

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

Збірник наукових статей

Випуск 44



Харків
2015

УДК 78.01

ББК ЦЗ1

П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 7 від 23 лютого 2015 р.)*

Редакційна колегія:

- Веркіна Т. Б. — народна артистка України, кандидат
мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ
імені І. П. Котляревського (голова)
- Драч І. С. — доктор мистецтвознавства, професор
- Зенкін 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
- Сухленко І. Ю. — кандидат мистецтвознавства, доцент (упорядник)
- Чернявська М. С. — кандидат мистецтвознавства, доцент (упорядник)

П 78

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики
освіти** : зб. наук. ст. Вип. 44 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Кот-
ляревського ; ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. — Хар-
ків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. — 256 с.
ISBN 978-617-7302-08-6

Пропонована збірка, присвячена одному з найактуальніших і водночас вічних пи-
тань виконавства — інтонуванню. Вона є логічним продовженням спільного науко-
во-мистецького проекту БФ «Харківські асамблеї» та ХНУМ імені І. П. Котляревського
«Практична музикологія».

У статтях досліджуються теоретичні аспекти теми, пропонуються методи аналізу
та практичні рекомендації. У науковому пошуку, як і у виконавстві, увага дослідників
сконцентрована на проблемах звукової реалізації фактури, цілісного осягнення твору
композитора, стратегії створення концертної програми....

Видання пропонується музикантам-професіоналам та широкому читачьому загалу.

ББК ЦЗ1

ISBN 978-617-7302-08-6

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

ЗМІСТ

Розділ 1

ШКОЛА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Веркіна Т. «ШАНС СТАТИ ТИМ, ДО КОГО ЗВЕРТАВСЯ ГЕНІЙ ...» (до проблеми виконавського інтонування)	5
--	---

Розділ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Сухленко І. ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТОНАЦІЇ	23
Хуан Цзя ІНТОНАЦІЙНА СИНЕРГІЯ СПІВАКА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ДИНАМІЧНИЙ АСПЕКТ	32
Іванніков Т. ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ У СУЧАСНІЙ ГІТАРНІЙ ТВОРЧОСТІ	44
День Кай Юань ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СТИЛІСТИКИ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	58
Підпорінова К. ВПЛИВ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ЖАНРІВ НА ЗАСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ	71
Пастухов О. ОРИГІНАЛЬНІ ТВОРИ ДЛЯ ФАГОТУ СОЛО В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ	83
Данилов В. СТРАТЕГІЯ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ У ФОРМАТІ «KLAVIERABEND»	98

Розділ 3

АКУСТИЧНЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРОБЛЕМА

Сидоренко О. БАХІВСЬКІ СОНАТИ ДЛЯ ЧЕМБАЛО ТА СКРИПКИ У ВИКОНАННІ ДУЕТУ Г. ГУЛЬД-І. МЕНУХІН: АЛГОРИТМ «ВКЛЮЧЕННЯ У ЧАС»	109
Довжинець І. КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ФОРТЕПІАННИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ БЕТХОВЕНСЬКИХ СИМФОНІЙ	118

Чернявська М. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ ФОРТЕПАННОЇ ФАКТУРИ	128
Миц О. ФОРТЕПАНА МУЗИКА М. МОШКОВСЬКОГО: ШЛЯХИ ВІДРОДЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	141
Антонець О. ЗАБУТИЙ ОПУС У ФОРТЕПАННІЙ ТВОРЧОСТІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО	152
Золотарьова І. ДО ПРОБЛЕМИ ІНТОНАЦІЙНОГО ОСМИСЛЕННЯ «ГРЕЦЬКИХ ТАНЦІВ» Н. СКАЛКОТТАСА	162

Розділ 4

МОВОЮ ЗВУКІВ

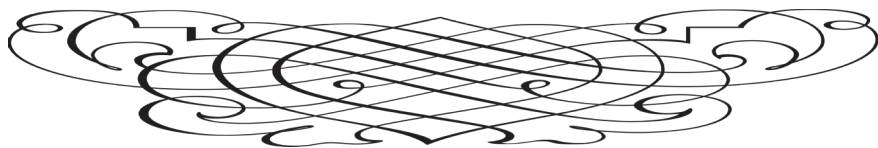
Савченко Я. КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ СЕКВЕНЦІЇ У КАНТАТІ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО «СТАВАТ МАТЕР»	174
Краснощок К. ІНТОНАЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ МОНОЛОГУ «ДАМА З МОНТЕ-КАРЛО» Ж. КОКТО–Ф. ПУЛЕНКА	185
Жаркіх Т. «РОЁMES POUR MI» О. МЕССІАНА: РОЛЬ СМИСЛООБРАЗІВ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ВОКАЛЬНО-ПОЕТИЧНОГО ЦИКЛУ	197
Криченко А. АКТУАЛІЗАЦІЯ РЕНЕСАНСНОГО ОБРАЗУ СВІТУ У ХОРОВІЙ КАНТАТІ «ВЕСНЯНІ ПАСТОРАЛІ» В. М. ПТУШКІНА ...	208
Бабенко О. ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР «ХОРОВИХ КАРТИН» В. БІБІКА НА СЛОВА О. ВИШНІ І С. ВАСИЛЬЧЕНКА ЯК ОБ’ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	218
Лю І. СИНТЕЗ ПОЕЗІЇ ТА МУЗИКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ ЧЕН І	231

Розділ 5

ЕВРІКА!

Пристахов І. ТЕОРІЯ ЕНЕРГЕТИЧНОЇ РІВНОВАГИ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	242
Відомості про авторів	253

Розділ 1



ШКОЛА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

УДК 78.071.2 : 781.62

Татьяна Веркина

«ШАНС СТАТЬ ТЕМ, К КОМУ ОБРАЩАЛСЯ ГЕНИЙ...»

(к проблеме исполнительского интонирования)

Прежде чем начать «открытые» уроки, отмечу, что обозначенной теме «исполнительского интонирования» я сохраняю верность и преданность на протяжении всей творческой жизни. Ведь умение интонировать – это «краеугольный камень» исполнительского искусства.

Одним из счастливых моментов для меня стало то, что уже в детстве я была уверена, что буду только учителем и никем другим. Это первое, что предопределило мою жизнь. Второе – мои родители и самые близкие люди, которых объединяла одна уникальная особенность – умение не просто говорить, а очень выразительно и точно интонировать. Я особенно благодарна моему отцу Борису Иеремиевичу Веркину¹ и учительнице русского языка и литературы Рахиль Лазаревне Басиной, которая удивительным образом преподавала свой предмет: мы учили стихи и прозу, тщательнейшим образом проговаривая каждую фразу

¹ Борис Иеремиевич Веркин – крупный советский украинский ученый и выдающийся организатор науки, академик АН УССР, лауреат Государственных премий СССР и УССР; инициатор создания и один из основателей Физико-технического института низких температур (ФТИНТ) АН Украины, директором которого был в течение 28 лет. Работы Б. И. Веркина в области физики низких температур и криогенной техники широко известны как в нашей стране, так и за рубежом. Памяти Б. И. Веркина посвящена книга воспоминаний: Веркин Б. И. Каким мы его помним / Б. И. Веркин. — Киев : Наукова думка, 2007.

и слово, в поисках единственно верной интонации и смысловой точки, отражающей индивидуальное отношение к произносимому тексту. К сожалению, в музыкальной школе, где, казалось бы, должны были именно интонирование «поднять на щит», такой работы не было.

Следующий виток интереса к заявленной теме связан с именами уникальных музыкантов. Один из них – это сын Иоганна Себастьяна Баха, Карл Филипп Эмануэль Бах, произнесший важные слова о том, что музыкант, который не переживает **состояние аффекта при переходе от звука к звуку**, таковым считаться не имеет права. Продолжил построение этого «интонационного здания» выдающийся музыкант, пианист и педагог Артур Шнабель, который умел в очень короткой фразе сказать самое главное. Так, отвечая на вопрос журналиста: «Как можно отличить хорошего пианиста от плохого?» – А. Шнабель указал на **умение слышать интервалы**.

Знаменательной стала встреча со Станиславом Генриховичем Нейгаузом, в класс которого я попала (и это было фантастическое везение). Первый же урок меня потряс. Он длился не 45 минут, а два с половиной часа, и всё это время Станислав Генрихович разбирал со своим учеником два такта *b-moll*’ной Прелюдии И. С. Баха из первого тома ХТК. После этого урока я поняла, что это есть живое подтверждение тому, о чём я читала. Таким образом, прослушанные два такта помогли мне выстроить музыкальное целое в пятичастной сонате Й. Брамса *f-moll*, поскольку интервалы существуют в любом музыкальном произведении...

Вся музыка – это интервалы. Необходимо все их слышать по горизонтали и вертикали, каждый в отдельности и во взаимосвязи с другими интервалами. Если говорить о вертикали, то важно ясное понимание того, какой интервал является наиболее действенным, более важным и острым. Только в этом случае у исполнителя появляется шанс услышать гармонические тяготения и, пройдя через этот звуковой ряд, значительно больше сказать в музыке и самому себе, и, главное, публике, для которой играет. Однако подчеркну, что речь идет не об угадывании или назывании интервалов, это может любой человек, обладающий абсолютным слухом. Важно **услышать интервал, почувствовать** разницу между большой секундой и малой, между большой терцией и малой; между секундой, которая идет вверх и секундой, которая стре-

мится вниз; услышать, в чём отличие септимы от секунды; почувствовать увеличенность или уменьшенность интервала; услышать разницу между диезом и бемолею и так далее. Это абсолютно иное умение слышать музыку. Наверное, это трудно, но, во-первых, очень интересно; во-вторых, композиторы, когда писали, видимо, именно об этом думали, они так слышали. Если же мы не умеем так слышать, значит с этим недостатком надо бороться и пытаться слышать так, как слышали те люди, чьи произведения мы играем. В противном случае, я всегда задаю вопрос: зачем играть это сочинение? Студенты моего класса должны, прежде всего, убедить меня в том, почему композитор написал произведение в избранной тональности, ведь выбор не случаен. Чтобы это понять, они вынуждены играть произведение, которое будут исполнять, в разных тональностях. Только в этом случае есть шанс услышать именно тот единственно верный и необходимый звук...

Высказанные замечания и наблюдения не являются «мёртвыми», «застывшими», чисто теоретическими постулатами, что подтверждает представленный далее мастер-класс. Исполнительское интонирование является ежеминутной насущной задачей каждого фортепианного урока, непрерывным творческим процессом, ибо без него нет истинного Музыканта, вернейшего подданного Её Величества Музыки.

Мастер-класс включает в себя два урока, в которых принимают участие молодые пианисты: ученица Харьковской средней специальной школы-интерната (ХССМШи; десятилетка) и студент I курса Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского².

Урок 1. И. С. Бах. Прелюдия и fuga Cis-dur из II тома ХТК

После исполнения Татьяна Борисовна (в дальнейшем Т. Б.), аплодируя:

Исполнение всегда должно быть вознаграждено. Мне очень импонирует твоё отношение к этой музыке, твоя живость и активность.

² В статье использована расшифровка видеозаписи этого события, выполненная кандидатом искусствоведения, доцентом Подпориновой Е. В. В дальнейшем изложении по возможности сохранены особенности устной речи педагога и добавлены комментарии, выделенные курсивом.

Однако давай обратим внимание на тональность исполняемого сочинения. Это исходный *Cis-dur*. Хочется несколько больше почувствовать «дух» именно этой тональности. Начнём с так называемой простой «прочистки» наших ушей и попробуем сыграть эту музыку в *C-dur*... не целиком, столько, сколько выдержишь.

Ученица играет Прелюдию, транспонируя в C-dur, пробираясь сквозь «дебри» случайных знаков. Затем задание усложняется транспонированием в D-dur. Во время упражнения Т. Б. не устаёт подбадривать и подсказывать. Затем, останавливая, просит ещё раз сыграть начальные такты Прелюдии в D-dur и C-dur, не суетиться и послушать изменение окрашенности звука, которое придает звучанию разное образное наполнение. Сравнивая различные тональные краски с исходным «баховским» Cis-dur, Т. Б. предлагает ученице объяснить, почему композитор выбрал именно эту тональность для данного тематического материала, обращаясь к чувственно-эмоциональной стороне восприятия. Результатом этой работы становится формирование ясного звукообраза исполняемого сочинения, характеризуемого ученицей как «возвышенный, одухотворенный». Это, в свою очередь, влечёт за собой соответствующее изменение туше, поскольку звукоизвлечение начинает подчиняться внутреннему опережающему слуху.

Т. Б.: Важно, чтобы каждый пианист прежде, чем начать играть, точно представлял себе тональность, в которой звучит произведение. Тогда любой рояль, даже самый неподатливый, трудный, сложный, откроется с самой лучшей стороны, потому как он будет «знать», что у пианиста есть яркий звуковой образ исполняемого произведения.

Следующий вид работы связан с осмыслением и освоением полифонической фактуры. Одной из её форм становится игра по голосам в ансамбле. Т. Б. подсаживается в ансамбль с ученицей на вторую партию. Вначале в фокусе внимания оказываются крайние голоса. Т. Б.: Во-первых, давай выясним взаимоотношения между верхним голосом и басом, который является основой основ в любой музыке. Линию баса мы должны знать как «Отче наш» и учить её первым делом. Итак, я играю бас, ты – сопрано, и внимательно слушаешь, стараешься понять, какие взаимоотношения между этими голосами. Учти, что в твоём голосе будут происходить какие-то изменения (я буду тебе подсказывать), у меня же стоит органнй пункт – до-диез.

Во время кропотливой детальной работы Т. Б. отмечает ряд ключевых задач. Одна из них заключается в том, что интонируя интервалы, не нужно специально ничего показывать и делать лишние акценты. Важно почувствовать широту и узость интервалов на эмоционально-мышечном уровне, их разное время и направление движения. Так, в процессе совместной игры Т. Б. показывает возникающие по вертикали интервалы, образующиеся между ними напряжения и разрешения, терпкие диссонансы и благозвучные консонансы. Таким образом, выстраивается гармонический «каркас» произведения, и намечаются интонационные точки-опоры, определяющие особенности дальнейшего интонационного развития. Затем Т. Б. «собирает» партию верхнего голоса в гармонии, побуждая ученицу услышать новую звуковую краску. Ведь любое смещение возникающего аккорда – это иное образно-содержательное наполнение.

Следующий метод работы связан с пением по голосам. Играя в ансамбле, Т. Б. поёт линию баса, направляя музыкальное развитие. «Попутно» отмечаются наиболее драматургически важные интервалы, напряжённые скачки. Заново повторяются интонационно неуверительно выстроенные такты, находятся «узловые» интервалы, прослушиваются тяготения. Важной становится рекомендация, связанная с поиском так называемых «болевых» интонационных точек, «которые будут терзать наше сердце, в хорошем смысле». Пение верхнего голоса и одновременное вслушивание в возникающее вокальное и инструментальное двухголосье становятся одной из форм работы на уроке. Этим достигается ощущение линейной протяжённости каждого голоса, певучести звукоизвлечения и пластичности фразировки.

Ещё одно задание подразумевает собирание фактуры в аккорды и выстраивание с их помощью общей музыкальной формы. При этом необходимо находить в каждом аккорде индивидуализированную краску, интонационную напряжённость и тяготения, объём, широту и глубину. В процессе урока к звучащим крайним голосам добавляется середина, находятся скрытые голоса, обсуждается их линия развития и драматургическая роль.

Работа над трёхголосной фугой, которая встречается уже непосредственно в Прелюдии как её завершающий раздел, потребова-

ла подключения ещё одного пианиста (студента из зала). Учитывая тот факт, что наименее удобным и трудно выстраиваемым голосом является средний, именно он и поручается юной пианистке. Т. Б. выбирает бас, приглашённый помощник-студент – сопрано. Все трое исполнителей располагаются за одним роялем и «музыкальное путешествие» по фуге начинается...

Т. Б.: Играем медленно, спокойно, чтобы всё прослушать. Помимо горизонтальной линии, в этой первой фуге есть ещё интересные переходы, всевозможные переговоры между шестнадцатыми, между длинными нотами. В первую очередь разберемся в них.

Т. Б. просит не играть шестнадцатые ноты, а выстроить более длинные четверти и восьмые. Исполнять их нужно плотным, глубоким, «опёртым» звуком, поскольку это основные длительности, которые лежат в основе музыкального построения: «это как колонны в церкви, где служил Бах». При этом переход из звука в звук должен быть предельно гладким. Таким образом, максимально активизируется исполнительский слуховой контроль.

Т. Б., обращаясь к ученице: Обрати внимание, что в момент задержания ноты ты обязана услышать интервал, который образуется по вертикали. Так как «до-диез» стоит у тебя достаточно долго, ты должна услышать все возникающие интервалы. Именно поэтому необходим медленный темп.

Выстраивается «каркас» произведения и расставляются все кадансы. Следующий этап охватывает работу над линией шестнадцатых. При этом длинные ноты не играют, но мысленно пропеваются. Т. Б.: Не должно быть «дырок», никто не должен понять, что мы прерываем эту «цепочку» мелких нот. Мы должны внутренне переходить в ту четверть, которая обязана звучать в голове. После проделанного упражнения Т. Б. предлагает сыграть всю фугу от начала до конца: Играем медленно, внимательно слушая друг друга. Каждый отвечает за свою линию и за то, в каком соотношении его голос находится относительно других.

Ансамблевое исполнение фуги отличается объёмным звучанием, прослушанностью линии каждого голоса, окрашенной индивидуальным тембром; появляется уравновешенность и мерность движения, а самое главное – осмысленность и логичность развития, подчиняющиеся

«звукотворческой воле» пианистов. После ансамблевого исполнения всей фуги Т. Б. задаёт вопрос: Вы что-нибудь почувствовали? Утвердительным ответом служат аплодисменты благодарной публики.

Работа над собственно фугой начинается с уже обозначенных ключевых моментов: настройки на тональность и ансамблевой игры по голосам. Т. Б.: Симфонические дирижеры и хоровики подтвердят, насколько важно предварительно настроиться. Прежде чем прикоснуться в клавиатуре, необходимо услышать и выстроить в голове исходную тонику. Играем медленно и не очень стаккато, поскольку нас интересует логичность перехода звука в звук.

Звучит исполнение по голосам в три руки тремя исполнителями, каждый из которых играет один голос фуги. Через несколько мгновений Т. Б. останавливает: Верхний голос вступает на доминанте, но в среднем голосе здесь очень интересный, неожиданный поворот (тема в зеркальном отражении). Т. Б. выделяет интонацию среднего голоса по звукам нисходящего тонического трезвучия и продолжает: Это абсолютно иной характер, так сказать, очень молодой и максималистский. Он словно сразу же начинает с явного возражения и утверждения собственного взгляда на происходящее, на что указывает изменение заявленного в начале направления движения темы. Поэтому очень важно здесь верхнему голосу чуть-чуть отступить. Средний голос должен «войти» с совершенно новым интонационным, возможно немного «бунтарским» движением. Правда, в дальнейшем развитии средний голос всё-таки пойдет вверх, как бы соглашаясь с окружающими. Интересно проследить, в дальнейшем развитии композитор повторит ли этот приём?

Все сидящие за роялем дружно изучают нотный текст. Т. Б. находит аналогичные реплики и показывает их. Обратите внимание, что средний голос и верхний вскоре «переманивает» на свою сторону. В этом и состоит характер фуги – конфликт между голосами. Необходимо чётко помнить, что у каждого голоса своё «лицо». Голоса всегда должны сходиться по вертикали, образуя красивую гармонию, но сохранять свою индивидуальность.

Следующая остановка происходит из-за несогласия Т. Б. со звучанием темы в верхнем голосе. Т. Б.: Очень коротко мыслить. Это же длинная фраза, здесь нельзя останавливаться. Об этом свидетельству-

ют и возникающие синкопы. В среднем голосе также длинная линия. *Т. Б. начинает играть партию среднего голоса, одновременно поёт нотами (сольфеджсирует) и отбивает ударом ноги паузы, заполняя их ритмической пульсацией. Исполнение показывает, что музыкальная мысль цепляется одна за другую, делая развитие непрерывным вплоть до финального каданса: Конец всему развитию приходит только в заключительном кадансе. Исполнитель обязан «вытягивать» линию каждого голоса, особенно пристально среднего.*

Новая остановка связана с «выскакиванием» в общей звуковой линии отдельных нот. Реакция Т. Б. мгновенная: Давайте договоримся, что каждый, кто делает акцент, платит в копилку одну гривну, а лучше две. Так что дешевле акценты не делать. (Аудитория понимает шутку Т. Б. – раздается одобрительный смех).

Обнаруживая «попутно» сквозную линию шестнадцатых, переходящих от нижнего голоса к верхнему, Т. Б. сразу же обращает на неё внимание исполнителей. Далее отмечаются возникающие переключки между басом и верхним голосом. Играя партию нижнего голоса, Т. Б. находит интонационные точки, объединение которых образует линию баса. Эта линия составляет гармонический «каркас» фуги и способствует построению единого целого. Дальнейшие остановки провоцируются недостаточно убедительным интонированием синкопы в среднем голосе, оставшимся без должного внимания проведением темы в увеличении, неловким произношением тридцать вторых, которые «не хотят» подчиниться длинным нотам...

В завершение звучит сакраментальный вопрос: Вы что-нибудь поняли? Т. Б. пожимает руки исполнителям и желает удачи, а мастер-класс продолжается...

Урок 2. Л. ван Бетховен. Соната № 14 «Лунная», I часть Adagio sostenuto.

Т. Б.: Прежде всего, необходимо поднять очень важный вопрос о темпе этой части. Он будет зависеть от движения в Финале. Обращаясь к студенту: Вы могли бы для меня сейчас сыграть начало Финала? Во время звучания Финала Т. Б. дирижирует. Затем в этой же метрической пульсации, исходя из того, что бетховенским сочинениям характерна темповая кратность, начинает играть начало первой части.

В её исполнении начальное *Adagio* звучит сдержаннее: Это темп, предложенный Финалом. Вопрос: почему намного быстрее звучала первая часть? Необходимо помнить, что Бетховен указал не только *Adagio*, но и *sostenuto*. Вы же слишком активны и чересчур деловиты. А здесь нужно время, чтобы услышать гармонии. Собирая фактуру в аккорды и выстраивая гармонические вертикали, Т. Б. обращает внимание на хоральность, лежащую в основе этой музыки: Следовательно, поспешности быть не должно, это первое. Вторым является смысловой и, как следствие, звуковой дисбаланс, связанный с недооцененностью линии баса и излишней рельефностью триолей, выступающих на первый план. Они начинают заслонять собой тему. Именно поэтому Вам приходится её выделять и играть громко, иначе на фоне таких триолей она будет не слышна. Таким образом, вначале необходимо определиться с характером звукообраза. Во-первых, *Adagio sostenuto*, во-вторых, два *piano* (*pp*). Замечу, что *pp* в низком регистре требует качественного глубокого звука. Это состояние глубокой внутренней тишины, большой самоуглубленности. И если *Andante* связывается с обычным движением, это нормальная, спокойная, уверенная ходьба, во время которой можно увидеть, что происходит по сторонам; то *Adagio* – это созерцание, переживание красоты окружающего, сосредоточенность на душевном состоянии, вещах внутреннего порядка. Давай представим здесь спокойное биение человеческого сердца³.

Показательно, что у Бетховена все части не только связаны по принципу мотивно-интонационного единства (например, всё то, что он создал в первом такте, мы потом находим в последующих частях: начальные мотивы становятся теми «камешками», из которых строится «здание» музыкального сочинения), но и при помощи общности пуль-

³ Заметим, что развитие ритмической самоорганизации и самоощущения исполнителя в произведении – одно из стержневых направлений занятий на уроках Татьяны Веркиной. Так, на одном из мастер-классов Татьяны Борисовны, который, к сожалению, не вошел в данную статью, ритмическое чувство исполнителя активизировалось при помощи синкопированных хлопков, к которым присоединилась вся присутствующая публика. Выдержав этот «нервный» рисунок до конца произведения (Скерцо Ф. Шопена), зал в едином порыве помог юной пианистке ощутить непрерывность, силу и мощь неумолимого времени, «отражённого» в периодичности пульсирующего биения-пульса.

сации, способствующей целостности. Единая пульсация пронизывает все части сонаты: в первой – это будет четверть, в Финале – половинная, то есть всегда кратная единица. Если Финал звучит в быстром темпе, то первая часть должна быть или в два или в четыре раза медленнее. Не нужно гадать о темповых соотношениях – Гений всё сделал сам. Нам остаётся лишь правильно интерпретировать. *В качестве примера Т. Б. играет крупные басовые ноты Финала, выстраивая первый период, и затем органично в той же самой пульсации начинает играть первую часть. Вначале она выстраивает края фактуры, то есть линию баса и мелодии, следя за вертикалью и горизонталью; «попутно» анализирует-сопереживает возникающие интервалы, отмечая наиболее напряжённые, значимые. Одновременно Т. Б. показывает, как важно предслышать интервал, называя мелодические ноты с опережением и как бы вытягивая их изнутри, из собственного «Я» (актуализируя то самое переживание аффекта при переходе из звука в звук).*

Студент: Я понял, необходимо сопоставить линию баса и верхнего голоса, выстроить их.

Т. Б.: Вот именно, причём должно быть ощущение, что в этот момент «тихий ангел пролетел». В зале должна быть такая тишина от того, что люди задумываются над самым сокровенным, что есть в душе каждого, но в связи с тем, что написал великий Бетховен. Но для этого, прежде всего, мы должны выстроить этот замок, эти колонны – бас и верхний голос, только тогда мы поймем, как следует озвучить триоли. Итак, не спеши, настройся на эту тональность. Сначала сыграй бас и ощути пульсацию триолей. Это то, о чём мы говорили: не просто нажать клавишу, а почувствовать переход «до-диеза» в «си-бикар». Это не просто два соседних звука, есть ещё внутреннее заполнение. Мы обязаны чувствовать как минимум полутона: «до-диез – до-бикар – си», а еще лучше «до-диез – до-бикар – **си-диез** – си-бикар»⁴. Это именно то, о чём я говорила: умение сопереживать интервалы, наполнять их смыслом, проживая то самое

⁴ Татьяна Борисовна глубоко убеждена, что пианист-музыкант должен преодолевать равномерность темперированного строя и уметь слышать интервалы в натуральном строе, как струнники, вокалисты или духовики. В этом случае нет энгармонически равного звучания, и пониженная ступень не совпадает с соседней повышенной, их отличает разница тяготений.

чувство аффекта, о котором писал Бах. Мы обязаны слышать, сколько полутонов, сколько четвертьтонов вмещает в себя большая секунда. А это **время**, это особое наполнение, это **особая напряжённость интервала**. Мы не имеем права, играя на хорошо темперированном clavire, просто нажимать клавиши. Мы должны точно знать, КАК и ПОЧЕМУ возникает тот или иной интервал.

Студент начинает выполнять задание. Но его останавливают при переходе ко второму басу громкие возгласы «раньше», вырвавшиеся одновременно у Т. Б. и нескольких человек в зале. Т. Б., указывая на струны рояля: Если бы Вы слышали и слушали рояль, то не взяли бы второй бас раньше. Это же слышно, рояль сам подсказывает. Только, когда Вы услышите, что рояль требует перехода в «си», Вы должны взять этот звук, ни раньше, ни позже. Слушайте и ещё раз слушайте!

Вторая попытка и опять «рано». Воображаемые, слышимые внутренним слухом триоли не успели пройти. Для того чтобы студент почувствовал вибрацию струны и колебания звуковых волн, Т. Б. встаёт, во время игры берёт его аккуратно за локоть и, направляя, заставляет руку «дышать», совершая ритмичные quasi-круговые движения небольшой амплитуды. При этом звучание целой басовой ноты предполагает четыре подобных локтевых «круга»: Там же идут звуковые волны, слышны обертоны. На длинной ноте «дышащее» движение локтя как бы позволяет нам их услышать-почувствовать.

*Отдельное внимание уделяется разрешению доминанты в тонику (квинта вниз), которое неоднократно «выстреливает»: Разрешение должно быть не надуманным, а органичным, естественным, логичным. Если возникает при разрешении акцент, то это не случайность: значит, не слушаешь, не следишь за звучанием. Следует избегать резкого звука, мелодия сама должна «вырасти» из басовой ноты. Звук не должен быть простым. Не нужно прибавать его рукой, не будь колючим. Слушай рояль — он сам подскажет, что тебе делать. Старайся брать звук, входить в рояль без удара. Это ведь два *riano*, расстояние интервала — секунда, это очень близко. Зачем же здесь «кричать»? Необходимо, во-первых, следить за тем, что делает бас, а там стоит прима, которая не «призывает» к кульминации. Во-вторых, ничего не нужно выделять; то, что специально показывается, выглядит наигранно и фальшиво.*

Один из предложенных Т. Б. способов работы над фактурой, над ощущением интервального напряжения предполагает показ возникающих интервальных расстояний и их изменений руками, то раздвигая их в разные стороны – расширяя, то сближая – сужая. Соответствующие движения рук могут осуществляться как по горизонтали, так и по вертикали, в зависимости от поставленной задачи. Т. Б. предлагает студенту сделать руками следующее упражнение: словно сжимая или растягивая плотно сгущенный, эластичный столб воздуха в зависимости от ширины образующихся по вертикали голосов. При этом необходимо отразить характер (плавно или скачкообразно) и направление движения голосов. Цель упражнения – запомнить крупные свободные плавные движения и почувствовать интервальные расстояния, чтобы затем эти мышечные ощущения «перенести» на клавиатуру.

Детально прорабатывая произведение, Т. Б. заставляет исполнителя эмоционально реагировать на малейшие изменения: Обрати внимание, был «соль-диез» в мелодии, это как весна, как луч солнышка. И вдруг на том же «ми» в басу возникает «соль-бекар». Это надо пережить. В идеале в этот момент слушатели должны вжаться в спинку кресел и застыть от нахлынувших трагических воспоминаний... Не бойся дослушивать звук, «лови» звуковую волну и всё время ощущай бас как основу. Необходимо **каждый интервал пропускать через себя**, только в этом случае слушатель тебе поверит.

