 331]. «Меланхолия» и «благородство» звучания валторны сочетаются с широкими, универсальными по образности мелодическими, полифоническими и гармоническими возможностями инструмента, который «легко растворяется в гармоническом ансамбле, и композитор <...> может по своему усмотрению либо показать ее на первом плане, либо дать ей полезную, но неприметную роль» [2, с. 331].

Здесь очерчены фактурные возможности валторнового звучания, выраженные через сочетание в инструменте качеств гомофонной солистичности и фоновости. В звучании валторны и « хора » валторн исходные для тембра инструмента «веселые охотничьи фанфары» (выражение Г. Берлиоза), хотя и часто применяются, давно не составляют основы валторнового мелоса, в котором господствуют подчеркиваемые Г. Берлиозом «меланхолия» и «благородство». Само название «охотничий рог» (или «лесной рог») – скорее «тембровый ярлык» (выражение А. Веприка [9, с. 110]), чем реальное качество звучания инструмента.

Как отмечает Г. Берлиоз, «веселые охотничьи фанфары» можно получить лишь на подлинных охотничьих рогах: «инструмент это мало-музыкальный и его пронзительный, обнаженный звук совсем не похож на целомудренный, сдержанный голос валторн» [2, с. 332]. На валторне можно получить эффект охотничьего рога с помощью приема, определяемого по-французски как *cuivrerlessons* (вызывать металлическое дребезжание в звуке). Достигается этот эффект способом форсирования струи воздуха в трубке валторны, чаще всего на закрытых звуках.

Пафосный, яркий и резкий по динамике и тембру эффект возникает при использовании поднятого раструба валторны (по-французски *ravallionen L'air*), что эффектнее всего звучит на открытых звуках. Соотношение открытых и закрытых звуков, различаемых по качеству репрезентативности для «образа» валторны, дополняется и различиями между самими закрытыми звуками. Тембр и сила звучания зависят здесь от величины отверстия, оставленного в раструбе рукой исполнителя, – чем оно уже, «тем более глухим, более сдавленным становится звук, тем труднее его взять уверенно и чисто» [2, с. 320].

Техника игры с чередованием открытых и закрытых звуков широко применяется не только на натуральных, но и на вентильных валторнах, что дает в целом эффект тембрового разнообразия, а также динамические градации, если пользоваться этими «секретами» умело. Современная валторновая практика отличается значительным разнообразием в претворении «образа» инструмента. По-прежнему сохраняется принцип использования валторн в трех жанровых областях – оркестровой, камерно-ансамблевой и сольно-концертной. Однако тембровые и регистровые, а также звуко-динамические ресурсы инструмента трактуются композиторами сугубо индивидуально. Валторновый стиль у композиторов, работающих в жанрах музыки с участием валторн, различается по признакам языка, композиционной техники, а традиционные валторновые «благородство» и «меланхолия» (Г. Берлиоз) дополняются целым рядом, казалось бы, не свойственных инструменту образно-характеристических значений.

Композитору, берущемуся за создание музыки для валторны или валторн (или с их участием), необходимо стилистически согласовать свой музыкальный язык с языком этого инструмента, всей его интонационной исторической памятью. Одной из ведущих тенденций в становлении многогранного «образа» современной валторны является включение инструмента в систему национальной стилистики. На этой основе следует рассматривать практику применения валторн в творчестве композиторов современных национальных школ, в частности, украинской.

Одним из признанных мастеров современного инструментального стиля в украинской музыке по праву считается Л. Колодуб, в творчестве которого системно разрабатываются «образы» различных инструментов, из которых предпочтение отдается духовым. В одном из интервью на вопрос о причинах такого стилистического «уклона» композитор ответил следующим образом: «Для меня каждый инструмент – это как бы существо с собственным – не просто голосом, но и характером, манерами, мыслями. Познать эти характерные признаки – все равно, что изучить еще один иностранный язык. А иностранный язык – это уже целый для тебя мир с историей, этносом и художественным опытом отдельной нации. Когда поймешь, уяснишь это – хочется поделиться, порадоваться вместе с людьми, слушателя-

ми. Вот почему я пишу для разных инструментов, и поле для фантазии тут очень широкое: то, что можно сыграть на кларнете – ни какой другой инструмент не воспроизведет. Поэтому я не понимаю композитора, которому все равно – прозвучит ли тема у скрипки или флейты. Это просто глухота, а скорее – некомпетентность» (цит. по: [4, с. 79]).

В этом высказывании известного композитора-инструменталиста содержится указание на природу инструментального стиля, который в каждом отдельном случае воплощается, концентрируется в инструменте, имеющем свой «голос», «мир» и «язык». В результате возникает сводное определение стиля инструмента, предложенное в диссертации А. Жерздева: «Стиль инструмента – это особая разновидность видового стиля, определяемого способом его (инструмента) бытия в практике общественного музицирования, типовыми жанрами, композиторскими и исполнительскими стилями, в совокупности хранящимися а памяти инструмента как артефакта культуры и возрождаемыми в конкретных композициях и их интерпретациях» [6, с. 8].

Стиль валторны выступает в контексте этого определения и содержит в качестве констант общий визуально-акустический образ инструмента, его тембр и фактурно-регистровые характеристики, типовую образность (благородство, меланхолия), ориентированность на мелос в его разнообразном выражении. В качестве переменных значений в стиле валторны выступают характеристики «вертикали» целостного стилевого комплекса – от стиля эпохи, школы до индивидуального стиля композитора и исполнителя, жанрового стиля, стиля отдельного произведения для валторны или с ее участием.

Поэтому рассмотрение стиля валторны в каждом возможном ракурсе его изучения конкретизируется в связи с другими стилевыми факторами, что отражается в таких выражениях, как «натуральные валторны в творчестве венских классиков», «валторны в русской музыке второй половины XIX века», «украинская валторна – теория и исполнительская практика», «концерт для валторны», «валторна в творчестве такого-то композитора», «валторновое исполнительство в стиле такой-то национальной школы» и т. д.

Множество параметров рассмотрения валторнового стиля предполагает, тем не менее, опору на органологические свойства инструмента, его «философию», «эстетику», технологию конструкции, по-

сколькx инструмент для музыканта – нечто вроде «живого существа» (Л. Колодуб), которое в музыкальном произведении объединяется в единое целое с его автором и исполнителем.

Выводы. Стилевое рассмотрение «образа» инструмента – одна из насущных задач современной органологии. Стиль инструмента складывается исторически и имеет определенную «генную» основу, характеризуемую принадлежностью инструмента к определенному инструментальному семейству, его функциями в практике общественного музицирования с учетом исторической подвижности форм этой практики. Валторна – один из ключевых инструментов медной духовой группы, – пройдя длительный путь усовершенствования конструкции от натуральных до хроматических разновидностей, обрела на этом пути специфические и универсальные способы применения в композиторском и исполнительском творчестве. Сохраняя константы своей, исконно присущей ей образности, валторна стилистически обогащалась переменными образными и технологическими функциями, зависящими от стилового контекста ее использования. В валторновом стиле сосуществуют стабильные (типовой «образ» инструмента) и мобильные (локальные, прежде всего, авторско-стилевые) факторы, требующие всегда конкретного аналитического рассмотрения. В этом и состоял смысл предпринятого в данной статье обзора истории возникновения валторнового стиля, в сердцевине которого был и остается чувственно воспринимаемый благородный «образ звучания» этого инструмента.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беленов. Л. Д. *Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусстведения ; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Д. Беленов. — М., 2005. — 38 с.*

2. Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. В 2-х томах. — Т. 2 / [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова / Г. Берлиоз. — М. : Музыка, 1972. — 531 с.*

3. Благодатов Г. И / Валторна / И. Г. Благодатов // *Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдеш. — М. : Музыка, 1974. — Т. 1. — Стб. 653–655.*

4. Бутук А. *Левко Колодуб (деякі риси творчого портрету) / А. Бутук // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб.*

наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. — Харків, 2001. — Вип. 6. — С. 78–83.

5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. — Л. : Музыка, 1990. — 287 с.

6. Жерздев О. В. Специфіка фактури в музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Жерздев. — Харків, 2011. — 18 с.

7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.

8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.

9. Рыжский И. Научный приоритет. Об Александре Вернике / И. Рыжский // Совет. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

10. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LADAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст / Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48.

Худяков М. І. Валторновий стиль: генезис, еволюція, константи та змінні. Статтю присвячено розгляду стилю валторни в аспекті сучасної органології як науки про музичні інструменти. Досліджуються закономірності виникнення та еволюції інструментального мислення в контексті естетичних і практико-стильових завдань, що виникають на певних етапах і періодах музичної творчості. Виявлено візуально-акустичні та технологічні особливості валторни як інструмента, який відрізняється благородством і поетичністю тембру, великим звуковим діапазоном, особливими прийомами для створення колористичних ефектів. Пройшовши довгий шлях розвитку, валторна зберігла типові (константні) риси свого «образу-стилю», які по-різному реалізуються (модифікуються) під впливом жанрів музики та інших стильових факторів – від епохальних, національних до індивідуально-особистісних. Це доводиться, зокрема, на прикладі творчості Л. Колодуба – провідного представника сучасної української інструментальної школи, який відтворює константні властивості інструментів, серед яких і валторна, на рівні жанровості та стилістики національної композиторської і виконавської шкіл.

Ключові слова: органологія, інструментальний стиль, «образ» валторни (генезис та еволюція), константи та змінні «образу-стилю» валторни.

Худяков Н. И. Валторновый стиль: генезис, эволюция, константы и переменные. Статья посвящена рассмотрению стиля валторны в аспекте современной органологии как науки о музыкальных инструментах. Исследуются закономерности возникновения и эволюции инструментального мышления в контексте эстетических и практико-стилевых задач, возникающих на определенных этапах и периодах музыкального творчества. Выявлены визуально-акустические и технологические особенности валторны как инструмента, отличающегося благородством и поэтичностью тембра, большим звуковым диапазоном, особыми приемами для создания колористических эффектов в сфере. Пройдя длительный путь развития, валторна сохранила типовые (константные) черты своего «образа-стиля», по-разному реализуемые (модифицируемые) под влиянием жанров музыки и других стилиевых факторов – от эпохальных, национальных до индивидуально-личностных. Это доказывается, в частности, на примере творчества Л. Колодуба – ведущего представителя современной украинской инструментальной школы, претворяющего константные свойства инструментов, среди которых и валторна, на уровне жанровости и стилистики национальной композиторской и исполнительской школ.

Ключевые слова: органология, инструментальный стиль, «образ» валторны (генезис и эволюция), константы и переменные «образа-стиля» валторны.

Khudyakov N. I. French horn style: genesis, evolution, constants and variables. The article is devoted to consideration of the French horn style viewed a subject of organology as a science of musical instruments. The tendencies of origin and evolution in instrumental mentality within the context of a esthetic stylistic tasks appearing in definite periods of musical activity are analyzed. Visual-acoustic and technological peculiarities of the French horn, as the instrument characterized by refine and poetic timber, great sound range, specific means for creating colour effects in the sphere of melody and backsound have been revealed. Being developed for a long time the French horn has preserved typical (constant) characteristics of its proper style, that have been modified in diferent ways under the influence of various genres of music and other

style factors – from historical, national to individual. This has been proved on the example of musical activity of L.Kolodyb – a leading representative of modern Ukrainian instrumental school, – who shapes the constant features (characteristics) of the instruments – the French horn among them – according to genres and styles of national composers and interpreters' schools.

Key words: organology, instrumental style, a French horn image, genesis and evolution, constants and variables the French horn image style.

УДК 784 : 78.071.2 : 782

Анна Помпеева

ИСКУССТВО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «БОЛЬШОЙ» И «КАМЕРНОЙ» (ОДНОАКТНОЙ) ОПЕРЫ

Целью данной статьи является обобщение научных представлений об искусстве сольного пения как составляющей любой разновидности оперного жанра. **Объект** исследования – опера как синтетический жанрово-стилевой комплекс, **предмет** – искусство сольного пения как его составляющая.

Искусство сольного пения – один из источников оперы. Именно в связи с выделением автономного сольного вокального исполнительства возникала оперная культура, в своих первоначальных образцах представлявшая «речитатив с аккомпанементом» (style recitativo), где исполнитель вокальной партии – певец, актер, декламатор – олицетворял образ человеческой личности, ставшей в эпоху позднего Ренессанса центром искусства. Гуманистическое «ядро» оперы как синтетического вида искусства, объединяющего музыку, драму и сценическое действие, никогда не исчезало из оперной эстетики и поэтики, но проявлялось по-разному, в частности, в связи с модификациями сущности самого искусства сольного пения.

Это дает основание А. Стахевичу поставить вопрос о синхронности процессов эволюции оперы и ее составляющей – сольного вокала. Тезис, выдвигаемый автором, – «искусство сольного пения неотделимо от истории оперы» [8, с. 1] – отражает ситуацию, при которой

вокальная педагогика и методика существуют как бы отдельно от музыкально-теоретической проблематики, связанной с исследованиями оперы как жанрово-стилевого комплекса, стабильного и мобильного одновременно.

Возникнув в условиях глобального исторического «слома» традиций вокально-хоровой полифонии Ренессанса новой системой гомофонно-гармонического мышления, опера в области искусства исполнительства знаменовала перелом в самой природе этого искусства, вывела на первый план фигуру вокалиста-виртуоза, голос которого и техника владения им становятся наиболее востребованными в системе коммуникации «музыка-слушатель». За словом «виртуоз» (от лат. *virtus* – доблесть, талант) стоит целая мировоззренческо-эстетическая система. В эпоху Барокко, когда впервые возникло понятие «поэтической музыки» (*musicus poeticus*), исполнительская виртуозность стала особенно высоко цениться, причем не только как техника и мастерство. Мастерство пения исторически вызревало из двух «пластовых» источников – фольклорного и хорового академического. И в том, и в другом случаях личность певца была анонимной. Выделение певца-солиста, концертирующего виртуоза из анонимной певческой среды происходило параллельно с общими процессами перестройки музыкально-ценностных ориентаций, с высвобождением музыки из «оков» других видов искусства и жизненно-культурных функций внемузыкального предназначения.

Бурный рост гомофонии, сам принцип которой связан с выделением ведущего голоса и аккомпанемента как двух компонентов музыкального изложения, отразился буквально во всех сферах музицирования, из которых наиболее показательной для той эпохи была инструментальная. Инструменты создавались не только как «продолжение» человеческого голоса, но и как расширение возможностей многооктавного, многорегистрового интонирования. Инструментальное интонирование виртуозного типа (скрипичное, флейтовое) показывало пример свободного оперирования как минимум четырехактавным диапазоном, причем с тенденцией его расширения «вверх», поскольку нижний предел был ограничен строем инструментов. В результате возникло классическое искусство вокала – бельканто, которое отражает синтез многовековых вокальных традиций (народная

песня, церковное пение), модифицированных под мощным влиянием инструментальной виртуозно-сольной музыки. Под ее влиянием возникло искусство оперных певцов-кастратов.

Как отмечает А. Стахевич, «в силу своей физиологии певцы-кастраты установили чрезвычайно высокий уровень смены голосовых регистров в сольном пении ($c^2 - d^2$), общий для всех типов мужских и женских голосов. Уровень регистрового перехода определял соответствующую технологию голосообразования открытого типа в ярком, светлом тембре звука. Классический стиль бельканто представлял собой двухрегистровый стиль сольного пения с максимально высоким уровнем регистрового перехода» [8, с. 1]. Если в оперном искусстве XVIII века стиль бельканто полностью отвечал профессионально-техническим и музыкально-эстетическим нормам оперной драматургии и вокальных амплуа, то с первой половины XIX века «классический стиль бельканто эволюционирует в силу изменений каждого из компонентов. В процессе эволюции формировались певческие традиции и зарождались оперно-исполнительские стили, специфика которых полностью противоположна предыдущим» [8, с. 3].

Еще в классическом итальянском бельканто середины XVII – первой половины XIX веков главным требованием была «певучесть исполнения» [2, с. 399]. По Л. Дмитриеву, «бельканто требует от певца совершенной техники владения голосом: безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, эмоционально насыщенного красивого певческого тона» [2, с. 400]. На первом месте здесь принцип кантиленности – жанровое начало, наиболее специфичное для музыки, в котором «всегда есть две стороны – красота голоса и смысловая наполненность интонирования» [5, с. 180]. В кантиленности, по Е. Назайкинскому, «важен и звук и тон, <...> и интонация, подчиняющаяся одновременно требованиям выразительности и ясной звуковысотной организации» [5, с. 180]. В кантиленном пении объединяются, хотя и по-разному соотносятся в разных вокальных жанрах, пластика ведения голоса и внутренняя смысловая наполненность пения, «задушевность, интонационная проникновенность. Поющий и играет голосом и вкладывает в пение душу» [5, с. 180]. Опера вбирала в себя и разные жанровые оттенки кантиленности, идущие от различных видов вокального музицирования, – песни, романса, соб-

ственно арии как первой виртуозной концертной формы в музыке вообще (Б. Асафьев [1, с. 219]).

Кантиленное пение – не единственный компонент сольного пения в опере, но другие жанрово-стилистические начала – речитативность и декламационность – не столь ярко выражают специфику пения как собственно музыкального искусства, в большой мере свободного от словесно-речевого начала. Сольное пение в опере основано на том, что «звуки голоса (в гораздо большей степени, чем звуки языка) непосредственно содержат в себе сведения о состоянии человека, о его характере, мгновенно оцениваются не только как звуки, а как и само состояние, как сам человек» [5, с. 67–68]. В искусстве сольного пения сосредоточены два момента: «портретирование» поющего индивидуума (голос как орган выражения); «объективирование» (голос как инструмент выразительно-изобразительной знаковой деятельности).

Под знаком взаимодействия этих моментов в их разном сочетании проходило развитие искусства сольного пения в опере. Так, абсолютизация бельканто в его виртуозном варианте в «поющей опере», где на первом плане солист-вокалист и его «концертное амплуа» в арии, привело к снижению роли оперы как драмы, где необходимо выстраивать музыкально-сценическими средствами сюжетно-событийную линию, показывать столкновение характеров действующих лиц, активно развивать диалоги, цементировать музыкальную форму системой ведущих мотивов.

Не утратив своего определяющего значения, оперное бельканто как искусство кантиленного пения обрело новую жизнь в опере-драме XIX века, где приоритет снова принадлежал итальянской оперной школе. В операх предшественников Дж. Россини – С. МеркадANTE, В. Беллини, Г. Доницетти – «бельканто обогащается палитрой новых тембровых и динамических красок» [2, с. 401]. Искусство сольного пения в его академической итальянской версии было не единственным источником вокально-оперной выразительности, что вытекает из самой природы голоса как средства речи и пения одновременно. Комментируя высказывание Р. Юссона по поводу того, что «все органы, участвующие в фонации, предназначены для первоочередных и более важных функций человеческого организма: фонации они служат как бы случайно и выполняют дополнительную, вторичную

функцию» [10, с. 214], Е. Назайкинский рассматривает взаимосвязь речи и пения как два режима работы голоса.

За основу автор берет фактор слуховой оценки, которая, во-первых, «ориентирована не на акустику, анатомию и физиологию голоса, а на связанные с ними черты облика человека. Именно они, знакомые слушателю по его жизненному опыту <...>, а во многом и через систему инстинктивных предзнаний, оказываются главными, определяющими» [5, с. 67]. Во-вторых, «слуховая оценка голоса является целостной и объективированной. Она подчинена своего рода постулату непосредственности» [5, с. 67].

В каких бы формах не проявлялся певческий голос – через декламацию, речитацию или кантиленное пение, функция отображения состояния оперного образа-характера в определенной сценической ситуации всегда остается главенствующей вне зависимости от жанра и стиля конкретной оперы, композитора и его эпохи.

Конец эпохи классического бельканто, приходящийся, по Л. Дмитриеву, на появление опер Дж. Верди [2, с. 401], подтверждает это положение. Как отмечает автор, «засилие колоратуры исчезает; украшения в вокальных партиях опер Дж. Верди остаются только у сопрано, а в последних операх композитора (как позднее и у веристов) вообще не встречаются. Кантилена, продолжая занимать основное место, развиваясь, сильно драматизируется, обогащается более тонкими психологическими нюансами» [2, с. 402]. Бельканто превращается из обозначения техники (манеры, тембра, стиля) пения в сводное представление о певческом голосе, смысл которого сводится к «совершенному владению голосовыми средствами и прежде всего кантиленой» [2, с. 402]. Не только в национальных оперных школах XIX в., но и в самой итальянской школе классическое бельканто включается в процесс развития национальных стилистик, являясь одновременно «эталоном классической красоты певческого тона, кантилены и других видов звуковедения» [2, с. 402].

Сольное пение в опере генетически связано с моделями-идеалами личностей главных героев опер, именами которых оперные произведения и называются. Личность певца-актера как носителя аффектов («страстей» и «добродетелей»), высоких гражданских и нравственных общественных идеалов постепенно модифицируется в направ-

лении психологизации, противоречивости образа «мятущейся души» героя (героини) оперного действия как синтеза музыки и драматической сюжетной основы. По М. Черкашиной-Губаренко, становление фаустианской модели, тесно связанной с исходной героецентристской («дон-жуановской»), сыграло «важную роль в сюжетообразовании и внутренних коллизиях целого ряда наиболее популярных опер XIX века, принадлежащих как романтической, так и постромантической эпохам. Скрытые связи с этой моделью помогли обнаружить архетипы бессознательного, которые были выявлены аналитической психологией К. Юнга и представлены в ней как Эго – личность, Тень, Анима, Анимус, формирующаяся Самость» [9, с. 12]. Анима (душа), соприкасаясь с внешним миром, подвергается существенным изменениям, особенно, если она ведет борьбу с «мнимой Тенью». Олицетворением «души» в опере является центральный персонаж. Все остальные «субстраты» оперного вокально-сценического действия так или иначе связаны с главной интонационной идеей, воплощенной в центральном образе, находящемся в состоянии своеобразной динамичной статики (термин Е. Орловой) [7].

Центральный вопрос в опере со времен ее возникновения – соотношение драматического действия и его музыкального воплощения – становится ключевым противоречием в разного рода кризисах, которые переживала опера на всех этапах своей истории. Романтическая опера, преодолев кризис, возникший в оперной классике XVII–XVIII вв., сама вскоре оказалась в кризисной ситуации. Блился XX век – эпоха нового перелома в системе ценностей, ритма жизни, мировоззрения и эстетики, который не мог не сказаться на содержании и формах оперного искусства.

Как отмечает Е. Корчова, «в начале XX столетия формируется новая эстетическая атмосфера, обусловленная общим идеологическим кризисом переломного периода и глобальными сдвигами художественного сознания. Как следствие, опера оказывается в ситуации “второго рождения” и острее, чем другие жанры (возможно, благодаря своей синтетической природе), требует преодоления романтизма, выработки новых, не-романтических языковых канонов» [3, с. 171].

Одним из ключевых вопросов еще в романтической опере становится соотношение оперной условности и оперного реализма, что

существенным образом влияет на интонационные характеристики главных действующих лиц опер в лице их репрезентантов – оперных певцов-солистов. Наряду с сохранением исторической конкретики (атмосфера действия, антураж соответствующей эпохи, сюжетное построение драмы, типовые коллизии и «предсказуемость» их разрешения), в оперу проникает новый герой – современник, носитель актуального мировоззрения, той или иной национальной ментальности, психологической и «портретной» индивидуальности. В этих условиях «большая опера» не могла быть актуальной новым требованиям, вызревающим в демократической культурной среде. Пересмотра требовали типовые оперные формы, как «номера» так и «сцены», которые необходимо было соединить, концентрировать, «уложить» в единое русло интонационно-фабульного (В. Медушевский [4]) музыкально-поэтического содержания.

Внутри оперного жанра в постромантической опере намечается ряд разновекторных тенденций, обусловленных как синтетической природой жанра (отсюда – влияние литературы, где начинает преобладать жанр реалистической новеллы; образец – новеллы П. Мериме, одна из которых послужила основой «Кармен» Ж. Бизе), так и влияниями «изнутри» музыки (вокальный цикл, зарождающаяся на его основе моноопера, симфоническая поэма и др.). В этих условиях как один из векторов оперного стиля формируется жанр одноактной оперы, возникший впервые в творчестве итальянских веристов. Музыкальный веризм отражал, с одной стороны, идеи литературного веризма, с другой стороны, питался интродуцированными предпосылками. В творчестве представителей оперного веризма сформировался жанр одноактных опер-новелл, первыми образцами которого были «Сельская честь» П. Масканьи (1890) и «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892).

Жанр подобного рода в национальных оперных школах не только существовал как самостоятельный, но и ассимилировался жанрами многоактной оперы. Сами же одноактные оперы-новеллы и оперы-картины стали объединяться в циклы, из которых наиболее показательным уже в XX веке является триптих Дж. Пуччини «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки» (1915–1918). В русской опере одноактные образцы представлены «Моцартом и Сальери» Н. Римского-Корсакова (1897), «Скупым рыцарем» С. Рахманинова (1904),

созданными на оригинальные тексты «Маленьких трагедий» А. Пушкина (своего рода стилистически рассредоточенный оперный диптих, объединенный литературным источником).

Принцип одноактности не является сам по себе жанровым феноменом, а характеризует лишь некоторые общие черты, свойственные семантико-композиционным особенностям подобного рода опер. Сфера языковой стилистики в них может быть кардинально различной, для доказательства чего достаточно сравнить итальянские веристские оперы с «Каменным гостем» А. Даргомыжского или со «Счастливой рукой» А. Шенберга.

В числе общих признаков жанра оперы-новеллы И. Нестьев выделяет «эффектность театральных ситуаций, напряженность кульминационных сцен», а также «калейдоскопическую смену событий, предвосхищающую “кадровый монтаж” в кино, применение прозаического текста вместо стихотворного», «обогащение речитативно-декламационной сферы, применение сквозного симфонического развития, отказ от активной роли хора, от развернутых арий-монологов, введение сжатых динамичных ариозо, отличающихся мелодической выразительностью» [6, с. 753]. В таких условиях драматургии и формы существенно преобразуются и характер задач, стоящих перед оперным певцом-актером. Он вынужден не только сценически перевоплощаться, адаптируясь к быстрому ходу сюжетных коллизий, свойственному опере-новелле, но и учитывать роль своей партии как их музыкального стержня. При этом в активной динамике находятся и вокально-исполнительские средства, изменяемые по ходу действия от речитативов, монологов, жанровых «вставок» (песня, каватина и др.), даже традиционных «больших арий» в духе многоактных опер.

Существенно возрастает и необходимость совершенствования мастерства пения в ансамблях, которые становятся в одноактной опере драматургическими «узлами» музыкального действия. Именно в ансамблях проявляется такое родовое качество одноактной оперы-новеллы, как камерность, зависящая не только от типа содержания (эмоционально-психологический «уклон» в личностную сферу), но имеющая и прямое отношение к организации фактуры в целостной оперной сцене. На этом уровне вокальные и инструментальные партии в камерной опере отличаются, как и в любой камерной музыке,

паритетностью, самостоятельностью в организации совокупного звучания, что определяет характерную для камерных одноактных опер полифоническую (в широком смысле – «многозвучную») фактуру голосов и пластов.

Выводы. Сохраняя связь с традициями «большой оперы», оперы-новеллы и оперы-картины демонстрируют черты нового оперного мышления, детерминированного социо-культурными процессами и коренными сдвигами в системе искусств, намеченными ближе к концу XIX века, в преддверии Новейшего времени. Принцип камерности в оперной драматургии, запечатленный в одноактных операх XIX в., становится одним из магистральных направлений в дальнейших репрезентациях оперы XX века, отличающейся исключительным разнообразием жанровости, языка и композиционно-драматургических решений. Все это накладывает свой отпечаток и на искусство сольного пения в опере, которое именно благодаря камерным разновидностям жанра обретает новый актерско-сценический смысл, становится сложнее и разнообразнее в плане сочетания речевого и вокального начал.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с. : нот.
2. Дмитриев Л. Б. Бельканто / Л. Б. Дмитриев // Муз. энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., Сов. энциклопедия, 1973. — Т. I. — Стб. 399–402.
3. Корчова О. «Плац» Джакомо Пуччині як спроба подолання оперного романтизму // Науковий вісник : зб. ст. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 171–176.
4. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. доктора искусствоведения : 17.00.02 / Медушевский Вячеслав Вячеславович. — М., 1983. — 46 с.
5. Назайкинский Е. Голоса / Е. Назайкинский // Звуковой мир музыки. Очерк второй. — М. : Музыка, 1988. — С. 55–80.
6. Нестьев И. В. Веризм / И. В. Нестьев // Муз. энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., Сов. энциклопедия, 1973. — Т. I. — Стб. 753–754.

7. Орлова Е. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания / Е. Орлова // Вопросы драматургии и стиля в русской музыке : сб. тр. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; отв. ред. А. И. Савкина. — М., 1980. — 267 с.

8. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Исследование / А. Г. Стахевич. — Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. — 272 с.

9. Черкашина-Губаренко М. / Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XX века // Науковий вісник : зб. ст. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 1–12.

10. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 263 с.

Помпеева А. Ю. Мистецтво сольного співу як виконавська складова «великої» і «камерної» (одноактної) опери. Статтю присвячено характеристиці еволюції мистецтва сольного співу як найважливішої складової опери на всіх етапах її історії. Мистецтво сольного співу відображує принципи оперної естетики і поетики та, одночасно, є їхнім джерелом. Стиль бельканто, що панував у класичній італійській опері XVII–XVIII ст., зберіг своє значення і у подальшому в галузі кантиленності як основи сольного співацького мистецтва. Разом з тим, формування опери-драми та її камерних різновидів (веризм) суттєво розширило палітру завдань, що стояли перед співаком-актором в опері. Поглиблення психологізму, використання реалістичних сюжетів з повсякденного життя, зміни у системі музичної мови сприяли широкому використанню декламаційності та речитативності, модифікації жанрів, характерних для сольного оперного співу. Камерність в опері розвивалася у двох напрямках: «стиснення» «великої» опери до одноактності; формуванні моноопери. У статті вперше показано взаємозв'язок цих процесів, репрезентантом яких слугує одноактна камерна опера, що стала одним з провідних жанрів у оперному мистецтві кінця XIX – початку XX ст., і мала вплив на мистецтво сольного співу як на один з головних інгредієнтів оперного спектаклю.

Ключові слова: опера, мистецтво сольного співу, бельканто, «велика» опера, «камерна» опера, веристська опера, одноактна опера.

Помпеева А. Ю. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. Статья посвящена характеристике эволюции искусства сольного пения как важнейшей составляющей оперы на всех этапах ее истории. Искусство сольного пения отражает принципы оперной эстетики и поэтики и, одновременно, является их источником. Стиль бельканто, господствовавший в классической итальянской опере XVII–XVIII вв., сохранил свое значение и в дальнейшем в области кантиленности как основы сольного певческого искусства. Вместе с тем, формирование оперы-драмы и ее камерных разновидностей (веризм) существенно расширило палитру задач, стоящих перед певцом-актером в опере. Углубление психологизма, использование реалистических сюжетов из повседневной жизни, изменение в системе музыкального языка способствовали широкому использованию декламационности и речитативности, модификации жанров, характерных для сольного оперного пения. Камерность в опере развивалась в двух направлениях: «сжатия» «большой» оперы в одноактность; формирование монооперы. В статье впервые показана взаимосвязь этих процессов, репрезентантом которых служит одноактная камерная опера, ставшая одним из ведущих жанров в оперном искусстве конца XIX – начала XX вв., и повлиявшая на искусство сольного пения как один из главных ингредиентов оперного спектакля.

Ключевые слова: опера, искусство сольного пения, бельканто, «большая» опера, «камерная» опера, веристская опера, одноактная опера.

Pompeeva A. J. The Art of solo singing as performing component of the “big” and “chamber” (one-act) Opera. Article is devoted to the evolution of the art of solo singing as an essential component of the opera in all stages of its history. Art of solo singing opera reflects the principles of aesthetics and poetics and, simultaneously, is their source. Bel canto style that prevailed in classical Italian opera XVII–XVIII centuries retained importance in the future in the field as a basis cantilena solo singing art. However, the formation of opera drama and chamber varieties (verismo) significantly expanded palette challenges faced singer-actor in the opera. Deepening psychology, the use of realistic scenes of everyday life, a change in the system of musical language contributed to the wide use of declamatory recitative and modifications genres characteristic of solo opera singing. Chamber opera developed in two directions: “compression” of the “big” one-act opera; monooпера formation. The article at first shows the relation of these

processes, which serves as a one-act representant of chamber opera, which has become one of the leading genres in the art of opera late XIX – early XX centuries and influenced the art of solo singing as one of the main components of an opera.