Вновь используется работа по голосам в форме вокального двухголосья: Т. Б. поёт верхний голос, студент – бас. Цель упражнения – добиться певучей кантилены и подчинённой дыханию, естественной фразировки. Теперь то, что мы спели, необходимо сыграть. Мелодическая малая секунда «соль-фа-диез» никак не даётся пианисту. Т. Б. показывает мотивные цезуры, наделяя звучание речевыми интонациями, широко задействуя метод подтекстовки.

В процессе исполнения затрагиваются вопросы баланса, происходит его корректировка за счёт выстраивания краёв фактуры. Убирая излишнюю пафосность исполнения, Т. Б. целенаправленно добивается естественности звуковых линий, органичности музыкального высказывания, идя от внутреннего к внешнему, от самоощущения к воплощению, от художественного образа, его слышания внутренним слухом и осмысленного представления к способу звукоизвлечения,

прикосновению, штриху, интонированию. Так достигается постижение содержания сочинения.

*Отдельное внимание уделяется редакциям «бетховенских» сонат: Я с огромным уважением отношусь к А. Шнабелю и считаю, что он много сделал для того, чтобы мы начали больше любить, понимать и чувствовать Л. Бетховена. Например, в Советском Союзе его записи в своё время совершили переворот. Я хорошо помню далекий 1973 год, когда мы поступали в аспирантуру, тогда появились первые диски Шнабеля, которые были труднодоступны. Мы изучали то, как он играл Бетховена, «в подполье», как глубоко диссидентская группа, потому что в Советском Союзе было принято слушать других исполнителей. Но играть по редакции Шнабеля я бы не рекомендовала своим ученикам, потому что, во-первых, ничего лучше *Urtext*⁵ а никто пока не придумал; во-вторых, Шнабель в этой редакции фиксировал, насколько это возможно, своё собственное состояние (пианистическое, музыкантское, творческое). Если мы будем повторять то, что он делал, то потерпим фиаско по той простой причине, что «влезть» в чужую душу, почувствовать то, что чувствовал другой пианист невозможно и обречено на провал. В своём исполнении мы должны опираться на текст Бетховена и придерживаться исключительно того, что «завещал» нам автор.*

Вместе с тем, очень полезно изучить исследования Шнабеля, касающиеся творчества Бетховена, и интересно проанализировать его **аппликатуру**. Например, перу Шнабеля принадлежит книга под названием «Ты никогда не будешь пианистом»⁵. Эти слова в своё время сказал ему педагог. Этой фразой автор и озаглавил книгу, имея в виду, что он музыкант. Артур Шнабель, действительно, не был виртуозом в том понимании, как мы представляем себе Ференца Листа или Владимира Горовица. Добиваясь невероятно выразительного и точного интонирования, он прибегал к определенной аппликатуре. Она, на первый взгляд, как бы неудобная, но на самом деле помогает сыграть выразительно те самые интервалы и смысловые точки, к которым пианист стремил-

⁵ Имеется в виду следующая книга: Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» / А. Шнабель ; пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. — М. : Классика-XXI, 2002. — 336 с. — Серия : Музыка в мемуарах.

ся прийти в конечном итоге. И с точки зрения аппликатуры редакция Шнабеля очень интересна. Но с позиции музыкального времени она кажется мне менее удачной. Пытаться sobлности «шнабелевские» временные указания – это весьма трудоёмкий, а главное, несколько бессмысленный процесс, поскольку ощущение времени у каждого индивидуально, оно зависит от возраста, знаний, жизненного опыта и пр. И если сейчас я настаиваю на определённом «снижении» исполнительского «градуса» в первой части, то только потому, что Вы сами играете Финал в таком темпоритме, который предполагает иную организацию начала. Например, лично я играла бы еще спокойней, но опять-таки потому, что уже есть о чем подумать, что вспомнить и хочется продлить каждое мгновение этой музыки. Вы в девятнадцать лет тоже обладаете своим опытом, на него и опирайтесь, только придерживайтесь авторских указаний Людвига ван Бетховена.

*Продолжается скрупулёзная интонационная «проработка». Т. Б. показывает на инструменте, что интонация, идущая вверх, поступенно или скачком, не обязательно должна быть громче или с акцентом, она просто выше, это **другое время** взятия, иное натяжение, напряжение, ощущение, но не удар. В этом состоит **слышание интервала**. Когда есть удар, в звуке возникает металлический призыв, он прерывается. Мы как пианисты должны чётко понимать, что играем не ударные звуки, а **играем звуками**. Следовательно, звук в звук должен переходить безударно. Это осуществимо в голове. И когда Вы это слышите, у Вас замечательно получается. Интонационный поиск продолжается практически над каждым звуком. «Заряжая» своей работой, Т. Б. заставляет вслушиваться в каждый звук, каждую интонацию не только исполнителя, сидящего за роялем, но и публику, внимающую в зале.*

Одним из способов преодоления ударности звукоизвлечения является активизация работы мышц спины. Этому способствует следующее упражнение: Т. Б. становится на некотором расстоянии позади исполнителя, опирается двумя руками в лопаточную область спины и слегка надавливает. Исполнитель должен держать спину ровно и в таком положении играть. Т. Б.: Мышцы спины обязаны участвовать в звукотворчестве, при этом спина остаётся как бы неподвижной, а мышцы работают, посылая энергию от позвоночника в **конец паль-**

ца. Локти должны быть свободными. Тогда извлекаемый звук, «пропущенный сквозь себя», будет органично перетекать один в другой.

*Обращая внимание на обязательную интонационную связь между всеми разделами формы – от отдельного мотива до целых частей, Т. Б. спрашивает: Вы знаете, какой интервал связывает эту фразу с предшествующей? Ответ: Дуодецима. Т. Б., очерчивая в воздухе большую дугу: Вы «прожили» этот интервальный путь? Ведь именно по этой услышанной «дуге» будут идти триоли. Они не должны ни вылезать за её динамические пределы, ни проваливаться, а заполнять этот слышимый внутренним слухом путь. На этой звуковой волне следует размещать триольное наполнение. Более того, *rubato* триолей и обусловлено слышанием интервала, не ровно, а с движением: в какой-то момент начинается *crescendo*, потом оно немножко «опадает», начинается вторая волна *crescendo*, чуть-чуть ускоряется, потом происходит большой динамический спад. Всё это осуществляется на **дыхании**. Нельзя просто перечислять звуки и играть так, как хочется. Фраза указывает на определенный тип движения, которое мы должны воссоздать, опираясь на живое человеческое дыхание. Можно использовать цепное дыхание как, например, в хоре. Но следует чётко помнить, что это одна мысль, которую необходимо довести до конца. Важно всегда помнить об опоре на дыхание в музыке, это также поможет избежать ударности звукоизвлечения. И там, где имеется возможность свободно поднять руку, опираясь на **дыхание**, пианист обязан это делать.*

Чтобы появилось ощущение интервального натяжения, Т. Б. предлагает сыграть не скачок на дуодециму, а более близкий интервал квинты, услышать её «пустоту», обречённость, трагедийность; выстроить интервал на более коротком расстоянии. К этому добавляется новое «веркинское» упражнение на ощущение перетекания звука в звук: Берем ноту («фа-диез») одной рукой и движением другой руки от кончика пальца (в нашем случае четвёртого) ведём её через фаланги и внешнюю сторону кисти к кончику играющего пальца второй ноты («до-диез» первым пальцем). Т. Б. показывает упражнение на крышке рояля: Это проверочное упражнение должен делать сам пианист, когда сидит и работает, представляя себе, как этот переход энергии и ощущение натяжения должны осуществляться в действительности. Это упражнение можно использовать на любых

интервалах. Позднее это делается автоматически на уровне подсознания, но вначале навык необходимо закрепить мышечно, ощутить физически. Даже в прима звук не стоит на месте, он проживает жизнь, это тоже интервал, причём один из самых трудных.

Во время урока Т. Б. использует словесные ассоциации, указывая на звуковой разговор, на важность произнесённой интонации, на роль каждой ноты. Например, типичными становятся такие вопросы: Какие взаимоотношения у «соль-диеза» с «ми»? Какое между этими звуками эмоциональное состояние-сопряжение? При этом ведётся диалог с исполнителем, которому предоставляется возможность доказать свою точку зрения, своё слышание. Одновременно уточняются интонационные точки мелодии и баса, и продолжается бескомпромиссная «борьба» с ударом при звукоизвлечении: Полюби звук, услышь его вначале, а потом возьми... Нет глубины... Попробуй нажимом, под одним весом. Т. Б. одновременно со звучанием надавливает на плечо исполнителя, показывая искомый принцип взятия звука. Т. Б.: Одна из типичных ошибок пианиста: во время большого скачка вверх мы всегда идём по горизонтали, вдоль клавиатуры, на «выброс». А звук идёт внутрь рояля, вдоль натянутых струн. Туда и нужно смотреть, когда ищешь натяжение скачка... Ещё полезно представлять расстояние между интонационными точками в виде геометрических фигур, зрительно их видеть. Т. Б. обращает внимание на то, что нельзя заканчивать музыкальную мысль преждевременно, замыкать её. Необходимо охватывать длинные построения, нанизывая музыкальные мысли одна на другую, и наделять смыслом каждую ноту. Очень медленно и кропотливо выстраивается интонационный «каркас» сочинения.

*Т. Б. избегает простоты, шаблонности или надуманности интонирования. **Вся музыка должна быть пропущена через себя.** Например, в одном эпизоде слышится «обрыв жизни», который необходимо пережить в соответствующей интонации. Т. Б.: Бетховен не писал музыку красивую «вообще». В это, наверное, трудно поверить нам, современникам XXI века, но Бетховен был настолько культурным и цивилизованным человеком, что, действительно, любил людей. Это, наверное, неправдоподобно звучит? С его-то характером, тяжёлым, нервным. Он был человеком, который писал музыку, преодолел*

вая мучительные боли, причём ежедневно, ежечасно, ежеминутно. Дело здесь даже не в том, что он терял слух, хотя само по себе это обстоятельство больше, чем трагедия всей жизни. Просто состояние его здоровья было таково, что он испытывал такие боли, которые любого среднестатистического человека могли бы превратить в мизантропа, ненавидящего как всё человечество, так и каждого отдельно взятого индивидуума. Но в творчестве Бетховена мы не найдём ни одного произведения, где есть хоть одна нота неверия в себя, хоть одна интонация, приводящая в состояние отчаяния, из которого нет выхода. Бетховен был гениальным Человеком. Если бы он не писал свою музыку, возможно, мы не имели бы ни Й. Брамса, ни Ф. Шопена, ни Ф. Листа, ни многих последующих гениев. Бетховен думал о лучшем в человеке. Я не устаю повторять, что если хочется прикоснуться к чему-либо подлинно настоящему, то прочитайте «Гейлигенштадтское завещание» и послание к Бессмертной возлюбленной; это заменит вам все романы о любви, потому что так сказать мог только Великий Человек. Я уверена, что если бы Бетховен оставил только это письмо и больше ничего, то всё равно бы остался в памяти человечества. Так написать, выбрав единственно возможные и точные слова, не смог ни один романтик. Такой тщательный отбор слов и невероятная ответственность за каждое слово. И это есть в его музыке: минимум слов, за которыми скрывается вся история Человека, в которого он верит. Не случайно в своей Девятой симфонии композитор взял «Оду к радости». Это его последнее обращение к нам: «Люди, будьте же людьми!». У музыкантов есть шанс стать теми людьми, к которым обращался Бетховен. В той музыке, которую Вы исполняете, Вы отвечаете за каждый звук и не имеете права ничего говорить походя, ни о чём...

Звучат последние такты первой части бетховенской «Лунной сонаты». Шлифуясь под руками Мастера, исполнение становится совсем иным, исчезает суета движения и пустота ударного звукоизвлечения. На первый план выходят продуманность фразировки, глубина и тембровая окрашенность интервалов, объёмность и многоплановость фактуры, пластичность ритмического рисунка в условиях подлинно «дирижерского» метра; всё то, что делает интерпретацию художественно содержательной и нацеленной на раскрытие подлинного авторского замысла. Но ведь основная задача педаго-

га – это показать пути решения и вооружить соответствующими «ключами», всё остальное – в руках исполнителя. QUAERITE ET INVENIETE⁶...

Веркина Т. Шанс стать тем, к кому обращался гений... (к проблеме исполнительского интонирования). Данная статья включает в себя материал фортепианных уроков, проведенных Народной артисткой Украины, ректором Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, заведующей кафедрой специального фортепиано, кандидатом искусствоведения, профессором Татьяной Борисовной Веркиной. Эти уроки представляют собой мастер-класс, который состоялся в рамках научно-практического проекта «Практическая музыкология» 09 января 2015 г.

Ключевые слова: исполнительская интонация, интервал, звуковая волна, фортепианная фактура, аффект, музыкальное время.

Веркіна Т. Шанс стати тим, до кого звертався геній ... (до проблеми виконавської інтонування). Дана стаття включає в себе матеріал фортепіанних уроків, проведених Народною артисткою України, ректором Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, завідуючої кафедрою спеціального фортепіано, кандидатом мистецтвознавства, професором Тетяною Борисівною Веркіною. Ці уроки являють собою майстер-клас, що відбувся в рамках науково-практичного проекту «Практична музыкологія» 9 січня 2015.

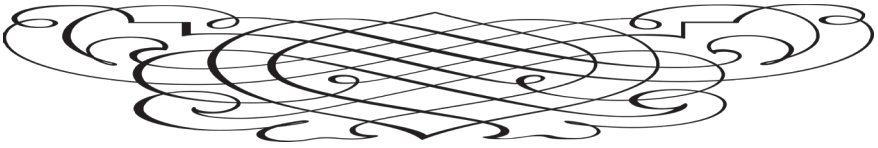
Ключові слова: виконавська інтонація, інтервал, звукова хвиля, фортепіанна фактура, афект, музичне час.

Verkina T. A chance of being one of those to whom the Genius addressed (on the problem of performing intonation). The article includes the material of the piano classes conducted by professor, kandidat of Arts T. Verkina, people's artist of Ukraine, rector of Kharkov I.P. Kotlyarevskiy National University of Arts, head of the special piano Department. These were master classes presented on January 9, 2015 as part of the research practical project «Practical Musicology».

Key words: performing intonation, interval, sound wave, piano writing, affection (emotion), music time.

⁶ Лат. – ищите и обрящите.

Розділ 2



ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.2 : 781.62

Ірина Сухленко

ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТОНАЦИИ

Бурно развивающееся в последнее время исполнительское музыкознание всё активнее пользуется терминологическим аппаратом теории музыки, постепенно стирая весьма условную грань, разделяющую сферы композиторского и исполнительского. Ещё совсем недавно к зоне влияния исполнителя относили лишь временную, динамическую и, отчасти, звуковысотную организацию фактуры музыкального произведения. Сегодня же мы понимаем, что во власти интерпретатора изменение формы, содержания, а иногда и жанрового наклона «произведения композитора» (термин В. Москаленко). Конечно, этюд не может стать сонатой, а токката песней, но при наличии в тексте нескольких жанровых знаков исполнитель в силах сфокусировать наше внимание лишь на одном из них, что изменит представление о произведении в целом.

В этой связи интересным представляется прояснение вопроса о том, применим ли жанровый подход при изучении творчества исполнителя, что и составляет цель данной статьи. При этом **объектом исследования** является индивидуальный исполнительский стиль, а **предметом** – опыт жанровой типологизации исполнительской интонации.

Таким образом, перед нами два извечных вопроса музыкального искусства – интонирование и жанр – всегда вызывавших интерес исследователей и практиков, подтверждением чему есть огромное коли-

чество научных работ и методических рекомендаций. Однако и сегодня обе темы остаются «открытыми». На наш взгляд, это связано с тем, что интонация и жанр необычайно чувствительны к малейшим изменениям условий бытования музыки. Если можно так выразиться, они «наиболее социальны» и в этом смысле максимально изменчивы. Особенно явно это ощущается сегодня, когда в искусстве вообще, и в индивидуальных стилях в частности, взаимодействуют, казалось бы, антагонистические течения и направления. Если сто лет назад исследователь без труда мог составить интонационный словарь своей эпохи, закреплённый в общественном сознании через систему жанров, то в современном мире это сделать достаточно сложно. Особенно, если мы размышляем о жанровой типизации интонации исполнительской.

Прежде всего, необходимо некоторое уточнение о правомерности применения жанрового подхода к изучению исполнительского стиля, поскольку в научной практике термин «жанр» употребляется преимущественно в применении к композиторскому творчеству. Действительно, в словарях находим, что жанр (от французского *genre*, латинского *genus*) – это «род произведений, в области какого-нибудь искусства, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками» [7, с. 169]; «исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства; тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Понятие “жанр” обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще» [11, с. 431].

В таком понимании, безусловно, понятие жанра очерчивает сферу деятельности композитора, что закреплено в определении, предложенном Е. Назайкинским: «Жанр – многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [6, с. 94–95].

Но есть и другие толкования, в которых границы термина «расширяются» и тогда он трактуется как: «манера, стиль» [7, с. 169] или «... культурный костяк, скелет произведения, который внутри него индивидуализируется, подвергаясь трансформациям» [10], что не только противоречит принятому пониманию жанра как типич-

зированной, общего в искусстве, но и даёт возможность говорить о жанровом аспекте исполнения/прочтения произведения. Такое определение предлагает В. Москаленко: «Под музыкальными жанрами понимаются исторически сложившиеся типы музыкальных произведений, определяемые социальным заказом и соответствующими способами его воплощения в музыкальном материале и музыкальном исполнении» [5, с. 200].

То есть, возможно говорить о жанре, как о типе высказывания исполнителя, особенно, если вспомнить о том, что один из первых европейских теоретиков музыкального искусства Боэций предлагал различать «*tri genera*» тех, кто занимается музыкальным искусством: кто судит о музыке, кто сочиняет, кто исполняет, понимая исполнительство как отдельный музыкальный жанр [13]. Как же можно его определить? На наш взгляд, это особый тип речи¹, когда авторский текст осмысливается (или *пере*-осмысливается) и реализуется посредством *интонирования* в условиях присутствия публики (или обращения к виртуальному слушателю в случае студийной записи).

В вышесказанном важнейшим параметром исполнительского акта является интонирование. Если принять, что интонация – это «манера произношения, отражающая какие-нибудь чувства говорящего» [7, с. 224], то можно утверждать, что исполнение есть *речевая деятельность* и, значит, может быть изучено в этом аспекте.

В лингвистике под *речью* понимается деятельность, в которой «<...> говорящий использует код (*code*) языка с целью выражения своей мысли...» [12, с. 52]. Исходя из этого, можно было бы заключить, что интерпретация – деятельность исполнителя, использующего средства музыкального языка для общения. Однако музыкальный язык – «<...> только система возможностей, которая реализуется в музыкальной речи» [1, с. 38] как при создании музыкального произведения, так и при его интерпретации.

¹ Не случайно, М. Бахтин отмечал: «Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка. Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности» [2].

Отметим, что Ф. Соссюр, заложивший основы семиологии и лингвистики, разделил понятия языка и речи. Языком (*la langue*) Ф. Соссюр называл общий для всех говорящих набор средств, используемых при построении фраз на данном языке; речью (*la parole*) – конкретные высказывания индивидуальных носителей языка. Отмечая, что язык отличается от речи как: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и случайного. Именно так видит разделение музыкального языка и речи М. Арановский: «Будучи организованной по законам языка, музыкальная речь создаёт уже собственные закономерности, которые осуществляет в процессе построения текста» [1, с. 38].

Созданный композитором художественный текст не является постоянным. Заложённая в нем информация по-разному прочитывается конкретным музыкантом (даже сами композиторы нередко меняют первоначальный замысел произведения, как в его нотном варианте, так и при исполнении). Эта мобильность имплицитно заложена в любом художественном тексте: «<...> художественный текст имеет ещё одну особенность: он выдаёт разным читателям различную информацию – каждому в меру его понимания, он же даёт читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведёт себя, как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя» [3, с. 33].

Интерпретируя, исполнитель «прочитывает» музыкальный текст-код, присваивая его и превращая в собственный – «музыкальный текст» (термины В. Москаленко). Но существует и «встречное движение». При обращении к каждому новому произведению, стилю, эпохе происходит своеобразное взаимодействие двух музыкальных «диалектов» – композиторского и исполнительского. При этом композиторский всё-таки остаётся главенствующим, ведь именно композитор создал ту объективную реальность – музыкальное произведение – с которым работает исполнитель: «Истинно художественное исполнение составляет *диалектическое единство объективного и индивидуально-личного*, то есть единство «раскрытия» и «привнесения». В каждом диалектическом единстве есть *основа* этого единства. Для исполнения этой основой является *музыкальное произведение*, то есть объективная данность, ставящая исполнителю определённые *объективные границы*, за которые он не может выходить, не искажая произведения» [9, с. 208].

Но даже в этой ситуации исполнителям удаётся сохранить индивидуальность музыкальной речи. Сформированная ими система речевых ресурсов есть воплощение личности в искусстве и поэтому является достаточно стабильной. Это единство музыкальной речи, целостность системы речевых ресурсов мы называем индивидуальным исполнительским стилем. Здесь очень уместным кажется рассуждение М. Бахтина о стилистике речевых высказываний: «Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание – устное и письменное, первичное и вторичное, и в любой сфере речевого общения – индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем» [2].

Отметим, что исполнительский стиль, как система средств выразительности и способ самовыражения личности проявляется уже на уровне интонации. Не случайно Д. Рабинович пишет, что «исполнительская интонация – качество, позволяющее <...> быстро, иногда буквально с двух-трёх тактов опознать исполнителя <...>. Как нет двух людей с одинаковыми отпечатками пальцев, чертами лица, манерой произносить слова, тембральным колоритом голоса, почерком, характером, типом психофизиологических реакций, – так нет двух пианистов (скрипачей, виолончелистов...) с идентичной исполнительской интонацией» [8, с. 209].

Что же определяет качество интонации, какая составляющая исполнительского стиля? И возможно ли говорить о типологии исполнительских интонаций, учитывая наличие нескольких соответствующих стилевых классификаций?

Думается, что возможно. И основой такой типологии может стать жанровый аспект, а конкретнее – предложенная В. Москаленко концепция жанрово-созидательных начал. Опираясь на учение С. Скребкова, указывающего на существование трёх типов музыкального тематизма, трёх жанровых начал – моторности, декламационности и распевности, В. Москаленко предлагает считать эти типы «генетически сформированными в нашем теле первичными инструментами музыкального самовыражения» [5, с. 202], т. е. теми базовыми параметрами, которые определяют целостную концепцию произведения, в нашем случае, произведения исполнителя.

Вряд ли можно утверждать, что может существовать исполнительский стиль, вообще не обладающий моторностью или распевностью. Скорее, специфика стиля определяет доминирование какого-то жанрово-созидательного начала. Попробуем проверить это утверждение посредством соотнесения концепции жанровых начал и наиболее популярных стилевых типологий А. Мартинсена и Д. Рабиновича.

Д. Рабинович предложил «закрепить» за каждым типом исполнительского стиля его сверхцель. Если предположить, что такая сверхцель обусловлена, в том числе, и жанровым началом высказывания, получаем следующую схему, в которой третий столбец есть выражение наших размышлений о жанровом начале стиля:

виртуозный тип	цель – поражать	<i>моторность;</i>
эмоциональный тип	цель – выражать	<i>распевность;</i>
рациональный тип	цель – убеждать	<i>декламационность;</i>
интеллектуальный тип	цель – постигать	<i>декламационность.</i>

Конечно, такая схема условна, и, на наш взгляд, полное совпадение обнаруживается лишь в паре «виртуозный стиль – моторность». При обращении к типологии А. Мартинсена такое сопоставление кажется ещё более приблизительным:

классический тип	<i>моторность;</i>
романтический тип	<i>распевность;</i>
экспрессионистический тип	<i>декламационность.</i>

Однако, если вспомнить о том, что А. Мартинсен выстраивал свою теорию, опираясь на описание исполнительского стиля конкретных пианистов (Г. Бюлов – классический тип, А. Рубинштейн – романтический и Ф. Бузони – экспрессионистический), наше допущение уже не выглядит таким бездоказательным. Потому что по описанию современников исполнение Г. Бюлова поражало отточенностью техники исполнения – т. е. моторной стороной дарования. Что касается Ф. Бузони, то он не просто открыл новые пути фортепианного исполнительства, но *проповедовал* их и вполне возможно, что именно этот факт определял специфику речевой интонации пианиста.

Для более полного понимания жанровых основ исполнительского высказывания мы считаем необходимым задействовать ещё одну типологию, применяющуюся в литературоведении – разделение на эпос, лирику и драму. Сегодня эта триада используется, в основном, для характеристики типа содержания художественного произведения, однако предложивший её Аристотель понимал такое деление как различение высказывающихся по типам отношения к художественному целому.

Применительно к исполнительскому искусству, это можно трактовать как проявление личностной установки, определяющей выбор не только средств выразительности, но и конкретного произведения.

«Лирический исполнитель» говорит от первого лица, зачастую отстраняя композиторский замысел на второй план. Выбирая произведения, в которых можно наиболее ярко проявить собственное «Я», такой пианист (как, впрочем, и музыкант другой специальности), вероятно, откажется от исполнения музыки И. Баха, с осторожностью отнесётся к творчеству венских классиков и композиторов XX–XXI века, отдав предпочтение музыке романтиков. Отметим, что в этой (романтической) музыке, могут полноценно проявляться все три жанрово-созидательных начала, однако, учитывая увлечённость романтиков песенностью, она выйдет на первый план. Это не исключает фактор моторности, без которого невозможно воплощение виртуозного начала музыки XIX столетия. Перед нами портрет В. Горовица, В. Софроницкого, Э. Гилельса...

«Эпический исполнитель» – это тот музыкант, который как будто эмоционально отстраняется от музыки, стоит «над ней», стараясь сохранить не просто объективность, но нейтралитет. Сознательно избирая роль ретранслятора воли автора, такой исполнитель избегает излишней интимности интонации. В результате у слушателя нет ощущения, что обращаются к нему, но есть чувство сопричастности к творению. Это характеризует стилевую интонацию С. Рихтера, А. Микеланджели, в последнее время – М. Плетнёва... Интересно, что «эпический исполнитель» – это пример «всеядного» музыканта, не специализирующегося на стиле или эпохе. Бесстрастность, порождающая беспристрастность. Такая установка ярче всего проявляется в декламационности интонации, усилении речевого начала.

«Драматические исполнители» — это те, для которых ткань музыкального произведения является театральным пространством, позволяющим нескольким событиям происходить одновременно. Такие исполнители предпочитают произведения яркие, драматургически очерченные, позволяющие проявить темперамент, волевые и эмоциональные качества. На наш взгляд, здесь «работают» два жанрово-созидательных начала — декламационность и моторность. Яркий пример тому стиль Б. Бартока, Г. Гульда, М. Аргерих.

Учитывая вышеизложенное, приводим рабочую схему доминирования жанрово-созидательных начал в типах исполнительских стилей:

моторность — драма — виртуозный тип;

моторность — лирика — романтический тип;

декламационность — эпос — интеллектуальный тип;

декламационность — драма — рациональный тип;

песенность — лирика/эпос — эмоциональный тип.

Конечно, такая схема не может отразить всего многообразия возможных вариантов, ведь кроме фактора исполнительского прочтения, всегда есть фактор объективно существующего «произведения композитора». Таким образом, предложенная концепция мыслится автором лишь как ещё один инструмент познания индивидуального исполнительского стиля. Представляется, что применение жанрового подхода может существенно прояснить вопросы, связанные с выбором исполнителем того или иного репертуара, принципами звуковысотной и временной организации фактуры, артикуляции, педализации и т. д.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : [сб. статей] ; ред.-сост. М. Г. Арановский. — М., 2007. — С. 10–43.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров [Электронный ресурс] / М. Бахтин. — Режим доступа : http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm. — Загл. с экрана.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

5. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / Виктор Москаленко.* — К. : [Б. и.], 2013 (Тип. «Клякса»). — 272 с.
6. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский.* — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Ожегов С. И. *Словарь русского языка : ок. 57 000 слов / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой.* — Изд. 15-е, стер. — М. : Рус. язык, 1984. — 816 с.
8. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль : избр. ст. / Д. А. Рабинович.* — М. : Сов. композитор, 1979. — Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. — 320 с.
9. Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков.* — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
10. *Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс].* — Режим доступа : <http://slovar.lib.ru/dictionary/zhanr.htm>. — Загл. с экрана.
11. *Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров.* — Изд. 3-е. — М. : Сов. энцикл., 1985. — 1600 с.
12. Соссюр Ф. *Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр ; [пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича].* — М. : Прогресс, 1977. — 696 с. — (Языковеды мира).
13. Холопов Ю. *Философия гармонии Бозция / Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова // Гармония: проблемы науки и методики : сборник статей / ред.-сост. Э. А. Стручалина.* — Ростов-на-Дону : РГК, 2005. — Вып. 2. — С. 38–66.

Сухленко И. Ю. Жанровый аспект исполнительской интонации. В статье рассмотрен вопрос о правомерности применения жанрового подхода в изучении исполнительской интонации. Определено, что, являясь мельчайшим элементом и одновременно квинтэссенцией индивидуального исполнительского стиля, интонация есть проявление жанрово-созидательных начал творчества. Установлено, что каждый тип исполнительского стиля обладает доминирующим жанрово-созидательным началом, определяющим выбор произведения и принципы работы с ним.

Ключевые слова: жанр, стиль, интонация.

Сухленко І. Ю. Жанровий аспект виконавської інтонації. У статті розглянуто питання про правомірність застосування жанрового підходу у вивченні виконавської інтонації. Визначено, що, будучи найдрібнішим елементом і одночасно квінтесенцією індивідуального виконавського стилю, інтонація є проявом жанрово-творчих джерел діяльності виконавця. Вста-

новлено, що кожен тип виконавського стилю має домінуюче жанрово-творче джерело, що визначає вибір твору та принципи роботи з ним.

Ключові слова: жанр, стиль, інтонація.

Sukhlenko I. Genre aspect of performing intonation. The article deals with the question of the legality of the use of genre approach to the study of performing intonation. Definitely, that being the smallest element and at the same time the quintessence of the individual performing style, intonation is a manifestation of the creative genre and began work. It was found that each type of performing style has a dominant genre and creative principle, determining the choice of the work and how to work with them.

Key words: genre, style, tone.

УДК 784 + 786

Хуан Цзя

ИНТОНАЦИОННАЯ СИНЕРГИЯ ПЕВЦА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ансамблевое музицирование – сложная и разнообразная в жанрово-стилевом отношении область музыкально-исполнительского искусства. Она ставит перед музыкантами особые технические и художественные задачи, обусловленные необходимостью согласования звукотворческих действий, их подчинения общей «интонационной модели» (В. Москаленко), нахождения особого психологического тонуса взаимодействия. Эти задачи с предельной рельефностью обнаруживают себя в ансамбле фортепиано – одного из самых богатых своими звуковыми возможностями инструмента – и голоса – самого тонкого и чуткого в психологическом отношении источника музыкального звучания.

Цель данной статьи состоит в выявлении общих свойств и главных особенностей динамического взаимодействия певца и концертмейстера в процессе ансамблевого интонирования.

В научно-исследовательской и музыкально-педагогической литературе, посвященной концертмейстерскому мастерству, вопрос динамики интонирования специально не рассматривается. Вероят-

но, он считается простым и ясным. Вместе с тем, отдельные наблюдения обобщающего порядка и замечания методического характера встречаются в трудах К. Виноградова, М. Воротного, Л. Живова, Н. Крючкова, Е. Кубанцевой, А. Люблинского, Дж. Мура, Л. Повзун, И. Польской, О. Филатовой, Е. Шендеровича, Р. Шпилльмана и других авторов, пишущих об искусстве концертмейстера.

На наш взгляд, динамическая сторона ансамблевого музицирования заслуживает специального анализа. Во-первых, поскольку она имеет непосредственное отношение практически ко всем сторонам интонационной формы, начиная от уровня акустического материала и заканчивая уровнем художественной концепции музыкального произведения в целом. Во-вторых, изучение динамики интонирования позволяет выявить базовые принципы взаимодействия музыкантов ансамбля, в частности – принцип синергии.

В разработке предлагаемого подхода к изучению концертмейстерского искусства мы опирались на положения теории музыкальной интерпретации (работы И. Браудо, О. Катрич, Н. Корыхаловой, В. Москаленко, А. Сокола, А. Самойленко, Л. Шаповаловой и др.), деятельности музыканта-концертмейстера И. Польской [5] и Л. Повзун [4], где данная деятельность рассматривается как целостный объект во всей его структурно-функциональной сложности.

В контексте проблематики нашей статьи *концертмейстер* понимается как исполнитель-ансамблист, специфической функцией которого является достижение музыкально-интонационной синергии. *Синергия* (от греческого *sin* – вместе и *ergos* – работающий) в современном научном знании (работы Р. Пиотровского, И. Пригожина, И. Стенгерса, Г. Хакена и др.) трактуется как *системный результат совместного действия нескольких актантов* (физических или биологических сил, механизмов, организмов, людей, коллективов и т. д.). В теологии существует свое понимание синергии как совместной духовной работы. В искусствоведении это понятие применяется пока еще редко (сошлемся на работу И. Ергиева, где автор размышляет о синергичных свойствах искусства музыкальной интерпретации [3]).

Принцип синергии универсален и проявляется во всех сферах человеческой деятельности. В музыкальном искусстве он обнаруживается на разных уровнях: физиологическом, психологическом, ментальном. Например, в работе голосового аппарата музыканта-ис-

полнителя принимают участие группы мышц (физиологи называют их синергетиками), которые вместе совершают некоторое целесообразное действие. Так, в процессе генерирования вокального тона синергетиками выступают мышцы опорного дыхания, мускулы гортани и артикуляционного аппарата. На психофизиологическом уровне явственно обнаруживает себя синергия слухового, зрительного, осязательного, моторного восприятия, результатом которой выступают эмоционально окрашенные синестетические образы. Психологическая синергия – важнейший фактор личностного общения и совместной деятельности музыкантов оркестра, хора, ансамбля.

В данный момент нас интересует синергийный эффект, возникающий на уровне художественного мышления, который возникает при творческом взаимодействии двух и более музыкантов, объединяющих свои усилия ради достижения художественно мотивированного целостного интонационного результата. Такую синергию будем называть *музыкально-интонационной*.

Концертмейстер ансамбля – музыкант, который не просто решает задачу создания (или воспроизведения по нотной записи) некоторой звуковой формы. Его особая миссия заключается в проявлении заботы о достижении целостного интонационного эффекта соединения *всех музыкальных партий*. Столь трудная задача возлагается обычно на самого лучшего исполнителя. Недаром немецкое слово *Konzertmeister*, утвердившееся в славянской профессиональной лексике, можно буквально перевести как «мастер слаженного звучания» (здесь слово *концерт* соотносится не с *соревнованием*, а с латинским словом *consortio* – соучастие, общность) [2, с. 188]. Аналогичной задаче, заметим, подчинена деятельность дирижера и педагога.

Разумеется, наивысшей целью («сверхзадачей» по К. Станиславскому) интонационной синергии является достижение эстетической гармонии и художественного совершенства формы. Не будем сейчас поднимать сложный вопрос определения и критериев оценки этих качеств. Сосредоточим внимание на музыкально-интонационных действиях концертмейстера как таковых, имея в виду их синергийную цель и мотивацию.

В зависимости от качества элементов взаимодействия (актантов) и уровня образования системно-целостного эффекта их соединения, можно теоретически выделить целый ряд типов музыкально-интона-

ционной синергии. Наиболее очевидными являются синергии: а) динамическая, создающая эффект усиления громкости; б) денситарная (от латинского *densitas* – плотность), создающая эффект уплотнения звукового спектра; в) тембральная, результатом которой является эффект появления новой звуковой краски; г) ритмическая, создающая различные образы сложной структуры движения; д) синтаксическая (эффекты аддитивной и неаддитивной сочленённости музыкальной речи); е) фактурно-функциональная (эффекты образования рельефно-фоновых отношений).

В рамках данной статьи невозможно охарактеризовать и обосновать все названные типы, а также и не упомянуты некоторые из них (представленный выше ряд можно продолжить). Остановимся лишь на одном из них, а именно – на динамической интонационной синергии. Сразу оговоримся: под *динамикой* будем понимать, в соответствии с этимологией термина, *силу производящего звук действия*. Иное значение термина *интонация*, также принятое в музыковедении и связанное с представлениями о процессе, движении музыкальной формы, мы далее не будем иметь в виду.

Динамические градации звука, а ещё в большей степени варьирование громкости – важнейшее средство выразительности в музыкальном искусстве. Причем, это средство находится почти целиком в распоряжении музыканта-исполнителя. Как бы тщательно композитор ни фиксировал в нотах желаемые оттенки громкости, только музыкант-исполнитель, оттолкнувшись от условной записи и руководствуясь своим пониманием музыки, может придать динамике интонирования нужное, художественно оправданное качество.

Динамика звучания приобретает особенную значимость в ансамблевой музыке, поскольку исполнители вынуждены контролировать не только громкость собственного звучания, но также и динамический эффект совместного интонирования. В наибольшей степени ответственность за это возлагается на концертмейстера камерного вокально-клавирного ансамбля. Фортепиано обладает богатым динамическим потенциалом, этот инструмент способен выделяться даже на фоне звучания симфонического оркестра. В ансамбле с голосом фортепиано может без специальных усилий со стороны концертмейстера заглушить вокальную партию. Это, однако, всегда разрушительно для художественного впечатления. Поэтому одной из главных

и вечных задач концертмейстера является соизмерение громкости инструмента с линией голоса. Об этом красноречиво свидетельствует название одной из книг выдающегося британского концертмейстера Джеральда Мура: «Не слишком ли я громко играю?».

Пусть это покажется парадоксальным, но одной из основных, первичных целей взаимодействия певца и музыканта-инструменталиста была динамическая синергия, создающая эффект усиления звука. Стремление к громкому звучанию – заметное явление в развитии музыкального искусства. Оно объясняется, прежде всего, желанием того, чтобы звуковая форма была доступна восприятию всех слушателей в неблагоприятных условиях (открытое пространство, многочисленность аудитории, звуковые помехи). Во-вторых, громкий звук производит сильный психологический эффект (здесь можно сказать – аффект). Громкое звучание, независимо от других свойств интонационной формы, создает впечатление мощного движения, энергичного процесса, великого, массивного, грозного предмета.

Сильно действующий эффект громкого звучания был и остается востребованным в музыке во все времена. Ради него изобретались всевозможные способы усиления звука инструментов путем добавления и совершенствования резонаторов, использования механической и электрической энергии (микрофона, динамика).

Второй путь получения громких звуков, освоенный тысячелетней музыкальной практикой, – соединение усилий нескольких людей. Чем больше музыкантов действуют синергично – тем значительнее динамический эффект. Как известно, уже в древних культурах – китайской, индийской, ассирио-вавилонской, древнеегипетской и др. – существовала практика объединения десятков и даже сотен музыкантов в грандиозные храмовые или придворные ансамбли. Их громкое звучание выражало всемогущество грозных богов и правителей. Оно соответствовало грандиозным архитектурным сооружениям, монументальным изваяниям, многолюдным ритуалам.

Исторически первичный вид интонационной синергии в музыкальном искусстве, связанный с эффектом усиления звука, обнаруживается не только в монументальных жанрах, но и в камерной вокальной музыке. В некоторых случаях он выражен открыто. Например, в песне «*Im Rhein, im heiligen Strome*» из цикла «*Dichterliebe*» Р. Шумана (пользуясь известностью этого цикла, будем и далее ссылаться

ся на образцы шумановской вокальной лирики) динамика звучания партий солиста и фортепиано несет важную смысловую нагрузку: в восприятии слушателя должен возникнуть образ величественного собора, поднимающегося над широким течением Рейна. При условии лаконично-строгой фортепианной фактуры, здесь необходима достаточно высокая плотность и массивность звучания.

Однако было бы неправильно полагать, что концертмейстер должен здесь, как и в других подобных случаях, играть с применением максимальной физической силы. Напротив, в большинстве случаев предполагается такой способ усиления громкости, который не приводит к звуковому «перекрытию» вокальной партии. Форсированный звук вообще никогда не бывает хорошим в эстетическом смысле. Это справедливо как по отношению к вокальному звуку (когда в нем появляется тенденция перехода в крик), так и по отношению к звукам фортепиано (когда становится слышен стук молоточков о струны). Следовательно, если даже целью совместного действия является достижение мощного звучания, уровни громкости обеих партий должны быть, во-первых, соразмерны необходимому художественно-образному эффекту, а во-вторых – соразмерны друг другу.

Для того чтобы обеспечить такую соразмерность, пианист должен иметь хорошо сформированные навыки фортепианного туше. Речь идет, в первую очередь, о дифференциации звучания партий правой и левой рук, что не всегда является простой задачей для музыканта (здесь требуется устойчивое преодоление функциональной диссимметрии музыкально-исполнительского аппарата). Кроме того, левая и правая руки «отвечают» за разные регистры звучания фортепиано, заведомо неравноценные в отношении динамической отзывчивости. Массивные струны нижнего регистра, за счет количества обертонов и гармонических призвуков, при одинаковой силе туше дадут более громкий звук, чем струны среднего или высокого регистра.

Проблема регистрово-динамической диссимметрии даёт о себе знать также и при исполнении звуковысотных линий, охватывающих большой диапазон. Пианист-концертмейстер должен уметь действовать подобно «микшеру», плавно уменьшая и увеличивая громкость при переходах из одного регистра в другой. Рассмотрим в качестве примера композицию песни Р. Шумана «*Das ist ein Floeten und Geigen*». Это сочинение от начала и до конца скреплено непрестан-

ным и ровным «бегом» шестнадцатых в партии фортепиано. Причем, прихотливый мелодический рисунок партии правой руки охватывает широкий диапазон инструмента: от «ми» малой октавы до «ми» третьей октавы. Мелодия партии певца звучит на фоне стремительных звуковысотных перемен в верхнем голосе партии фортепиано. Общий динамический ориентир, зафиксированный композитором в нотах, – «пиано». Если концертмейстер будет стараться сыграть эти пассажи, выдерживая одинаковый уровень громкости, то более низкий регистр инструмента отзовется более мощным звуком. В образном плане такой характер звучания может быть, в какой-то степени, оправдан психологически и с точки зрения звукоизобразительности. Лирический герой цикла с отчаянием поет о свадебном празднестве, где сквозь звуки флейт, скрипок, труб и литавр он слышит горькие всхлипывания и стоны своей возлюбленной. И все же, пианист должен учесть резкий мелодический ход певца на септиму вниз в каденции первой полустрофы («си-бемоль – до»). Для того чтобы последний слог фразы не утонул в массивном и густом звучании шестнадцатых и для того чтобы не «испачкать» гармоническую краску, громкость звуков, извлекаемых правой рукой, нужно плавно варьировать в пределах от «меццо форте» до «двух пиано».

Отдельно отметим проблему интонирования динамически корректного созвучия, в частности – аккорда. Музыканты-практики говорят, что аккорд нужно уметь «построить». Имеется в виду не буквальное интервальное формирование конкретного созвучия (эта задача, будем считать, уже решена композитором или музыкальной традицией). Здесь подразумевается такое одновременное взятие аккордовых звуков, дающее эффект гармонично звучащего единства тонов, в котором каждый тон берется с нужной силой. Общий эффект звучания должен быть при этом адекватен художественно-эстетическому предназначению данного гармонического элемента. Для того чтобы добиться этого, пальцы обеих рук должны действовать синергично, быть в высокой степени реактивными и способными к тонкой градации туше.

Так, например, первый аккорд фортепиано в песне Р. Шумана «*Wenn ich in die Augen seh'*» представляет собой непростую пианистическую проблему. Он должен быть проинтонирован на «пиано». Вместе с тем, нужно, чтобы аккорд прозвучал достаточно полнозвучно, поскольку нотный текст предписывает ему длиться целый такт

в условиях медленного темпа (*Langsam*). Если все звуки этого аккорда (тонического трезвучия *G-dur*) будут сыграны одинаково громко, то возникнет нежелательный эффект акустической «кляксы», мутности колорита. Этот возможный результат легко объясним: близко лежащие тоны малой и первой октавы («соль-си-ре») создают свои обертоновые призвуки, которые вступают в диссонанс друг с другом (скажем, второй обертон звука «си» – «фа-диез» рождает терпкий диссонанс с тоном «соль» и т. д.). Вряд ли композитор стремился к получению густой, вязкой, тревожной звуковой краски. Гораздо естественнее здесь создать плотный, но чистый и прозрачный оттенок, на фоне которого ясно звучит сдержанная декламационная фраза душевного признания лирического героя.

Обратим теперь внимание на то, что звуковая динамика «жестко» влияет на все важнейшие свойства интонирования. Во-первых, динамическое выделение отдельных тонов из слоя одноуровневого по громкости звучания – *акценты* – это основное для многих жанров и стилей средство метрической организации ритма. На этом принципе строится тактовая метроритмическая система европейской музыки. Периодические акценты имеют большое психологическое значение для певца. Они служат опорой для вокального интонирования. Конечно, акценты есть и в партии голоса, где они также необходимы. Однако они имеют здесь преимущественно вербально-речевое происхождение и фразировочный смысл, но малоэффективны в отношении привнесения в ритмическую структуру строгого метрического порядка.

Многие концертмейстеры подчеркивают большую практическую важность четкого метрического акцентирования. Однако и в этом должна быть соблюдена эстетическая мера, обнаружено понимание смысла музыкальной речи. Пианисту-концертмейстеру важно придерживаться двух основных положений: а) не следует стремиться к акцентированию всех метрически значимых звуков (сильных и относительно сильных долей такта); б) не следует стремиться к одинаковой громкости акцентов; наоборот – нужно стараться варьировать громкость выделенных тонов.

Обратимся в качестве примера к песне Р. Шумана «*Die Rose, die Lili*» Основная трудность этой прекрасной миниатюры заключается в эффектной ритмо-динамической синергии партий голоса и пианиста. Ритмическая структура образована сплошным пульсационным

ритмом шестнадцатых, причем один ряд (партия левой руки) попадает на начальные моменты метрических долей такта, а другой ряд (партия правой руки) как бы сдвинут относительно тактовой черты на одну шестнадцатую. За счет этого образуется сплошной ряд синкоп. Для того чтобы ансамбль голоса и фортепиано прозвучал интонационно и ритмически синхронно, концертмейстер должен обязательно обнаружить метрический «каркас» композиции. Но если он будет с одинаковой силой извлекать первый звук на сильной доле каждого такта, все обаяние музыки исчезнет, а партия фортепиано приобретет характер технического этюда. Р. Шуман тонко указал музыкантам на то, что ритмика должна быть прихотливой: в 11-м такте неожиданно «пропадает» сильная доля такта (залигованный звук «до-бекар»). Следуя этому намеку, концертмейстер должен, на наш взгляд, обязательно варьировать силу акцента первой доли во всех тактах, а иногда (допустим, в 4, 8, 10-м тактах) легко выделять звук на второй доле такта чуть больше, чем на первой доле.

Не менее значима связь динамики с тембром, артикуляцией и фразировкой. При взаимодействии партий вокально-фортепианного дуэта эта связь становится особенно влиятельной. В вышеупомянутом произведении Р. Шумана очень важно с самого начала найти верный динамический оттенок звучания партии фортепиано. При излишней громкости исчезает артикуляционная четкость двух фактурных пластов (появляется эффект гула, связывающий тоны и созвучия, вопреки задуманному эффекту отрывистого штриха, подобного пиццикато струнных инструментов). При недостаточной громкости блекнет колорит среднего регистра фортепиано, звучание становится бесплотным.

Наконец, только путем варьирования громкости каждого последовательно озвученного элемента фактуры можно достичь выразительной фразировки. Начальное музыкальное предложение в рассматриваемой песне, занимающее 4 такта, естественно проинтонировать как последовательность трех фраз. Две однотоковые фразы этого предложения могут содержать едва заметное крещендо ко второй доле такта, а третья фраза, занимающая 2 такта, «просит» иного направления модуляции громкости, а именно: диминуэндо в сторону приглушенного каданса.

Наконец, отметим еще одну важнейшую особенность динамической синергии партий фортепиано и вокала. Мы имеем в виду созда-

ние фактурных эффектов. Один из них, вероятно – самый главный, заключаются в варьировании степени резкости выделения мелодического рельефа из общего звучания. Второй, не менее распространенный эффект – варьирование количества и качества рельефных элементов. Все подобные случаи предполагают строго соизмеренное соотношение уровней громкости партий голоса и фортепиано.

Воспользуемся снова рассмотренным выше примером – песней Р. Шумана «*Die Rose, die Lili*». Очевидно, что на протяжении всей композиции основным рельефом в пространственно-звуковой картине, создаваемой нашим восприятием, выступает голос. Партия фортепиано создает фон. Если фон будет иметь ровный и приглушенный характер, то это усилит яркость вокальной линии. При условии динамического выделения мелодической линии левой руки возникает эффект второго рельефа, который сочетается и конкурирует с мелодией голоса. Это, с одной стороны, снижает резкость вокального рельефа, но, с другой стороны, создает эффект более богатой фактуры. В 9–16 тактах рельеф нижнего голоса в силу регистровых особенностей инструмента становится настолько ярким, что концертмейстеру уже не стоит прибегать к активному динамическому его выделению. Зато стоит обратить внимание на виртуозно намеченные Р. Шуманом побочные рельефы, порученные партии правой руки.

Итак, мы приходим к следующим **выводам**:

1. Атрибутивным свойством камерного вокального музицирования является художественно выразительная синергия певца и пианиста. Одна из важнейших сторон интонационной синергии музыкантов ансамбля – динамика звучания.

2. Наиболее простой с точки зрения музыкальной поэтики эффект интонационной синергии нескольких музыкантов (инструменталистов и/или вокалистов) заключается в получении громкого звука. Этот эффект динамической синергии всегда присутствует в ансамблевом музицировании, хотя не всегда представляет собой художественно-выразительное средство.

3. Более сложными и важными проявлениями динамической интонационной синергии являются разнообразные эффекты уравновешенного звучания, достигаемые точно рассчитанными и четко выполненными изменениями уровня громкости отдельных тонов, мотивов, фраз, композиционных разделов и партий ансамбля в целом.

4. Динамическая синергия певца и пианиста-концертмейстера оказывает большое влияние на все стороны и свойства музыкально-интонационной формы. В наибольшей степени от нее зависят свойства метроритма, тембра, артикуляции, фразировки и фактурного устройства. Поэтому важнейшей задачей концертмейстера является создание своеобразной динамической партитуры исполняемого ансамблевого произведения, где осознаны и учтены все необходимые эффекты и факторы.

5. Претворение динамической партитуры в жизнь обусловлено всеми профессиональными качествами концертмейстера, в первую очередь: а) умением варьировать характер пианистического туше, добываясь эффекта дискретного или плавного изменения громкости интонирования; б) умением адекватно оценивать, контролировать и корректировать собственными действиями общую динамическую «картину» ансамблевого звучания; в) пониманием интонационных функций и художественного смысла динамики как исполнительского средства.

6. Достижение пианистом-концертмейстером художественно выразительных эффектов динамической синергии опирается также на знания. Важнейшую роль играют эмпирические знания о динамических свойствах регистров фортепиано, эффектах педализации, способах звукоизвлечения, туше и т. д. Теоретические знания о физической природе звука, физиологии и психологии восприятия, гармонических и негармонических призвуках, резонансе, консонансе, диссонансе также весьма желательны.

Авторитетный музыкант и исследователь концертмейстерской профессии К. Виноградов справедливо говорил о том, что каждому концертмейстеру, начинающему свою деятельность, нужно «самостоятельно докапываться до многих истин», полагаться на «самообразование, собственную профессиональную пытливость, умение извлекать по крупицам опыт из работы с певцами, дирижерами, режиссерами» [1, с. 133].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера : сб. статей / [ред.-сост. М. Смирнов]. — М. : Музыка, 1974. — С. 111–134.

2. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. — 3-е изд., испр. — М. : Рус. яз., 1986. — 840 с.

3. Ергиев И. Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума // *Методологія, теорія і практика музичного виконавства / Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Випуск 107.* — К. : НМАУ, 2001. — С. 28–40.

4. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. — Одеса : Фотосинтетика, 2009. — 106 с.

5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И. И. Польская. — Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. — 395 с.

Хуан Цзя. Интонационная синергия певца и концертмейстера: динамический аспект. В статье рассматривается исполнительское искусство концертмейстера под углом зрения интонационной синергии партий голоса и фортепиано. Главное внимание уделяется динамическим эффектам ансамблевого взаимодействия партий, их связи с ритмом, тембром, артикуляцией, фразировкой и фактурой интонируемой формы.

Ключевые слова: концертмейстер, ансамбль, интонационная синергия, динамика, динамическое соотношение партий ансамбля.

Хуан Цзя. Інтонаційна синергія співака і концертмейстера: динамічний аспект. У статті розглядається виконавське мистецтво концертмейстера під кутом зору інтонаційної синергії партій голосу і фортепіано. Головна увага приділяється динамічним ефектам ансамблевої взаємодії партій, їх зв'язку з ритмом, тембром, артикуляцією, фразуванням і фактурою інтонаційної форми.

Ключові слова: концертмейстер, ансамбль, інтонаційна синергія, динаміка, динамічне співвідношення партій ансамблю.

Huang Jia. Intonation synergy of singer and accompanist: the dynamic aspect. The article discusses the accompanist's art from the perspective of intonation synergy of voice and piano. The main attention is paid to the problem of dynamic interaction between singer and accompanist. Examines the relations between sound dynamic synergy and rhythm structures, articulation process, phrasing and texture.

Key words: Musical ensemble, intonation synergy, dynamic ensemble.

**ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ
В СОВРЕМЕННОМ ГИТАРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

Одним из важнейших и наиболее показательных аспектов развития гитарного искусства последних десятилетий является обогащение жанровой картины академического репертуара. Десятки тысяч новых сочинений для классической гитары, создаваемых композиторами с беспрецедентной интенсивностью, отражают объективный рост авторитета данной области творчества. Количественные показатели здесь играют немаловажное, однако, отнюдь не определяющее значение. Наряду с хронологическими, эстетико-стилевыми, этно-региональными и прочими другими индикаторами мощности всей платформы гитарной музыки, указывающими на изменения масштабов композиторского интереса к инструменту, не менее эффективными являются сигналы другого рода. Их можно уловить в потоке новых жанровых явлений, неожиданно пересекающихся с давно забытыми жанровыми традициями. Насколько активен такой диалог? В чём его эстетические мотивации? Каким образом преемственность исторически сложившихся, универсальных жанровых моделей способна влиять на процессы обновления жанров в академическом гитарном искусстве? Это – вопросы жанрового генезиса, развёрнутые на большой дистанции, с отрывом от аутентичной среды бытования жанра и с учётом его проекций в будущее.

Для гитарной музыки, перенимающей арсенал инструментальных жанров академической традиции, существенна исходная позиция: гитара исторически сформировала вокруг себя одну из самых мощных и неоднородных жанровых ниш, демонстрирующих динамику смещения первичных условий бытования – из области обиходной в сферу концертно-преподносимой. Отсюда – многочисленные перекрёстки традиций, идущих из недр народно-бытовой музыки, активация её современных этнических рамок, влияние эстрадно-развлекательной сферы, лежащей в стороне от академического искусства игры на классической гитаре, что в совокупности его подпитывает, взаимодействует с ним, но не сливается, не отождествляется в однородную целостность.

Историко-типологический подход нацеливает на рассмотрение новых гитарных сочинений с позиций их обращённости к жанровому генезису, с учётом исторической дистанции от времени формирования и стабилизации жанра, установления связей с его структурно-семантическим инвариантом. В зону исследовательского интереса попадают также другие, не менее важные аспекты: характер эволюции жанра (континуальность, непрерывность линии развития или её дискретность, прерывистость); органичность первичных условий бытования жанра традициям гитарного музицирования; сохранение или преодоление композиционного архетипа жанра, и наконец, степень активности обращения композиторов, пишущих для классической гитары, к тому или иному жанровому слою. Всё это позволяет обнаружить целый ряд источников обновления жанров в гитарной музыке наших дней и связать их с процессами преемственности, наследования старинных жанровых традиций, в чём видится *цель* данной статьи.

Исторические судьбы музыкальных жанров складываются по-разному. Одни из них ещё в пору становления оказываются вместилищем масштабных идей, нуждающихся в отточенных до совершенства композиционно-драматургических контурах. Это совокупно формирует ядро жанра, активно закреплённое исторической памятью, жизнеспособное в ближайших и даже самых отдалённых прогнозах. Такие жанры обычно занимают магистральные позиции и обладают волновой траекторией развития, увенчанной жанровыми взаимодействиями, что само по себе обеспечивает их видовое многообразие. Но бывают и другие: те, которые, пройдя определенную селекцию и миновав воздействия сразу нескольких, нечётко выраженных жанровых вкраплений, актуализируются ненадолго и почти совсем замолкают, уходят в тень более мощных жанровых генераций. Среди жанров со скоротечной историей, резонирующих отголосками старины спустя несколько столетий, — средневековые, ренессансные, барочные жанры, ставшие знаками своего времени и запечатлённые как память о нём. Их воссоздание и погружение в новый языковой контекст раскрывает увлекательное игровое поле, с жанровыми приметами ушедших эпох, со следами *чужого слова*, а шире — диалога времён. Приметы старинных жанров легко угадываются, схватываются, распознаются в новом сочинении, что формирует мгновенный

рейтинг популярности музыки у слушателя, вовлекает в творческую орбиту и композиторов, и исполнителей, и публику. Рассмотрим случаи наиболее симптоматичные.

Начнём со сложных составных жанров, выявляющих мастерство игры. На академической сцене позиционирование гитары как сольного концертно-виртуозного инструмента «налагало обязательства» на репертуарную политику, сходную с другими областями академического инструментального исполнительства, в которых господствует концертно-виртуозное начало, принцип игры, соперничества, состязательности, усиливаются позиции жанров, его демонстрирующих. Лидирующим среди них является *гитарный концерт*.

Активность обращения композиторов к жанру концерта в последние десятилетия практически не имеет аналогов. Каталоги гитарной музыки XX века наглядно демонстрируют небывалую динамику творчества в данном жанровом секторе. Для сравнения укажем, что если за всю первую половину XX века было создано около десятка гитарных концертов¹, то во второй половине столетия и начале нового века общее количество гитарных концертов увеличилось до 800 сочинений. Впечатляющую численность новых произведений бессмысленно увязывать с преодолением репертуарного дефицита, это скорее – естественное следствие усилившихся позиций гитары среди академических виртуозно-концертных инструментов и одновременно – динамический стимул к дальнейшему развитию.

Разумеется, из каталога гитарных концертов последних десятилетий можно вычленить много видовых групп: по исполнительскому составу, соотношению партий солиста и оркестра, архитектурным признакам, драматургическим особенностям, общим содержательным параметрам, типу программности, специфике историко-стилевых моделей.

Историко-типологические различия в гитарных концертах являются наиболее существенными. В орбиту современных гитарных

¹ Наиболее популярны «Интродукция и шоро» (1929) Э. Вила-Лобоса, Концерт «Аранхуэс» (1939) Х. Родриго, «Концерт № 1» (1939) и «Серенада для гитары с оркестром» (1943) М. Кастельнуово-Тедеско, «Южный концерт» (1941) М. Понсе, «*Concierto levantino*» (1947) М. Палау, «*Llanto a Manolete*» (1948) И. Гарсиа-Леоза.