Key words: art of solo singing, bel canto, “great” opera, “chamber” opera, veristik opera, one-act opera.

УДК 78.0712 : 784. 3

Галина Зуб

**КОММУНИКАТИВНЫЕ КООРДИНАТЫ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ МАТИЛЬДЫ ВЕЗЕНДОНК»
Р. ВАГНЕРА**

Одной из актуальных является проблема межжанровых взаимодействий, исторически возникающих между двумя синтетическими жанрами – вокальным циклом и оперой, что приводит в конечном итоге к появлению камерной оперы, монооперы, с одной стороны, и театрализации и симфонизации вокального цикла, с другой [2, с. 54–55], [4, с. 146], [5, с. 9–10]. Данные факторы непосредственно влияют на исполнительские задачи концертмейстера. При переложении вокальной партии нередко происходит ситуация жанровой переакцентуации, трансформации звукового образа фортепиано и артистической деятельности пианиста-концертмейстера.

В эпоху романтизма границы конкретных жанров зачастую оказываются размытыми, что накладывает отпечаток не только на драматургию целого, но повышает удельный вес инструментального начала, обуславливая новые творческие задачи концертмейстера-пианиста. «Пять стихотворений Матильды Везендонк» мыслились композитором как преддверие «Тристана», что обуславливает единство художественных исканий в произведениях, принадлежащих различным жанрам. В вокальном цикле Р. Вагнера заложена тенденция к масштабному, симфоническому прочтению сочинения, что подтверждается многократными переложениями музыкального текста, написанного композитором для сопрано и фортепиано, на другие исполнительские составы. Переложения на различные исполнитель-

ские составы способствуют привнесению новых образных нюансов в камерное сочинение, (не случайно этот цикл зачастую называют *Wesendonk-Lieder*, указывая на песенный жанровый прообраз вокальных миниатюр). Назовем лишь некоторые исполнительские версии данного сочинения: солистка – Сильвия Шашш (сопрано), оркестр Венгерской оперы, дирижер Андраш Короди; архивная запись 1912 года, солист – Вильгельм Грунинг / *Wilhelm Gruning* (фортепианное сопровождение); архивная запись 1914 года, солистка – Элен Гулбрансон / *Ellen Gulbranson* (оркестровое сопровождение); солистка – Элен Фаррел, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Л. Бернштейн, 1961 год / *Eileen Farrell, L. Bernstein, New-York Philharmonic, 1961*; солистка – Вальтрауд Майер. Парижский оркестр, дирижер Д. Баренбойм, 1991 год / *Waltraud Meier, Orchester de Paris, Daniel Barenboim, A Radio France Recording, 1991*; две исполнительские версии Марты Медль: а) партия фортепиано – Райнер фон Застров, б) при оркестровом переложении сопровождения; переложение для голоса и органа – дуэт С. Калинин и Н. Сидоренко (Харьковская филармония); переложение для виолончели и органа, виолончели и фортепиано – дуэт С. Калинин и В. Рекало (Харьковская филармония).

При анализе интерпретационных версий необходимо учитывать технические возможности инструментальной партии – фортепиано, орган, симфонический оркестр, а также вокального голоса и «голоса» виолончели, необходимо определить сходство и различия в способах их интонирования и артикуляции. В одних случаях обнаруживается большая близость звукоизвлечения с оригинальной композиторской версией, в других – существенная разница. Конечной целью является уровень художественного результата, при этом необходимо отметить «потери» и новые обретения выразительных качеств – те специфические особенности, которые отличают исполнительские интерпретации рассматриваемого произведения. При анализе исполнительской трактовки важно также учитывать специфику партии инструмента и акустику помещения, в котором исполнялось данное произведение (церковное помещение, концертный зал филармонии, оперная сцена). Так, к примеру, произведение, исполненное в сопровождении клавирина, прозвучит по-иному, более сдержанно и галантно, в сравнении с фортепианным аккомпанементом, который предполагает широкую

динамическую и артикуляционную шкалу исполнения. В то же время орган, «наполняющий» своим полнозвучным тембром церковное пространство органного зала, потребует от вокалиста более сильной атаки звука. Концертная и студийная запись значительно отличаются по своим акустическим и коммуникативным параметрам (добавим, что во втором случае отсутствует существенный для концертного исполнения фактор непосредственного общения исполнителей и публики). Различный состав оркестра – камерный или симфонический – потребуют от певца совсем иного вживания в образную сферу произведения. В связи с этим закономерной видится проблема переакцентуации, привнесения новой семантики, нового жанрового прочтения в изначальный композиторский замысел в контексте разнообразных переложений.

Такие параметры, как темп, агогика, динамика активно проявляются в процессе раскрытия концепции произведения, его исполнительской интерпретации, апеллируя, в частности, и к такому понятию, как зонная природа музыкального слуха. В связи с этим немаловажно, что исполнительский состав влияет на характер прочтения инструментальной партии, с одной стороны, и на интонирование солиста, с другой, очерчивая в конечном счете индивидуальные границы исполнительской версии сочинения. Немаловажным с данных позиций является опыт неоднократного исполнительского прочтения песен «Ангел», «Стой!», «В оранжерее», «Скорби» певицей Мартой Медль, в одном случае при участии фортепиано, в другом – оркестра. Обнаруживаются различные качества вокального интонирования, которые обусловлены взаимодействием солистки и инструментальной составляющей дуэта, определяя в итоге различные градации эмоционально-психологического переживания образного строя песен. Остановимся отдельно на оркестровой версии. При оркестровом переложении трансформируются жанровые параметры сочинения, что приводит к сближению вокальных номеров с оперными сценами. В исполнительской интерпретации Марты Медль возникает широчайшая динамическая амплитуда, а в инструментальной партии появляется невозможное при обращении к «звуковому образу фортепиано» (при всем универсализме этого инструмента) богатство оркестровых тембров, углубляются заданные композитором полифонические качества фак-

туры, актуализируемые благодаря дифференциации фактуры на отдельные «голоса» и оркестровые группы. Гармония обретает большую полнозвучность, акустическую глубину, фоническую красочность, одновременно усиливается и полифонический фактор – выпуклость оркестровых голосов и подголосков, вступающих в «диалог» с солисткой, что совместно с усилением динамической шкалы ведет к повышению эмоционального тонуса, большей остроте психологических переживаний, преодолению характерной для жанра вокального цикла интимной песенной природы входящих в него миниатюр. При этом уже в оригинальной композиторской версии (в данном случае речь идет об авторском тексте) можно обнаружить не только черты камерного мышления, но, безусловно, и симфонизации, поскольку «при относительно ясном соблюдении строфичности стиха он (Вагнер – Г. 3.) посредством гармонии и “бесконечной мелодии” вуалирует грани формы, оттягивая кадансовую “развязку”, вследствие чего обеспечивается текучесть музыкально-поэтической мысли» [3, с. 182].

При сравнении исполнительских интерпретаций цикла Р. Вагнера на слова М. Везендонк Мартой Медль обнаруживается ситуация «смены коммуникативных координат». Методологической базой для разработки данного концепта в диссертационном исследовании автора данной публикации [6] явились исследования Теодора Адорно, представленные в монографии «Социология музыки». Немецкий ученый обращался к проблемам коммуникации в различных музыкальных жанрах, сопоставляя и специфицируя камерные, концертные и музыкально-театральные жанры. Рассматривая камерную музыку, Адорно отмечает, что «этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 78]. Камерную музыку характеризуют особая интимность, доверительность высказывания, что обусловлено коммуникативными факторами внутреннего (между исполнителями) и внешнего (между исполнителями и публикой) «общения». Так, согласно взглядам Т. Адорно на сущность камерной музыки, этот вид творчества в первую очередь «обращен к исполнителям как минимум в той же степени, что и к слушателям» [1, с. 78]. Так, камерная музыка имеет специфические коммуникативные качества – здесь возникает своеобразная

самоуглубленная исполнительская коммуникация, связанная с местом бытования камерных жанров – «дом». Согласно мнению литературоведа А. В. Михайлова, интерьер жилища – это продолжение внутреннего мира человека: «<...> стены моей комнаты или стены моего дома – это крайние границы моего, моего внутреннего мира, моего собственного мира» [7, с. 236–237].

В камерных жанрах отсутствует дух соревнования, мыслимого как противостояние, соперничество. Соревнование участников в камерно-инструментальных жанрах это всегда своего рода диалог – «попеременное выделение голосов и их отход на второй план» [1, с. 79]. В камерно-инструментальных жанрах момент сотрудничества главенствует над тенденцией личностного самоутверждения. Перед исполнителями встает важная задача – «не играть за чужой счет, а уметь отступить на второй план» [1, с. 80]. Самоограничение и рефлексия помогают участникам ансамбля избежать «решительного самоутверждения отдельных голосов во что бы то ни стало» [1, с. 80].

Поведение исполнителей камерной музыки Т. Адорно остроумно соотносит с поведением игроков в старинном английском спорте: это одухотворение конкуренции, которая как бы перемещается в сферу воображения, – предвосхищение таких условий, где музыкальное исполнение, как соревнование, было бы свободным от всего агрессивного, злого, где труд выступал бы как игра, сотрудничество. Он определяет подобную музыку как самоуглубленную. Такое самоуглубление связано с местом бытования камерной музыки, это «буржуазный дом», в котором не предусмотрено четкое разделение на исполнителей и слушателей. Здесь возникает сентиментальный образ слушателя, переворачивающего листы фортепианной партии и внимательно следящего по нотам за музыкальным действием исполнителя. Эти образы прочно вошли в практику домашнего камерного музицирования и любительского исполнительства XIX – начала XX веков, став образами социальными, как бы частью буржуазного интерьера. По Т. Адорно, основополагающий принцип камерного музицирования – отсутствие всякой мысли о широком воздействии в отличие от концертной практики, где основополагающим жанром стала симфония. Камерная музыка требует от исполнителей особой глубины в постижении композиторского замысла, способности охватить фактуру

в ее целостности, ощущать диалогичность партий как особый коммуникативный процесс. Камерная музыка «рассчитана на таких музыкантов, которые, исполняя свою партию, вполне отдают себе отчет в целом и соизмеряют свою партию с ее функцией в целом» [1, с. 80]. При этом верная интерпретация отмечена особым качеством в воссоздании композиции, которая мыслится не как данность или застывшая структура, а как динамический процесс становления.

«Пять стихотворений Матильды Везендонк» – произведение, которое находится на пересечении жанров – камерно-вокального и оперного, две песни этого цикла являются этюдами к «Тристану». Вследствие этого при переложении инструментальной партии на оркестр возникает возможность приближения коммуникации к оперному типу, который отличается повышенной эмоциональностью, метафорически говоря, «укрупненным театральным жестом», аффектированной интонацией, адресованной многочисленной публике. Подобная возможность была реализована в рассмотренных интерпретационных версиях Марты Медль, которая исполнила цикл в двух вариантах: в ансамбле с пианистом Райнером фон Застровым и при оркестровом переложении инструментальной партии. В дуэте с фортепиано певица исполняет песни в самоуглубленной интровертивной манере в более сдержанном, чем при участии оркестра, темпе. Динамическая и эмоциональная шкала в оригинальной камерно-вокальной версии отличается меньшей амплитудой, чем в вокально-оркестровой версии, где обнаруживаются яркие эмоциональные всплески. Таким образом, подобные образно-эмоциональные трансформации при переложении на иной исполнительский состав указывают на возникающую смену коммуникативных координат.

Совсем по-иному звучит архивная запись 1912 года в реализации композиторского замысла тенором Вильгельмом Грунингом (вокальная миниатюра «Ангел»), который, напротив, сообщил песне подчеркнуто камерные черты в духе богатых камерно-вокальных традиций. Его исполнение максимально объективировано, в нем преобладает «повествовательный» тон, что всецело соответствует поэтическому тексту, где рассказ ведется от третьего лица. Эмоциональный уровень в данной исполнительской версии не противоречит камерной природе жанра, переживания не выходят на уровень театрального аффекта.

Его интерпретация лишена острых эмоциональных всплесков-кульминаций, которые присущи вокально-оркестровым вариантам, которые решены в духе вагнеровских оперных сцен.

В исполнении песни «Грезы» – вокальной миниатюры, которая непосредственно предстает этюдом к любовной сцене Тристана и Изольды из II действия оперы, вокалисткой Элен Гулбрансон (архивная запись 1914 года) подчеркивается внутренний драматизм музыки благодаря неторопливости темпо-ритмического развертывания, погружению в тембральную ауру голоса и оркестра, выделению на первом плане вокальной партии в общем звучании. Это связано не только с особенностями данной аудиозаписи, но вероятно, и с особой интерпретацией, характерной для этого переложения. Инструментальная партия при всей своей тембральной дифференцированности все же в большей мере прочитана с точки зрения сопровождающей функции, несмотря на то, что она насыщена важнейшими тематическими идеями, в то время как основным «действующим лицом» является солистка, здесь ощущается присущая камерному жанру «жертвенность» инструментального начала, способность отойти на второй план. Несмотря на оркестровое переложение, в этой трактовке в большей мере ощущается камерная интровертивная трактовка сочинения, лишенная нацеленности на широкое эмоциональное воздействие. Совсем по-иному звучат оркестровые версии этого сочинения в более близких к нам по времени создания интерпретациях, которые нацелены на более широкое эмоциональное воздействие и даже эстрадную исполнительскую подачу образного содержания, как это было в интерпретации Элен Фаррел совместно с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под руководством Л. Бернштейна (1961 год).

Интересна современная версия вагнеровского цикла с участием виолончелиста В. Рекало. «Голос» виолончели способен передать тонкую шкалу эмоций, чувствований, ему присуща особая глубина и густота тембра, богатство штрихов, полнозвучность вибрато. При этом артикуляция инструмента во многом родственна вокальному интонированию, обнаруживая особую широту дыхания. Вместе с тем, струнный инструмент не способен к непосредственной передаче «вербального» смысла. Следует отметить, что в дуэте В. Рекало и С. Калинина (Харьковская филармония) была реализована комму-

никативная задача «общения» двух участников дуэта, донесения до слушателей той эстетической информации, которую композитор заложил в синтетическом единстве музыкально-интонационной сферы и поэтической составляющей сочинения. Говоря о данном дуэте, отметим, что в творческой практике исполнителей существуют два варианта переложений: виолончель – фортепиано и виолончель – орган (автор переложений С. Калинин).

Можно прийти к заключению, что пианисту-концертмейстеру в отличие от солиста-виртуоза присущ иной тип артистизма, обусловленный специфическими коммуникативными условиями его творческой деятельности, которая сформировалась под влиянием определенных исторических и социальных предпосылок. И все же фортепианная партия камерно-вокальных сочинений, начиная свой эволюционный путь от «Далекой возлюбленной» Л. Бетховена вплоть до творчества композиторов-романтиков Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера, Г. Вольфа, связана с векторной направленностью от симфонизации инструментальной партии, намеченной еще в циклах Ф. Шуберта, до экспрессивного звучания оркестра в произведениях Г. Малера. Таким образом, в камерно-вокальном творчестве романтиков фортепиано, выполняя сопровождающую функцию, передает эстафету оркестру, наделенному многообразными, яркими тембровыми красками, преисполненному величайшими возможностями сквозного тематического развития. Оркестровая партия в переложениях вокального цикла на стихи М. Везендонк Р. Вагнера может быть истолкована как аналог вагнеровского оперного оркестра (интерпретации Сильвии Шашш, Вальтраут Майер), звучать по-тристановски, где вокальное и инструментальное интонирование образуют неразрывное единство, смысловой синтез, привносящий в замысел сочинения новые экспрессивные особенности. Подобное исполнение связано с преодолением интровертированности жанра вокального цикла и привнесением большей эмоционально-исполнительской шкалы в интерпретацию сочинения. Благодаря использованию оркестра возникает возможность более рельефного проведения отдельных тематических линий, противопоставленных вокальной партии, что способствует яркому раскрытию «диалогической» целостности вокального и инструментального начал.

При переложениях возникают и некоторые потери, ведь звуковой образ фортепиано во многом определяет камерность интерпретации, особую атмосферу «доверительного общения» двух участников ансамбля и слушателей. В то же время рассмотренные оркестровые версии обладают яркой эмоционально-экспрессивной выразительностью. В отличие от ударной артикуляции клавишного инструмента они в большей мере способны передавать текучесть, процессуальность, тембровую и фактурную дифференцированность, заложенную и в фортепианном варианте. Использование оркестровых возможностей в рассмотренных переложениях знаменует тенденцию исторического сближения вокального цикла с оперой на пути к их слиянию в жанре монооперы. Если в камерно-вокальном цикле Р. Вагнера стремился передать череду эмоциональных состояний и круг философских образов, то в крупных музыкально-театральных сочинениях процесс становления определяется логикой оперной драматургии. В рассматриваемом сочинении композитор решает проблемы личности на высоком мировоззренческом уровне, однако, что парадоксально, благодаря обращению к жанру камерно-вокального цикла подобная всеобщая проблематика получает у него глубоко интимное, личностное, интровертивное претворение, обусловленное звуковым образом фортепиано. Философско-обобщенное содержание цикла позволяет соотносить его с образно-смысловыми координатами музыкальных драм Р. Вагнера. Использование экспрессивных возможностей оркестра настраивает исполнителей и слушателей на более сильную эмоционально-психологическую шкалу в процессе интерпретации и восприятия реципиентами идей, заложенных соавторами цикла на уровне музыкально-поэтического единства: образы-символы страждущей души, любви, смерти и бессмертия, поиска покоя в мире вечных метаморфоз.

Вокальный цикл Р. Вагнера написан для сопрано и фортепиано, однако использование органа с его массивной звучностью, виолончели – инструмента, не связанного с непосредственной передачей слова, а «говорящего со слушателем» на ином, имманентном музыкальном языке (переложение С. Калинина), привносит новый смысловой оттенок в художественное восприятие реципиента. Данную интерпретацию можно сравнить с «песней без слов», где все повороты вер-

бального смысла, заложенного в вокально-инструментальной версии, осуществляются на уровне собственно инструментального интонирования. Напомним также, что рассматриваемое камерно-вокальное сочинение зачастую исполняется на языке оригинала, хотя имеется русский перевод В. Коломийцова, в полной мере передающий фило-софский подтекст словесного компонента. И все же рассматриваемые в данном подразделе вокальные версии – немецкоязычные, что связано в контексте непосредственного восприятия с интуитивностью и фонетической адекватностью в постижении смысла синтеза слова и музыки.

Интересен также гендерный аспект исполнения. Опыт претворения в жизнь миниатюры «Ангел» певцом Вильгельмом Грунингом в духе эпической повествовательности, определенной отстраненности от личностных проблем, отличается большей эмоциональной интровертностью, чем интерпретации этой миниатюры солистками-сопрано, которые более экспрессивно выражают эмоции подразумеваемого «лирического героя», передавая его экспансивные «всплески». Данная особенность, по-видимому, связана не только с индивидуальным прочтением этого исполнителя, но и со свойствами психологической мускулиности, ведь в мужском мире индивидуальные переживания зачастую получают более скрытое, сублимированное выражение. При сравнении архивных записей (1912 и 1914 гг.) с более современными прочтениями обнаруживается тенденция к усилению исполнительской экспрессивности, от камерного, доверительного к масштабному, концертному звучанию. Не в последнюю очередь это связано и с усвоением разнообразного по своим стилевым показателям музыкального опыта XX века (в области серьезной академической и легкой развлекательной музыки), самими эволюционными процессами в области понимания наследия прошлого, которое не сохраняется «в законсервированном виде», а подвергается постоянному осмыслению и переосмыслению.

Примеры, рассмотренные в данной статье, подчеркивают важность коммуникативных процессов, в том числе жанровой коммуникации, возникающей в связи с исполнением переложений, которые звучат в ином пространственно-временном и художественном континууме. Переложения могут привести, к примеру, не только к увели-

чению количества участников, значительному усилению динамики, эмоционального диапазона сочинений, но и смене коммуникативных координат в связи с задачами, возникающими у дирижера, инструменталистов, певцов в осуществление новых версий исполняемого произведения. Индивидуальный выбор участников ансамбля как интерпретаторов вокального цикла Р. Вагнера на слова М. Везендонк, так же, как и выбор исполнительского состава, может определять смену характер коммуникативных координат, в том числе с позиций преодоления – в противовес самоуглубленной жанровой природе дуэта, так и, напротив, привнесение камерной семантики в оркестровую партию, которая как бы отодвигается на второй план, что обуславливает закономерную сдержанность певческого интонирования и преодоление повышенной экспрессии, что отвечает природе концертного исполнения. Подобной многоплановости способствуют межжанровые взаимодействия, актуализирующиеся в эпоху романтизма. Они позволяют исполнителям многомерно трактовать те или иные жанры, сочинения, выделяя каждый раз новую грань в замысле композитора, акцентируя заложенные в рамках заданного стиля интерпретаторские возможности.

Подведем итоги. Музыкальный романтизм выдвигает новые задачи перед концертмейстерами, что особенно ясно обнаруживает себя в контексте обращения исполнителей к авторскому стилю великого реформатора оперного жанра – Рихарда Вагнера. Ситуация смены коммуникативных координат в связи с переложением вокального цикла на слова М. Везендонк на различные исполнительские составы связана с переходом исполнительского «общения» на иной уровень при переложении фортепианной партии на оркестр – за границы камерного музицирования (предполагаемого в связи с природой жанра камерно-вокального цикла при изначально обозначенной в авторском тексте симфонизации замысла, текучести становления музыкально-словесного единства, мыслимого как процесс) в сторону широкого (концертного) воздействия на публику, расширения динамической и тембровой амплитуды звучания. В дуэтах «виолончель – фортепиано», «виолончель – орган» возникает жанровая переакцентуация в сторону «песни без слов».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // *Избранное: Социология музыки* / Адорно Т. В. ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб., 1998. — С. 78–94.
2. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренко как жанр монооперы / Е. Алексеева // *Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк].* — К., 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 53–61.
3. Бабий О. П. *И. В. Гете в художественном сознании и творчестве Рихарда Вагнера* : дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения спец. : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Бабий Оксана Петровна ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2008. — 212 с.
4. Ганзбург Г. *Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана* / Г. Ганзбург // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2010. — Вип. 28. — С. 145–158.
5. Говорухіна Н. О. *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Говорухіна Наталія Олегівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 18 с.
6. Зуб Г. А. *Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Г. А. Зуб. — Харьков, 2012. — 222 с.
7. Михайлов А. В. *Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв.* / А. В. Михайлов // *Быт и история в античности.* — М., 1988. — С. 219–270.

Зуб Г. А. Коммуникативные координаты в исполнительских версиях вокального цикла «Пять стихотворений Матильды Везендонк» Р. Вагнера. Актуальная в эпоху романтизма проблема межжанровых взаимодействий рассмотрена сквозь призму исполнительских задач концертмейстера. Определены коммуникативные координаты в различных исполнительских

версиях при переложении вокального цикла Р. Вагнера на различные исполнительские составы. В связи с исполнительским обращением к оригинальному авторскому тексту «Пяти стихотворений Матильды Везендонк» определены взаимодействие природы камерного жанра с симфоническим методом, специфика звукового образа фортепиано и артистизма концертмейстера.

Ключевые слова: коммуникативные координаты, концертмейстер, фортепиано, оркестр, орган, вокальный цикл, романтизм, интерпретация.

Зуб Г. О. Комунікативні координати в виконавських версіях вокального циклу «П'ять віршів Матільди Везендонк» Р. Вагнера. Актуальна в епоху романтизму проблема міжжанрових взаємодій розглянута крізь призму виконавських завдань концертмейстера. Визначені комунікативні координати в виконавських версіях при перекладанні вокального циклу Р. Вагнера на різні виконавські склади. У зв'язку із виконавським зверненням до оригінального авторського тексту «П'ять віршів Матільди Везендонк» визначено взаємодію природи камерного жанру із симфонічним методом, специфіку звукового образу фортепіано та артистизму концертмейстера.

Ключові слова: комунікативні координати, концертмейстер, фортепіано, оркестр, орган, вокальний цикл, романтизм, інтерпретація.

Zub G. O. Communicative coordinates in performance versions of a vocal cycle «Five Wesendonk's poems» by R. Wagner. Urgent in epoch of romanticism the problem of intergenre interactions is considered through a prism of performance tasks by concertmaster. The communicative coordinates in various performance versions are determined at conversions of a vocal cycle by R. Wagner on various performance groups. In connection with the reference to performance connection to original author's text of «Five Wesendonk's poems» are determined interaction of a nature of a chamber genre with a symphonic method, specificity of a sound image of a piano and artistic performing of concertmaster.

Key words: communicative coordinates, concertmaster, piano, orchestra, organ, vocal cycle, romanticism, interpretation.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ВИРТУОЗОВ В КАМЕРНОМ ЖАНРЕ

(на примере дуэта В. Горовиц – Н. Мильштейн)

Из всех видов человеческой деятельности, искусство – одна из немногих сфер, где фактор индивидуальности, «непохожести» является определяющим и наиболее интересным. Это очевидно, когда мы обращаемся к «исполнительскому музыковедению», изучающему бесконечное количество индивидуальных прочтений первоисточника – произведения композитора. В этой связи актуальным остается вопрос о том, насколько широка шкала толерантности индивидуального исполнительского стиля. Что позволяет интерпретатору сохранять самобытность при погружении во множество композиторских стилей? При этом основным вектором научного поиска *пока что* оставался вопрос стилевого взаимодействия пары исполнитель – композитор. Научный поиск здесь ведется в двух направлениях: определение адекватности воплощения композиторского замысла и поиск специфики конкретного исполнительского стиля. В последнем случае, для получения максимально достоверного результата применяют сравнительный анализ исполнительских версий одного «произведения композитора» [6].

Мы же предлагаем изменить ракурс исследования, рассмотрев то, как взаимодействуют между собой стили исполнителей. Отметим, что это усложняет первоначальную формулу «композитор – исполнитель», превращая ее в триаду «композитор – исполнитель – исполнитель». В этом случае необходим анализ не только того, как исполнитель интерпретирует авторский текст, но и того, насколько намерения одного артиста оказываются созвучными видению партнера. Наиболее показательным в этом случае, на наш взгляд, является жанр камерной сонаты. Именно в ней важнейшая задача камерного ансамбля – возникновение целостности при сохранении индивидуальности участников ансамбля – является основой воплощения драматургии произведения.

К камерному исполнительству обращались многие «большие исполнители», что дало миру такие дуэты как: А. Рубинштейн – Г. Венявский, С. Рихтер – Д. Ойстрах, Г. Гульд – И. Менухин, М. Арге-

рих – Г. Кремер, Д. Барнбойм – М. Венгеров, Н. Луганский – В. Репин и многие другие. Некоторые из этих дуэтов – пример многолетнего творческого сотрудничества, основанного на совпадении жизненных и профессиональных ориентиров, но бывает, что создание такого творческого союза является лишь эпизодом в творческой биографии музыкантов. Последнее верно для дуэта Владимир Горовиц – Натан Мильштейн.

Таким образом, цель данной статьи – определение параметров исполнительского замысла камерного произведения. Объект исследования – индивидуальный исполнительский стиль, предмет – взаимодействие индивидуальных исполнительских стилей в камерной скрипичной сонате. Материал исследования – запись Сонаты ор. 108 № 3 для скрипки и фортепиано Й. Брамса, сделанная в июне 1950 года в Нью-Йорке дуэтом В. Горовиц – Н. Мильштейн,

Прежде всего, необходимо сказать несколько слов об истории этого творческого союза. Одногодки (1903 года рождения), выходцы из Украины, они познакомились и подружились в 1921 году в Киеве. В течение почти трех лет музыканты гастрольно гастролируют по городам России, Украины, Крыма и Кавказа с сольными программами (от музыки барокко до современных композиторов, таких как Н. Метнер, С. Прокофьев, К. Шимановский) и камерными произведениями (сонаты С. Франка, К. Сен-Санса, Э. Грига).

Вот как описывал совместную деятельность один из участников дуэта Натан Мильштейн: «Одним из наших наиболее важных выступлений в Москве был концерт, состоявшийся в 1923 году. На концерте мы с Горовицем представляли в России премьеры Первого скрипичного концерта Кароля Шимановского и Первого скрипичного концерта Сергея Прокофьева. В обоих концертах Горовиц исполнял фортепьянную версию оркестровых партий. (Я считал, что, если играет такой великий пианист, как Владимир Горовиц, то оркестр уже не нужен!)» [4, с. 34]. Хотя, сетовал Мильштейн, «Горовиц как аккомпаниатор играл, как и следовало ожидать, исключительно оживленно, но, увы, иногда слишком громко» [8, с. 35]. Как видим, даже выступая в качестве солиста, Н. Мильштейн был вынужден приспособливаться к В. Горовицу – аккомпаниатору. Яркий тому пример – исполнение музыкантами «Фантазии на темы из оперы «Кармен» П. Сарасате. Твор-

ческая натура В. Горовица не могла оставаться в тени. Это приводило к тому, что фортепианная партия произведения в его исполнении постоянно изменялась. Эти импровизации впоследствии сложились в знаменитую «Кармен-фантазию».

Отметим, что во многом творческие установки музыкантов были близки, что объясняется временным (как мы уже упоминали, музыканты были одногодками), стилевым (общность установок виртуозно-романтической исполнительской школы и эпохального стиля) и национальным факторами. Хотя, люди, близко знавшие музыкантов, отмечали, что они значительно отличались по характеру и восприятию жизни, были такими разными «словно их разделяли столетия» [9]. К примеру, о В. Горовице современники отзывались как о сложной и изменчивой натуре, тогда как Н. Мильштейн отличался открытым характером, уравновешенностью, невозмутимостью и умением всегда сохранять хорошее настроение [9].

Однако они были похожи в главном – оба были одержимы музыкой. Уже в юные годы В. Горовиц проявил себя настоящим мастером, он «обладал безупречным чутьем, и его исполнение, казалось, возникало стихийно, будто иным оно не могло быть и создавалось тут же, без всякого предварительного замысла» [9]. Исполнительский стиль В. Горовица отличали ошеломляющая виртуозность, неповторимая мощь и в то же время поэтичность. Репертуар выдающегося пианиста, которого именовали «Листом XX века», составляли преимущественно произведения композиторов-романтиков: Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова, П. Чайковского, А. Скрябина.

Ансамблевая деятельность пианиста была не столь обширна, однако современники не могли не оценить дуэт В. Горовица и С. Рахманинова, исполнявший на двух роялях сонаты и концерт В. Моцарта, Первую и Вторую сонату С. Рахманинова и другие произведения, правда, не для широкой публики. Мировой же известностью пользовалось «трио мушкетеров» в составе: Н. Мильштейн, В. Горовиц, Г. Пятигорский.

Бесспорной была и исключительность исполнительского таланта Н. Мильштейна: «Скрипка словно являлась такой же неотъемлемой частью его существа, как глаза или ноги... Натан мог быть только тем, чем он был: изумительным скрипачом», – писал о нем его друг Гри-

горий Пятигорский [9]. Будучи воспитанником русской скрипичной школы, учеником выдающегося педагога Л. Ауэра, Н. Мильштейн обладал совершенной техникой, его игру отличали красивый серебристый звук, а интерпретации – вкус и безупречное чувство формы. Репертуар Н. Мильштейна состоял, в основном, из классических и романтических сочинений, концертов для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона, М. Бруха, П. Чайковского и А. Глазунова, а также сочинений для скрипки соло И. С. Баха.

Как свидетельствовали современники, в конце жизни пути Н. Мильштейна и В. Горовица разошлись. Возможно, одной из причин было расхождение в общественном признании музыкантов. По словам С. Волкова, «хотя знатоки высоко ценили Мильштейна, как в высшей степени изысканного и тонкого исполнителя, он никогда не приблизился к тем “олимпийским высотам”, которых достиг его друг. Соответственно, они стали встречаться не так часто, и узы, когда-то столь тесные, стали ослабевать» [3].

За многолетнее сотрудничество музыканты накопили в своем репертуаре достаточно много произведений, но так сложилось, что существует единственная запись дуэта – Соната op. 108 № 3 для скрипки и фортепиано Й. Брамса, которую они записали на пластинке в июне 1950 года в Нью-Йорке¹.