концертов вбираются все исторические модели жанра, часть из которых обладает дискретным характером развития, другие же характеризуются плавностью эволюционного процесса, протекавшего без долгих «исторических пауз». К числу барочных моделей концерта, переживших фазы расцвета, забвения и восстановления в правах, относится *concerto grosso* – жанр старинной ансамблевой музыки, возникший одновременно с сольным концертом в конце XVII века (в творчестве А. Корелли, А. Вивальди, Г. Альбинони, Ф. Джеминиани, Г. Телемана, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха), но впоследствии надолго утративший актуальность. Для него характерна барочная эстетика поляризованных контрастов, вынесенная спецификой концертирования на уровень мощных противопоставлений группы солирующих инструментов (*concertino*) общей ансамблевой массе (*ripiento*), а также *орнаментальная виртуозность* сольных партий². На новом витке прерванной эволюции *concerti grossi* возрождаются почти два столетия спустя «необарочной волной» творчества (М. Рeger, Г. Камминский, Э. Кшенек, Б. Мартину) и значительно позже попадают в гитарную музыку: «*Concerto alla barroco*» Д. Ханна, «*Concerto barroco*» Р. Сьерры, «*Concerto grosso*» С. Чапмана, «*Concerto grosso*» Р. Меркеллиса, «*Concerto grosso*» Н. Кошкина, «*Concerto grosso*» А. Шевченко, «*Concerto grosso*» А. Андрушко и др. Подобные случаи не единичны. Факт их наличия увязывается с общими тенденциями эпохи, манифестирующей равную актуальность языков и жанров любого времени.

Гитарный концерт нередко включает структурно-семантические модели инструментального цикла, распространённые в ином жанровом поле. Они меняют драматургический профиль концерта: сонатно-симфонический на сюитный. Архитектоника *барочной сюиты* (партиты) контрастным нанизыванием старинных танцев перебрасывает грандиозную историческую жанровую арку и связывает современный гитарный концерт с барочными многочастными циклами инструментальной музыки, оттесняет сонатно-симфоническую идею

² Следует упомянуть, что в современном гитарном репертуаре существуют переложения старинных образцов *concerto grosso*: *Concerto Grosso in G Major (Orig. in D)* А. Корелли в переложении для 4 гитар, *Concerto grosso Nr. 8 op. 3* А. Вивальди (для 4 гитар) и др.

роста и становления, укрепляя связь с первичными бытовыми песенно-танцевальными жанрами (что органично гитарной традиции, истоками уходящей в народный обиход). Подобная *жанровая экстраполяция* партиты в новые условия бытования и новый контекст корректирует драматургию и композицию гитарного концерта (Концерт «*Partita*» Ж. Такаса).

Из старинных жанров, исконно связанных с гитарным музицированием, в концерт вовлекается *пассакалия*: Концерт «*Pasacaglia*» Ш. Фуджи, Концерт «*Пассакалия*» Н. Стецюна, Концерт «*Chiaccona*» Я. Кроузе и др. Испанские корни жанра (уличной песни в сопровождении гитары) закрепились эпохой барокко в торжественном танце праздничного шествия и распространены в Италии и Франции именно благодаря гитарной музыке. В них заложены (наряду с чаконной и граундом) черты монументальности, сосредоточенности и возвышенности. Согласно барочным традициям игры, эти жанры рождаются по исполнительским составам, допускающим как сольное звучание, так и ансамблевые группы инструментов. Будучи поначалу либо самостоятельной пьесой, либо театральным ригурнелем, либо частью сюиты, пассакалия на пике собственной эволюции оставила высокие образцы жанра в творчестве немецких мастеров органной музыки (И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя) и исчезла из композиторской практики более чем на столетие. Минувя период «молчания», пассакалия возродилась в XX веке благодаря интересу к барочным жанрам, формам, полифоническим техникам, в частности, принципам *basso ostinato* (М. Рeger, А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, П. Хиндемит, И. Стравинский, Д. Шостакович, Р. Щедрин) и неуклонно внедряется в камерные жанры, оперы, симфонии, концерты. Во всех случаях пассакалия несёт семантику возвышенных, далеких от обыденности состояний и мощный заряд вариационного развития, способного объединить крупную по масштабу форму. Тем самым жанровая экстраполяция пассакалии в условия гитарного концерта (не как части, а как общей творческой модели) видоизменяет его структурно-семантическое ядро воздействием общего оstinатного принципа.

Подобно концерту современная *гитарная соната* (сольная и камерная) вмещает всю полноту архитектурных и историко-ти-

пологических модусов жанра, заметно уступая в количестве новых образцов. За последние десятилетия создано около 200 сонат для гитары соло и почти столько же — для камерных составов. В стилевом отношении гитарная соната располагает множеством примет, указывающих на родственность нескольким историко-стилевым архетипам жанра.

Наиболее ранним из них, переходным, предвещавшим в эпоху барокко становление классических норм сонатного цикла, является старинная соната, вытесненная впоследствии более зрелыми и прочными архетипами. Как жанр с ещё не сложившимися тектоническими функциями и не имеющий чёткого композиционного регламента, **старинная барочная соната** тесно переплеталась с другими жанрами инструментальной музыки: канцонами, партитами, симфониями, увертюрами. Она первоначально несла не столько концертные, сколько ритуально-обиходные коммуникативные функции, обслуживая светские церемонии или церковную литургию эпохи раннего барокко. Позже соната обособилась от прикладной роли и превратилась в один из основных (как правило, многочастных) жанров сольной или камерно-инструментальной музыки (сонаты А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, Ф. Куперена, Д. Букстехуде, Г. Пёрселла, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха). Современная гитарная соната иллюстрирует необарочные тенденции творчества вниманием к этому забытому жанру, представляя его в сольных и камерных вариантах. Близость старинной сонаты и симфонии подчеркнута К. Доменикони в «*Sonata, quasi una sinfonia*» для гитары соло. Это заставляет вспомнить о барочных композициях, включавших вариационные и оstinатные формы, пары и группы танцев с имитационно-полифонической (фугированной) или гомофонной фактурой изложения голосов, требовавших большой виртуозности от исполнителя.

Как в сольных, так и в камерных сонатах для гитары композиторы воплощают традиции двух типов раннебарочной сонаты: *светской* (*sonata da camera*) и *церковной* (*sonata da chiesa*). Наиболее эффективной моделью для отражения их особенностей стала *трио-соната* (*sonata a tre* или *sonate per stromenti e basso continuo*). В XVII–XVIII веках она исполнялась либо одним инструментом, способным воспроизводить три линии голосов и партию *basso continuo* (как в органных

трио-сонатах И. С. Баха), либо ансамблевым составом³ (трио-сонаты А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, И. С. Баха).

Современные композиторы, обращаясь к жанру трио-сонаты, пишут для гитары соло в расчёте на её многоголосные ресурсы («*Sonata da camera*» Р. Бакса, «*Sonata a tre*» З. Бркановича, «*Sonata a trü*» Т. Ферару). В отдельных случаях сонаты создаются для трио и квартетов: «*Trio-sonata*» Ф. Домазлици для скрипки, маримбы и гитары, «*Trio sonata*» Э. Селицки для аккордеона, гитары и вибратона, «*Sonata da chiesa*» Х. Фредерикса для гитары, скрипки и кларнета, «*Sonata a tre*» Т. Бушхольца для скрипки, гитары и аккордеона, «*Sonata a tre*» З. Бркановича для трио гитар, «*Sonata a trü*» Т. Ферару для трио гитар, «*Trio-sonata*» Ф. Филидея для гитары, виолы да гамба и синтезатора, «*Sonata da camera*» Л. Купковича для квартета гитар. Связь с барочной трио-сонатой в этих произведениях не всегда демонстративна. Иногда название всего лишь акцентирует принадлежность сонаты к сфере камерной музыки и уточняет ансамблевый состав исполнителей. Но в той или иной степени гитарные трио-сонаты экстраполируют барочные традиции: сюитный принцип строения цикла, танцевальную основу, контраст полифонических и гомофонных типов изложения, вариационных и оstinатных приёмов развития, идущих от старинной *sonata da camera*; или свойственное церковной сонате парное чередование контрастных по темпу, размеру и типу изложения частей (медленно – быстро – медленно – быстро), величественного импровизационного прелюдирования в начале цикла, оживленной фуги, сдержанного танца и быстрой заключительной части в характере жиги, с имитационными переключками фраз и мотивов («*Sonata da chiesa*» Х. Фредерикса, «*Sonata da chiesa*» Х. Йоргенсена). Тембровыми приметами диалога времён можно считать введение в ансамбль, состоящий из не типичных для старинных трио-сонат инструментов

³ В него входили партии для двух или трёх концертирующих инструментов: двух голосов сопрановой тесситуры (скрипки виолы да браччо, гобоя или флейты) и баса (виолончель, виола да гамба, изредка фагот, тромбон), к которым фактически присоединялся четвёртый инструмент (клавесин, орган), исполняющий одногласно или многогласно по системе генерал-баса партию *basso continuo*. Четырёхчастное строение цикла и наличие генерал-баса стало не обязательным со второй половины XVIII века.

(к примеру, акустической гитары и синтезатора), партии старинной виолы да гамба («*Trio-sonata*» Ф. Филидея).

В гитарной музыке издавна сложился, наряду с концертами и сонатами, не менее естественный путь вхождения инструмента в академические жанровые слои. Этот путь связан с идеей слитно-циклических образований, полученных посредством обновленного повтора, и воплощается жанром *вариаций*⁴. Стойкому интересу к вариациям в гитарной музыке способствуют следующие факторы: замкнутость частей при разомкнутости целого; потенциальная возможность творить нечто новое при сохранении связей со старым; узнаваемость легко запоминающейся слушателем темы, простой и отчётливой по конструкции, открытой к заимствованиям из народной музыки или из академических произведений разных авторов; активизация внимания аудитории на рост импровизационно-виртуозной свободы исполнителя; концертный масштаб вариационного цикла и технический блеск его преподнесения. В настоящее время вариации для гитары собирают в стилистически неоднородное единство многие из историко-типологических разновидностей жанра, прочно спаянных с их композиционными атрибутами. Гитарный репертуар вариаций хранит преемственность с целым семейством исторических моделей жанра – ренессансных, барочных, классических, романтических.

Ренессансные и барочные модели вариаций предстают в современной гитарной музыке в нескольких разновидностях. Во-первых, это *вариации на basso ostinato* по типу пассакалии или чаконь танцевального происхождения, варьирующие неизменный бас имитационно-полифоническими движениями остальных голосов или представляющие собой вариации на гармоническую последовательность с чётким басом (Чаконя Т. Блюма, Чаконя П. Рудерса, Пассакалия Н. Стецюна, «*Ciaconna del Giglio*» М. Амброзини, Чаконя К. Доменикони). Во-вторых, это стилизованные барочные вариации с уточняющей стилевой ремаркой («*Variazioni barocco*» М. Маковски) или

⁴ О вариациях как музыкальной форме и жанре инструментальной музыки, а также о вариационности как методе развития и одном из приёмов композиторской техники пишут В. Цуккерман, В. Задерацкий, М. Арановский, Б. Кац и многие другие исследователи.

вариации на темы композиторов барочной эпохи («Вариации на тему Генделя» М. Баркла, «Вариации на прелюдию И. С. Баха» И. Корнейчука, «*Variations on Music for a while, by Henry Purcell*» Ф. Сархана), воплощающие идею комментирования. И, наконец, периферийной преемственной связью с эпохой барокко наделены остигатные вариации, в основе которых лежит эмблема в виде темы-монограммы («Вариации «*bachcabachab*»» Ж. Бауэра).

Среди жанров циклической природы самым популярным в гитарном исполнении является **инструментальный цикл**. Он способен дать тот огромный калейдоскоп контрастов «множественного в едином», который всегда обеспечивал интерес аудитории. К тому же инструментальный цикл, зачастую не связывающий исполнителя обязательствами играть все пьесы целиком, последовательно, становился своего рода резервуаром простых концертных жанров, наряду с автономными инструментальными пьесами. Во всяком случае, репертуарная «драматургия» сценического выступления, построенного на быстром переключении внимания слушателя на всё новые «кадры» в череде контрастных композиций, во все времена была выигрышной и с лёгкостью воспринимаемой.

Инструментальные циклы, написанные для гитары современными композиторами, создают уникальную ситуацию одновременного диалога с традициями западноевропейской музыки разных эпох. По гитарным циклам можно проследить все этапы эволюции подобных жанровых образований, начиная с первых наиболее прочных звеньев танцевальной сюиты или «малых» полифонических циклов и заканчивая крупными циклическими целостностями. Доклассическая история сюиты, прерванная эпохой венского классицизма, явилась поводом для своеобразного римейка жанра в наши дни.

Из **ренессансных** моделей парного объединения танцев прикладного назначения, контрастирующих между собой, в гитарных циклах встречаются павана – гальярда, пассакалия – токката, ричеркар – фантазия, интродукция – пассакалия, интродукция – тарантелла («Павана и Гальярда» Ф. Джонстона, «Павана и гальярда» З. Бркановича, «*Stille Pavane & Balkan-Gaillarde*» и «*Lord Salisbury's Pavane & Gaillarde*» М. Кристенсена, «*Passacaglia and Toccata*» Д. Лейснера, «*Passacaglia and Toccata*» Я. Обровской, «*Andante quasi Passacaglia e Toccata*» Па-

дение птиц»» Н. Кошкина, «*Ricercar and fantasy for guitar*» С. Долина, «*Fantasia e ricercare*» Х. Холевы, «*Introduction e Passacaglia*» К. Амброзини, «*Introduction, Passacaglia and Fugue for the Golden Flower*» Д. Богдановича, «Интродукция и тарантелла» Г. Фишер-Мюнстера). Согласно давним традициям, к ним иногда присоединяется ещё один танец оживлённого характера, например, прелюдия – сарабанда – жига («*Prelude, Sarabande and Gigue*» Х. Блэйка), что вслед за эпохой Ренессанса привело к становлению барочной сюиты⁵.

Барочная сюита как модель для интерпретации старинного цикла в современной гитарной музыке предстаёт во множестве вариантов. Контраст танцев по типу «медленно – быстро – медленно – быстро», закреплённый в каркасе барочной сюиты высокими образцами музыки И. С. Баха, Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена, становится стержнем компоновки гитарных циклов – сюит и партит: «Пять барочных танцев» Ф. Флеты, «*Baroque suite*» З. Беренда, «Три пьесы в старинном стиле» Л. Грабовского, Сюита «Старые галантные танцы» для гитары М. Шуха, «*Suite de antiguas danzas*» К. Атилиано, «*Partita dels temperaments*» С. Бротонса, «*TriPartita*» Ф. Д’Этторе, «*TriPartita*» К. Кона, Партита «*Ommagio a Girolamo Frescobaldi*» Й. Брауна, «*Partita II ‘Relazione’*» и «*Partita III ‘Dieci cori’*» Д. Дюарта, «*Partita barocca*» А. Херда, две партиты А. Андрушко, Партита А. Керниса. Барочная сюита своей опорой на бытовые жанры прикладного назначения органична гитаре в её «доконцертном», обиходном генезисе. Тем не менее, инструмент обнаруживал причастность и к другим барочным циклическим моделям, выходившим за грани музыки народного быта. Речь идет о **барочных полифонических циклах**, одном из блестящих завоеваний эпохи, кульминации имитационно-полифонического мышления, не утратившего силу вплоть до XX столетия.

Из области «малых» полифонических циклов барочного происхождения (прелюдия и fuga), вершинные образцы которых свя-

⁵ В эпоху ренессанса гитара как придворный инструмент, наряду с лютней и виуэлой, располагала общим жанровым репертуаром. Среди авторов старинных сочинений, исполняемых по сей день, можно назвать Л. де Нарваэса, Л. Милана, А. Мударру, М. де Фуэльяна. Барочные сюиты писали Г. Санз, Д. Дауленд, С. Л. Вайс, Р. Де Визе и другие.

зываются с музыкой И. С. Баха⁶, в гитарном репертуаре можно сослаться на «*Passacaglia & Fuge*», Прелюдии и фуги № 1–6 К. Доменикони, Прелюдию и фугу А. Эрлиха, «*Prøludium und Fuge*» В. Яроса, «*Praeludium und Fuge*» В. Сатке, «*Prøludium und Fuge*» Т. Рацковски, «*Prelude & Fugue*» Л. Нельсона, «Прелюдию и фугу» Н. Дремлюги. На новом витке развития полифонического мышления XX века к малым циклам присоединяются масштабные циклические концепции. Вслед за фортепианными циклами прелюдий и фуг П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина появляются гитарные «24 прелюдии и фуги» И. Рехина, «24 прелюдии и фуги» Г. Джапаридзе, Прелюдии и фуги Н. Кошкина. В области камерной музыки с участием гитары сошлёмся на цикл инвенций – «38 инвенций» для кларнета, ударных, гитары и альты Х. Дэвиса, а также «*Two Inventions for Flute and Guitar*» Л. Кубика.

В заключение – несколько слов о **гитарной миниатюре**. Гитарный репертуар, помимо масштабных концертных жанров, является галереей огромного числа отдельных пьес – от значительных по объёму (фантазии, рапсодии, поэмы, парафразы) до инструментальных миниатюр. В отличие от других инструментальных жанровых аналогов, способных разрастаться до больших объёмов, гитарные сочинения гораздо скромнее. Тяготение к миниатюрности, дающей возможность слушателю сосредоточиться на чём-то одном и следом переключиться на нечто другое, в концертной практике особенно заметно, учитывая камерную природу инструмента. Отсюда – привилегии музыкальных миниатюр разного рода.

Постоянно обновляющийся ресурс гитарных миниатюр всегда являлся самым ёмким и в то же время – самым неоднородным. В нём по-прежнему удерживаются связи с первичными основами жанров бытового назначения, устанавливаются модели жанров вторичных, образуются их переклички и взаимодействия, циркуляции внутри гигантского калейдоскопа мимолетных образов.

Сочетание художественной и прикладной функций миниатюры ведёт к поэтизации быта и бытовых жанров, проникающих изнутри.

⁶ Современник И. С. Баха Сильвиус Леопольд Вайс, имя которого хорошо известно гитаристам-исполнителям, писал прелюдии и фуги для лютни.

По лаконизму, технической отточенности, камерности и богатству сиюминутных состояний миниатюра прочно срастается с практикой гитарного исполнительства, где принято играть маленькие пьесы рядом с крупными или легко обходиться соседством коротких пьес, не всегда связанных между собой. Даже учитывая все достоинства завоёванных гитарой монументальных академических концертных жанров, сам генезис инструмента не позволяет угасать исконным традициям народно-бытового и светского музицирования, напоминая о них «карнавалом» танцев, песен и другой увеселительной и церемониальной музыки, а также программными ассоциациями с жизненным контекстом бытования. «Миниатюры диктуют идею цикла, собирания, коллекции, тяготеют к контекстным связям, к объединению друг с другом, – указывает Е. Назайкинский. – Музыкальные миниатюры, как и художественные редкости, <...> просятся в коллекцию, <...> естественно возникают циклы миниатюр, и история миниатюры оказывается историей циклических форм» [4, с. 101]. Наибольшей степенью близости к оригиналам музыки прошлого обладают гитарные сочинения, написанные как расшифровки и переложения ренессансных произведений: «Три лютневых фантазии, расшифровка ренессансных лютневых табулатур Дж. Дауленда» М. Скорика, созданная в духе бытовавших со времён Возрождения традиций игры по табулатурам и естественного репертуарного обмена между родственными инструментами. Атмосферу той эпохи передают и другие сочинения, не следующие напрямую за «чужими текстами», но придерживающиеся жанровых и стилевых особенностей ренессансной музыки: «*Virginalia*» Д. Перцова, «Визит к лютнистам» П. Полухина, «*Madrigal*» С. Бимиша, «*Recercada*» А. Шевченко. В каждом из случаев от исполнителя требуется соблюдение аутентичной манеры игры.

В область ренессансных и барочных ретроспекций нацелены гитарные сочинения, вдохновлённые мелодиями немецких, английских, итальянских, французских мастеров (М. Преториуса, А. Корелли, У. Берда, Ф. Куперена, И. С. Баха). Они активизируют ассоциативную память слушателя, попадая в унисон с эстетическим чувством прекрасного, ускользнувшего и затерянного где-то в глубине столетий. Безотчётное движение *in retro* парадоксальным образом сливается со свойственной гитарной музыке направленностью на современную аудиторию.

Таким образом, академические жанры в гитарной музыке последних десятилетий испытывают воздействие общей культурологической ситуации в искусстве: антиавангардного движения в сторону небывало широкого поля разновременных традиций, реконструированных, синхронизированных, равнозначных независимо от их удалённости от сегодняшнего дня. Данная ситуация символизирует итоговый, суммирующий характер эпохи. Она актуализирует обращение к «памяти жанров» прошлого – особенно тех, чей эволюционный путь носил дискретный, прерывистый характер и, казалось бы, меньше всего прогнозировал возможности реконструкции или нового прочтения (*concerti grossi*, сонаты *da camera* и *da chiesa*, старинные сюиты и партиты, пассакалии, ричеркары, мадригалы и другие доклассические жанры). Их вовлечение в круг интерпретируемых жанровых архетипов, часто мотивированное «антиромантическими» тенденциями искусства XX века, в гитарной музыке (где романтический ток преемственных жанровых связей не ослабевал, а напротив, стабильно выдерживался) стало сигналом мирного сосуществования традиций, утративших историчность и линейность естественного хода и ставших в наши дни зоной единовременного интереса ко всему многовековому жанровому опыту.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Муз. современник. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–45.
2. Иванников Т. П. Украинская гитарная музыка: стилевые проекции творчества / Т. П. Иванников // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей / ред.-упоряд. Т. В. Тукова]. — Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2013. — Вип. 13. — С. 178–184.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : [учеб. пособие для студ. вузов] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
4. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // Израиль XXI. — Иерусалим, 2007. — № 7. — С. 86–105.
5. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. статей / ред.-сост. Н. А. Трофимов]. — Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. — С. 12–58.

6. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : [сб. статей / ред. Л. Г. Раппопорт]. — М. : Музыка, 1980. — С. 312–346.

7. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Г. Тукова. — Київ, 2003. — 19 с.

8. Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології / Л. В. Шаповалова // Музыка. — 1984. — № 3. — С. 4–5.

9. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный приём в современной украинской музыке / С. В. Шип // Проблемы музыкальной культуры. — Вып. 2. — К. : Музична Україна, 1989. — С. 86–104.

Іванніков Т. Жанрові традиції старовинної музики у сучасній гітарній творчості. У статті простежена спадкоємність жанрових традицій ренесансної та барокової музики у сучасному гітарному мистецтві, відокремлені найбільш показові аспекти побутування жанрових архетипів (concerti grossi, сонати da camera і da chiesa, старовинні сюїти і партіти, пасакалії, ричеркари, мадригали) у новому художньому контексті.

Ключові слова: гітара, жанрові традиції, старовинна музика.

Иванников Т. Жанровые традиции старинной музыки в современном гитарном творчестве. В статье отслежена преемственность жанровых традиций ренессансной и барочной музыки в современном гитарном искусстве, выделены наиболее показательные аспекты бытования жанровых архетипов (concerti grossi, сонаты da camera и da chiesa, старинные сюиты и партиты, пассакалии, ричеркары, мадригалы) в новом художественном контексте.

Ключевые слова: гитара, жанровые традиции, старинная музыка.

Ivannikov Tymur. Genre traditions of early music in modern guitar creativity. In the article the continuity of genre traditions of Renaissance and Baroque music in the modern guitar art are traced, the most revealing aspects of the existence of genre archetypes (concerti grossi, sonatas da camera and da chiesa, vintage suites and partitas, passacaglia, ricercars, madrigals) in a new artistic context are highlighted.

Key words: guitar, genre traditions, early music.

ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Становление национальной стилистики в китайской камерно-вокальной музыке тесно связано с фольклором и, прежде всего, с песенным жанром. Народная музыка является важнейшим источником формирования национального стиля в китайском искусстве, ярким носителем национально-традиционных черт. Для китайской музыки XX века китайский фольклор стал базой широкого освоения в области композиторского творчества. Одним из самых любимых музыкальных жанров в Китае является народная песня. Её исключительному богатству посвящены труды китайских музыковедов Тянь Бянь [14], Люй Цзы [10], Ван Гуанзин [9], Вей Дзюнь [2], Цао Шули [7] и др. Проблема «композиторское творчество и фольклор» нашла отражение в работах Ю Чи Хонга, Тун Дао Цина, Сун Мин Чу, Ян Инь Лю, Ю Куан-Инга и др. Однако, несмотря на наличие отдельных научных работ и статей, китайская камерно-вокальная музыка практически не включается в комплексные исследования, связанные с характеристикой её жанров и авторских стилей в аспекте национальной стилистики.

Китайский музыковед Цао Шули утверждает, что китайская камерно-вокальная музыка имеет древние истоки, которые можно проследить ещё в эпоху ранней Цинь (221–206 гг. до н. э.). Генезис национальной камерно-вокальной музыки учёный видит в высокохудожественных древних китайских песнях, называя также другие жанровые разновидности, среди которых: песня, элегия, ода, гимн, вокальный цикл, ария и др. [7, с. 46].

Самым известным сборником народного и традиционного песнетворчества Китая является знаменитая «Книга песен» (Шицзин), составленная около двух тысяч лет назад. Собранные Конфуцием 305 песен Шицзина являются всесторонней антологией народных песен, а также творчества древних поэтов (поэмы, оды, гимны ритуального характера). Древнейшие записи Шицзина не имели зафиксированного музыкального текста песен. Тем не менее, в трактате

«Мо Цзы» [5] указывается на то, что содержащиеся в этом собрании пьесы в подавляющем большинстве были именно песнями, неразрывно связанными с музыкальным интонированием. Распевности декламации Шицзина требует сам китайский язык, необычайно богатый и разнообразный в интонационном отношении.

Некоторые мелодии из Шицзина известны в Китае по нотным записям, сделанным в более поздние эпохи. Вероятно, они были сочинены китайскими композиторами эпохи поздней Чжоу и Хань (VI–I вв. до н. э.). В частности, известно, что Конфуций, объясняя Шицзин своим ученикам, пел эти песни и гимны, аккомпанируя себе на *цине*. Содержание 305 песен, помещённых в Шицзине, отличается большим разнообразием сюжетов и тем, охватывающих все стороны народной жизни.

Отметим, что китайская народно-песенная традиция – «сложное и многозначное явление, объединяющее религию, философию, мораль и отображающее общий уровень развития культуры, включая художественную культуру» [2, с. 19]. В китайском народном песенном творчестве выделяются четыре социально-порождаемые модели: *Лао цзо гэ* (трудовые песни), *Шан тен гэ* (лирико-протяжные песни), *Чин су гэ* (семейно-бытовые песни) и *Шо чан* (песни-сказания). Жанровое многообразие китайских народных песен обусловлено региональной спецификой Китая, насчитывающего 56 национальностей. Песня всегда является носителем признаков ментальности народа, что реализуется конкретными музыкально-выразительными средствами. Вербально-интонационная специфика китайского песенного фольклора основана на пекинском диалекте, однако, параллельно существует множество других диалектов, значительно отличающихся друг от друга.

Музыкальный фольклор Китая отличается чрезвычайным разнообразием содержания, формы и характера, определяемых образом жизни, особенностями языка, обычаев отдельных областей и провинций Китая. Взаимосвязь диалектных особенностей языка с песенными традициями исполнения обуславливает единство речевой и вокальной интонации, определяющее специфику вокального стиля китайского народа, его общие черты и региональное своеобразие. Так, например, южные китайские народные песни тяготеют к непре-

рывному движению, которое характеризуется ходами терций и квинт. Северные мелодии, наоборот, стремятся к более разобщенному, угловато-неловкому движению, чаще используя квартовые интервалы.

Наряду с пентатонными ладами, в китайском песенном фольклоре встречается и семиступенная гамма. В китайских народных песнях встречаются дополнительные лады «бяни» на IV и VII ступенях. Однако в отличие от европейской музыки, в китайской мелодии VII ступень никогда не играет роли вводного тона. Никогда мелодия не заканчивается ходом к тонике через VII ступень. «Бяни» служат лишь в качестве проходящих, обогащающих мелодику звуков.

Основой творчества китайских композиторов в области камерно-вокальной музыки стали, прежде всего, фольклорные песни *Шан тен гэ* (лирико-протяжные песни), *Чин су гэ* (семейно-бытовые песни) и *Шо чан гэ* (песни-сказания). Лирико-протяжные песни *Шан тен гэ* («горностепная песня») исполняются вдалеке от людей, «наедине с горами ([shan]) и степями ([ten])» [2, с. 14]. В зависимости от местности в разных провинциях Китая они делятся на *шан гэ* – песни горных районов и *тен гэ* – песни равнинных и степных районов. Песням *Шан тен гэ* присуще индивидуальное исполнение, характерной чертой которого стал широкий диапазон мелодической линии. Глубокий психологизм и эмоциональное наполнение лирико-протяжных песен отразились на стиле исполнения мелодий широкого диапазона, в которых сочетаются крикливость, напряжённость, открытость звука и протягивание слогов. В вокально-речевой интонации преобладают квартовые попевки, имитирующие крик, взлетающие октавные ходы, фальцетное исполнение нот верхнего регистра, использование форшлагов, тремоло, ферматы на отдельных звуках для подчеркивания ёмкости фразировки и др.

Семейно-бытовые песни *Чин су гэ* освещают жизнь людей, обычаи и обряды. Наибольшее влияние на камерно-вокальное творчество оказали детские колыбельные песни *эр гэ – яо эр гэ*, а также бытовые песни *чин чу гэ*, в которых отражены мировоззренческие и духовные установки людей, семейные песни *чин гэ*, называемые «душой нации» [2, с. 15]. Среди этих песен порой встречаются шуточные, игровые по содержанию образцы, отмеченные сочным народным юмором. Наряду с ними существуют песни глубокого лирического содержания,

поэтически отображающие чувства и мысли простого народа, его извечную тягу к правде, к лучшей доле.