Трудно объяснить, почему музыканты остановили свой выбор именно на этом произведении, ведь в начале концертной деятельности они избегали исполнения произведений Й. Брамса². Однако некоторые предположения мы можем сделать. Во-первых, данное произведение обладает особой эффектностью, свойственной произведениям концертных жанров. Также немаловажную роль, на наш взгляд, сыграла исполнительская сложность произведения. И здесь дело заключается не только в технических трудностях, с которыми и В. Горовиц, и Н. Мильштейн смогли успешно справиться, а скорее в трудности донесения до слушателя особой драматургии композитора, его мироощущения.

¹ Там же был записан в исполнении Н. Мильштейна и Г. Пятигорского концерт для скрипки и виолончели Й. Брамса op. 102.

² «Я не люблю его камерные произведения, хотя считаю скрипичные сонаты исключением, особенно мне нравится первая часть Сонаты Соль мажор», пишет Н. Мильштейн [6].

Среди множества произведений камерно-инструментальной музыки Й. Брамса триада скрипичных сонат, написанная композитором в 1879–1888 годах (в так называемый «венский период» его творчества), отличается разнообразием драматургических решений. Музыковед И. А. Браудо отмечает, что «Брамс <...> избежал двух опасностей камерного стиля: чрезмерной механизации письма по готовым уже схемам и виртуозности, как самоцели» [2]. Наряду с песенностью, характеризующей композитора как романтического мечтателя, в сонатах есть яркие драматические всплески – проявления бунтарского, действенного характера композитора. Не случайно, как отмечает Е. М. Царева, брамсовские «сонаты-дуэты синтезируют симфоничность, концертность и камерность, продолжая тем самым бетховенскую традицию» [10, с. 306].

Во всех трех камерных сонатах «Бетховенское начало» получает новое развитие, во многом благодаря особому методу мотивной разработки, позволяющему: «достичь высочайшей интенсивности тематического развития даже на сравнительно небольших пространствах» [1]. Как характерные черты камерных сонат Й. Брамса также следует отметить ритмическую свободу и склонность к тщательной отделке деталей.

Выделяя стилевые особенности рассматриваемого произведения, отметим, что Третья соната *d-moll* считается трагическим финалом триады и больше наделена чертами симфоничности. В пользу этого говорит и характерная для симфоний четырехчастная структура сонаты со специфическим музыкально-образным решением частей и наполнение музыкальной ткани контрастными эмоциональными оттенками светлой лирики и драматизма, и присутствие арки от первой части к финалу, и сквозное развитие. «Третья, совершающая – вслед за Четвертой симфонией – еще один путь “от элегии к трагедии”» – анализирует сонату Е. М. Царева [10, с. 310].

Глубокая драматургия сонаты проявляется уже в первой части (*Allegro*), носящей мятежно-романтический характер. Лирическая напевность, сопровождающаяся прерывистыми вздохами, сменяется бурным взрывом чувств, демонстрируя противоречивость и сложность сюжетной линии. Вторая часть (*Adagio*) по характеру контрастна первой – здесь главная роль отдана скрипке, которая и воплощает

основную задачу композитора – певучесть, спокойствие и величие духа. Третья часть – *Un poco presto e sentimento* – написанная по типу скерцо, призрачна по характеру как в партии скрипки, так и фортепиано. Здесь приходит мысль о соревновании, неувимости и недосказанности. Самая развернутая по масштабам четвертая часть (*Presto agitato*), безусловно, является концентрацией образов всей сонаты в целом. Именно эта часть подчеркивает трагический дух сонаты, выставляя на первый план все мужество и силу в бездне других, контрастных оттенков.

Мастерство камерного ансамбля В. Горовиц – Н. Мильштейн при исполнении сонаты Й. Брамса не вызывает сомнений. Легкость в преодолении технических трудностей и слаженность ансамбля, несомненно, завораживают слушателя. Однако наряду с этим создается ощущение «невключенности» в процесс, заложенный композитором, формальности исполнения. В результате чего теряются те черты сонаты, которые особенно ценят в ней как музыканты, так и публика: яркость контрастных красок, выразительность интонаций, масштабность музыкального сюжета в целом. Создавая свой музыкальный образ, В. Горовиц и Н. Мильштейн сохранили камерный характер и атмосферу ансамбля как такового. И в то же время, «диалогичность» – одна из преобладающих черт Сонаты № 3 Й. Брамса, за исключением, возможно, II части, где главный музыкальный материал отдан композитором скрипке, – не стала основополагающей в их интерпретации.

Говоря об исполнительском решении I части сонаты, отметим достаточно ровное и в ритмическом, и в динамическом плане прочтение.

Однако, выразительные средства, отмеченные автором на протяжении всей сонаты (уже в первом такте в партии скрипки есть указание – *sotto voce ma espressivo*), и другие стилевые особенности, связанные с глубиной нюансировки, не переданы музыкантами в полной мере. В результате бетховенские протестные интонации, присущие музыке первой части приобретают несколько иной характер.

На наш взгляд, именно в *Adagio* (II), где самим композитором в основу положена вокальность, – дуэт В. Горовица и Н. Мильштейна наиболее гармоничен в передаче характера. Скрипка звучит певуче и передает все лирические и задумчивые настроения, в то время как рояль окутывает ее гармониями, не выдвигая свои высказывания на

первый план. Следует упомянуть о том, что, будучи ярким солистом, здесь В. Горовиц играет деликатно и не доминирует над своим партнером в ансамбле, как бы принимая во внимание слова Н. Мильштейна о том, что в сонатах Брамса «медленные части написаны все-таки для скрипки, а не для фортепиано» [4].

Характер III части сонаты кроется в темповом обозначении *Un poco presto e sentimento*, а если точнее – в ремарке *e sentimento*, что в переводе означает «чувство» или «с чувством». В исполнении данного дуэта недостаточно передана выразительность, чувственная интонация ниспадающей терции – основного лейтмотива данной части. Однако они блестяще справляются с другой задачей композитора – характером скерцо, хоть исполняя его скорее задорно, нежели таинственно и призрачно, что, на наш взгляд, было бы более характерно, учитывая тональность *fis-moll*, в которой написана эта часть.

В финале же становится ясно, что указание *agitato* (взволнованно) явно не стало основополагающим для интерпретации дуэта Горовиц–Мильштейн. Несмотря на то, что музыканты играют IV часть наиболее насыщенно и ярко, используя большой арсенал виртуозных и звуковых средств, здесь нет разнообразия «цветовых оттенков фактуры», которые всегда были присущи В. Горовицу. В то же время Н. Мильштейн допускает, так называемое, формальное исполнение двойных нот (не подчеркивая их мелодическую основу), а также недостаточно для столь драматичной и экспрессивной музыки использует прием различной амплитуды вибрации. Возможно, из-за того, что исполнители-романтики не до конца прониклись поздним творчеством Й. Брамса, музыканты не уделили слишком большого внимания деталям диалогичности и глубине ансамблевой тонкости данной сонаты. «Запись совсем не была диалогом, скорее свидетельством музыкальной удалости, дерзкой и смелой», – так отзывался об этой записи музыковед и журналист Соломон Волков [3]. Хотя с данным мнением довольно трудно согласиться. Во всяком случае, В. Горовиц здесь предстает в непривычном для него качестве – достаточно спокойного, академичного исполнителя, что напоминает нам его записи фортепианных концертов Й. Брамса, сделанных совместно с Ар. Тосканини.

Таким образом, соединение самобытных личностей, имеющих большой опыт сольного исполнительства, в данном дуэте привело, на

наш взгляд, к образованию ансамбля, который можно рассматривать как «взаимоотношение разных индивидуальностей, стремящихся к равноправному сосуществованию на паритетных началах, к определенной самостоятельности и взаимному диалогу» [8]. При этом реализуются такие психологические установки, как ощущение чувства совместного делания, ощущение укрытия, защищенности и, в тоже время, ощущение условности уединенности, связанное с присутствием публики. Это – так называемая модель «вдвоем на людях», подробно рассмотренная И. Польской [8, с. 242–243].

В рамках такой модели и может происходить раскрепощенное выражение чувств исполнителей, о которых упоминает С. Волков. Учтем при этом, что и В. Горовиц, и Н. Мильштейн являлись блестящими представителями романтиков-исполнителей, для которых превалирование личности являлось определяющим.

Отметим также, что, как известно из отзыва С. Волкова, в конце жизненного пути В. Горовиц и Н. Мильштейн исполнили сонату Брамса для очень узкого круга лиц. И это было уже совершенно другое прочтение. «Теперь же оба мастера играли *sotto voce*, – мягко, как будто шептали друг другу на ухо... Все, о чем они думали, отражалось в музыке: прочувствованные воспоминания вместе проведенных дней молодости, неожиданный всплеск неприязни и ревности, глубокий подводный поток сожаления и, наконец, намек на прощение и примирение», – вспоминает С. Волков [3]. По-видимому, именно в этом последнем исполнении и прозвучал настоящий «камерный» Брамс, для которого виртуозность произведения не была основной целью, а сама музыка насыщена глубокой поэзией и душевной значительностью.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брамс – биография, факты из жизни, фотографии, справочная информация [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://pipلز.ru/page.php?id=590>. — Загл. с экрана.
2. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки / Е. М. Браудо. — Л. : «Прометей», 1923. — Т. 3. — С. 26.
3. Волков С. Мильштейн и Горовиц. Разговор на языке музыки [Электронный ресурс] / С. Волков — Режим доступа : <http://www.chayka.org/node/383>. — Загл. с экрана.

4. Мильштейн Н. Из России на Запад / Н. Мильштейн. — Нью-Йорк : Изд-во «Лаймлайт», 1991. — 172 с.
5. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. / Б. Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2003. — 480 с.
6. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации / В. Москаленко. — [К., 2009]. — 67 с. — Рукопись в электрон. виде.
7. Ойстрах Давид. Воспоминания. Статьи / Давид Ойстрах. — М. : Музыка, 2008. — 208 с.
8. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : Монография / И. И. Польская. — Харьков : ХТАК, 2011. — 396 с.
9. Пятигорский Г. Виолончелист [Электронный ресурс] / Г. Пятигорский. — Режим доступа : http://www.mmv.ru/gootenberg/gregor/archiv/toc_archiv.htm. — Загл. с экрана.
10. Царева Е. М. Йоганнес Брамс : Монография / Е. М. Царева. — М. : Музыка, 1986. — 383 с.

Сидоренко О. Взаимодействие исполнителей-виртуозов в камерном жанре (на примере дуэта В. Горовиц – Н. Мильштейн). Рассмотрено взаимодействие индивидуальных исполнительских стилей в камерном ансамбле на примере анализа записи Третьей сонаты для скрипки и фортепиано Й. Брамса оп. 108. Определены отличия сольного и камерного исполнительства музыкантов-виртуозов.

Ключевые слова: камерный ансамбль, соната, исполнительский стиль, творческий диалог, интерпретация.

Сидоренко О. Взаємодія виконавців-віртуозів у камерному жанрі (на прикладі дуету В. Горовиць – Н. Мільштейн). Розглянута взаємодія індивідуальних виконавських стилів у камерному ансамблі на прикладі аналізу запису Третьої сонати для скрипки та фортепіано Й. Брамса оп. 108. Визначені відмінності сольного та камерного виконавства музикантів-віртуозів.

Ключові слова: камерний ансамбль, соната, виконавський стиль, творчий діалог, інтерпретація.

Sydorenko O. Interaction virtuoso performers in the chamber genre (for example, the duo V. Horowitz – N. Milstein). The interaction of the individual performing styles in a chamber ensemble by analyzing records of the Third Sonata

for Violin and Piano by J. Brahms op. 108 were considered. The differences of solo and chamber music of virtuoso musicians were identified.

Key words: chamber ensemble, sonata, performing style, creative dialogue, interpretation.

УДК 784 : 792.73 : 008

Яна Курганова

ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МАСС-КУЛЬТУРЫ

Цель данной статьи – выявить особенности эстрадного вокала в контексте современной масс-культуры. **Объект исследования** – эстрадный вокал как художественный феномен, **предмет** – его исполнительская специфика.

Эстрадная песня и ее составляющая – эстрадный вокал – явление, сформировавшееся в своих основных эстетико-художественных параметрах лишь в XX веке. Однако искусство пения, разнообразностью которого является его эстрадно-массовый вариант, уходит своими корнями в глубь веков. Ведь голос человека – это природный инструмент, на котором он издавна выражал свои эмоции и мысли, претворял в музыкально-интонационном выражении речевую основу – один из важнейших истоков музыки как вида искусства.

Вокальная культура представлена еще со времен Ренессанса тремя пластами музыкального творчества – фольклором («первый» пласт), академической профессиональной музыкой («второй» пласт), музыкой быта и развлечений («третий» пласт). Предлагая данную классификацию, ее автор – В. Конен – отмечает: « Не только в быту, но и в профессиональной среде до сих пор не изжито мнение: музыкальная культура Запада членится на два пласта – фольклор и профессиональное композиторское творчество. Между тем, помимо этих двух общепризнанных пластов, во все известные нам времена – от средневековья до нашей современности – музыка Европы и Америки насыщена бесконечным разнообразием других творческих видов, не укладывающихся ни в систему крестьянского

народного творчества, ни в закономерности профессиональной школы» [3, с. 75].

Эстрадный вокал издавна был достоянием «третьего» пласта музыкального творчества, причем истоки его заключены в фольклоре. Сам по себе фольклор – народная песня – в плане соотношения «музыки для себя» и «музыки для других» неоднороден. В образцах песенного творчества разных народов можно обнаружить специальные концертные жанры, рассчитанные на исполнение перед публикой. В большинстве случаев носителями этих жанров песенного или песенно-инструментального творчества являлись народные профессионалы – в средневековой Европе жонглеры, менестрели, ваганты, на Руси – скоморохи, в Украине – кобзари и певцы-лирники. В их искусстве формировался и закреплялся вариант концертных (эстрадно-преподносимых) жанров музыки, в системе коммуникации которых четко разделялись исполнители-создатели (импровизаторы) и публика (потребители музыкально-художественных ценностей).

Особенностью функционирования пластов музыкального творчества является их постоянное взаимодействие. Более того, академическая музыка (профессиональное композиторское и исполнительское творчество) всегда питалось интонационными идеями, заимствованными не напрямую из фольклора, а именно из «третьего» пласта. Вводя понятие интонационной идеи, Е. Маркова отмечает, что сферой ее бытования являются лексические слои прикладных жанров, которые «имеют тенденцию порождать некоторое композиционное качество, существующее с функциональной наполненностью формы» [5, с. 17].

Например, сонатную тенденцию можно обнаружить в строении строфы лютеранского хорала-гимна, поэмную циклизацию – в «вальсовых венках», ариозной вокальности в песнях-гимнах XIX в., мистерияльную балаганность – в джазе, театрализованную ритуальность – в роке [5, с. 17–18]. Особенностью прикладных жанров, в частности, вокальных (песня, романс), является их встроенность в сферу непосредственных бытовых музыкально-эстетических феноменов, выявление в них обслуживающей функции, выходящей за пределы «чистой» элитарной музыки. Посуществу, эти жанры породили и главный репрезентант искусства сольного пения – оперу, которая питалась разнообразными формами «омузыкаленной» речевой инто-

нации, а оперная ария, по Б. Асафьеву, была «первейшей концертной формой» [1, с. 219].

В музыкальной культуре разных эпох и периодов всегда существовали и существуют «легкие» жанры, говоря современным языком – шлягеры, которые составляли и составляют основу потребительского интереса массовой музыкальной аудитории. Академическое профессиональное творчество внутри себя не только питалось этими жанрами, артифицировало их в моделях композиторского профессионализма, но и само создавало подобную «легкую музыку», о чем свидетельствует широкое распространение в современной слушательской среде т. н. популярной классики.

По В. Конен, «третьепластовые» музыкально-творческие виды начали приобретать особое значение со второй половины XIX в., в «век урбанизации и вторжения в искусство коммерческого начала» [3, с. 77]. Для характеристики этой сферы музыкального творчества употребляются разные названия: «Иногда ограничиваются понятием “окружающая нас музыка” (Х. Бесселер)». Чаще всего их называют “городским фольклором”. Также широко принят на Западе термин “тривиальная музыка” (К. Дальхауз). Б. Асафьев рассматривал его расчленено – то как “музыку быта”, то как “музыку городской окраины” или “слободской фольклор”. В наши дни прочно вошел в жизнь термин “между-музыка” (“Mezza-musica”), введенный Карлосом Вега. Часто эти виды отождествляют и с “легким жанром»» [3, с. 77].

Понятие «массовая песня», вошедшее в обиход во времена «советского» периода, является достаточно широким и не отражает смысла явления, указывая лишь на массовое распространение, популярность тех или иных песенных образцов. В их числе могли быть и подлинные народные песни, исполняемые как в быту, так и с эстрады, песни, созданные композиторами в жанре концертно-камерного творчества, адаптированного к потребностям и возможностям восприятия широкой публикой. С начала XX в. в концертно-эстрадный жанр проникают влияния джаза в его вокальных истоках (блюз, баллада и др.), широко практикуются различные виды городского романса, в славянских странах – цыганского пения и др..

С развитием технических средств (звукозапись, звуковоспроизведение, радио, затем телевидение) эстрадная песня получает воз-

возможности глобального распространения, становится своеобразным звуковым фоном общественной жизни. Сущность «шлягерной» масс-культуры сохраняется в любых ее проявлениях, вне зависимости от тематики и даже стилистики. Особенностью эстрадного пения в исполнительском аспекте является его особая природа, в равной степени характерная для всех «третьепластовых» форм вокального музицирования, даже если создателями песен являются профессиональные композиторы, а исполнителями – профессиональные певцы.

Главное отличие вокально-исполнительского творчества в эстрадно-джазовой сфере от академического, в частности, оперного вокала, заключается в том, что, если в академической традиции певец или певица должны каждый раз перевоплощаться в новый сценический образ, то в эстрадно-джазовом пении они показывают «сами себя»: «Вот почему каждый певец джаза должен иметь свой оригинальный репертуар и саунд» [8, с. 8]. Действительно, «невозможно представить, чтобы кто-то запел чужой репертуар с чужой интерпретацией» [8, с. 8]. Это хорошо осознает массовый слушатель, который ориентируется в своих вкусах и пристрастиях на конкретного певца или певицу, на их неповторимый стиль, начиная от внешнего сценического облика и заканчивая репертуаром и манерой пения (англ. саунд означает «звучание»).

Формула «голос – это человек», предложенная Е. Назайкинским [6, с. 68], прямо соотносится с аксиомой Ж. Бюффона «стиль – это человек». В пении, в его разных видах и жанровых типах это проявляется нагляднее всего. Ведь слуховое восприятие голоса певца или певицы ориентировано, во-первых, «не на акустику, анатомию и физиологию голоса, а на связанные с ними черты облика человека. Именно они, знакомые слушателю по его жизненному опыту, но не только по опыту, а во многом и через систему инстинктивных предзнаний, оказываются главными, определяющими» [6, с. 67].

Во-вторых, «слуховая оценка характера голоса является целостной и обьективированной», подчиненной «постулату непосредственности», который «действует в областях, где нет промежуточных знаковых слоев» [6, с. 67]. Звуки голоса «непосредственно содержат в себе сведения о состоянии человека, о его характере, мгновенно оцениваются не только как звуки, а как и само состояние, как сам человек» [6, с. 68].

Функция «портретирования» («голос – это человек») и «постулат непосредственности» в совместном действии рожают особый принцип слухового восприятия и оценки голоса певца, в том числе и эстрадного, где они объединяются и воздействуют на массового слушателя, если можно так сказать, гипнотически. Особенностью коммуникации в системе «эстрадный вокал – массовый слушатель», является не только ориентация последнего на стиль и репертуар конкретного исполнителя, но и почти прямое отождествление слушателями себя и исполнителя-певца. Этому способствует система особых приемов «внешнего» и «внутреннего» моделирования исполнительской ситуации в концерте, где, наряду с обязательной дистанцией (исполнитель – кумир публики) существует и прямое воздействие в форме «шлягера» как продукта, специально создаваемого для определенных не столько эстетических, сколько коммерческих целей.

Вместе с тем, понятие «шлягерная культура» не столь однозначна. В эстрадном вокале, постоянно оперирующем песенными шлягерами, складывается особая система профессионализма, направленного на обязательное владение певцами и певицами техникой вокала в сочетании с целым рядом приемов психологического воздействия на реципиентов – слушательскую аудиторию особого рода, целенаправленно отражающую предлагаемую им вокально-сценическую игровую ситуацию. В числе таких приемов «прямого воздействия» находится, в частности, звуковая аппаратура, позволяющая через работу звукорежиссера и систему микрофонов комбинировать силу и локализацию оттенков голоса и инструментального сопровождения. Внедрение микрофонов, ставших с 30-х гг. прошлого века неотъемлемым атрибутом эстрадно-джазового вокала, сделало возможным репрезентацию концертных выступлений в любых условиях – в залах, на стадионах, где слушатели присутствуют в количестве нескольких тысяч человек.

Второй чертой и атрибутом эстрадного пения становится почти обязательное включение в исполнение танцевально-пластической составляющей, направленной на активизацию идеомоторных реакций слушателей, тем самым принимающих хотя бы условное участие в исполнении песни. К этому добавляется целая система спецэффектов в виде цвета, света, «дыма» и т. д., а также соответствующих

театральных реквизитов – костюмы, грим, мизансцены и др. Театрализация в эстрадном вокале существовала всегда, но во второй половине XX в., прежде всего, благодаря кино и телевидению, она обрела новые формы выражения и способы распространения (видеоклипы, где комплексно представлены различные виды искусства в микромасштабном синтетическом, квази-сюжетном выражении).

Как и в любом жанре вокального искусства, эстрадное пение «соединяет в себе художественно-исполнительский комплекс и наиболее рациональный для этого жанра тип фонации» [2, с. 25]. Звукорежиссерская работа (фонограмма), может существенно повлиять на звучание голоса эстрадного певца, добавить ему силы, динамических оттенков, чистоты, но в основе все же лежит определенный тип фонации в сочетании с индивидуальным тембром голоса исполнителя. В вокальной теории выделяются три типа фонации, «которые отличаются по жанровым направлениям вокального искусства: академическая, народная и эстрадная» [2, с. 25].

Употребляемый Н. Дрожжиной термин «жанровые направления вокального искусства» имеет прямое отношение к пластам музыкального творчества – фольклорному, академическому и «третьему». Эстетика и поэтика «третьего» пласта (музыки «легкой», преимущественно «развлекательной») распространяется на все средства музыкальной выразительности, в том числе и на вокально-исполнительские. При всей индивидуальности, к которой стремятся эстрадные вокалисты-исполнители, существует константная основа их манер пения, которую с точки зрения вокальной методологии Н. Дрожжина определяет как «технику слабого импеданса» [2, с. 29].

Термин «импеданс» (букв. лат. *impeditio* означает «препятствие») классифицируется в теории вокала как «обратное акустическое сопротивление, которое ощущают голосовые складки со стороны рото-глоточного канала» [7, с. 28]. В теорию певческого голоса этот термин был введен Р. Юссоном, который использовал его как «оценку эффективности техники, коэффициента ее полезного действия в процессе преобразования энергии подсвязочного давления в энергию звуковых колебаний» [7, с. 13]. Академические певцы обязаны владеть сильным импедансом, верхний предел которого в звукочастотном выражении простирается от 100 до 120 дБ. Это связано с особенностью искусства

оперного пения, где певцы поют в сопровождении оркестра и должны перекрывать его звучание без помощи звукоусиливающих средств.

В эстрадном пении, шире – в эстрадно-джазовом вокале, используются микрофоны, что дает возможность использовать более слабый импеданс, тем более, что большинство эстрадных певцов не отличаются силой голоса. На первом плане в эстрадном пении – эмоциональная выразительность исполнения, «заражающая» функция голоса, действующего на сознание и подсознание слушателя, как правило, отождествляющего себя с певцом или певицей, исполняющими всем известную песню. Однако отличительный признак эстрадного вокала в виде слабого импеданса – лишь внешняя сторона данного типа «жанровой фonaции».

В эстрадном пении, представленном через множество индивидуальных манер, репертуарных и стилистических ориентаций певцов и певиц, сосуществуют, взаимодействуют все три типа фonaции, выделяемые в теории вокала. Эстрадному певцу, находящемуся в поисках своего стиля, необходимо овладеть основными навыками академического вокала, адаптировать их к специфике своего голоса, а также к избираемому для исполнения репертуару. Эстрадное пение в области фonaции находится, как и сам «третий» пласт или «третье жанровое направление», как бы между академической и фольклорной системами звукоизвлечения. Не случайно в существующих сейчас учебных подразделениях музыкальных вузов эстрадные вокалисты обучаются и технике академического пения, и, отчасти, технике народного пения (последней – чаще всего в связи с исполняемыми народными песнями).

Сама по себе народная манера пения, во-первых, различна в разных странах и регионах, во-вторых, делится на два основных типа: аутентичную, основанную на открытом звуке, чаще всего, с сильным импедансом; полуприкрытую, где ощущается стремление к более тихому, «камерному» звуку и импеданс существенно ослаблен. Как отмечает в этой связи Н. Дрожжина, «полуприкрытая манера пения – это культивированная техника народного пения, которая образовалась в результате использования академической манеры звукоизвлечения с использованием в репертуаре народно-песенного материала» [2, с. 29].

Как представляется, такая «смешанная» техника фonaции составляет основу большинства вокально-исполнительских стилей в оте-

чественной и зарубежной эстрадно-джазовой вокальной практике. Однако градации «полуприкрытого» пения могут быть весьма значительными. Микрофоны позволяют даже при слабом импедансе достичь громкого звучания голоса, а фольклорный (аутентичный) тип звукообразования в большинстве случаев не подчеркивается, а используется как краска при исполнении соответствующих образцов песен, стилизованных под народные. Следует учитывать и наличие инструментального сопровождения, а также бэк-вокала, что создает в эстрадно-песенном исполнении развернутую вокально-инструментальную «панораму», делает тембровую характерность звучания голоса солиста лишь составляющей общей звуковой «партитуры».

Эстрадная песня и эстрадный вокал, как уже отмечалось – явления, стилистически неоднородные. Не случайно, характеризуя эстрадное пение, авторы исследований в этой области, в частности, Н. Дрожжина, рассматривают эстрадное направление в вокальном искусстве в тесной связи с джазовым вокалом (отсюда термин – «эстрадно-джазовое пение»). Джаз в его вокальных разновидностях, в частности, блюзовых, заложил основы многих характерных черт эстрадного вокала, в связи с чем джазовая составляющая должна рассматриваться, наряду с народно-академической, как входящая в систему эстрадно-вокального интонирования.

Как композиторы, создающие песенный репертуар для эстрадных исполнителей, так и сами исполнители, учитывают три основные стилистические особенности джазового вокала, определяемые О. Степурко как: а) «парадоксальный саунд»; б) «заниженное интонирование»; в) «фразировка «офф-бит»» [8, с. 7]. Расшифровка этих понятий сводится к наличию: 1) в «парадоксальном саунде» – тенденции к выявлению каких-либо характерных особенностей певческой манеры, часто даже с использованием пения с хрипом, «подвывающего» звука, других приемов, по наличию которых слушатели безошибочно распознают голос любимого певца или певицы; 2) в «заниженном интонировании» – второй идиоме эстрадно-джазового вокала – суть заключается в имитации блюзового пения, идущего, по мысли О. Степурко, от плача («блюз – это аналог русского народного плача») [8, с. 8]; 3) техника «офф-бит» – это использование ритмо-фразировочных смещений сильной доли, создающее специфику

агогики в эстрадном пении, истоком которого в этом смысле является свинг (применяется в качестве компенсации «пропущенных» долей времени, как бы для закрытия «дырок» между ними).

Характерные особенности джазового вокала составляют важную, но не единственную основу эстрадного пения (не случайно это объединяется в общем понятии «эстрадно-джазовое пение»). Эстрадное пение может включать и целый ряд других стилистических ингредиентов – от академического вокала до фольклорной манеры звукоизвлечения. В сочетании с репертуаром, который для каждого эстрадного вокалиста всегда приоритетен, то есть подбирается и даже сочиняется для него конкретно, «под его стиль», комплекс вокальной стилистики определяет «лицо» каждого конкретного вокалиста-эстрадника. При этом, чем ярче индивидуальность певца или певицы, тем больше, глубже и целостнее его индивидуальный вокальный стиль.

Образцами такой целостности могут быть эстрадно-певческие и сценические образы А. Пугачевой, С. Ротару, И. Кобзона, Г. Лепса и других «классиков» отечественной эстрады. В творчестве выдающихся эстрадных вокалистов обнаруживается не только кристаллизация индивидуального исполнительского стиля, но и тенденции к его динамичному обновлению. Динамика репертуарно-исполнительского обновления – характерная черта, свойственная масс-культуре вообще, что отражается и в исполнительских стилях выдающихся эстрадных певцов. Этому способствуют «индикаторы спроса» – еженедельные хит-парады, проводимые через СМИ на основе интерактивного опроса слушательской аудитории. Быстрая смена слушательских симпатий отражает динамику современной жизни, тех ситуаций, в которых та или иная песня в исполнении того или иного певца или певицы становится созвучной слушательской установке, возникающей часто спонтанно. Для этого используются и специально внедряются в исполнительскую вокально-эстрадную практику новые стилистические манеры, ранее не свойственные тому или иному певцу или певице.

Например, Л. Долина, начинавшая свой творческий путь как джазовая певица, планирует вновь обратиться к джазовому вокалу в своем новом проекте, работа над которым уже начата ею в США. В творчестве С. Ротару, ориентированном, в основном, на лирическую песню с фольклорными истоками, в последнее время просматрива-

ются тенденции к музыке стилей «диско» и «R'n'B». Г. Лепс и, отчасти, Ф. Киркоров, во многом модифицируют свои вокальные стили: Г. Лепс широко использует синтез «городского романса» и «шансон» с академической арией (благодаря уникальному четырехоктавному диапазону голоса); Ф. Киркоров обращается к соединению традиционного для него поп-вокала с академическими элементами (пример – дуэтный альбом, записанный совместно с А. Нетребко).

В каждом музыкально-художественном явлении, к какому бы жанру или пласту оно не принадлежало, первичен всегда аспект профессионализма, качество репертуара, а еще в большей мере – исполнительской его подачи. Поэтому эстрадно-песенное творчество и исполнительство, составляющие неотъемлемую часть современной музыкальной культуры, должно отвечать стандартам качества, что давно уже осознано в зарубежной эстраде. Отечественное эстрадно-вокальное исполнительство постоянно совершенствуется как в направлении качества вокала, так и оформлении концертов и видео-альбомов, создаваемых в последнее время по существующим международным «стандартам качества». Поп-индустрия – сложная система, в которой творческое начало неотделимо от коммерческого, но в любом случае слушатель всегда распознает (интуитивно или осознанно) художественный потенциал и индивидуальность творческих манер, культивируемых эстрадными вокалистами.

Выводы. Песня, шире – песенная культура – достаточно консервативный жанр, сохраняющий в течение многих веков свою актуальность и востребованность в практике общественного музицирования разных эпох и народов. Эстрадная песня и связанная с ней система эстрадного вокала модифицировалась исторически, но всегда сохраняла связь с традициями, составляющими основу данной культуры в ее социо-коммуникативных и художественно-эстетических параметрах. Поэтому научно-музыкально-исследовательское осмысление проявлений эстрадно-песенной культуры, особенно, современной, выступает как актуальная задача научного дискурса. Специфика и формы проявления эстрадного вокала в эпоху массовых коммуникаций коренным образом отличаются от устной фольклорной и «третьепластовой» (городской) традиций прошлых веков. В масс-культуре, начиная с XX в. господствует песенный «шлягер» – явление, которое требует

всестороннего изучения. Сохраняя константную песенно-массовую основу, «шлягер» становится своеобразным индикатором не только музыкально-художественных, но и социальных процессов, происходящих в обществе. Носителями шлягерной культуры, их репрезентантами для публики выступают «звезды эстрады», популярность которых в обществе даже выше, чем политиков и ученых, не говоря уже об академических композиторах и исполнителях. Поэтому изучение основ и индивидуальных проявлений эстрадного вокала – актуальное направление в современной науке о музыке, что и определяет аспект научной новизны в данной статье.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 279 с.
2. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Навч.-метод. посібник для студ. і викл. вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації // Н. В. Дрожжина. — Харків : «Майдан», 2010. — С. 1–42
3. Конен В. Дж. Третий пласт / В. Дж. Конен // Совесткая музыка. — 1978. — № 5. — С. 113–118.
4. Кочнева И. Вокальный словарь : (науч.-попул. словарь терминов по вокальному искусству) // И. Кочнева, А. Яковлева. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1986, — 70 с.
5. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Н. Маркова ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 38 с.
6. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
7. Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования / Е. А. Рудаков // Певческий голос: исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер.с фр.] / Р. Юссон. — М. : Музыка, 1974. — С. 3–38.
8. Степурко О. Скет импровизация: школа Джонни Митчелл (би-боп и латино). Метод «ScatDrums» Боба Столова. Соло на джазовые стандарты / О. Степурко. — М. : «Камертон», 2006. — 76 с.