Песни-сказания *Шо чан гэ* относятся к древнейшему виду китайского песенного фольклора и связаны с творчеством народных сказителей *шошудов*. Вершиной песенно-повествовательного искусства *шошудов* стали песни *тан чан*, исполняемые народным певцом в сопровождении музыкальных инструментов *хуциня* или *пибы*. Стиль исполнения таких песен-повествований, как правило, речитативно-импровизационного характера, огромное значение уделяется синтезу словесного текста и музыкального сопровождения. Для этого певцу необходимо было обладать не только яркими вокальными и актёрскими данными, но также играть на китайских музыкальных инструментах. Форма музыкальных повествований *шошудов*, шлифуясь на протяжении веков, приобрела художественную законченность и архитектурное единство, сохраняющиеся несмотря на чрезвычайную протяжённость отдельных рассказов-песен.

Проявление речевого начала в вокальных жанрах, наряду с общими закономерностями, определяется и национальной стилистикой, которая выявляет национальный элемент в произведениях, который реализуется: на уровне стилизации, выступающей в качестве имитации народного стиля, а также на уровне авторского стиля, в котором претворяются национальные черты. Таким образом, национальная стилистика представляет сложное «многосоставное музыкально-языковое явление, формируемое разными путями и сочетающее как реальные интонационные моменты, свойственные фольклору или автору, как носителю национального менталитета, так и своего рода авторский вымысел – комплекс представлений о музыке какого-либо народа или региона, зачастую не подкреплённый конкретикой» [1, с. 19].

Особенности вокального интонирования – неотъемлемая составляющая той или иной национальной стилистики в искусстве пения. Фольклорные истоки здесь всегда были определяющими. Говоря о национальных истоках китайской вокальной стилистики, следует иметь в виду и их исполнительское воплощение, связанное с коренными свойствами вербального языка, народной манерой пения, жанрово-диалектным своеобразием. Китайский вокальный стиль во всех его проявлениях представляет собой синтез фольклорных и академи-

ческих влияний, где центральное значение имеют фольклорные, связанные с особенностями фонетики и лексики национального языка.

Вокальная музыка связана со словом, что всегда означает главенство речевой интонации. «Звучание языка является доминантой в создании «звукового» образа исполнителем: фоника языка влияет и на поэтическое творчество, и на творчество композитора, исполнителя, переводчика, – утверждает Т. Мадышева. – Признание универсального характера интонационно-фонетического подхода к вокальному исполнению позволяет рассматривать вокальное исполнение как результат выявления логики развития целого комплекса средств языковой выразительности. Речевая интонационность не только расширяет границы выразительных средств, она также раскрывает многочисленные фонетико-семантические грани музыкально-поэтического образа и возможности трактовки» [4, с. 7].

Важным этапом в развитии китайской вокальной музыки стало начало XX века, когда многие китайские музыканты отправились за границу в надежде получить музыкальное образование европейской традиции. Так, в Европу и США отправились учиться Ксяю Юмэй, Ли Шутонг, Чен Жимин, Шен Ксингон, а позднее Ван Гуанзин. Китайские музыканты превосходно усваивали западную профессиональную музыку, однако, большинство из них оставались под влиянием традиционной китайской музыки. Многие китайские музыканты первого поколения получили музыкальное образование в Японии. Первыми среди них были Цзянг Фуксинг, Чонг Сайксианг, Жоу Зунгуан, Лю Куаншенг, Ли Гуиксианг Гао Чунхуа, Лин Жиншенг, Дай Фенжи и др.

По возвращении на родину, молодые музыканты способствовали увеличению роли западной музыки в стране. Династия Цинь также осуществила реформу, в результате которой в 1904 году в законодательство был внесён ряд изменений – были введены обязательные уроки школьной песни. В Китай были приглашены японские педагоги для обучения китайцев в вопросах изменения системы школьного образования. Это помогло распространить практику школьной песни, учащиеся начали формировать хоровые группы, изучать западную музыку, понемногу знакомиться с западными инструментами.

Впервые включение музыки как дисциплины в программу обучения общеобразовательной школы зафиксировано 8 мая 1907 года

в «Уставе Министерства образования Китая», который предписывал введение уроков музыки в начальных женских учебных заведениях. Этому историческому событию предшествовал подготовительный период, в течение которого происходило осознание музыки как важного элемента общего образования и внедрение её в процесс обучения с учётом зарубежного опыта.

Революция 1911 года свергла династию Цинь, и это событие привело к концу 5000-летнего имперского правления. С этого момента китайцы получили возможность выезжать в западные страны для обучения музыке. В Китае начинается массовое знакомство с европейской музыкой, вводится европейская система нотации. Постоянно увеличивающееся число китайской молодежи слушало западную музыку, училось играть на западных инструментах и даже искало пути, которые позволили бы адаптировать западную музыку к китайской культуре.

Китайская профессиональная музыка, сформировавшаяся лишь в XX веке, изначально базировалась на фольклоре. Это подтверждается творчеством классиков китайской композиторской школы – Хе Лутина, Не Эра, Си Синхая, Люй Цзы, Люй Сюаня и др. Основоположники китайской композиторской школы предметно занимались изучением фольклора своего народа, собирали и систематизировали песни и образцы инструментальных жанров, создавали сборники народных песен и танцевальных мелодий, систематизировали в научно-теоретическом плане их характерные черты.

Так, например, композитор Си Синхай посвятил родине свои лучшие песни, всю пламенную энергию борца и художника. И хотя он создал две симфонии, скрипичный концерт, четыре хоровых кантаты и оперу, китайцы знают его как первого композитора-песенника, создавшего более 300 сочинений этого жанра. В статье «Народные песни и новая музыка» [13] Си Синхай указывал, что единственно правильный путь развития китайского композиторского творчества – это творчество на основе народной песни, глубокого постижения её духа. Будучи знатоком китайского народно-песенного искусства, Си Синхай утверждал: «Если говорить о рождении нового стиля в творчестве китайских композиторов, – утверждал Си Синхай, – то речь может идти только о претворении всего необозримого богатства нашей народной

музыки в новых формах, рождаемых в борьбе за новое прогрессивное содержание, в борьбе за новую культуру» [13, с. 13].

Композитор и музыковед Люй Цзы в статье «Тезисы по изучению народной музыки» [10] намечает пути, по которым должно идти изучение музыкального фольклора в провинциях Шэньси, Ганьсу и Нинся. Рассматривая проблемы собирания и изучения народных песен, Люй Цзы классифицирует музыкальный фольклор согласно жанровым и тематическим признакам, а также подчеркивает, что работа по изучению народной песни получила значительное развитие благодаря деятельности народного театра «янгэ», выступающего в деревнях и селах различных областей Китая.

Накопительный этап, связанный с систематизацией фольклора, находил естественное продолжение в авторском творчестве, где начальным жанром была обработка, а параллельно с ней возникали и оригинальные сочинения песенно-романсового жанра, такие как песни с аккомпанементом для фортепиано Си Синхая, Не Эра, Хо Лутина и других композиторов. Обработки народных песен содержат фольклорный материал, который составляет интонационное ядро композиции.

В отличие от обработок, в авторских песнях композиторы не цитируют фольклорный материал, но зачастую постигают народную музыку так глубоко, что она становится их «родной речью», образом мышления. При этом неизбежно происходит синтез фольклорных элементов и средств современного композиторского письма, расширение жанровой сферы музыки. Важнейший элемент – отбор специфичного и художественно ценного материала. Сопоставление фольклора и композиторского творчества как двух принципиально различных систем художественного мышления имеет применительно к Китаю свои особенности. Естественное решение проблемы виделось в органичном сплаве китайской народной музыки с лучшими достижениями европейской музыкальной культуры. Специфика национального материала подсказывала отношение к отбору средств вокального исполнения. Так формировалась стилистика китайской вокальной музыки.

Одним из переломных моментов для современной китайской профессиональной музыки стал военный конфликт с Японией 18 сентября 1931 года. Это было время переосмысления, которое в корне из-

менило как курс развития китайской национальной культуры в целом, так и её музыки в частности. В вихре антияпонской борьбы в среде музыкантов возникает новое патриотическое движение, связанное с написанием и распространением патриотических песен и музыки. Тысячи таких работ были созданы патриотически-настроенными и одарёнными музыкантами, такими как Не Эр, Си Синхай, Хуан Жи, Люй Сюань, Хе Лутин, Чжу Цзяньэр и др. С 1931 по 1945 годы были созданы прекрасные работы почти во всех музыкальных сферах – симфонии, хоровые работы, оперы, фортепианная и скрипичная музыка, и т. п. Особо выделяется среди этих работ «богатый урожай» песен, количество которых огромно.

С основанием в 1949 году Китайской народной республики для профессиональной музыки открылись уникальные возможности. Появляется необходимость в создании системы профессионального музыкального образования. В 1950-х годов в Пекине и Шанхае открываются консерватории. Первые семь лет Нового Китая (1949–1956) были периодом блестящего развития в сфере китайской профессиональной музыкальной культуры. В каждой области музыки, в том числе и в камерно-вокальном творчестве, были достигнуты значительные успехи. Подтверждением этому стала плеяда таких талантливых композиторов, создававших вокальные сочинения, как Дин Шаньдэ, Ли Инхай, Люй Чжуан, Хуан Хубей, Ду Цянь, Ван Пэйюань, Цзян Цусинь, Сан Тонг, Ван Лишань и др.

Период 1966–1977 годов, вошедший в историю как Культурная революция, особенно 1960-е годы, был очень трудным для профессиональной музыки Китая. В китайском музыковедении до сих пор отсутствуют исследования, дающие объективную оценку достижениям национального музыкального искусства в 1960–1970-е годы. Тем не менее, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью, яркостью. Поэтому в корне неверно рассматривать 1960–70-е годы и Культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, лучше всего понимать их как часть этого процесса.

Китайские музыканты, лишённые возможности исполнять классическую музыку, были вынуждены работать с народными песнями и фольклором в отдалённых провинциях. Профессора и студенты

собирали песни, которые позже, по возвращении в города, адаптировали для исполнения. Бессменными музыкальными лидерами в китайской политике этого времени были объявлены композиторы Не Эр и Си Синхай – авторы произведений в народном стиле. Их сочинения, созданные в 1930–1940-е годы, считались образцовыми и должны были стать ярким примером для китайских композиторов в 1960-е годы. Среди таких сочинений первое место занимал «Марш добровольцев» Не Эра, написанный на слова Тянь Ханя. Культурная революция стала периодом «грандиозных» песен, когда музыка сопровождала все торжественные мероприятия в жизни страны.

Но уже в 1971 году композитор Чжоу Энлай раскритиковал разрушительную сущность революционных песен, строившихся исключительно на лозунгах. Он призвал возвратиться к традиционным мелодиям и более «мягкой» музыке. Так в 1972 году были изданы «Новые песни поля битвы». Успех первого издания антологии привел к ежегодной публикации сборника до самого конца Культурной революции. Каждое следующее издание выходило ежегодно до конца Культурной Революции в 1976 году. Все пять томов содержат в общей сложности 556 различных песен. К сожалению, до нас дошли лишь имена популярных в то время композиторов-песенников – Ванг, Чен, Юань, Ли.

В конце 1970-х годов новая реформаторская политика правительства пробудила энтузиазм и творческий потенциал музыкантов по всей стране, и спровоцировала интерес к музыке «новой волны» и к популярной музыке. «Новая волна» в Китае представлена творчеством Тан Дуна, Чу Ксяосонга, Гуо Веньина, Е Ксяогана, Хи Ксунтяна, Ксу Шуя и др. Эти музыканты досконально изучили всю палитру современных западных методов композиции и, взяв их на вооружение, по-своему отобразили историю и современную жизнь китайской нации 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 индивидуальности.

Многие современники, поддерживавшие долгожданные перемены в жизни страны, с восторгом восприняли новизну и необычность музыкального стиля «новой волны». Одними из самых активных де-

ятелей этой группы были композиторы Жао Ксяошэнг, Ван Лисань, Чуан Жихао, смело осваивавшие современные техники композиции. Теоретики и композиторы, которые приняли дух «новой волны», одобрили творчество энтузиастов-новаторов. О высоком уровне овладения китайскими композиторами современной композиционной техникой свидетельствует также камерно-вокальное творчество Тан Дуна, Чжу Лян Чень, Дин Шаньдэ, Ван Лишаня Ши Гуангнань, Шу-Лонг Ма и др.

Оригинальное песенно-романсовое творчество китайских композиторов сформировало основы национального вокального стиля. Поэтому творчество композиторов-песенников, достигшее расцвета к 1970–1980-м годам, было важной вехой на пути творческого преобразования самых разнообразных стилистических начал и жанровых форм китайского музыкального языка, ключом к которому является народная музыкальная лексика. Наиболее масштабно и системно песенно-романсовая сфера представлена в творчестве композиторов-песенников Чжу Цзяньэра, Чжу Сяоюня, Сюй Цзяньчана и др.

Китайский музыковед Рао Юянь писал о музыке Чжу Цзяньэра: «Я восхищаюсь известным китайским композитором Чжу Цзяньэром, многие работы которого оказали огромное влияние на нашу историю современной музыки: 1940-е – «Солдатские песни»; 1950-е – оркестровые партитуры; 1960-е – хоровая и камерно-вокальная музыка. Эти произведения стали настолько популярны, что их исполняют в концертах, на радио и телевидении, они стали частью культуры всей китайской нации. Многие годы музыка этого композитора определяла нормы морали китайского общества. В 1980-е годы, когда была провозглашена политика «Открытых дверей», его творчество, наконец, обрело заслуженное всенародное признание и любовь. Чжу Цзяньэр является автором многочисленных произведений камерно-вокальной музыки, богатых новыми идеями. Эти сочинения не только принесли Чжу Цзяньэру артистическую известность и авторитет первопроходца в современной китайской музыке, но также показали энергию композитора, которая более свойственна юности, чем старшему поколению» [16, с. 256–257].

Рубеж XX–XXI веков – время подлинного расцвета китайской профессиональной музыки в разных жанрах, в том числе и ведущем

для национальной стилистики песенно-романсовом. К числу новых тенденций можно отнести расширение идейно-образного содержания жанра, поиски в области стилистики, связанные с подчеркиванием национальной лексической основы, обогащаемой симфоническими методами, технических новаций в области ладо-гармонии и фактуры в творчестве композиторов молодого поколения Хуан Ан-луна, Чжоу Лонга, Чен И, Брайта Шенга, Лян Лея и др., работающих в жанре камерно-вокальной музыки. Смелые композиторские новации демонстрировали обновление музыкального языка, звучание голоса и фортепиано в результате использования традиционных китайских мелодий со свободным контрапунктом, совмещение народного песенного материала с политональностью, первые пробы применения двенадцатитоновой серийной техники композиции.

Выводы. Жанр песни является основой формирования китайской национальной стилистики в профессиональном творчестве. В самый ранний период становления композиторской школы Китая композиторы старшего поколения создавали вокальные обработки народных мелодий. В оригинальных образцах жанра камерно-вокальной музыки китайские композиторы объединяют национально-стилистические истоки с моделями западного песенно-романсового стиля, в процессе перехода к другим формам претворения фольклорной основы создавая свой, национально окрашенный тип песни и романса, составляющий самобытное явление в китайской вокальной лирике XX – начала XXI веков.

Камерно-вокальное творчество китайских композиторов – значительное явление в истории китайской музыки, во многом аккумулировавшее исторический опыт и освещающее перспективы путей развития. Популярность камерно-вокальной музыки китайских композиторов показывает, как они бережно относятся к родному национальному искусству. После многолетних культурных трансформаций поиск истинного духа Китая в музыке остаётся главной задачей даже для современного общества. Приятно отметить, что эта китайская камерно-вокальная музыка станет известной в Украине среди музыкантов, которые смогли бы как расширить свой музыкантский кругозор, так и пополнить исполнительский репертуар новыми высокохудожественными сочинениями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алимова Э. С. Крымско-татарская песня и романс: черты национальной стилистики : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Э. С. Алимова. — Харьков, 2014. — 240 с.
2. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Муз. мистецтво» / Вей Дзюнь ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2006. — 21 с.
3. Китайские народные песни. Шанхай / сост. и ред. И. Голубев ; пер. с кит. Н. Глазкова. — М. : Иностр. лит., 1960. — 125 с.
4. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посібник / Т. П. Мадишева. — Харків : ШТРИХ, 2002. — 160 с.
5. Мо-цзы. Древнекитайская философия : собр. текстов : в 2 т. / [составление Ян Хин-Шуна ; вступ. ст. В. Г. Бурова и М. Л. Титаренко] ; пер. М. Л. Титаренко. — М., 1972. — Т. 1. — С. 175–200.
6. Хо Лутин. Проблема национальной формы в китайской музыке / Хо Лутин ; пер. с кит. В. Пасенчук // Совет. музыка. — 1957. — № 1. — С. 125–131.
7. Цао Шули. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае / Цао Шули // Искусство и культура. — Минск : БГУКИ, 2011. — № 1 (1). — С. 41–46.
8. Бо Хе. История китайской музыки / Бо Хе. — Пекин : Культура, 1922. — Т. 1. — 245 с. (на китайском языке).
9. Ван Гуанзин. История китайской музыки / Ван Гуанзин. — Тайбэй : Кн. база Чжон Хуа, 1956. — 382 с. (на китайском языке).
10. Люй Цзы. Тезисы по изучению народной музыки / Люй Цзы // Синьиньяо [Новая музыка]. — Харбин, 1949. — № 4. — С. 17–19 (на китайском языке).
11. Лю Сили. Музыкальная жизнь Конфуция / Лю Сили // XINWEN AINAOZHE. — 2009. — № 12. — С. 120–121 (на китайском языке).
12. Се Цзюнь. Конфуцианство и национальный дух / Се Цзюнь // Развитие. — 1996. — № 9. — С. 60–61 (на китайском языке).
13. Си Синхай. Народные песни и новая музыка / Си Синхай // Синьиньяо [Новая музыка]. — Харбин, 1941. — № 8. — С. 12–13 (на китайском языке).
14. Тянь Бянь. История китайской музыки / Тянь Бянь, Шан Сун. — Шанхай, 1937. — 276 с. (на китайском языке).

15. Чжао Фын. Музыка к Шинцзину / Чжао Фын. — Сингапур : Издание Института китайского искусства, 1948. — 153 с. (на китайском языке).

16. Ши Инчжао. Музыкальные звуки столетия / Ши Инчжао // Чэн Ду : Культура и искусство. — Си Чуань, 2001. — 307 с. (на китайском языке).

День Кай Юань. Особливості національної стилістики в камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Стаття присвячена вивченню рис національної стилістики в китайській камерно-вокальній творчості. Це питання розглядається комплексно в поєднанні історико-стильового та музично-мовного аспектів, які в сукупності визначають своєрідність і багатопланові стародавні витоки китайської вокальної лірики.

Ключові слова: жанр пісні і романсу, національна стилістика, жанрово-стильова своєрідність китайської пісні, вокальна лірика китайських композиторів (обробки та оригінальні твори).

День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов. Статья посвящена изучению черт национальной стилистики в китайском камерно-вокальном творчестве. Этот вопрос рассматривается комплексно в соединении историко-стилевого и музыкально-языкового аспектов, которые в совокупности определяют своеобразие и многоплановые древние истоки китайской вокальной лирики.

Ключевые слова: жанр песни и романса, национальная стилистика, жанрово-стилевое своеобразие китайской песни, вокальная лирика китайских композиторов (обработки и оригинальные произведения).

Deng Kai Yuan. Features of the national stylistic in the chamber-vocal music of Chinese composers. The article is devoted the characteristics of the national style in the Chinese chamber and vocal works. This issue is addressed comprehensively in conjunction historical and stylistic and musical aspects of language, which together determine the originality of the ancient and diverse origins Chinese vocal lyric.

Key words: song and romance genres, national stylistic, genre-stylistic peculiarity of Chinese songs, vocal lyric of Chinese composers (adaptations and original works).

ВЛИЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ НА СРЕДСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: К ПРОБЛЕМЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ СВЯЗЕЙ

Фортепианная техника как ключевая проблема методики обучения игре на клавишном инструменте в разные эпохи оказывалась в центре внимания пианистов-исполнителей, педагогов, музыкальных критиков и музыковедов. Выходя за рамки узкоремесленных задач, она неразрывно связывается с художественно-образным уровнем постижения конкретного произведения. Заметим, что по мере развития музыкального искусства в «библиотеке» фортепианного исполнительства оказывается множество своеобразных «интонационных словарей» (выражение Б. Асафьева), отражающих особенности существования различных эпох, стилей, жанров и т. д., ориентироваться в которых современному юному пианисту достаточно непросто. Чем дальше от сегодняшнего дня находится время, в котором жил и творил композитор, тем сложнее понимание и нахождение **свободы** исполнительского выражения. Ведь любая интерпретация предполагает *quasi-взаимное* общение исполнителя (слушателя) с автором. Мы оказываемся бесконечно далеки от условий бытования музыки прошлого, нам, по сути, чужды особенности разговорной речи, костюма, этикета, танцевальной культуры и пр. ушедших столетий¹.

Одним из возможных путей решения обозначенной проблемы может стать осмысление жанрово-танцевальной природы исполнительской интонации-движения. Именно наличие чувственно-двигательного опыта танца способствует достижению высокохудожественной и гармоничной интерпретации, обеспечивая искомую **свободу** творческого самовыражения. В качестве примера будут рассмотрены исполнительские версии А. Рубинштейна и В. Горовица Полонеза фа-диез минор, ор. 44, Ф. Шопена. Показательно, что проблема не-

¹ В этом отношении более понятной предстает современная музыка, если, конечно, не опираться на «шаблонность» восприятия, сформированную, в том числе, академической традицией.

свободы современного Человека, скованного требованиями общества, чувством долга, «бешеным» ритмом жизни, достижениями прогресса, навязыванием ложных стереотипов и пр. оказывается одной из насущных на сегодняшний день. При этом танец в сложившейся ситуации предстает мощным гармонизирующим средством, о чём свидетельствует, в частности, появление танце-двигательной терапии. Заметим, что формирование художественного звукообраза и его воплощение средствами исполнительской выразительности, неотъемлемой частью чего является комплекс пианистических движений (в том числе, и как технологический аспект) – это одна из стержневых задач фортепианного искусства, что определяет **актуальность** предложенной темы.

Объектом исследования выступает творческая деятельность исполнителя-пианиста², **предметом** – влияние танцевальной специфики на формирование музыкально-речевых ресурсов исполнителя, обуславливающих выбор необходимых средств выразительности. **Цель** статьи заключается в уяснении особенностей взаимосвязи музыки и танца на образно-двигательном уровне и осмыслении возможных путей их использования в музыкальной педагогике. В числе основных **задач** статьи назовём:

- выявление влияния образного мира и двигательной пластики танцев Полонеза и Мазурки на пианистические движения на примере концертных выступлений А. Рубинштейна и В. Горовица;
- осмысление исполнительского жеста, шире всего комплекса игровых движений, как своеобразного «индикатора» творческой работы пианиста, определение их функций;
- рассмотрение «алгоритма» действия танц-терапии и возможностей его активации в сфере музыкальной педагогики.

Прежде всего, отметим, что в соответствии с теорией синкретизма, взаимосвязь музыки и танца проявляется в своеобразном «художественном тандеме», где более зависимым видом искусства

² За основу взята исполнительская деятельность пианиста, но при соответствующей корректировке высказанные соображения применимы и к представителям других специализаций.

оказывается танец. Поскольку музыка явление вполне самостоятельное, а вот танец без музыки (или любого-иного звукового сопровождения) – это скорее исключение, чем правило. Взятые отдельно друг от друга, музыка и танец имеют сходные задачи, решаемые при помощи «созвучных» средств выразительности, и требуют непосредственного участия исполнителей для осуществления процесса коммуникации между автором (композитором, балетмейстером-постановщиком) и публикой. И в музыкальном, и в хореографическом искусстве воплощение художественного образа и содержания достигается посредством композиции как архитектоники целого, ритма и движения, которое и оказывается в центре дальнейшего рассмотрения. В данном контексте движение будет рассматриваться не как процесс развёртывания музыкальной мысли, связанный с построением мотивов, фраз, периодов, особенностями развития звуковой материи, тематизма, фактуры и т. д. За основу взято одно из значений данного понятия в толковом словаре Д. Ушакова, где движение трактуется как «изменения положения тела или его отдельных органов в пространстве, жест» [6, с. 109].

Напомним, что к исполнительским средствам музыкальной выразительности относятся: звукоизвлечение, артикуляция, темпоритм, агогика, динамика, педализация и прочее. Использование данных средств нацелено на воссоздание гармонической образно-содержательной художественной целостности авторского произведения, осмысленного сквозь призму творческой индивидуальности. Выбор выразительных средств диктуется исполнителю, с одной стороны, имеющимися в его арсенале двигательными навыками (сложно организованной координацией движений), то есть *физиологической составляющей*, с другой – «разгаданной» в произведении художественной идеей, пропущенной сквозь призму собственного мировосприятия и воссозданной при помощи звукотворческой воли (термин К. Мартинсена), то есть *психической составляющей*. Эти два аспекта неделимы и немислимы друг без друга. Именно единство пианистического движения и воплощаемого в звуках образа выступает залогом стабильности исполнения, так как обеспечивает гармонию телесного и духовного, что, в свою очередь, «рождает» ощущение личностного комфорта, тем самым нивелируя дестабилизирующие факторы

эстрадного волнения и перевода его в иную плоскость – творческого «горения-желания-стремления».

Если сложившимся концертирующим пианистам, обладающим сформировавшейся фортепианной техникой (в широком смысле этого слова), выбор тех или иных средств выразительности диктуется художественным образом, особенностями индивидуальной интерпретации заложенного в произведении содержания, что условно можно отобразить в следующей схеме:



где, дыхание, движения рук, корпуса, головы, педализация автоматически подчиняются творческим импульсам музыканта, обеспечивая специфику звукоизвлечения, фразировки, интонирования, туше и так далее, то логично предположить, что в процессе формирования исполнителя (то есть на этапе обучения) можно задействовать принцип обратной связи данной «цепочки»:



когда постижению искомого художественного образа способствует первичное осмысление и нахождение пианистического приёма-движения в согласованности с требованиями нотного текста, то есть композиторским замыслом.

Один из предлагаемых путей в этом направлении связан с осмыслением *танцевальной пластики*, отличающей тот или иной жанр танца, способный к интеграции в музыкальное произведение. В этом отношении важную роль играет умение распознать в фортепианной фактуре отдельные жанрово-танцевальные предпосылки. При этом важно не столько формальное знание конкретного танца, включающее информацию об особенностях бытования, ритмического рисунка, общей образно-характерной сферы, сколько знакомство (визуальное или практическое) со спецификой используемой танцевальной пла-

стики³. Заметим, что к средствам выразительности танца относятся хореографическая лексика, определяющая так называемый «язык» танца, его основные движения, положения тела и различные жесты, и композиционный рисунок. В зависимости от национальной принадлежности и исторической родины танца варьируется и характер (скорость, плавность, акцентность) исполнения движений рук, ног, головы, корпуса. Примечательно, что в обучении хореографии (как классической, так и народной) одним из самых сложных этапов является овладение координацией рук и корпуса.

Знание и представление так называемого «движущегося танца» или танца как исполнительского процесса даёт возможность почувствовать его колорит на эмоционально-физиологическом уровне, когда формируются определённые мышечные ощущения (напряжения-расслабления, прыжки-шаги, воздушность-угловатость и прочее), и уже на основе этих ощущений скорректировать собственные пианистические движения. В этом отношении нотная запись является обеднённой и весьма условной. Обозначенные штрихи, оттенки, лиги, акценты лишь указывают направление для художественного поиска, ведь разновидностей *staccato*, *legato*, *non legato* огромное множество, так же, как и типов акцентов и цезур, градаций *forte* и *piano*.

В постижении внутренней природы средств музыкальной выразительности, нахождении меры их использования и соответствующих приёмов исполнения, опирающихся на мышечное «осмысленное вчувствование», значительное место занимают, на наш взгляд, танцевальные жанры в их визуально-практическом освоении. Обратимся к некоторым конкретным примерам.

В творчестве Ф. Шопена танцевальные жанры полонеза и мазурки определяют облик многих музыкальных тем, нередко встречаясь в одном произведении, как, например, в Полонезе фа-диез минор, ор. 44, где срединный раздел обозначен автором как *Tempo di Mazurka*. Выбор композитора неслучаен, вышеназванные танцы по образному строю, танцевальной лексике и манере исполнения являются контрастными.

³ Оговорим, что сама тема данной статьи «родилась» из концертмейстерской работы в классе классической хореографии, т. е. подкреплена практическими наблюдениями и не является «чистым» теоретизированием.

Так, полонез как жанр танца отличается торжественностью, масштабностью (тяготеющей к грандиозности), предполагающей массовость и парность исполнения, а также неспешностью, горделивостью осанки, указывающей на достоинство личности и высоту её происхождения. Полонез исполняется неторопливым шагом, при этом ведущим является кавалер, то есть главенствует мужское начало. Мазурка же исполняется лёгким, как бы «летающим» над паркетом бегущим шагом, характеризуется свободной композицией и доминированием женского начала, её образная сфера связана с весельем, игривостью, кокетством. В мазурке, по характеристике В. Яцковского, «мы встречаемся со спокойным положением танцующих, плавными скользящими шагами, лёгкими пристукиваниями, ритмичным и мягким бегом, <...> изящным узором движений рук» [7, с. 5].

В шопеновском полонезе соблюдены все жанровые атрибуты этих танцев. Бравурные октавы, типичная ритмоформула аккомпанемента, особенности метрической пульсации, определяющие шаговость движения, динамическая насыщенность свойственны полонезу крайних разделов и, наоборот, динамика *sotto voce*, прозрачность фактуры, скользящие двойные терции сопровождают звучание серединной мазурки. Таким образом, мужское и женское начала, определяющие сценическую природу заданных танцев, Ф. Шопен реализует в музыке при помощи фактурно-композиционных приёмов. Это уровень композиторской интерпретации (термин В. Москаленко). В чём же специфика исполнительской?