Курганова Я. А. Эстрадный вокал в контексте современной масс-культуры. Статья посвящена рассмотрению специфики феномена «эстрадный вокал» в его истоках и современных реалиях. Выявлены характерные признаки и истоки песни как продукта музыкального творчества, возникающего на основе синтеза трех пластов интонирования – фольклорного, академического и промежуточного «третьего». Песенная культура выступает как своеобразный индикатор целостной системы музыкально-художественной коммуникации, характерной для того или иного этапа исторического развития страны, региона, художественного творчества, музыки как вида искусства. В песнях сосредоточен лексический фонд, «интонационный словарь» (Б. Асафьев), типичный для художественных установок и типов коммуникаций, действующих в культурной жизни общества. Эстрадная песня в ее многообразных современных проявлениях, сохраняя связь с истоками, уходящими в глубь веков, выступает как особое специфическое явление, прежде всего, благодаря новым формам звукозаписи и звуковоспроизведения. В центре песенного жанра находятся исполнители-вокалисты, определяющие «лицо» эстрадно-массовой песенной культуры как одного из наиболее востребованных выражений музыки для современного слушателя. Творчество «звезд эстрады», постоянно популяризируемое с помощью СМИ и Интернета, недостаточно изучено с точки зрения науки о музыке. Настоятельная необходимость в таком изучении и была главной целью предлагаемой статьи.

Ключевые слова: массовая песня, песенная культура, эстрадная песня, «шлягер» в системе массовых коммуникаций, специфика эстрадного вокала в творчестве «звезд эстрады».

Курганова Я. О. Эстрадный спів у контексті сучасної мас-культури. Статтю присвячено розгляду специфіки феномену «естрадний спів» у його витоках та сучасних реаліях. Виявлено характерні ознаки та витoki пісні як продукту музичної творчості, що виникає на основі синтезу трьох пластів інтонування – фольклорного, академічного та проміжного «третього». Пісенна культура виступає як своєрідний індикатор цілісної системи музично-художньої комунікації, характерної для того чи іншого етапу історичного розвитку країни, регіону, художньої творчості, музики як виду мистецтва. У піснях зосереджено лексичний фонд, «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв), типовий для художніх установок і типів комунікацій, що діють в культурному житті

суспільства. Естрадна пісня у її різноманітних сучасних проявах, зберігаючи зв'язок із джерелами, які сягають глибини століть, виступає як особливе специфічне явище, насамперед, завдяки новим формам звукозапису і звуковідтворенню. У центрі пісенного жанру знаходяться виконавці-вокалісти, що визначають «обличчя» естрадно-масової пісенної культури як одного з найпопулярніших виразів музики для сучасного слухача. Творчість «зірок естради», яка постійно популяризується за допомогою ЗМІ та Інтернету, недостатньо вивчена з точки зору науки про музику. Нагальна необхідність у такому вивченні і була головною метою запропонованої статті.

Ключові слова: масова пісня, пісенна культура, естрадна пісня, «шлягер» у системі масових комунікацій, специфіка естрадного вокалу в творчості «зірок естради».

Kurganova Ya. O. Pop vocal in the modern mass culture phenomenon.

The paper deals with pop vocal in the context of modern mass culture phenomenon. It defines typical features and the origins of the song as a product of musical work that arises on the basis of three layers of intonation synthesis – folk, academic and the “third” – intermediate one. Song culture acts as a distinctive indicator of a coherent system of musically artistic communication that is typical for one or another particular historical period of development of a country, region, art, and music as an art form. The songs are focused on the lexical fund “intonation dictionary” (B. Asafiev) , that is typical for art settings and communication types, operating in the cultural life of society. A pop song in its various modern aspects, keeping in touch with the origins, departing deep down to the past centuries , acts as a specific phenomenon, primarily due to new forms of sound recording and sound reproduction. In the core of the song genre there are performing vocalists who define the character of pop-mass song culture as one of the most popular musical expressions for the modern listener. The work of “pop stars”, which is being constantly popularized through mass-media and the Internet, hasn’t been studied enough yet in terms of musical science. The main objective of the given paper was the urgent need for this study.

Key words: mass song , song culture , pop song, “hit” in the system of mass communications , the peculiarity of pop vocal in the works of “pop stars”.

ВНУТРИПЛАСТОВАЯ ПЕРЕХОДНОСТЬ СТИЛЯ *FUNK* НА ПУТИ ОТ ДЖАЗА К ПОП-МУЗЫКЕ: КОНТЕКСТ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ

Целью данной статьи является рассмотрение переходного, «пограничного» значения эстрадно-джазового стиля *funk* в контексте проблемы переинтонирования. **Объект** исследования – специфика стилеобразования в «новой ритмической музыке», **предмет** – определение роли фанковой культуры в ее системе.

Основные результаты исследования. Джазо-стилевые явления, в том числе и стиль *funk*, выступают в контексте интонационного содержания, которым и определяется их специфика, роль в системе общественного музицирования в его соответствии потребностям и функциям общества на определенном этапе его развития. Такое понимание музыки как интонационного искусства характерно для концепции Б. Асафьева. Характеризуя смысл интонационной теории, Е. Ручьевская отмечает, что, по Б. Асафьеву, под интонацией понимается «все, что является носителем смысла, художественного содержания» [9, с. 130].

Интонация, по Б. Асафьеву, есть феномен функционального уровня, который не сводится к отдельным конкретным значениям и структурным формам, а выступает в направленности к эмоционально-смысловому выражению, «эмоциональному тону», лежащему в основе процесса музыкальной коммуникации. При этом внутри возникших систем интонирования неизбежно осуществляются процессы изменений, источником которых является преобразование в жанрово-интонационном комплексе. Это связано с самим характером художественно-творческой деятельности, которая подчинена определенным правилам, но, одновременно, тяготеет к их преодолению.

Здесь действуют закон потребности-необходимости, представленный в музыке через жанрово-интонационные конstellляции. Поясняя этот термин, Т. Чередниченко отмечает: «Желающий написать песню не обратится к симфонической интонации, и наоборот (опыты «песенных симфоний» недаром были фатально неудачными). Готовые формы деятельности в музыкальном профессионализме выступают

в облике технических правил композиции, имеющих спецификацию применительно к разным жанровым типам» [14, с. 80].

Т. Чередниченко о данных явлениях говорит в контексте ценностного анализа музыки, при котором учитывается предназначенность произведения для определенных потребностей слушательской аудитории, разнообразие ценностных ориентаций в разных слоях этой аудитории, тяготеющей к определенным жанрам, формам и пластам музыкального творчества. Однако процессуальная природа эволюции интонационного мышления в равной степени характерна для всех типов музыки и учитывается всеми типами слушателей. Поэтому музыкальное произведение выступает как «продолжение-превышение общеобязательного профессионального умения», выражаемого в его (произведения) «оригинальной законосообразности», «которая вырастает из технических норм, но не сводима к ним» [14, с. 80].

Специфика стиля *funk*, вокально-инструментального ансамбля, сложившегося в этом стиле, жанров (жанровых форм), культивируемых в данном виде популярного музицирования, состоит в его приближении к той грани, которая разделяет часто «художественную» и «нехудожественную» музыку. Маргинальная (от лат. *margo* – край, граница [10, с. 360]) основа фанковой культуры сочетается с художественным качеством, образуемым благодаря возвращению к традициям широко понимаемой музыки быта и развлечений, а также благодаря мастерству исполнителей, их профессиональному умению, основанному на культуре джазового музицирования.

В своих лучших образцах фанковые композиции отличаются достаточно высоким интонационно-художественным качеством, хотя и включают в себя эстетику маргинального, о которой Ф. Гисматов пишет следующее: «Мир искусственного детерминруется не только реальными, насущными интересами и потребностями, но и антигуманными представлениями и традициями, “сон разума рождает чудовищ” (Ф. Гойя) <...> В соответствии с неразумными целями, интересами и потребностями, рожденными головой, рука бывает вынуждена создавать такие материалы и сооружения, которые не возвышает человека, а унижают его достоинство...» [5, с. 19].

Можно по-разному относиться к *funk*’у как к музыкальному стилю, но тот факт, что этот стиль реально существует, имеет свои тради-

ции и профессиональное воплощение в направлении к художественно-эмоциональному воздействию на потребителя, вряд ли может отрицаться. Подобные *funk`у* явления, действительно, пограничны, но в оценочном плане следует рассматривать их положительные стороны, анализируя конкретные образцы музыки, а не оставлять без рассмотрения данные явления в целом, поскольку они являются составляющей системы музыкального интонирования и формируют во многом то, что Б. Асафьев называет «интонационным словарем эпохи» [3, с. 12].

Словарный запас в музыкальном языке постоянно пополняется и обновляется через музыкально-речевую деятельность в виде музыкальных произведений как носителей конкретного интонационного смысла. Наглядным примером сохранения-изменения лексического фонда музыки являются переходные периоды в эволюции музыкального мышления, к которым относятся и XX с его множественностью эстетико-поэтических установок, стилей и техник (грамматик) музыкального языка/речи. Проводя разграничение в сфере языка и речи музыки, Л. Березовчук отмечает: «Как речевая деятельность, так и сама структура языка обладают собственными периодами развития. В музыкальной речи устойчивость языка проявляется в длительном сохранении фактурно-фонического образа музыки, типа функциональности, возникающих в результате специфичной для структуры данного языка координации основных элементов музыкального искусства: высоты, длительности, тембра» [4, с. 15].

Диалектика процесса сохранения-изменения проявляется во всех пластах музыкальной культуры, но с разной степенью интенсивности и интонационно-художественной выраженности. Для стиля *funk* как явления «третьего» пласта характерен особый тип переходности, который определяется в данной диссертации как *внутрипластовый*. Этот термин обозначает специфику взаимодействия различных факторов, повлиявших на возникновение данного стиля, по своей природе «пограничного» между джазовой основой и стилистикой рок- и поп-музыки, сугубо развлекательных и в этом смысле прикладных по функциям видов музыкального творчества XX в.

Наиболее общим признаком эволюционной переходности в языке/речи является фактурно-фоническое качество, что отражено в са-

мых крупных по значению периодизациях этапов эволюции музыкальной культуры: монодического, полифонического и гомофонного. Как отмечает Л. Березовчук, «период зарождения нового фактурно-фонического качества музыки обычно связан с включением в культурные коммуникации чужеродного по отношению к господствующей традиции художественного сознания» [4, с. 15].

В музыкальном творчестве академического и «третьего» пластов, отчасти и в фольклоре, если рассматривать его движение от ритуально-обрядовых форм к ассимиляции городской культурой, процессы обновления-сохранения языковых и речевых качеств специфичны, поскольку само понятие «язык» в музыке во многом условно. Тем не менее, в музыкально-речевой деятельности факторы «географического горизонта», «этнической консолидации», «эпистемогенности», а также их социально-экономическая основа (Л. Березовчук [4, с. 15]) действуют постоянно, наглядно проявляясь в переходных, нестабильных в языковом отношении явлениях, отражающих кризисность интонационной ситуации.

В области музыкального языка/речи интонационные кризисы связаны с переинтонированием, о чем идет речь в статье Е. Ручьевской. Автор, вслед за Б. Асафьевым, отмечает, что «“музыкальное речение” (Б. Асафьев) на определенном этапе функционирования жанрово-стилевой системы и устоявшихся языковых форм выражения в рамках этой системы как бы девальвируется, консервируется, мельчает, превращает интонационные находки и достижения музыки прошлого “во вторичный прием и штамп”» [9, с. 132].

Переинтонирование как способ выхода из интонационного кризиса выражается в разных формах – от элементарных до более сложных. Отмечая этот факт, Е. Ручьевская выстраивает «лестницу убывания многозначности» форм переинтонирования, включающую 9 позиций [9, с. 131–132]: 1) звук как абсолютная многозначность; 2) звук как звучание в определенном тембре; 3) последовательные и одновременные сочетания звуков в виде «общих форм движения»; 4) звуковые фигуры, репрезентирующие определенный тип интонации – интонационные формулы; 5) обрастание «опорного стержня» новыми элементами, многозначность которых ограничивается по мере приближения «формулы» к «теме», «фрагменту текста»; 6) тему конкрет-

ного произведения, многозначность которой проявляется не только в ее развитии внутри этого произведения, но и за его пределами («цитата»); 7) фрагмент формы (текста), используемый реминисцентно как в данном произведении, так и контексте другого стиля («транскрипция», «коллаж»); 8) целостную форму произведений (текст) и ее интерпретационные варианты – композиторские (транскрипция) и исполнительские (вариант исполнения); 9) текст произведения в определенном исполнении, представленном в записи (многозначность здесь существует лишь в вариативности слушательского восприятия).

В рамках академической музыкальной традиции практически не затрагиваются первые три принципа переинтонирования, определяемые Е. Ручьевской как «досемантические», а акцент делается на интонационных формулах, интерпретациях тем и фрагментов текста, произведения в целом в транскрипциях и исполнительстве. «Третьеэплатовые» формы музицирования, наоборот, тяготеют к существенным модификациям фактурно-фонических и «общелексических» элементов музыкального языка/речи. К ним относятся, в частности, пункты 2 и 3 в «лестнице» Е. Ручьевской – «звук как звучание в определенном тембре» и «последовательные и одновременные сочетания звуков в виде «общих форм движения»» [9, с. 131].

Уровень интонационных формул, содержащихся в жанрах и стилях (по Е. Ручьевской, ориентирующейся, как и Б. Асафьев, на академический пласт, интонационный кризис есть «явление стилевое и отчасти жанровое» [9, с. 132]), для «третьеэплатовых» форм музицирования более стабилен, если не считать традиционных для джаза ритмических сдвигов, а также некоторого диссонантного «раскрашивания» функциональной гармонической основы гомофонных тем и их устойчивых жанровых лексем, характерных и устойчиво повторяемых в «шлягерных» темах-стандартах.

Транскрипционность и коллажность в «третьеэплатовых» формах музицирования вполне могут быть использованы по аналогии с академической практикой, но не образуют в них устойчивой семантической, то есть не являются атрибутивными качествами джаза, рок- и поп-стилистики. Особое значение в импровизационных видах музицирования, стремящихся к «броской» виртуозной академизации, приобретает исполнительский фактор переинтонирования,

действующий в случае «стилевого тиражирования» (термин В. Холоповой [13, с. 229]), – когда интерпретируются уже имеющиеся исполнения (записи исполнений) либо интерпретируются стили, манеры, направления, сложившиеся в системе видов «третьепластового» искусства. В лексиконе его представителей всегда присутствуют выражения типа: «мы работаем в таком-то стиле» или «соединяем такие-то стили».

Особое значение в «третьепластовом» переинтонировании приобретает слушательский («потребительский») фактор. Если в джазе постепенно осуществлялась автономизация (по А. Соловьеву – «феноменологизация» [11, с. 49]) исполнителей-импровизаторов от публики, то другие «третьепластовые» виды музицирования, наоборот, шли в направлении активного «реалистического» привлечения слушателей к творческому процессу. Такие стили, как *funk*, *disco*, *rhythm&blues*, основанные на моторно-танцевальной пластике, создают особую атмосферу для слушательских интерпретаций, при которых реципиенты не только «вариативно воспринимают» звуковые образы, но и соответствующим образом воплощают их в танцевальных и игровых движениях.