С точки зрения игровых пианистических движений интересно, на наш взгляд, обратиться к имеющимся видеозаписям концертных исполнений этого сочинения двумя выдающимися музыкантами Артуром Рубинштейном и Владимиром Горовицем⁴, принадлежащими к плеяде «всемирно известных мастеров пианистики» (выражение Н. Кашкадамовой) [2, с. 257]. Оба музыканта, обладая совершенством технического мастерства и индивидуальным исполнительским стилем, реализуют обозначенные танцевальные особенности в собственных игровых движениях. Заметим, что именно концертное

⁴ Примечательно, что обоих этих пианистов критики нередко называли «баловнями судьбы».

исполнение полностью соответствует системе коммуникации «исполнитель – публика», включающей необходимое визуальное взаимодействие и позволяющей рассматривать пианистический жест комплексно: и как компонент индивидуального исполнительского стиля (фортепианной техники), и как отражение внутреннего видения артистом художественного образа сочинения, и как одно из средств его общения со слушателем-зрителем.

Исполнение шопеновских сочинений *Артуром Рубинштейном*⁵ отличалось, по свидетельству современников, «необыкновенной элегантностью», «пластичностью и естественностью», «рельефным, глубоким и ясным звучанием» [4]. Произведения Ф. Шопена вошли в репертуар пианиста в 30-х годах XX века, в период зрелости артиста, и с тех пор пользовались его неизменной любовью⁶. В видеозаписи исполнения [8] рассматриваемого шопеновского Полонеза в крайних разделах, презентующих собственно танец-полонез, можно выделить ряд «стержневых» моментов, среди которых: «подпрыгивающие», рессорные руки, их пружинистость; широта используемых горизонтальных движений словно «шагающих» рук, определённая размашистость; монументальность (увесистость) звукоизвлечения, что подчёркивается показательными движениями корпуса («подпрыгиваниями» пианиста на стуле); крупность, фресковость звука, преобладание глубокого *portamento*, нарочитая резкость акцентов. Совершенно иная «картина» движений сопровождает звучание срединного раздела, основанного на жанре танца-мазурки. Здесь можно наблюдать скупые движения рук, находящихся близко к клавиатуре и словно скользящих над ней. Если в левой руке – это максимально сглаженное, ползучее движение, то в правой – преобладание мелких пальцевых движений, объединённых лёгким покачиванием чуть дышащей

⁵ Сведения об исполнительском стиле и творческом пути Артура Рубинштейна достаточно скупы. Например, в современном учебнике Н. Кашкадамовой [2], посвящённом вопросам исполнительской интерпретации в XX столетии, имя пианиста лишь упоминается на отдельных страницах, характеристика же его фортепианного стиля или репертуарных предпочтений, к сожалению, отсутствует.

⁶ Показательно в этом отношении, что по инициативе Артура Рубинштейна был создан фонд имени Ф. Шопена, цель которого включала оказание помощи пострадавшим в годы войны артистам и музыкантам.

кисти, что «рождает» и образ, и звук, словно наполненный воздухом, легкий и парящий, что полностью соответствует танцевальной природе мазурки.

Иная посадка и манера фортепианной игры отличает Владимира Горовица⁷. Даже во внешнем облике пианиста – феерического виртуоза и самобытного интерпретатора, современники видели сходство с обликом Ф. Шопена. В исполнительской интерпретации шопеновского Полонеза В. Горовицем [9; 10] также можно заметить два блока используемых игровых движений. В крайних разделах обращают на себя внимание взмывающие вверх руки, артистичность как бы отброшенного жеста, токатность октав, преобладание краски нижнего регистра, то есть звучания левой руки, широкие арки движений обеих рук на *forte*. В серединной мазурке, напротив, скользящие движения рук, порхающие, лёгкие, словно мягко-кошачьи, наполненные воздухом. Показательно, что здесь руки пианиста иногда как бы на мгновение замирают, словно зависая над клавиатурой, что воспринимается своеобразной двигательной антиномией показательно брошенных движений «полонезных» разделов. Возникающая демонстративная артистичность жестикуляции вероятно является сколком «непреодолимой потребности успеха у слушателей» (выражение Н. Кашкадамовой [2, с. 142]) как одной из доминант исполнительского стиля В. Горовица. «Граючи твори різних авторів, він створював свій власний світ, – отмечает Н. Кашкадамова, – і брав на себе повну відповідальність за те враження, яке твір справляє на слухачів» [там же].

Как представляется, обладая индивидуальной фортепианной техникой, оба исполнителя демонстрируют обращение к сходным комплексам **контрастных игровых движений**, взаимосвязанных с жанровой природой исполняемой музыки, то есть отражают и характерные особенности предполагаемой танцевальности. Следовательно, игровые движения (или шире все исполнительские движения) выступают своеобразным материальным воплощением передаваемо-

⁷ «Ще в київські роки сформувалася особлива манера гри піаніста, що йшла всупереч прийнятим нормам піаністки – отмечает Н. Кашкадамова, – він любив грати пласкими, витягнутими вперед пальцями, контактуючи з клавішами не їхніми кінчиками, а подушечками» [2, с. 147].

го художественного образа, выполняя три функции: 1) технологическую; 2) коммуникативную, образуя при концертном исполнении дополнительный визуальный ряд; 3) когнитивную (познавательную), выступая своеобразным «зеркалом» исполнительского «видения-чувствования» исполняемого образа-содержания:

ФУНКЦИИ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ		
ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ: освоение навыков фортепианной игры и достижение технического мастерства	КОММУНИКАТИВНАЯ: осуществление визуальной поддержки передаваемым художественным образам	КОГНИТИВНАЯ: отражение исполнительского «видения» образа-содержания исполняемого сочинения

В качестве подтверждения высказанным наблюдениям, уместно привести слова старейшего профессора Московской консерватории, народного артиста СССР Виктора Мержанова (1919–2012), который, говоря об особенностях игровых движений пианиста, подчёркивает, что в них заключена «важная визуальная информация для слушателя. Жесты должны соответствовать художественному образу и оказывать зрительное воздействие на публику. Разумеется, – уточняет музыкант, – здесь есть граница, определяемая требованиями хорошего вкуса» [3, с. 127]. В качестве рекомендации В. Мержанов предлагает осуществлять видеозаписи подобной работы [3, с. 128]. Сходные замечания можно встретить и в высказываниях его консерваторского педагога С. Фейнберга. «Каждое движение продиктовано целесообразностью в достижении определенного звучания, – указывает С. Фейнберг и добавляет, – эти необходимые движения в игре пианиста всегда сопровождаются и движениями-жестами, в которых он часто помимо своей воли выражает своё отношение к образной стороне исполняемой музыки» [1, с. 50]. Говоря о целесообразных пианистических движениях, педагог-пианист выделяет рациональные приёмы звукоизвлечения, наглядно-выразительные и эмоциональные (что соответствует выделенным функциям игровых движений) и подчёркивает важность их комплексного использования [1, с. 50]. Заметим, что всех исполнителей С. Фейнберг разделяет на два типа: те, у кого «преобладает внешняя пластика, наглядно выражающаяся в широких движениях рук, мимике» и прочего; и те, жестикуляция которых «ограничивается самой необхо-

димой скромной пластикой движений, направленных непосредственно на воплощение художественного замысла» [там же].

Таким образом, движения пианиста, осуществляемые во время процесса исполнения, отражают его понимание и чувствование образно-драматургического мира музыкального сочинения. Следовательно, они могут выступать как «маркером» верности найденных образных характеристик, так и средством их возможной корректировки по направлению «снизу – вверх», от технологии к художественному образу. Конечной целью в любом случае является достижение органичности исполнения, немыслимой без физической и духовно-эмоциональной свободы.

Показательно, что осознание через самоощущение и самочувствование собственного «Я» посредством движения является и одной из главных задач танце-двигательной терапии, характеризующейся интенсивным распространением в современном обществе. В основе данного терапевтического процесса юнгианский аналитик и танце-терапевт Джоан Смолвуд (*Joan Smallwood*) выделяет три ключевых компонента⁸:

- 1) осознание (частей тела, дыхания, чувств, образов), когда наблюдается диссонанс между вербальным и невербальным сообщением человека;
- 2) увеличение выразительности движений (развитие гибкости, спонтанности, разнообразия элементов движения, включая факторы времени, пространства и силы движения, определение границ своего движения и их расширение);
- 3) аутентичное движение (спонтанная, танце-двигательная импровизация, идущая от внутреннего ощущения).

В сфере музыкального обучения и воспитания, где движения выступают орудием построения музыкального целого, предложенная система проектируется на: 1) осознание художественного образа и его

⁸ Практически все электронные ресурсы, связанные с методиками танце-терапии содержат данную классификацию, что позволяет считать её хрестоматийно известной и не выносить отдельной ссылкой в список литературы. Ниже приводятся некоторые из возможных источников: <http://saitar.com/stuff/16-1-0-5248>, или <http://www.potancuem.com/methodic/>, или <http://medlec.org/lek-43074.html>, или <http://biofile.ru/psy/11752.html>, или <http://mir.zavantag.com/istoriya/124523/index.html> и мн. др.

двигательного эквивалента; 2) нахождение выразительной пластики движения, обеспечивающей свободу пианистического аппарата, косвенно подтверждающую и психологическую раскрепощённость исполнителя; 3) достижение эстрадного артистизма, вносящего в структуру игровых движений элемент импровизационности, подчиняющийся творческому вдохновению.

Таким образом, танцевальная лексика может рассматриваться как возможный «помощник», одно из вспомогательных звеньев в формировании музыканта-исполнителя, поскольку, будучи визуально и двигательно воспринята пианистом, позволяет «прочувствовать» и игровое движение, тем самым осуществляя познание музыкального произведения в иной двигательно-образной плоскости. При этом к функциям игровых движений добавляется новая – когнитивная, связанная с отражением индивидуального исполнительского «видения» образа-содержания исполняемого сочинения. Уяснение специфики жанрово-танцевальной природы в каждом конкретном сочинении позволит найти необходимые исполнительские интонации-движения, способствующие воссозданию целостной творчески свободной и пианистически удобной интерпретации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин В. Педагогика С. Е. Фейнберга / В. Бунин. — М. : Музыка, 2000. — 80 с., нот.
2. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. — Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2014. — 344 с., іл.
3. Мержанов В. Музыка должна разговаривать : сб. ст. / сост. Г. Крауклис. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 320 с., нот., ил., тв. пер.
4. Про пианино: Великий пианист Артур Рубинштейн [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://propianino.ru/velikij-pianist-artur-rubinshtejn>. — Загл. с экрана.
5. Ткаченко Т. Народные танцы / Т. Ткаченко. — М. : Искусство, 1975. — 352 с.
6. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. — М. : «Аделант», 2013. — 800 с.

7. Яцковский В. Ф. 100 фигур мазурки / В. Яцковский. — Изд. 2-е., испр. — СПб. : Издательства «Лань», «Планета музыки», 2010. — 224 с.

8. Rubinstein – Chopin Polonaise F-sharp minor op. 44 NEW VIDEO part. 1 (год не указан) (видеозапись) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vdosk.ru/video/7WsNpPrJIHM/Rubinstein-Chopin-Polonaise-F-sharp-minor-Op-44-NEW-VIDEO-part-1.html>.

9. Vladimir Horowitz 1968 TV concert from Carnegie Hall. Frederik Chopin: Polonaise In F SHARP Minor Opus 44 (видеозапись) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dailymotion.com/video/xuin1v>.

10. Vladimir Horowitz 1968 TV concert from Carnegie Hall. Frederik Chopin: Polonaise In F SHARP Minor Opus 44 (видеозапись) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=Pdc5xkGj5E8>.

Подпоринова Е. В. Влияние танцевальных жанров на средства исполнительской выразительности: к проблеме междисциплинарных связей. В статье рассматривается взаимосвязь танцевальной пластики, определяемой жанром танца, и фортепианной техники. Аргументируется влияние на формирование художественного образа исполняемой музыки двигательной пластики пианиста, исходящей из жанровой специфики танца, лежащего в его основе. В избранном ракурсе представляется анализ двух концертных исполнений Полонеза *fis-moll*, *op. 44*, Ф. Шопена Артуром Рубинштейном и Владимиром Горовицем.

Ключевые слова: жанр танца, фортепианная техника, движение, пластика, средства выразительности, полонез, мазурка.

Підпоронова К. В. Вплив танцювальних жанрів на засоби виконавської виразності: до проблеми міждисциплінарних зв'язків. В статті розглядається взаємовплив танцювальної пластики, що визначається жанром танцю, і фортепіанної техніки. Аргументується вплив на формування художнього образу виконуваної музики пластики рухів піаніста, що пов'язана з жанровою специфікою танцю, який лежить в основі музичного твору. В обраному ракурсі представляється аналіз двох концертних виконань Полонезу *fis-moll*, *op. 44*, Ф. Шопена Артуром Рубінштейном і Володимиром Горовицем.

Ключові слова: жанр танцю, фортепіанна техніка, рух, пластика, засоби виразності, полонез, мазурка.

Podporinova K. V. The influence of genres of dance to means performing expressiveness: the problem of interdisciplinary links. This article discusses the relationship dance plastics and genres of dance with piano technique. Noted the impact of plastic movements of the pianist on the formation of the artistic image of the music. Presents the analysis of two performances of the same piece – Polonaise fis-moll op. 44 by F. Chopin plays A. Rubinstein and V. Horowitz.

Key words: genre dance, piano technique, movement, plastic, expressive means, Polonaise, Mazurka.

УДК 78.071.2 : 788.8

Александр Пастухов

ОРИГИНАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФАГОТА СОЛО В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Сольное фаготное исполнительство, являясь частью общей истории развития практики музицирования на деревянных духовых инструментах, активным развитием и убедительными в художественном отношении результатами свидетельствует о том, что на данном этапе искусство игры на фаготе переживает свой подлинный расцвет. На данный момент создано внушительное количество оригинальных произведений для фагота, в частности, для сольного исполнения, что привлекает внимание исполнителей и слушателей. Тем актуальнее становится вопрос научного осмысления закономерностей, формирующих данное явление, как в русле историко-теоретического, так и исполнительского музыковедения.

Объект исследования – академическая европейская музыка для фагота соло, **предмет** – специфика оригинальных произведений для фагота соло в зеркале исполнительского музыковедения. **Цель** – выявить специфику оригинальных произведений для фагота соло в свете особенностей исполнительского анализа.

Приступая к характеристике произведений для фагота соло, важно оговорить понимание автором статьи термина и сути «исполнительского анализа». В последние годы появилось огромное количе-

ство различных работ (как студенческих, так и солидных научных разработок), в которых авторы строят свои теоретические концепции на основе так называемого исполнительского анализа. Представляется очевидным, что под данным термином могут скрываться самые различные приёмы исследования, связанные с исполнительством. Но на практике чаще всего мы встречаемся с использованием одного приёма – сравнительной характеристики исполнительских версий какого-либо музыкального произведения или ряда музыкальных произведений. Исследователь имеет дело с несколькими записями исполнений одного сочинения и, исходя из поставленных целей, задач и полученных результатов, делает выводы относительно интерпретационных возможностей, заложенных в произведении и (или) реализованных в процессе исполнения, творческих установок самих исполнителей и так далее.

Совершенно понятно, что понимание и использование исполнительского анализа не исчерпывается таким видом работы. Например, если исполнитель играет новое произведение, которое никогда ранее не исполнялось (или исполнялось крайне редко), либо отсутствуют записи его исполнений, то, кроме «обычной» работы с нотным текстом, он может и (в определённом понимании слова) должен анализировать нотный текст и собственно музыку, музыкальный текст в самых разнообразных аспектах. Исполнитель, как правило, изучает различные стороны музыкального произведения – форму, средства выразительности, характер музыки, метро-ритмические и динамические указания, штрихи и многие другие обозначения, музыкальное и внемузыкальное содержание, редакции и так далее. Ставит или не ставит специально перед собой музыкант-практик научно-исследовательские цели, но, согласно специфике его деятельности, настроенности его мышления, он анализирует музыкальное произведение с точки зрения исполнителя, как бы его «глазами», подключая бессознательно или сознательно свой техниче-ски-моторный и художественно-эмоциональный опыт (который всегда есть опыт творческий, сравниваемый как минимум с собственными установками и пониманием конкретных задач в каждом отдельном случае, а как максимум – с исполнительским опытом всего музыкального искусства).

Автору данного исследования как практикующему музыканту представляется очень важным пройти такой путь понимания музыкального произведения с самого начала – от анализа формы до возможностей исполнительской интерпретации. Тем более что в нашей ситуации, с одной стороны, мы ограничены отсутствием записей разных исполнений избранных произведений, с другой – ставим задачу осмысления закономерностей, которые действуют в музыкальной, в частности, фаготной, практике, приводя к появлению новых тенденций и явлений – а именно к бурному развитию практики игры на фаготе соло.

Произведения для фагота соло создавались на протяжении всей истории существования инструмента. Известны сочинения, написанные на ранних этапах развития фаготной практики, когда композиторы только начинали обращать своё внимание на возможности сольного исполнения на данном инструменте.

Интересным и редким примером таких ранних произведений для фагота соло являются «Solo» для фагота Жана Даниэля Брауна, изданные в Париже в 1740 году. Это издание, содержащее несколько пьес для фагота без сопровождения, является приложением к Сонате того же композитора, написанной для флейты и фагота. В пояснении, которое предваряет данные произведения в американском издании 1983 года, написанном Ярославом Кейпк Митолмройдом, среди прочего сказано, что почти все из этих пьес (кроме тех, что написаны в *C-dur*) могут быть исполнены либо на флейте, либо на фаготе (нужно лишь выбрать соответствующий ключ), что показательно для репертуарной практики деревянных духовых инструментов: ноты, созданные для флейты, довольно легко могут быть «транскрибированы» для фагота и наоборот.

Использование слова «*Suite*» в данном сборнике очень интересно. Учитывая, что одной из задач, которой отвечает создание данных пьес, есть задача инструктивно-педагогическая и методическая, то факт группировки частей согласно ключам вполне может быть расценен как своеобразный формообразующий, сюитный принцип (подобно, например, ХТК И. С. Баха).

Однако порядок различных типов движения, который важен для сюит инструктивного происхождения, здесь нередко случаен, и это

даёт основания полагать, что пьесы не формируют сюиты в строгом смысле. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что инструктивная, учебная функция данного сборника не только не единственная, но и, пожалуй, не главная. Скорее всего, перед нами один из первых образцов пьес, которые сочетают в себе преследование методической и художественной цели, ибо эти соло представляют вниманию исполнителя и слушателя целую палитру технических и выразительных возможностей фагота того времени.

Были ли эти пьесы предназначены прежде всего для флейты или нет (судя по предисловию, в первоисточнике это назначение либо не указано специально, либо даже при прямом указании вступает в силу своеобразное «родство» репертуара для флейты и фагота, которое почти «автоматически» делает ноты для фагота пригодными и удобными для игры на флейте и наоборот), широкое использование такого специфического приёма как широкие скачки в музыке для флейты сохраняет (а в некоторых случаях и усиливает) их эффективность и при исполнении на фаготе. Это удобно в том числе для использования в процессе создания очень востребованного материала для практики фагота соло.

Вопрос авторства этих пьес несколько проблематичен: титульный лист первоисточника, как уверяет автор поясняющего предисловия, говорит, что они созданы несколькими разными музыкантами. Большинство из них появляется в Копенгагенской рукописи частей, и пятнадцать из них были изданы в версиях для редактора Ф. Дж. Гисберт в 1930-х годах на основе рукописи, которая позже была утрачена (скорее всего, к сожалению, погибла) во время войны. Большинство пьес написаны, вероятно, непосредственно Жаном Даниэлем Брауном, поскольку использование широких скачков, подобных пассажам скрипки «поперек струн», является отличительной особенностью Сонаты с аккомпанементом, которая находится в том же сборнике.

Таким образом, мы видим, что уже некоторые из первых опытов написания произведений для фагота соло были связаны с учётом специфических технических, тембровых и выразительных возможностей этого инструмента (это притом что таковые возможности были тогда довольно ограниченными).

Ярким образцом произведения для фагота соло, написанного в традициях прошлого, может служить **Партита для фагота соло Гордона Джакоба (1970)**.

Перу Гордона Джакоба принадлежит целый ряд сочинений для духовых инструментов, такие как: Концерт для валторны со струнными (1951), Концерт для флейты со струнными (1952), Скерцо для двух труб, валторны и тромбона (1952), Концерт для тромбона с оркестром (1956), Концерт для гобоя (1956), Концерт для фагота, струнных и ударных (1947), Серенада для деревянного октета (1950), Сюита для тубы (1972), Сюита для фагота и струнных (1968) (посвящена У. Уотерхаусу) – и это ещё далеко не полный список тех произведений, в которых Джакоб обращался к духовым инструментам.

Данное произведение посвящено композитором его талантливейшему ученику Уильяму Уотерхаусу. Партита была окончена композитором 3 августа 1970 года и впервые исполнена в зале *Wigmore Hall* в Лондоне.

Итак, Партита для фагота соло в пяти частях (1-я часть – *Preludio*; 2-я часть – *Valse*; 3-я часть – *Presto*; 4-я часть – *Aria Antigua*; 5-я часть – *Capricietto*). 1-я часть – *Preludio* (ля-минор) – характеризуется главенством одного образа и соответственно одного ритмического штриха – пунктирного ритма.

2-я часть – *Valse* (фа-мажор). Для музыки этой части характерны не часто встречающиеся в нотах для фагота элементы полифонического многоголосия (9–12 т.), кроме того – форме части свойственны черты вариационной формы и формы рондо, что не случайно для избранного жанра вальса, которому свойственны «кружения» – повторы, возвраты и вариативное повторение.

3-я часть – *Presto* (до-мажор) – характеризуется игровым началом, что передаётся с помощью использования двойного стаккато. Для пьесы в целом свойственны черты финальности и скерцозности; чередование восьмых и шестнадцатых придаёт эффект игры между ними; длинные ноты с разными штрихами – тт. 24–25 – тенуто, тт. 33, 35 – мартеллято, т. 39 – без акцента – создают некие опорные точки, которые, с одной стороны, имеют формообразующее значение, с другой стороны, штриховое разнообразие вносит ощущение развития, «живого дыхания» музыки.

Кстати, надо сказать, что быстрые части (1-я, 3-я, 5-я) автор заканчивает «форшлагами» (настоящими, реальными либо ритмическими фигурами, становящимися форшлагами в восприятии при быстром темпе), которые создают эффект «капель», «брызг шампанского».

4-я часть – *Aria antigua* (ре-минор) – «старинная ария». Облик темы этой части полифонический (можно даже сказать, она похожа на тему фуги) – лаконичная, строгая, изложена на пиано – как бы вполголоса. Форма части тоже близка к полифоническим формам – в ней сочетается двухчастность и трёхчастность. В репризе тема приобретает характер эспрессиво, звучит уже на полноценном форте – в репризе-коде. Важно отметить, что в репризе используется динамизация методами той же полифонии, например, при помощи скрытого многоголосия, что поддерживает стиль, заявленный в названии.

5-я часть – *Capricietto* (фа-мажор). Для интонационно-ритмического движения этой быстрой части характерны: ритмическая формула «две шестнадцатые – восьмая» в быстром темпе, которые звучат почти как пунктирный ритм, в связи с чем возникает впечатление «скачки»; важны также синкопы во 2, 4-м такте и далее, которые усиливают этот эффект. В 15-м такте размер с $2/4$ меняется на $3/8$, возникает лёгкая вальсовость (звучит на протяжении 12 тактов); с 27-го такта возвращается основная тема и первоначальный размер. В 32-м такте, снова на $3/8$, начинается второй фрагмент из предыдущего вальса (первого вальсового эпизода). В 40-м такте возвращается размер $2/4$ и основная тема. Таким образом, по музыке перед нами формула АВАВА – по сути, это трёхпятнадцатая форма, разновидность рондо, которая является здесь отражением идеи «перпетуум мобиле» – вечного движения по своеобразному кругу жизни.

Финальность этой части подчёркивается привнесением виртуозных, технически сложных моментов – так, в последнем разделе, 45-й такт (с подготовкой в 44-м) – звучит ми второй октавы – предельно высокая нота диапазона фагота.

В целом можно сказать, что это произведение является показательным для стиля Гордона Джакоба. Оно продолжает традиции музыки классико-романтической эпохи, позволяя фаготу осваивать особенности и возможности стиля прошлых эпох, без авангардных интонационных, ладо-тональных и драматургических решений.

По технической и художественно-интерпретационной сложности данная партита «проще»¹, нежели рассмотренные ранее вариации и характеризующаяся ниже фантазия.

Фантазия для фагота соло Малколма Арнольда, ор. 86 (1966) – одно из ярких сочинений, демонстрирующих новые тенденции в композиторском творчестве. С одной стороны, язык Фантазии более сложен и индивидуален, он отвечает эволюционным и революционным процессам, происходившим в музыке европейской традиции в 60-х гг. XX столетия. С другой стороны, благодаря такой свободе высказывания (интонационной, образно-содержательной, концептуальной, драматургической), композитор дал возможность фаготу проявить себя во всей оригинальности и яркости, показать свои разнообразные сольные возможности – как технические, так и выразительно-художественные, тембровые и т. д.

Форма Фантазии довольно сложная, синтетическая по природе, обусловленная спецификой жанра фантазии. В ней присутствуют черты рондо, но при этом вся пьеса пронизана явным сквозным развитием, отражённым и в интонационном изложении и развитии, и в динамическом плане сочинения.

Для всего произведения характерны игра динамики и регистров (своеобразные переключки, «перепады»), «вспышки» динамики на протяжении 2-х тактов и нескольких нот (от пиано до крещендо и назад) – что создаёт эффект так называемого «крупного плана». В партии фагота очень много нисходящих пассажей и движений – небольшие участки «попыток» восходящего движения почти сразу же прерываются обилием нисходящих «обрушений». 5–8-й такты цифры *F* представляют собой «игру светотени» – двутакт 5–6-го такта представлен сразу же в зеркальном фактурном проведении (7–8-й так-

¹ Конечно, речь ни в коем случае не идёт о том, что партита Гордона Джакоба менее ценна в художественном отношении или слабее в композиторском исполнении. Здесь можно говорить о «простоте» только в позитивном ключе, а именно о том, что музыка партиты Гордона Джакоба представляет собой следование европейской (барочно-классико-романтической) традиции с чёткостью и лаконичностью отобранных для воплощения образов средств. Такой подход позволяет фаготисту освоить и «усвоить» музыкальный материал эпох прошлого, в рамках которых фагот не имел ещё возможности проявить себя как полноценный сольный инструмент.

ты). 1-й «эпизод» – цифры *D-E-F* – написан в $\frac{3}{4}$, в то время как вся фантазия в $\frac{2}{4}$ – таким образом композитор подчёркивает, что перед нами разные образы и разные «части» произведения.

По темпам, как и по движению, Фантазия «направлена» вниз, как будто немного «пессимистична» – вроде бы осуществлялась общая динамизация движения, темпы постепенно ускорялись (*allegretto*, *allegro non troppo* – *D*, *Tempo I (allegretto)* – *G*, *Presto* – *K*), в конце же это динамическое нарастание «оборвано» проведением второго элемента темы (*Lento* – *M*), которое воспринимается здесь не только как репризное проведение рефрена, но и как кода-итог всей пьесы.

Образно-смысловое наполнение, конечно, во многом зависит от исполнителя, но можно отметить своеобразное «многопочие», возникающее благодаря нисходящему стаккатному ходу из первого элемента темы (5-й такт с конца). Тембр фагота часто рассматривают как сумрачный и при этом характеристичный, это такой «грустный» клоун, иногда саркастичный; на оттенках этих настроений строится вся эмоционально-образная игра Фантазии – так построена и сама тема, и штрихи (нисходящий ход на форте и легато свидетельствуют о том, что внутри первого элемента темы уже есть контраст, применена «вопросно-ответная» драматургия).

Возникает вопрос: почему такой контрастный материал содержит произведение для тембра соло? Почему такое противоречивое высказывание у фагота? Таким образом композитор добивается яркого контраста в едином целом – перед нами высказывание «о наболевшем», о внутренних противоречиях, причём благодаря постоянным «срывам» как по вертикали («обрыв» движений вверх и длительные нисходящие пассажные движения), так и по горизонтали («обрыв» общего динамического нарастания, которое так не получило логического выхода), эти противоречия и проблемы становятся как бы «закольцованными», принципиально непреодолимыми, внутренними. Время звучания Фантазии весьма непродолжительное, что даёт возможность композитору без труда воплотить такое одноаффектное состояние.

Содержащиеся в нотном тексте закономерности композитор умело подчёркивает исполнительскими возможностями: автор постоянно применяет один из высокохудожественных приёмов игры на фаготе – филировку звука: угасание динамики на одном длящемся звуке, и этот

приём «затухания» подчёркивает состояние внутренней неустойчивости и неуверенности.

Таким образом, Гордон Джакоб по-новому смотрит на тембр фагота, трактуя его более психологично, используя своеобразие звучания инструмента как одну из важнейших и незаменимых, принципиально избранных составляющих музыки.

Произведение **С. Арзуманова** для фагота соло носит название **Монологи**. Название это знаковое, так как свидетельствует о личностном плане авторского высказывания, что характерно для музыки последнего времени. В произведении 5 частей:

I – *Allegretto* (размер 2/4),

II – *Tempo di Valse* (размер $\frac{3}{4}$),

III – (размер $\frac{3}{4}$),

IV – *Allegro risoluto* (размер 4/4),

V – *Andantino* (размер 6/8).

В плане традиций записи фаготной музыки и ключей это сочинение в целом выполнено в уже известных традициях. Что касается непосредственного решения, то композитор использует темброво-регистровые возможности фагота для создания разнообразных нюансов настроения, объёма и качества звука, разных характеров движения, темпов, динамических концепций, драматургий напряжений, штриховых контуров, уникальных образов-граней, которые создают внутреннее эмоциональное пространство и художественного мира сочинения в целом, и каждой его части, каждого монолога в отдельности.

При этом использование во второй части образа вальса (с соответствующим темпоритмом) вовсе не способствует переключению в жанр, а драматургически оттеняет личностную концепцию монолога, «дистанцируясь» таким образом от всего внешнего и создавая параллельные образные и эмоциональные планы.

Таким образом, композитор показывает палитру личностных состояний, настроений, используя выразительные возможности инструмента. Эта задача перекликается с тем, что делает, например, Морис Аллард в своих Вариациях на тему Паганини, или Гордон Джакоб в Партите, или Франсуа Миньон в 16 Вальсах. Конечно, в каждом из этих сочинений индивидуальность фагота отражена на разных уровнях музыкального произведения, но тенденция, их объединяющая, на

наш взгляд, состоит в том, что композиторы стремятся показать многообразие инструмента в полноте образов одного типа либо одного художественного ряда.

Соната М. Алексеева посвящена известному фэготисту В. С. Попову. Её вроде бы традиционная трёхчастная структура в темповом отношении выглядит не совсем традиционно – *Largo, Allegretto, Largo*. Соотношение темпов «медленно – быстро – медленно» может говорить об углублённости, акценте на процессах мышления, интеллектуальном созерцании, характерном для камерной музыки второй половины XX столетия, особенно для музыки, созданной с помощью новых языковых средств.

Уже в первой части фактура музыкального произведения насыщена кластерами, аккордами, для неё характерны штриховое разнообразие, богатство исполнительских приёмов – различные авторские указания (динамические, темповые, штриховые) довольно подробно выписаны автором. Сонатной формы в классическом понимании здесь нет, как и оформленного линейно тематизма. Тем не менее, произведение носит название Соната, потому от первой части мы ожидаем некую концептуальность и драматургичность, связанную с неким преодолением. И преодоление здесь есть, но не преодоление некоего конфликта, а скорее преодоление самого себя. Указание композитора на повествовательность (*narrare*) подтверждает сюжетность, драматургичность первой части, придавая ей особые смысловые оттенки, заставляя исполнителя и слушателя внимательно следить за каждым звуком («словом»), за развитием музыкальной мысли и его результатами.

Можно сказать, что сонатность в первой части реализована в важнейших её признаках – в процессуально изложенной трансформации образа, дающего новое качество результативности. Сквозное развитие, использованное в этой части, способствует достижению данной цели, поэтому кажущаяся импровизационность компенсируется медленным темпом, превращаясь в серьёзную слуховую, эмоциональную и интеллектуальную «работу».

Вторая часть отмечена постоянной сменой метра и использованием смешанных размеров – 5/4, 7/4, 5/8, 7/8 (наряду с простыми), что придаёт музыке прихотливости, причудливости – не случайно автор

даёт обозначение *capriccioso*. Музыка здесь довольно сложна по исполнителству и по образному содержанию – но даёт огромное поле деятельности исполнителю для проявления художественных и технических возможностей инструмента, проявления интерпретационных способностей исполнителя. Иногда встречается использование скрипичного ключа (как будет и в третьей части), которое должно обеспечить лёгкость прочтения текста на некоторых участках.

Вторая часть довольно велика по размеру, её драматургический вес очень серьёзен, поэтому есть возможность исполнителю в целом цикл трактовать несколько иначе – первую часть реализовать как вступление, а активное действие перенести во вторую часть. Правда, тогда это сочинение будет отклоняться от собственно смысла сонаты, приобретая черты других жанров.

Третья часть создаёт арку повествовательности первой части – здесь композитор снова использует обозначение *narrare*. В ней по-своему объединились черты первой и второй части. Музыкальный материал состоит из контрастных элементов; применяется смена метра и размера, как во второй части, что придаёт музыке в медленном темпе свободы высказывания. Диапазон эмоциональных всплесков и напряжений здесь характеризуется более обострёнными полюсами – это большие скачки и пассажи на протяжении двух октав, сложные ритмические рисунки, сложная динамическая драматургия. Итог всей пьесы – почти речитативные интонации, завершающие всю сонату, «рассказность» приобрела личную эмоцию, слушатель «пережил» некие «события» вместе с композитором и исполнителем, и эмоциональные воспоминания об этом уже отпечатались в его памяти.

Композитор в этом сочинении использует фагот как полноценный сольный инструмент, поручая ему необыкновенно сложное по музыкальной концепции сочинение. Здесь используются все технические возможности фагота, однако тембр его трактуется не как особенный, а как универсальный, способный передать полновесную сонатную концепцию.

Соната Д. Аббасова (1986), также написанная очень современным языком, ещё более оригинальна по форме и по своей концепции. Она складывается из пяти составляющих, где собственно основных больших частей две, и они обрамлены Прелюдией, Интерлюдией

и Постлюдией (*Preludio*, I часть – *Quasi improvisata*, *Interludio*, II часть (без названия, темп – почти престо), *Postludio*).

Интересно, что эти арочные структуры (Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия) абсолютно аналогичны, это один и тот же музыкальный материал. В чём их смысл? Видимо, они не только скрепляют части в единое целое – они придают симметричность и уравновешенность всей форме, создают ту репризность (граничащую с ощущением рондальности), которой недостаёт двухчастной структуре. Кроме того, рондальность может быть трактована как отражение бесконечности, движения по своеобразной «спирали» бытия. Кстати, точный повтор музыки здесь лишь усиливает это впечатление – если Прелюдия и Постлюдия одинаковы – значит, нет ни начала, ни конца в общем движении музыки. Характер музыкального материала «арок» спокойный, «объективный», это некий «театральный занавес», который отделяет разные жизненные конкретные «картины», ситуации, состояния.

Первая часть направлена на импровизационность высказывания. Оно по-своему присуще всему произведению (чему способствует также полная метрическая свобода – в сочинении нигде не указан размер и отсутствует деление на такты; внутри частей лишь встречается знак репризного повторения), однако эта импровизационность разная в разных частях. В первой, большей части, это свобода не только в движении, но и в эмоциональном наполнении. Здесь много контрастов ритмических и регистровых, требуется от исполнителя импровизация в работе со звуком, так как здесь заложено много возможностей эффектной подачи звука и его обработки (ускоряющиеся репетиции на одной ноте, глиссандо, моменты для импровизаций).

Вторая часть совсем другая по характеру, она вся вырастает из звука до-диез, интонации б. 7 до-диез – ре, которая здесь строится, постепенно добавляются звуки, осваивается звуковое пространство, заполняется ритмически (по горизонтали) и интервально (по вертикали). Это похоже на обертоны, на рождение из одной точки всей Вселенной, на «круги на воде», которые расходятся в пространстве во все стороны, порождая всё новые обертоны, заполняя всё вокруг. Широкие колебания отражаются в огромных скачках, которые охватывают крайние регистры диапазона фагота, а их объективность в том числе

отражена в ровных восьмых длительностях. Интересно, что, достигнув максимальной амплитуды колебаний в кульминации во второй части, звучащее пространство таким же образом постепенно «свёртывается» в конце концов в тот же интервал б. 7 и в ту же точку – до-диез.

Вторая часть технически очень нелёгкая, здесь также используются различные технические сложности – например, приём глиссандо к самой возможно высокой ноте. В арочных частях использован приём, скорее характерный для кларнета, валторны, тубы, трубы: это двухголосие, где верхний голос – выдержанный звук.

При большой технической сложности всего сочинения сложность представляет также воплощение авторской концепции. Соотношение основных частей, их облик и взаимодополнение вызывают ассоциацию с циклом прелюдии и фуги; этот миницикл также является формой универсального отражения целого, единства дуалистичности мира. Соотношение универсализма и дуалистичности вполне может отразить (хотя бы частично) суть сонатной концепции, создать такую содержательную и жанровую «арку».

Трактовка фагота в данном сочинении подобна той, которую мы видели в рассмотренном выше сочинении – это универсальность тембра, который может отразить всё то, что и любой другой инструмент с многовековой сольной карьерой, выразить любые эмоции и настроения, справиться с любым содержанием.

В заключение обратим внимание на оригинальное произведение **В. Левита – Сонату для двух фаготов**. Хотя это сочинение номинально не сольное, на самом деле оно подчёркивает и выделяет тембр фагота как особенный. Это также обуславливается оригинальным замыслом – соната посвящена фаготистам В. Попову и А. Попову (отцу и сыну).

Соната состоит из трёх частей: I – *Andante espressivo*, II – *Allegretto*, III – *Andante espressivo rubato*.

В первой части, которую начинает исполнитель на первом фаготе, на сцене находится только он, второй же фагот, «подключающийся» позже, играет за кулисами. Партия второго фагота очень скромна – это «сын», который только пока ещё учится «говорить». Во второй части оба исполнителя находятся на сцене, партии их равны по значению и взаимодополняют друг друга, создавая переключки, «зеркальные»

отражения в направлении движения и в интонационных выражениях – они одновременно и соперничают, и помогают друг другу, это два сильных проявления одного начала. В третьей части теперь исполнитель на первом фаготе играет за кулисами, второй – на сцене; «отец» уступает место «сыну». Их партии более равноправны, чем в первой части, однако всё-таки партия второго фагота теперь имеет ведущее значение.

Вот так интересно может быть дополнительно трактована сонатность с помощью одного тембра, хотя и двух инструментов. Они здесь представляют единство, хотя каждый остаётся сам собой, единственным и неповторимым – именно поэтому мы обратились к данному сочинению. Универсальность мира, определённая процессуальная сюжетность, в том числе связанная с некоторой борьбой и победой с новым результатом – вот новое прочтение сонатности, представленное здесь.

Выводы. Оригинальные произведения для фагота соло создаются, как правило, с учётом органологических показателей инструмента (характеристики тембра, исполнительские возможности – технические, артикуляционные и т. д.), что влияет на выбор жанра, образность и исполнительский потенциал. Жанровая палитра произведений для фагота соло свидетельствует о склонности композиторов к трактовке фагота как концептуально значимого тембра, ассоциированного с авторским высказыванием – отсюда внимание к жанру сонаты, фантазии, такое авторское определение как «соло», «монологи». Безусловно, это влияет и на исполнительскую интерпретацию, и на научное осмысление явления сольного фаготного искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апатський В. Експериментальні дослідження деяких особливостей акустичної природи фагота / В. Апатський // *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва ; [ред.-упор. Ю. Іванченко]. — К., 2007. — Вип. 8. — С. 113–120.
2. Бубнович В. Конструктивные усовершенствования фагота и современное исполнительство / В. Бубнович // *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*. — М., 1985. — Тр. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вип. 80. — С. 122–140.

3. Ламзюк А. Из истории фагота и фаготного исполнительства / А. Ламзюк // Четверті магістерські читання : матеріали наук.-тв. конф., 28–29 квітня 2009 року / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [від. ред. Л. В. Шаповалова]. — Х., 2009. — С. 108–114.

4. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник : зб. ст. — № 20. — К., 2002. — С. 3–13.

5. Старчеус М. С. О коммуникативной направленности произведений в музыке XX века / М. С. Старчеус // Вопросы музыкознания. — Минск, 1981. — С. 98–104.

6. Усов Ю. А. Духовые инструменты в сольно-коцертном и камерно-ансамблевом творчестве советских композиторов / Ю. А. Усов // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. — М., 1989. — С. 3–26.

Пастухов Александр. Оригинальные произведения для фагота соло в аспекте исполнительского анализа. Стаття посвящена особенностям оригинальных произведений для фагота соло. Избранный исполнительский аспект анализа позволяет осмыслить связь композиторского композиционно-драматургического решения с органологическими показателями фагота. Отдельное внимание уделяется композиторской трактовке тембра фагота в её влиянии на жанр и концепцию музыкального произведения.

Ключевые слова: фаготное исполнительство, произведения для фагота соло, исполнительский анализ, тембр фагота.

Пастухов Олександр. Оригінальні твори для фаготу соло в аспекті виконавського аналізу. Статтю присвячено особливостям оригінальних творів для фаготу соло. Обраний виконавський аспект аналізу дозволяє осмислити зв'язок композиторського композиційно-драматургічного рішення з органологічними показниками фаготу. Окрема увага приділяється композиторській трактовці тембру фаготу з точки зору її впливу на жанр і концепцію музичного твору.

Ключові слова: фаготне виконавство, твори для фаготу соло, виконавський аналіз, тембр фаготу.

Pastukhov Alexander. Original works for solo bassoon in the aspect of performance analysis. The article is devoted to the peculiarities of original works

for solo bassoon. Elected the performing aspect of analysis helps evaluate the relationship of composition and dramatic decision, organological indicators bassoon. Special attention is paid to the composer's interpretation of the timbre of the bassoon in its influence on the genre and the concept of a musical work.

Key words: fagote performance, works for solo bassoon, performing the analysis, the timbre of the bassoon.

УДК [78.071.2 : 786.2] : 78.03

Виталий Данилов

СТРАТЕГИЯ КОНЦЕРТНОЙ ПРОГРАММЫ В ФОРМАТЕ «KLAVIERABEND»

Концертная практика как один из способов коммуникации между композитором и слушателем имеет множество видов и форм своего существования. Практически всё, что происходит на концертной площадке, имеет значение и формирует целостное впечатление у слушателя (зрителя). Однако только два обстоятельства кардинально определяют содержание концерта и, соответственно, впечатление от него, складывающееся как результат прослушивания. Это – *кто* играет, то есть имя исполнителя, его статус, и – *что* играет, то есть *программа* концерта.

Уникальность музыкального события определяет именно пианист – центральная фигура коммуникативной триады «композитор – исполнитель – слушатель». Программа же, подобно фундаменту здания, создаёт основу происходящего и существует не только в процессе исполнения, но и вне него. Например, до начала концерта она информирует и определённым образом настраивает слушателя, а спустя некоторое время (например, в виде афиши) – является историческим документом, говорящим о том, *что* исполнялось, *кем* и *где*.

Анализируя коммуникативную функцию концерта, мы сознательно оставляем за скобками значение имени исполнителя и его влияния на слушателя. **Цель данной статьи** состоит в том, чтобы *определить и классифицировать базовые типы стратегий*, влияющих на выбор программы исполнителем, а также наметить основные направления

развития данной проблематики. Для того чтобы не отвлекаться на все возможные формы концертной практики, мы будем рассматривать только один из её вариантов – концерт в формате «*Klavierabend*». Таким образом, рассматривая в рамках данной статьи программу концерта как целостную композицию (конфигурацию), объединённую общей идеей, а не как набор разрозненных произведений, мы имеем дело с **объектом исследования** – сольным фортепианным концертом как особой формой исполнительства. Принципы и правила формирования его программы является **предметом данного исследования**.

Немецкое слово «*Klavierabend*» переводится как «вечер фортепианных произведений», «концерт пианиста-солиста» или просто «фортепианный концерт». Однако чаще всего под данным термином подразумевают все перечисленные варианты перевода одновременно – некий собирательный образ, обозначающий *вечерний сольный фортепианный концерт, в котором участвует только один пианист*.

Выбор программы для такого концертного выступления обусловлен рядом объективных факторов, определяющих его конкретные параметры. К ним можно отнести место проведения концерта и его продолжительность; повод к проведению концерта (к чему приурочен или кому посвящен); общий контекст, в котором данный концерт должен состояться (фестиваль, одиночный концерт, филармонический абонемент, конкурс); ожидаемая публика. Всё это и многое другое обуславливает, казалось бы, свободный выбор исполнителя, стратегию будущего выступления.

Наиболее распространённый вариант программы сольного фортепианного концерта реализует «**академическую стратегию**». Этот вариант предполагает две совершенно неотъемлемые составляющие, берущие своё начало в системе профессионального музыкального образования – систему оценивания и наличие чёткого программного каркаса. Конечно, они не влияют на выбор программы концертантом непосредственно, в буквальном смысле. Ведь предполагается, что профессионал – это уже сформированная музыкальная личность, получившая определённую степень свободы от ограничивающих в период обучения рамок воспитательного характера. Но, всё-таки, эти составляющие могут проявляться в качестве фона, в высокой степени определяющего и сам выбор программы концерта.

Одна из них – система оценивания – сопровождает становление профессионального музыканта практически весь период его обучения. Без неё невозможно существование ни одного профессионального музыкального учебного заведения. Она является стимулом в процессе обучения. А так как система оценивания невозможна без сравнения результатов между собой и относительно поставленной учебной задачи, то она невольно подталкивает всех участников процесса обучения к конкурированию. Но, что важно отметить для данного исследования, процесс оценивания практически всегда направлен на факт исполнения программы, а не на принцип её формирования, уровень сложности и т. д.

Другая составляющая – предполагает наличие программного каркаса, охватывающего основные виды существующих музыкальных жанров, стилей и эпох (с точки зрения современного академического образования). Элементы «академической» программы всем хорошо известны, это – полифония, крупная форма, пьеса и этюд. Полифония в большинстве случаев представлена произведениями И. С. Баха. Реже звучит музыка композиторов XX века, таких, например, как Д. Шостакович, П. Хиндемит или В. Бибик. При выборе произведения крупной формы предпочтение отдаётся композиторам, представляющим эпоху венского классицизма. Этюды предполагаются не медленные, такие как ор. 25 № 7 Ф. Шопена или ор. 39 № 2 С. Рахманинова, а позволяющие продемонстрировать виртуозные возможности исполнителя. Пьеса выполняет по отношению к перечисленным жанровым формам «компенсаторную» функцию, заполняя отсутствующий в программе сегмент «музыкальной истории», образного спектра или «национального колорита». Не углубляясь в историю возникновения данного программного каркаса, отметим только, что его формирование происходило параллельно со становлением профессионального академического музыкального образования.

Анализируя истоки «академической» стратегии, мы должны заметить, что вытекающий из принципа сравнения соревновательный аспект может влиять на становление юного исполнителя как позитивно, так и негативно. В позитивном варианте это приводит к доминированию психологической установки, которую условно можно назвать как «я – лучший». Соответствующая такой установке про-

грамма направлена на максимальный показ достоинств исполнителя. В негативном же варианте с помощью «академической» программы можно скрыть некоторые качества исполнителя, показывающие его слабые стороны. Однако подобное намерение исполнителя сопряжено с риском и ещё большей ответственностью – взамен трудной в виртуозном отношении, исполнитель будет иметь дело с не менее сложной в музыкально-содержательном смысле программой. «В подобного рода откровенно «антивиртуозных» программах, когда механическая умелость намеренно маскируется концертантом через выбор произведений, доступных даже дилетанту, – пишет Валентин Предлогов, – на авансцену неминуемо выдвигаются иные качества его пианизма, которые в таких условиях становятся первоплановыми: требуется тщательность пианистической выделки, идеальная ровность звукоизвлечения на средней и слабой динамике, абсолютная точность, закруглённость и убедительность фразировки, ювелирная педаль, тембровое разнообразие, красота звука и так далее» [5].

Наличие каркаса, состоящего из произведений композиторов основных жанров, стилей и эпох, заставляет исполнителя быть универсальным. Эта универсальность предполагается как в отношении музыкальных эпох, так и в отношении жанровых сфер. Она тяготеет к полному охвату всего, что было накоплено в мире классической музыки. Однако здесь есть любопытная деталь. Современная музыка в виде первопрочтений композиторских текстов, как правило, не представлена в программах такого рода. Произведения современных авторов хотя и звучат в учебных заведениях, но скорее на «добровольных условиях».

Примеров, иллюстрирующих воплощение «академической стратегии», настолько много, что трудно сориентироваться, какому из них отдать предпочтение. К ним относятся любые концерты с вышеописанными программными параметрами, которые проходят в рамках академического учебного процесса, если мы говорим о начинающих исполнителях, не являющихся ещё полностью самостоятельными и зрелыми, но всё-таки уже состоявшимися на большой сцене. Также это могут быть концерты, связанные с участием исполнителя в конкурсах. Например, обыгрывание программы перед выступлением. Большинство подобных программ предполагают «академический»

набор произведений «по умолчанию». Вот условия для участников I тура XV Международного конкурса имени П. И. Чайковского, который будет проходить в период с 15 июня по 3 июля 2015 года:

«Сольная программа продолжительностью не менее 40 и не более 50 минут, состоящая из следующих произведений:

Прелюдия и fuga из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (том I или II);

Одна классическая соната (полностью);

Одно или несколько произведений П. И. Чайковского по выбору исполнителя;

Три виртуозных этюда (по одному этюду Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова)» [6].

Как мы видим – с одной стороны, это «академическая» стратегия в чистом виде, с другой же стороны – конкурсная программа (в данном случае её часть, так как это только I тур), ниже выделенная нами в отдельную категорию.

Кроме того, этой же моделью построения программы (иногда частично) пользуются даже именитые и давно состоявшиеся музыканты. Например, вот программа концерта Элисо Вирсаладзе, который прошёл 17 мая 2015 года в Большом зале Московской консерватории:

В. Моцарт – Соната № 11 ля мажор, К 331;

Л. Бетховен – Соната № 23 («Аппассионата») фа минор, ор. 57;

Ф. Шуберт – Четыре экспромта, ор. 142: № 1 фа мажор, № 2 ля-бемоль мажор, № 3 си-бемоль мажор, № 4 фа мажор;

Ф. Лист – Испанская рапсодия, S. 254» [1].

В данной программе отсутствует полифония, зато есть сразу две разноплановые и взаимодополняющие сонаты знаменитых венских классиков. Испанская рапсодия – масштабная развёрнутая виртуозная романтическая пьеса. Ф. Шуберт представлен здесь с одной стороны миниатюрами, а с другой – цельным циклом.

Второй вариант построения программы сольного фортепианного концерта базируется на так называемой **«репрезентативной стратегии»**. Репрезентация – многозначное понятие, основная суть которого сводится к представлению одного в другом и посредством другого. Данный феномен возникает при условии отсутствия объекта как раз в момент его представления. Собственно, всё исполнительское твор-

чество в узком смысле слова является репрезентативным, поскольку объектом является авторский текст музыкального произведения, а представлено оно может быть слушателю только в момент исполнения, которое всегда единично и неповторимо.

Такая стратегия формирования программы требует от исполнителя решения совершенно других задач, нежели в первом, «академическом» варианте. Следующий этой стратегии исполнитель не нуждается в представлении своего «портфолио» (или нуждается в гораздо меньшей степени). А значит, это уже исполнитель, скорее всего, имеющий определённый статус.

Главный акцент «репрезентативной» стратегии заключается в том, что при взгляде на программу такого концерта внимание автоматически переключается с конкурсno-состязательного аспекта на собственно музыкально-содержательный. Разве что, кроме одного из подвигов, который можно назвать «самопрезентацией». В данном контексте формирования целостной концертной «композиции» исполнитель в отличие от «академической» конкурсной стратегии освобождается от необходимости следовать идее образцового мастерства. Остальные же подвиды этой стратегии определяются в зависимости от того, что именно репрезентируется, а именно: композиторское творчество (монографические программы), какой-либо определённый жанр (жанры), какой-либо стиль (стили). Так, например, когда уже шла Первая мировая война, «Рахманинов решил дать концерт в пользу жертв войны. Концерт этот состоялся в Большом театре. Рахманинов сыграл три концерта: Концерт b-moll Чайковского, свой Концерт c-moll и Концерт Es-dur Листа», – вспоминает А. Б. Гольденвейзер [3, с. 446]. Такая масштабная программа жанрово-репрезентативного типа, вместе с тем, предполагала и определённую «самопрезентацию» солиста, демонстрирующего высшее мастерство в победном состязании с оркестром.

Другим примером реализации «репрезентативной стратегии» в её «просветительской» разновидности может служить знаменитый цикл концертов Антона Рубинштейна. Вот цитата из учебника А. Алексеева «История фортепианного искусства»: «Венцом просветительской деятельности пианиста были его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885/86 года. Он дал по семь «Истори-

ческих концертов» в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге и по три концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе. В первых семи городах каждый концерт повторялся: на другой день та же программа исполнялась для учащихся. Программы концертов включали произведения всех крупнейших композиторов, писавших для фортепиано или клавира, начиная с английских вёрджиналистов до русских современников Рубинштейна. Каждая из программ отличалась исключительной насыщенностью. Так, второй концерт, посвящённый творчеству Бетховена, включал восемь сонат: *cis-moll op. 27*, *d-moll op. 31*, *C-dur op. 53*, «Аппассионату», *e-moll op. 90*, *A-dur op. 101*, *E-dur op. 109* и *c-moll op. 111*» [2, с. 281].

Третий вариант формирования концертной программы в формате «*Klavierabend*» может быть назван **«стратегией открытия неизвестного»**. Здесь задача программы – открыть для слушателя что-либо заново. К этому ведут два пути. Первый путь предполагает «открытие» в прямом смысле этого слова. То есть с помощью программы, состоящей из практически неизвестных слушателю произведений на данный момент времени или в данном месте. Подобного рода программы могут состоять из произведений малоизвестных авторов, из опусов забытых, но некогда популярных, известных в одном культурном регионе, но не знакомых в другом и т. п. Второй путь – это решение той же задачи, но как бы «от противного». Например, сама программа может быть абсолютно «традиционной» и даже знакомой. В таком случае слушатель, как правило, знает, как должно звучать то или иное сочинение. Но при этом исполнитель преподносит знакомые вещи настолько вразрез с вроде бы общепринятым прочтением, что возникает ощущение постижения чего-то совершенно нового и даже неизвестного.

Отличным примером данной стратегии сразу в нескольких направлениях может быть программа концерта Валерия Афанасьева, посвящённого Николаю Петрову и состоявшегося 31 октября 2012 года в Малом зале Московской консерватории:

1-е отделение – Л. ван Бетховен, Багатели, *op. 119 №№ 1, 2, 3, 4*; Ф. Лист, «Четыре маленькие фортепианные пьесы» (*E-dur, As-dur, Fis-dur, Fis-dur*), «Траурная гондола II», «Серые облака»; К. Дебюсси, Три прелюдии («Облака», «Шаги на снегу», «Затонувший собор»).

2-е отделение – Л. ван Бетховен, III часть («Похоронный марш на смерть героя») из сонаты № 12 *As-dur*, op. 26; Ф. Шопен, III часть (похоронный марш) из Сонаты № 2 *b-moll*, op. 35; Вагнер – Лист, Траурный марш из оперы «Парсифаль»; Ф. Лист, «Погребальное шествие» [5].

Как мы видим, произведения этой программы вполне подпадают под категорию «стратегии открытия неизвестного». С одной стороны, авторы, представленные здесь, хорошо известны. С другой стороны – произведения выбраны уже далеко не самые известные и часто исполняемые (кроме трёх Прелюдий К. Дебюсси, «Погребального шествия» Ф. Листа и III части Сонаты Ф. Шопена). Наряду с ярко выраженной концепцией концерта (посвящён Н. Петрову), чувствуется избирательный подход в выборе произведений с некоторой долей эксцентричности, а также перегруженность траурной темой. Так, если характер произведений, звучащих в первом отделении концерта в основном подчёркнуто печально-созерцательный, спокойный, величественный и философский (кроме двух Багателей, немного оживляющих общий план концерта), то второе отделение – просто торжество похоронного марша. Кроме того, это как раз яркий пример «неизвестного» прочтения известных сочинений. Вот что пишет Валентин Предлогов в своей рецензии на этот концерт: «...программа сама по себе очаровывала своим замыслом и даже своей вполне очевидной тенденциозностью. Багатели Бетховена были поданы пианистом скорее в романтической манере, нежели в классицистской, и их исполнению было свойственно нечто стилистически более приличествующее Листу и Дебюсси, нежели Бетховену, что и было доказано уже в I-м отделении. Заметно, что поздний Лист, когда-то известный лишь специалистам ... весьма близок мироощущению Афанасьева своей надмирной отрешённостью и музыкальными раздумьями о чём-то абстрактно-бесплотном, словно бы пришедшем из платоновского «мира идей» (пьесы Дебюсси тоже были подобраны с таким расчётом, чтобы сочетаться абстрактной отрешённостью с поздним Листом, во многом предвосхищающим музыкальную эстетику Дебюсси)» [5].

Описанные выше три стратегии выбора программы в известном смысле являются базовыми. К ним следует добавить ещё, как минимум, три заслуживающих внимания. Но, будучи не такими чётко

определёнными и самостоятельными, они скорее являются продолжением первых трёх вариантов, и могут быть рассмотрены в качестве вспомогательных или промежуточных вариантов.

Один из них можно обозначить как **«конкурсную стратегию»** выбора программы. Очевидно, что это – логическое продолжение и даже высшая ступень «академической» стратегии, они как бы составляют две стороны одной медали, которые взаимодополняют друг друга (пример такой программы был рассмотрен выше, так как он в равной степени иллюстрирует как конкурсную модель, так и академическую). При этом «конкурсная» стратегия больше «заточена» под соревнование. «Академическая» и «конкурсная» программы могут быть трамплином для начинающего исполнителя, но проблема в том, что некоторые исполнители могут остаться на этом уровне составления сольных программ для своих дальнейших концертов, так и не перешагнув этот порог, отделяющий пору ученичества от более зрелого уровня. Данные две дополняющие друг друга стратегии – это программы квазиклавирабенда, которые в перспективе могут стать основой для полноценного клавирабенда репрезентативного типа.

Иной вариант концерта предполагает **«стратегию популярной музыки»**, которая мыслится как антипод «стратегии открытия неизвестного». Этот вариант предполагает опору исполнителя на полностью знакомый, ожидаемый и любимый слушателем репертуар. Ставка делается именно на популярность. При этом ответственность вместе с требованием к уровню исполнителя сильно возрастает. В работе с известным музыкальным материалом подчас на первый план выдвигается **«стратегия актуализации»**, требующая прожить заново исполняемое произведение, донести его до слушателя, «произнести вслух». Это есть прямая задача процесса, который в самом широком смысле этого слова называется интонирование, и без которого не было бы вообще никакого исполнения. Подобного рода исполнительские установки проявляются, как правило, через интерпретационный подход, а не выбор программы как таковой, так как процесс актуализации зависит в большей степени от исполнителя. Отличительной особенностью успешной реализации такой установки является устойчивое ощущение, что всё происходящее на концерте происходит «здесь и сейчас».