Внутрипластовая переходность стилей «развлекательного» музицирования – также результат действия законов интонационного кризиса и переинтонирования в его рамках. Однако специфика «третьего» пласта, питающегося как фольклорными, так и академическими источниками, состоит в особом «конгломерате» факторов языка/речи, где сложно выделить устойчивые элементы семантического уровня, поскольку к ним эта музыка направлена в гораздо меньшей степени, чем к «досемантическим» (фактурно-фоническим, темброво-ритмическим). Вместе с тем здесь (в академическом и «третьем» пластах) есть и общее, проявляющееся в том, что «музыкально-речевая деятельность через формальное сходство с элементами речи прошлого, но решая проблемы, присущие языковой системе будущего, обеспечивает преемственность музыкальных языков» [4, с. 18].

Соотношение сохраняемого и изменяемого в музыке, начиная с XX века, существенно модифицируется по сравнению с предыдущими эпохами. В первую очередь, как отмечает М. Арановский, это касается новых аспектов в соотношении «классики» и «масс-жанров»: «Во второй половине века (XX века. – И. Я.) проблема раздво-

ения культуры на элитарную и массовую приобрела новые аспекты, ибо благодаря небывалому развитию техники последняя получила возможность оказывать на художественную культуру такое влияние, какого не могла иметь в прошлом веке, когда она казалась антиподом искусства» [2, с. 15]. Не случайно Ф. Ницше в свойственном ему парадоксальном стиле определял культуру XIX века как «победу искусства над жизнью» [8, с. 402].

Мысль Ф. Ницше перекликается с высказыванием М. Арановского о том, что «жизненная музыка» мыслилась в системе культуры как «антипод» академическому искусству, рассматривалась как нечто чужеродное, «низменное», чуждое художественному качеству, необходимому для искусства музыки. Вместе с тем, в музыке и предшествующих эпох, и в новой музыке (XX век), сохраняются слушательские установки, имеющие два типа выражения. По Т. В. Адорно, они не «заданы природой», а имеют историческую сущность и определяются по преобладающим в них «синдромам-характерам» [1, с. 311].

Первый тип слушания определяется как «экспрессивно-динамический», а второй – как «ритмически-пространственный»: «Первый из них происходит из пения, ориентирован на преодоление времени путем его заполнения и в своих наивысших проявлениях преобразует гетерогенное протекание времени в мощь музыкального процесса. Второй тип повинует барабанному бою. Он нацелен на артикуляцию времени с помощью разделения его на равные доли, виртуально аннулирующие и опространствующие время» [1, с. 311].

Спатиализация (опространствливание) времени в пластико-танцевальных жанрах НРМ («новой ритмической музыки») прямо связано с фактурой, шире – с темброво-фактурным комплексом, представленным в фонике ансамблей и солистов, обращающихся к данному роду музицирования. Наряду с сохранением традиционной для жанров «третьего» пласта песенно-танцевальной основы с ее характерным «делением времени на равные доли» (Т. В. Адорно), в ритмической развлекательно-танцевальной музыке осуществляется тембровая модификация.

Стили, подобные *funk`у*, устанавливают особый тип вокально-инструментального ансамбля, где преимущество имеют синтетические формы звучания в виде объединения «естественного» (вокал) и «ис-

кусственного» (электронные инструментальные тембры). Благодаря звукорежиссуре устанавливается баланс, «стереофоника» в совокупном ансамблевом звучании, что касается в первую очередь динамики.

Обычный состав ансамбля в стиле *funk*, ставший после него эталонным для рок- и поп-музичирования, включает следующие партии: вокал (соло или ансамбль, соло и бэк-вокал), электрогитары (соло и бас), ударные, иногда электронные клавишные (синтезатор), заменяющие тембры духовых инструментов. Соотношение «живого» и «неживого» (так, кстати, называется одна из композиций С. Губайдулиной) основано на давней традиции вокально-инструментального ансамбля, связанного с соединением голоса и акустических инструментов (последние в определенной степени так же, как и электронные, отчуждены от «естественного» вокала).

Эту особенность смешанных ансамблей отмечает Е. Назайкинский, характеризуя соотношение вокальной и инструментальной интонации: «В ансамблевом музичировании было найдено много приемов объединения и размежевания стоящих за голосами и инструментами элементами двуединой музыкальной интонации. Один из них развивался в XIX и XX веках композиторами самых разных направлений. Речь идет о своеобразном расщеплении интонации, о разграничении звуковысотной стабильности и динамичности, отражающей эмоциональные колебания, движение тону́са, дрожь голоса, торопливость произнесения и т. п. Оно достигается в так называемой мелодекламации. В ансамблях функцию звуковысотного стабильного интонирования при этом берет на себя инструментальное сопровождение, функцию собственно пластичного, гибкого, подвижного реализует речевой голос, речевое интонирование текста» [6, с. 98–99].

Наиболее «отчужденными» от человека в академической музыкальной практике являются клавишные инструменты, в частности фортепиано, которое путем длительных технических модификаций стало динамически контрастным, пригодным к дифференциации громкости (отсюда и название – *piano-forte*). Второй группой «отчужденных» инструментов гармонического свойства являются струнно-щипковые, среди которых выделяется гитара, вышедшая из прикладных форм бытового музичирования (песня «под гитару») на уровень самостоятельной, самодостаточной сольно-академической практики.

Создание электрогитар в XX веке было прямым следствием не только научно-технического прогресса, но и отражением потребностей новой аудитории, для которой «слушание» музыки сводилось к фону, сопровождающему жизненные ситуации (по М. Шефферу, «шизофония»). Поясняя этот термин, Е. Назайкинский отмечает, что «буквально шизофония – это разрыв, перерыв или переброс звуко-волнового процесса. На пути звуковых волн, идущих, например, от певца, встает аппаратный комплекс, заглатывающий звук в микрофоны, затем превращающий его в нечто неслышимое, в конце концов возвращающий ему вид вроде бы того же самого звука, но уже в другом месте, а часто и в другое время. Микрофон, с одной стороны, и динамик или головные телефоны (наушники) – с другой, и обозначают границы разрыва. <...> Временной процесс останавливается, превратившись в пространственную конфигурацию» [7, с. 323].

Необходимо было вернуть слушателя в атмосферу «сodelывания» – так Б. Теплов [12, с. 132] обозначает процесс восприятия музыки, когда в нем «участвуют внутренние медиаторы: мышечные действия и реакции голосовых связок, органы речевой артикуляции и дыхания, тонические эффекты мускулатуры разных участков тела, проприоцептивные реакции и т. п. но также, конечно, и находящиеся на более высоких этажах психики эмоции, уже усвоенные представления о красоте и нравственные нормы» (цит. по: [7, с. 322]).

Выводы. Внутрипластовая «пограничность» стиля *funk*, возникшего из импровизационного джаза, но переводящего его стилистику в контекст НРМ (NRB – New Rhythm & Beat), позволяет рассмотреть этот стиль в общем контексте переинтонирования, где ведущую роль играют факторы тембра, фактуры, динамики, а интонационные формулы сохраняются в виде традиционных джазовых, «предджазовых» и даже академических «словарных лексем». Такая переориентация в *funk'e*, а также выросших из него стилях *disco u rhythm&blues*, рождает новые типы вокально-инструментальных ансамблей, в которых широко используются ресурсы электронных звучаний, звукоусиливающая техника, что дает возможность установить необходимый звукорежиссерский баланс, создать целостную фонику звучания, направленного не на время развертывания музыки, а на звукопространственные эффекты (Dolby Surround).

В современной эстрадно-джазовой практике (90-е – 2000-е годы) *funk* как самостоятельное стилевое образование встречается достаточно редко. Его историческая роль состоит в нахождении новой системы коммуникации и открытии нового типа ВИА, а песенно-инструментальная фанк-стилистика как бы растворяется в других формах профессиональной поп-индустрии, представляющей собой на сегодняшний день достаточно пестрый и сложный конгломерат разных истоков и способов выражения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. *Философия новой музыки* / Теодор В. Адорно ; [пер. с нем. Б. Скуратов]. — М. : Логос, 2001. — 343 с.
2. Арановский М. Г. *Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* // *Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* / Ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : Изд-во ГИИ, 1997. — С. 7–24.
3. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс* / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с. : нот. ил.
4. Березовчук Л. *О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы)* // Л. Березовчук // *Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / ЛПИТМиК ; [отв. ред. А. Л. Порфирьева]*. — Л., 1986. — С. 1–20.
5. Гисматов Ф. *Тупиковая культура* // *Идель (Казань)*. 1993. № 2. С. 12.
6. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки* / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
7. Назайкинский Е. В. *Мультимедиа: вирусы и антивирусы музыкального образования* / Е. В. Назайкинский // *Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. конс. ; Ин-т «Открытое общество» (фонд Сороса)*. — Ростов на/Д., 2001. — С. 321–327.
8. Ницше Ф. *О музыке и слове* / Ф. Ницше // *Избр. произведения : в 3 т.* — М. : Наука, 1994. — Т. 3 : *Философия в трагическую эпоху*. — С. 386–409.
9. Ручьевская Е. *Интонационный кризис и проблема переинтонирования* / Е. Ручьевская // *Сов. музыка*. — 1975. — № 5. — С. 129–134.
10. *Современный словарь иностранных слов : ок. 20 000 слов* / [принимали участие Н. М. Ланда и др.]. — 2-е изд., стер. — М. : Рус. яз., 1999. — 740 с.

11. Соловьев А. Парадигмы джаза / А. Соловьев // Сов. музыка. — 1990. — № 7. — С. 45–52.

12. Теплов Б. М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий. Тексты // Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. — М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. — С. 129–139.

13. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

14. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтический текст / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М. : Композитор, 1992. — С. 79–86.

Яркина И. Ю. Внутрипластовая переходность стиля *funk* на пути от джаза к поп-музыке: контекст переинтонирования. Статья посвящена рассмотрению особенностей стиля *funk* в контексте процессов, наблюдаемых в рамках переходных явлений в системе музыки «третьего пласта» (В. Конен). С развитием массовых коммуникаций искусство джаза, начиная со второй половины XX века, синтезируется со стилистикой других форм масс-культуры — рок- и поп-музыкой. Одним из первых проявлений внутрипластового синтеза, связанного с интонационным кризисом и переинтонированием в его рамках (Б. Асафьев, Е. Ручьевская), был стиль *funk*, а также производные от него другие, сугубо развлекательные стили *disco* и *rhythm&blues*. В данной статье впервые осуществлен анализ стилистики *funk*-а в контексте процессов, затрагивающих всю систему музыкального мышления в искусстве переходного периода, к которому относится весь XX век (Л. Березовчук). Основное внимание в характеристике стиля *funk* уделено фактурно-фоническому комплексу, в частности, новому типу вокально-инструментального ансамбля, основанному на сочетании электронных инструментов и вокала с микрофонами.

Ключевые слова: интонационный кризис, переинтонирование, джаз, поп-музыка, внутрипластовая переходность стиля *funk*, специфика вокально-инструментального ансамбля в стиле *funk*.

Яркина І. Ю. Внутрішньопластова перехідність стилю *funk* на шляху від джазу до поп-музики: контекст переінтонування. Статтю присвя-

чено розгляду особливостей стилю *funk* у контексті процесів, які спостерігаються в рамках перехідних явищ у системі музики «третього пласта» (В. Конен). З розвитком масових комунікацій мистецтво джазу, починаючи з другої половини XX сторіччя, синтезується зі стилістикою інших форм мас-культури – рок- і поп-музикою. Одним з перших проявів внутрішньо-пластового синтезу, пов'язаного з інтонаційною кризою і переінтонуванням у її рамках (Б. Асаф'єв, К. Руч'євська), був стиль *funk*, а також похідні від нього суто розважальні стилі *disco* та *rhythm&blues*. У даній статті вперше здійснено аналіз стилістики *funk* у контексті процесів, що торкаються всієї системи музичного мислення в мистецтві перехідного періоду, до якого належить усе XX сторіччя (Л. Березовчук). Основну увагу в характеристиці стилю *funk* приділено фактурно-фонічному комплексу, зокрема, новому типу вокально-інструментального ансамблю, заснованому на поєднанні електронних інструментів і вокалу з мікрофонами.

Ключові слова: інтонаційна криза, переінтонування, джаз, поп-музика, внутрішньопластова перехідність стилю *funk*, специфіка вокально-інструментального ансамблю в стилі *funk*.

Yarkina I. U. Intra sheeted transitivity of *funk* style on a way from the jazz to pop music: reintoning context. Article is devoted to consideration of features of *funk* style in a context of the processes observed within the transitional phenomena in system of music of the «third layer» (V. Konen). With development of mass communications jazz art, since the second half of the XX century, is synthesized with stylistics of other forms of a mass culture – rock and pop music. *Funk* style, and also derivative of it other, especially entertaining *disco* and *rhythm&blues* styles was one of the first manifestations of the intra sheeted synthesis connected with intonational crisis and a reintoning in its framework (B. Asafyev, E. Ruchyevskaya). In this article the analysis of stylistics of *funk* in a context of the processes mentioning all system of musical thinking in art of a transition period to which the all the XX century (L. Berezovchuk) belongs is for the first time carried out. The main attention in the characteristic of *funk* style is paid impressive phonic to a complex, in particular, to the new type of vocal and tool ensemble based on a combination of electronic tools and a vocal with microphones.

Key words: intonational crisis, reintoning, jazz, pop music, intra sheeted transitivity of *funk* style, specifics vocal-instrumental ensemble of *funk*.

Відомості про авторів

Асатурян Анна Самвелівна – асистент-стажист кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського, концертмейстер кафедри теорії та методики мистецької освіти і вокально-хорової підготовки вчителів ХНПУ ім. Г. С. Сковороди.

Бабій Оксана Петрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладачка фебри інтерпретології та аналізу музики, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Боганча Марина Олександрівна – викладач, завідувача секцією загального фортепіано ДШМ № 6 м. Харкова.

Бондар Світлана Володимирівна – викладач музичної літератури ХСШ № 133 «Ліцей мистецтв» м. Харкова.

Бондаренко Марія Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Ван Цзо – аспірант кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Деба Світлана Володимирівна – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач Школи мистецтв естетичного виховання № 1 м. Луганська.

Довжинець Інна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Єфремова Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства.

Жаркіх Тетяна Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Жерздєв Олексій Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії, докторант кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Жигалова Катерина Євгеніївна – аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Зварич Анна Анатоліївна – викладач, аспірантка МНУ ім. В. О. Сухомлинського.

Золотарьова Ірина – викладач Луганської державної академії культури та мистецтв.

Зуб Галина Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Ільєнко Михайло Михайлович – асистент-стажист кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Кононова Олена Василівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, професор кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Кравченко Микола Антонович – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник МАХРДТ (м. Миколаїв), аспірант МНУ ім. В. О. Сухомлинського.

Курганова Яна Олександрівна – викладач кафедри естрадного співу Харківської державної академії культури.

Куртбединова Лейла Тахіровна – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ, концертмейстер кафедри «Музичне мистецтво» Кримського інженерно-педагогічного університету.

Линник Марія Сергіївна – концертмейстер кафедри духових і ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування, здобувач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Однолькіна Марія Сергіївна – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Паламарчук Віктор Аркадійович – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Погода Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, керівник виробничої (навчальної) практики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Помпєєва Анна Юріївна – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Пономарьова Марина Олександрівна – доцент кафедри іноземних мов, заступник декана оркестрового факультету ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Рябенська Ірина Володимирівна – викладач англійської мови, здобувач кафедри ділової іноземної мови та перекладу факультету іноземних мов Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Сидоренко Ольга Юріївна – аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сухленко Ірина Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано, завідувача аспірантурою ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Сухомлінова Тетяна Петрівна – викладач відділу «Хорове диригування» Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, здобувач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Ходакова Наталія Олександрівна – викладач Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Худяков Микола Іванович – здобувач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського, артист Молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський».

Чорна Єлизавета Борисівна – старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Чистякова Наталя Вікторівна – художній керівник фестивалю-конкурсу «Чарівний камертон», керівник камерного оркестру «Крещендо».

Чжу Юаньюань (Zhu Yuan yuan) – кандидат мистецтвознавства, директор Управління міжнародного співробітництва Музичної академії при Педагогічному університеті провінції Цзянсу, Китай.

Яркіна Ірина Юріївна – викладач ЗОШ № 58 м. Харкова, пошукач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного
змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата
за спеціальністю «мистецтвознавство».
Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Збірник наукових статей
Випуск **42**

Відповідальний за випуск:	І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор
Редактор-упорядник:	Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 6.04.2015. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 25,8. Об. вид арк. 25,9.
Зам. № 25. 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*