Прекрасным примером, иллюстрирующим сразу несколько типов нашей классификации, является открытое письмо Маргариты Лонг, в котором идёт речь о программе концерта одного из её учеников. Приведём из него несколько фрагментов: «...Но если речь идет о сольных выступлениях юного пианиста и, особенно, о его первом клавирабенде, то разрешите мне сказать Вам, что тут вопрос должен решаться по-иному. О чём идет здесь речь? Нужно, чтобы пианист, помимо своей музыкальной индивидуальности, имел возможность показать ещё и свои достоинства в сфере техники, её основательность – *пример академической стратегии и позитивной установки исполнителя*. ...Клавирабенд (сравнение, разумеется, банальное, но Вы, однако же, поймете его лучше, чем кто-либо) до известной степени подобен спортивному соревнованию – *пример конкурсной стратегии*. ...Публика ждёт выступления артиста с вещами, уже знакомыми ей, – *пример стратегии популярной музыки* – и собирается судить о нём, исходя из некоторых мест, которые сильнее всего любит. Это составляет неотъемлемую часть суждения слушателей об артисте, ибо именно это и притягивает людей к музыке. ...Кроме того, молодой артист, источником существования которого является его профессия, должен пускать в ход все свои козыри, чтобы собрать необходимый ему полный зал – *пример академической стратегии и позитивной установки исполнителя*. ...Конечно, было бы злоупотреблением, если бы молодой пианист играл лишь «неизбежного» Шопена и два «вечных» концерта Листа, – *пример стратегии популярной музыки* – но избегать к ним прикасаться было бы ещё большей ошибкой.

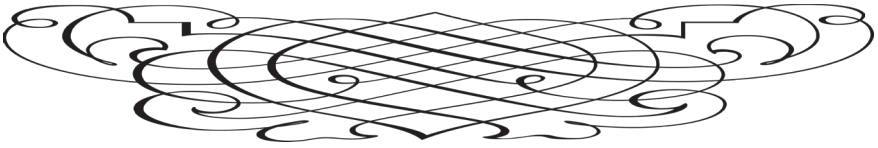
Я согласна с Вами, что молодых пианистов надо ориентировать на исполнение новой музыки, – *пример стратегии открытия неизвестного* – но я знаю, что они не справятся с ней должным образом: они будут в состоянии её защищать и познавать только после окончательного завершения курса обучения» [4, с. 13].

Подводя итог, следует подчеркнуть, что в современном исполнительском искусстве сложилась определённая система выбора концертного репертуара, которая поддается классификации. Выбор того или иного типа стратегии, с одной стороны, обеспечивает коммуникативную функцию концертирования, которая декларирует намерения исполнителя в его общении со слушателем. С другой стороны, она

ещё до начала самого концерта уже определённым образом настраивает слушателя, невольно формируя его ожидания. И, таким образом, от «правильно выбранного» типа стратегии зависит не самая малая часть успеха концерта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абонемент № 77 Московской филармонии [Электронный ресурс] / Элисо Вирсаладзе (фортепиано). — Режим доступа : <http://www.moscons.ru/ru/concert.aspx?id=142138>.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. / А. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1 и 2. — 415 с.
3. Гольденвейзер А. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове : в 2 т. / сост., ред., прим. и пред. З. Анетян. — 2-е изд., доп. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — Т. 1 : Воспоминания о Рахманинове. — С. 439–462.
4. Онеггер А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер : пер. с фр. ; коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Л. : Музыка, 1979. — 264 с.
5. Предлогов В. На концерте пианиста Валерия Афанасьева [Электронный ресурс] / В. Предлогов. — Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/12110301.html>.
6. XV Международный конкурс имени Чайковского [Электронный ресурс] / Репертуар. — Режим доступа : <http://tchaikovskycompetition.com/ru/repertory/#piano>.



*АКТУАЛЬНЕ ІНТЕРПОНУВАННЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА
ПІА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРОБЛЕМА*

УДК 78.071.2 : [786.1+787.1]

Ольга Сидоренко

**БАХОВСКИЕ СОНАТЫ ДЛЯ ЧЕМБАЛО И СКРИПКИ
В ИСПОЛНЕНИИ ДУЭТА Г. ГУЛЬД – И. МЕНУХИН:
АЛГОРИТМ «ВКЛЮЧЕНИЯ ВО ВРЕМЯ»**

Уже достаточно долгое время основу учебного и концертного музыкального репертуара составляют произведения, написанные более 200 лет назад, что ставит перед музыкантами определённые задачи, наиважнейшая из которых, на наш взгляд, – актуализация классического наследия. Это очевидно при изучении истории исполнения музыки И. С. Баха, трёхсоттридцатилетие со дня рождения которого мы отмечаем в 2015 году. Как известно, после смерти композитора его музыка была забыта и более ста лет не исполнялась. За это время многое изменилось: эпохальный стиль, инструментарий, эстетические взгляды, вкусовые пристрастия публики и др. Это привело к многочисленным и не всегда удачным попыткам адаптации баховской музыки к новым условиям. Так, занимаясь популяризацией музыки великого кантора, Р. Шуман переиздал баховские сольные скрипичные сонаты, добавив к ним фортепианное сопровождение, а Ф. Мендельсон посчитал возможным досочинить аккомпанемент к Чаконе из Второй партиты для скрипки соло. В этот же ряд можно отнести и редакции клавирных произведений, сделанные К. Черни. Однако, благодаря таким, ныне справедливо критикуемым версиям, музыка И. С. Баха стала неотъемлемой частью исполнительского репертуара, в том числе педагогиче-

ского. На наш взгляд, с этого времени начинается история «включения» баховского наследия в музыкальную культуру. Отметим, что каждое новое поколение музыкантов ищет свои пути прочтения баховских сочинений и по-разному решает эту проблему, но задача у всех одна – сделать музыку И. С. Баха актуальной, созвучной времени.

Цель данной статьи – исследование алгоритма работы исполнителей с камерной музыкой И. С. Баха на примере Четвёртой сонаты для чембало и скрипки. **Объект исследования** – индивидуальный исполнительский стиль. **Предмет** – изучение параметров исполнительской концепции баховской сонаты дуэта Г. Гульд – И. Менухин.

Прежде всего, скажем о том месте, которое сонаты для скрипки и чембало И. С. Баха занимают в истории камерного искусства. Напомним, что многие исследователи считают родоначальником концертного воплощения камерной сонаты Людвиг ван Бетховена. Однако, следуя анализу эволюции камерно-ансамблевой музыки, проведённому И. Польской [7], и обратившись к сонатам И. С. Баха для скрипки и клавира, мы обнаруживаем, что архетип современного камерного ансамбля начинает формироваться уже в эпоху Барокко. Отличительной чертой ансамблевого музицирования в то время являлось исполнение произведений в комнатной обстановке, предназначенной «для более чутких любителей музыкального искусства, чем обычные посетители опер» [3]. При этом камерно-ансамблевая музыка имела принципиальное жанровое разделение на две основные сферы: церковную и собственно камерную. А жанр инструментальной сонаты, в свою очередь, делился на два типа – *Sonata da chiesa* (камерные сонаты) и *Sonata da camera* (церковные сонаты), отличающиеся более торжественным, величественным характером. Различие между этими сферами камерной музыки заключалось также и в количественном составе исполнителей. Но чёткой границы между сольной музыкой и музыкой с сопровождением, по сути, не существовало. В совместном творчестве коллектива барочных инструменталистов даже композитор – лишь первый среди равных: он задаёт темы для музыкального общения, определяет его правила, но не лишает коллег-музыкантов инициативы. В эпоху Барокко музыку понимали как «язык звуков» и солист выстраивал своё «повествование» в соответствии с правилами риторики. Наиболее интересной формой беседы

является, конечно, диалог, который, вероятно, стал прототипом произведений с двумя и более солистами. Таким образом, мы видим, что камерное исполнительство в эпоху Барокко – это диалог нескольких музыкантов, в котором каждый имеет равные возможности проявить своё мастерство и индивидуальность.

В этом аспекте рассмотрим одну из шести сонат для концертного клавесина и скрипки соло И. С. Баха, которые композитор написал во время своего пребывания при дворе принца Леопольда Анхальт-Кётенского (1717–1723). Князь был покровителем искусств и прекрасным музыкантом – играл на клавесине, скрипке и виоле да гамба. Кальвинист по вероисповеданию, он был противником пышной церковной литургии, поэтому И. С. Баху не нужно было сочинять музыку для богослужений, и всё своё время композитор посвящал светским жанрам, создавая произведения для исполнения придворной инструментальной капеллой, а также для домашнего музицирования. Среди них особое место занимают произведения для скрипки.

Исследователи неоднократно отмечали тот факт, что И. С. Бах вводит в крупные произведения (кантаты, оратории и мессы) выразительно-поэтические сольные эпизоды, поручаемые струнно-смычковым инструментам. Своеобразным развитием этой линии стали написанные в Кётене около 1720 года скрипичные партиты, сонаты и концерты. Интересно, что композитор называет свои сонаты «для чембало и скрипки», несмотря на принятую в то время систему называть так лишь трио-сонаты; здесь же И. С. Бах ставит чембало на первое место, изменив привычную роль чембало, как «цифрованного баса». Это даёт основание утверждать, что: «Оригинальность всех шести сонат для клавира и скрипки состоит в том, что Бах впервые в музыкальной истории поставил в равное положение с солирующей скрипкой клавишный инструмент, прежде игравший сугубо аккомпанирующую роль» [1]. Достаточно даже визуально оценить сложность обеих партий, чтобы понять, что здесь нет закреплённых функций солиста и аккомпаниатора. Более того, в эпизодах фугато партии дублируют друг друга, не уступая ни в сложности технических деталей исполнения тематического материала, ни в художественном содержании.

Следует сказать и о том, что в отличие от большинства других произведений, в этих сонатах получили воплощение душевные пере-

живания И. С. Баха, связанные с уходом из жизни его первой жены. Преобладающими в шести сонатах являются скорбные интонации, подчинённые, тем не менее, логике полифонического развития: «Погружён ли он в скорбь или в мистические сны, в конце концов, он сдерживает себя в строго фугированной заключительной части» [9, с. 292]. Таким образом, именно И. С. Бах, на наш взгляд, совершает первый шаг в переосмыслении камерного ансамбля как концертного жанра.

Сонаты четырёхчастны (за исключением Шестой сонаты – в ней 5 частей), построены по принципу контраста (чередование гомофонного и полифонического письма, смена темпов, ладовые отклонения), что отвечает сюитному принципу, характерному для музыки того времени. Рассматриваемая в данной статье Четвёртая соната для чембало и скрипки *c-moll* состоит из четырёх частей – *Largo* – *Allegro* – *Adagio* – *Allegro*. Причём первая часть имеет название «Сицилиана». На наш взгляд, именование части обусловлено как проявлением сюитности, так и желанием конкретизировать танцевальный, но драматический характер. Одноголосная фактура скрипичной партии представляет собой сложность для исполнителя в плане ведения единой линии от первого до последнего такта преимущественно без вибрации, которая обычно является основным средством выразительности скрипача. Партия фортепиано практически всегда повторяет партию скрипки и отличается лишь многоголосной фактурой изложения. Важнейшей художественной задачей является необходимость исполнения повторяющиеся темы у обоих инструментов в единой звуковой и интонационной манере.

Отметим, что при обращении к музыке И. С. Баха современные исполнители сталкиваются с рядом проблем, основная из которых – это изменение инструментария, что влияет не только на характер звукоизвлечения и технику игры, но и на образный строй музыки. Так, при подготовке фортепианных программ из сочинений И. С. Баха и Г. Генделя исполнители часто ориентируются на звучание старинных инструментов, стремясь передать на фортепиано клавишинную или органную звучность. Руководствуясь словами Руста, первого издателя баховских произведений о том, что «сонаты Баха для чембало и скрипки могут быть исполнены только с участием чембало» [9, с. 295], стоит также упомянуть о том, что некоторые эффек-

ты, применяемые клавесинистами, невозможны на рояле (например, одновременное звучание нескольких октав для одного тона). В целом же, если сравнить чембало и современный рояль, то разница очевидна, – начиная с внешнего вида, размера и заканчивая количеством октав и способом извлечения звука инструмента. В отличие от молоточков, которые ударяют по струнам на рояле, в чембало звук рождается от щипка струны перьевым стерженьком, что в определённом смысле роднит звучание клавесина и скрипки. Как указывает Д. Благой, «именно произведения для камерного ансамбля в состоянии помочь эстетически правомерному решению подобных вопросов: ведь при больших изменениях фортепиано устройство таких инструментов, как скрипка или виолончель, почти осталось прежним, а между тем звучание их достаточно естественно сочетается со звучностью фортепиано и при исполнении старинных произведений» [2, с. 24].

Действительно, скрипка с течением времени изменилась не так сильно, но корректировались положение инструмента и постановка аппарата, что дало больше возможностей в техническом плане. Однако в технике звукоизвлечения большую роль сыграла эволюция смычка, начавшаяся в начале XVIII века и длившаяся до изобретения того вида смычка, который используется в современной скрипичной исполнительской практике. Как известно, в эпоху Барокко смычок имел лукообразную форму, что позволяло скрипачу захватывать одновременно три или четыре струны во время исполнения аккордов. Такая конструкция не давала большого разнообразия штриховой техники, не способствовала продлению звука и плавным переходам от ноты к ноте. Но сегодня некоторые исполнители-скрипачи, желая «приблизиться» в своём исполнении к тому звучанию, которое было во время жизни И. С. Баха, используют барочный смычок.

В этой связи хочется вспомнить об очень интересной теории известного французского философа Этьена Сурьо, который считается основателем так называемой «научной эстетики», впитавшей многие черты позитивистской традиции. В своих работах, посвященных исследованиям морфологических структур произведений искусства, Э. Сурьо «различает произведение, виртуально, латентно существующее вне времени и пространства, и его конкретные реализации, представляющие собой «включение» (*insertion*) произведения во время.

Это конкретное, временное и локальное, «присутствие» произведения обеспечивается его исполнением» [5, с. 112]. Э. Сурьо также «обращает внимание на то, что “включение” произведения искусства в то или иное время требует наличия условий, образующих как бы «климат» его предполагаемого воплощения» [5, с. 113].

С этой точки зрения нам показалось наиболее интересной версия Четвёртой сонаты, предложенная дуэтом Г. Гульд – И. Менухин, в виду того, что музыканты изначально занимают разную эстетическую позицию. К сожалению, нам мало известно о том, как создавался данный дуэт и насколько долгую творческую жизнь он прожил. Существует лишь две записи – Четвёртая соната И. С. Баха и «Фантазия» А. Шёнберга. Однако важно, что дуэт сформировался под знаком дружбы и профессионального взаимоуважения: «Двадцатому веку я обязан и дружбой с самым экстравагантным из моих коллег, канадским пианистом Гленном Гульдом», – пишет И. Менухин [6, с. 491].

Изучение записи сонаты И. С. Баха дуэтом Г. Гульд – И. Менухин (*SBS studios, Toronto*, октябрь 1965 г.), позволяет сделать вывод о том, что, живя в одном историческом времени, музыканты совершенно по-разному понимают содержание баховской музыки. Специализируясь на творчестве И. С. Баха, Г. Гульд и на этот раз старается дать своё толкование этой музыки, проникнуть в самую глубину содержания произведения композитора. Упомянем ещё раз о том, что И. С. Бах создал свои сонаты для чембалло и скрипки, предполагая в результате звучание облигатных голосов, максимально приближенных по тембру. Чембалло идеально подходило для роли партнера по ансамблю со скрипкой, учитывая специфику чистой вибрации струн с резонированием от дерева. И, несмотря на то что, играя музыку И. С. Баха на современном рояле, все пианисты рискуют напомнить слушателю о непохожести скрипки и фортепиано, Г. Гульд совершает, казалось бы, невозможное. Он достаточно убедительно имитирует звучание клавесина, практически не применяет педали, исполняет всё штрихом *non legato* и даже *staccato*. Его манера достаточно близко приближается к звуковому стилю на чембалло, где отсутствия динамических оттенков должно быть компенсировано тончайшей штриховой палитрой. Г. Гульд создаёт все условия для живого взаимодействия облигатных голосов с равномерной звуковой силой для каждой из частей сонаты.

И. Менухин же, которого интересовало исполнение произведений композиторов различных эпох, очевидно, не ставил цели симитировать звучание, характерное баховскому времени. Наоборот, в противовес «сухому» и отрывистому звучанию Г. Гульда, И. Менухин использует активную вибрацию и широкие штрихи, несмотря на отсутствие каких-либо штриховых указаний композитора в нотах, объединяя все лиги и длинные ноты в свободно развёртываемую распевную мелодию, что было практически невозможно сделать барочным смычком.

Объяснить данное расхождение исполнительских концепций, по-видимому, возможно лишь индивидуальными особенностями понимания музыки. Так, И. Менухин вспоминал, как ещё в детстве на него произвело неизгладимое впечатление исполнение *Adagio* из одной из сонат для скрипки соло И. С. Баха П. Казальсом, который: «сыграл аккомпанемент ломаными арпеджио в псевдомадьярском духе в доказательство того, что у Баха в жилах текла цыганская кровь» [6, с. 58].

Хотелось бы также коснуться вопроса интонирования баховских камерных произведений в его коммуникативном аспекте. Музыковеды, считая этот вопрос актуальным и важным, отмечают, что «у музичного інтонування як інтерпретації, з одного боку, та актуалізації нотного тексту – з другого, принципово різні типи “засвідчення правильності”. У першому випадку йдеться про відповідність композиторському наміру, достовірне розуміння, у другому – про виникнення повноцінного інтерактивного контакту» [4].

Основываясь на вышесказанном, остановимся более подробно на первой части Четвёртой сонаты в версии дуэта Г. Гульд – И. Менухин. Отметим также, что это единственная часть, имеющая программное название из всех 6 сонат И. С. Баха для чембало и скрипки. А. Швейцер указывает на то, что в ней есть черты арии «*Erbarme dich*»¹ из «Страстей по Матвею», тем самым подчёркивает, что и сама Сицилиана должна быть исполнена довольно тяжеловесно, имитируя всхлипывания и создавая довольно напряжённое эмоциональное состояние [9]. Используя ритм, как одно из главных средств музыкаль-

¹ *Erbarme dich, Mein Gott Erbarme dich, mein Gott um meiner Zahren willen! Schauhier; Herz und Augeweint vor dir bitterlich. Erbarme dich, mein Got* – Будь милостив, мой Бог, В слезах мое моление! Посмотри, длится в сердце пред Тобой Горький плач.

ной выразительности, И. С. Бах создаёт нужную атмосферу посредством акцентирования третьей и шестой восьмых в партии скрипки (безусловно, главенствующей в Сицилиане, как и в арии из «Страстей по Матвею») с целью увеличения напряжения к концу такта, что и создаёт, на наш взгляд, соответствующий драматический эффект. Интересно, что Г. Гульд и И. Менухин, применяя совершенно разные средства, полностью учитывают в своей интерпретации эти указания И. С. Баха: сохраняя авторскую акцентировку долей. Музыканты строго придерживаются ровности звучания, сохраняют потрясающей длины фразы – без прерывания мысли от первой до последней ноты, а также единство звукового пространства. То, что свойственно многим современным интерпретаторам, а также редакторам произведений И. С. Баха – это нарастающие и угасающие динамические градации, слишком сентиментальные или наоборот страстные высказывания совершенно не присущи исполнению этого дуэта.

Следовательно, можно с уверенностью сказать, что Г. Гульд и И. Менухин провели глубокое всестороннее изучение авторского текста, находя не только явные, но и скрытые его закономерности, «что нередко уподобляется как бы чтению “между строк”» [2, с. 20] и, несмотря на недостаточное единство в манере выражения, сумели раскрыть истинное содержание этой музыки путём индивидуального интонирования. Нам представляется, что исполнению данного дуэта как нельзя более полно соответствует вывод, сделанный Т. Б. Веркиной: «Виконавець у практиці актуального інтонування не просто відтворює композиторський продукт, а створює його звуковий еквівалент, граючи знаками та смислами культури, звертаючись до своїх сучасників, намагаючись викликати відповідно до своїх інтенцій зміни у їхньому світі» [4].

Своим «прочтением» баховской сонаты дуэт Г. Гульд – И. Менухин демонстрирует свой вариант «включения во время». При этом музыканты не отнимают «радости ... слушать эти сонаты у тех, кто располагает только современным фортепиано», заставляют поверить в то, что «эти произведения так, как нам их передали, звучат красиво» [9, с. 295].

Говоря об ансамблевом взаимодействии дуэта Г. Гульд – И. Менухин, можно с уверенностью сказать, что это диалог в открытой форме,

когда музыканты по-разному проникают в музыку эпохи барокко, но которые из-за этого не перестают быть взаимовежливыми и чуткими, а значит, их творческое сотрудничество является ярким примером камерного дуэтного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бах И. С. Сонаты для скрипки и клавесина [Электронный ресурс] / И. С. Бах. — Режим доступа : <http://concertsociety.com/statii-o-muzyke/84-i-s-bach-sonaty-dlia-skripki-i-klavesina.html>. — Загл. с экрана.
2. Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство ; ред.-сост. К. Х. Аджемов. — М. : Изд-во «Музыка», 1979. — С. 5–31.
3. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки : в 3 т. / Е. М. Браудо. — Л.–М. : ГИЗ, «Прометей», 1923–26.
4. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Веркіна Тетяна Борисівна ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2008. — 20 с.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. — Л. : Изд-во «Музыка», 1979. — 208 с.
6. Менухин Иегуди. Странствия / Иегуди Менухин ; пер. с англ. И. Бернштейн и др. — М. : Изд-во «Колибри», 2008. — 688 с.
7. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2011. — 396 с.
8. Сидоренко О. Художественное пространство сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка как поле творческого диалога / О. Сидоренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття) : зб. наук. ст. / Харк. Нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбурга]. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. — Вип. 39. — С. 292–301.
9. Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер. — М. : Изд-во «Музыка», 1964. — 728 с.

Сидоренко О. Баховские сонаты для чембало и скрипки в исполнении дуэта Г. Гульд – И. Менухин: алгоритм «включения во время». Рас-

смотрены особенности исполнения Четвёртой сонаты И. С. Баха для чембало и скрипки, определены способы исполнения барочной сонаты и методы, используемые дуэтом Г. Гульд – И. Менухин.

Ключевые слова: скрипичная соната, интерпретация, исполнительский стиль.

Сидоренко О. Баховські сонати для чембало та скрипки у виконанні дуету Г. Гульд – І. Менухін: алгоритм «включення у час». Розглянуті особливості виконання Четвертої сонати І. С. Баха для чембало та скрипки, виявлені засоби виконання барочної сонати та методи, використані дуетом Г. Гульд – І. Менухін.

Ключові слова: скрипкова соната, інтерпретація, виконавський стиль.

Sydorenko O. Sonatas for harpsichord and violin by J. S. Bach by duet G. Gould – Y. Menuhin: ability to «turn on in time». The features of the execution of the Fourth Sonata by J. S. Bach for harpsichord and violin, identified ways of execution of baroque sonatas and methods used in duet G. Gould – Y. Menuhin.

Key words: violin sonata, interpretation, performance style.

УДК 78.78 : 78.082

Інна Довжинець

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ФОРТЕПІАННИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ БЕТХОВЕНСЬКИХ СИМФОНІЙ

Вже понад двісті років музика Л. Бетховена звучить на концертній естраді. Зазвичай, виконуються його оригінальні твори, проте симфонічні опуси композитора мають численні перекладення¹. Яке місце вони займають в музичній практиці? В контексті дослідження процесів, що відбуваються в сучасному концертному житті це питання

¹ Фортепіанні перекладення бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть проаналізовано в статті І. Г. Довжинець «Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях» (зб. наук. статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» Харк. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського, Вип. 43).

є **актуальним**. Саме тому **метою** даної наукової розвідки є спроба виявити форми функціонування фортепіанних перекладень бетховенських симфоній у виконавському обігу сьогодення.

Відомо, що в добу класицизму жанр перекладення набув особливої популярності. Звичайною практикою було паралельне існування симфонічної версії твору та значної кількості його перекладень: спрощених та ускладнених, для різного камерно-інструментального складу, фортепіанного ансамблю або сольного виконання. Така множинність варіантів була обумовлена, з одного боку, комерційним інтересом (поширення традиції домашнього музикування активізувало попит на недорогі та нескладні інструментальні твори), з іншого – просвітницькими задачами (недоступність симфонічних концертів для значної частки шанувальників музичного мистецтва робила перекладення чи не єдиним способом знайомства з репертуарними новинками). Часто об'єктом уваги аранжувальників ставали й симфонічні опуси Л. Бетховена. Композитор також сам робив перекладення власних творів і дозволяв своїм учням і видавцям, з метою більшого поширення, перекладати деякі з них. Зокрема, у листі до Ф. Гофмейстера, стосовно свого септету ор. 20 (*Es-dur*), Л. Бетховен наголошував, що для більш частого його виконання можна було б перекласти партії трьох духових інструментів – фагота, кларнета і валторни для ще однієї скрипки, ще одного альту і ще однієї віолончелі. «Було б дуже славно, – писав композитор, – якщо б Ви, пане побратиме, поряд з виданням септету як такого, переклали б його і для флейти, скажімо, у виді квінтену...» [7, с. 131]. Тож, за життя Л. Бетховена було створено безліч перекладень його опусів, що широко використовувалися в побутовому музикуванні. Більшість із них врахована у відомому каталозі Г. Кінського – Г. Хальма, що містить майже всі прижиттєві перекладення творів композитора.

І після смерті німецького генія його симфонічна музика неодноразово піддавалася інструментальним трансформаціям. Серед них найбільш відомими є лістівські фортепіанні транскрипції всіх дев'яти симфоній Л. Бетховена для фортепіано соло². Ці «Фортепіанні пар-

² Всі транскрипції бетховенських симфоній Ф. Ліста вийшли у видавництві «*Breitkopf und Hertel*» у 1865 році.

титури» займають особливе місце у практиці виконавства, оскільки вперше жанр, первинно призначений для «домашнього вжитку» та використовуваний як допоміжний матеріал у навчальних цілях, отримав концертного статусу. Безумовно, значну роль у цьому відіграв новий підхід до фортепіано, як інструмента, що здатний відтворити всі барви, об'єм і міць симфонічного оркестру. Так, Ф. Ліст відзначав, що «існуючі до цього часу перекладення великих інструментальних... творів своєю убогістю та монотонністю яскраво свідчать про те, як мало піаністи вміли користуватися всіма засобами, які є у фортепіано...» [6, с. 9].

Свої «партитури» угорський майстер часто виконував у відкритих концертах. Зокрема, у відгуку на виступ піаніста в Петербурзі (1842), відомий російський музичний критик В. Стасов відзначав, що ніколи не чув такого виконання на фортепіано симфоній Л. Бетховена. «Враження від лістівської гри було рішуче пригнічуюче... – писав він. – У концерті (11 квітня) Ліст виконав усю другу половину «Пасторальної симфонії»... Згодом мені ще один тільки раз в житті довелося почути це скерцо і бурю в подібному ж виконанні: це коли Берліоз зіграв їх у Петербурзі, на оркестрі» [10, с. 578].

Водночас, лістівське трактування жанру як не механічного «підрядкового» тексту, а «втільнення художнього образу іншими музичними засобами» [5, с. 303] виявилось винятком в практиці перекладень. В більшості ж у музичному обігу XVIII–XX століть перекладення являли собою саме «буквальний» переклад і виконували функцію музичного посібника та засобу популяризації творів та їх авторів.

Слід зазначити, що надскладні лістівські «фортепіанні партитури», окрім репрезентації самим автором, виявилися практично недоступними для багатьох його сучасників-віртуозів. Ш. Алькан, А. Гензельт, Ф. Калькбренер, П. Пабст, С. Тальберг та інші виконавці, які активно концертували в цей період, ніколи не включали в свої програми названих перекладень симфоній Л. Бетховена. Не зважаючи на виняткову популярність жанру транскрипції наприкінці XIX – на початку XX століття, лістівські «партитури» також залишалися поза увагою піаністів. Академічне ж виконавство другої половини сторіччя, з його прагненням до канонізації авторського тексту, майже зовсім витіснило транскрипції з концертного репертуару. Несподіваним у цьому кон-

тексті є прецедент виконання лістівських «партитур» піаністом, якого, як зазначав Г. Коган, «музика таких композиторів, як Шопен, Ліст, Рахманінов, не кажучи вже про твори чисто віртуозного... характеру..., зовсім не приваблюють» [4, с. 123]. У 1964 році запис П'ятої та Шостої (І частина) симфоній Л. Бетховена (в транскрипції Ф. Ліста) зробив Г. Гульд. Можливо, звернення до бетховенської симфонічної музики було обумовлене особливо прихильним ставленням піаніста до творчості німецького майстра. Відомо, що окрім творів Й. С. Баха, що складали основну частину гульдівського репертуару, інший важливий розділ у програмах піаніста займали опуси Л. Бетховена. Він зробив запис усіх концертів, багатьох сонат і трьох великих варіаційних циклів композитора³. Проте, запис симфонічного Л. Бетховена у транскрипції Ф. Ліста, в якому музикант «за роялем відтворив повнокровне звучання оркестру» [4, с. 126] чимало здивував шанувальників фортепіанного мистецтва. І хоча цей проект не знайшов подальшого продовження в творчості митця, Г. Гульд, безумовно, випередив свій час, надавши лістівським шедеврам нового музичного життя. Тільки через півстоліття по тому ідея озвучення «фортепіанних партитур» Ф. Ліста в концертному варіанті отримала нової реалізації.

У сучасному світі, коли у вільному доступі є майже вся існуюча музична література і прослухати оригінальні твори можна не тільки в концертному виконанні, а у відео та аудіо форматах, здавалося б що перекладення втратили свою актуальність. Проте і сьогодні симфонічна музика Л. Бетховена звучить у вигляді перекладень. Так, у сезоні 2012–2013 рр. на московському фестивалі «Арт-ноябрь» був представлений проект «Усі симфонії Бетховена в транскрипції для фортепіано Ф. Ліста». У цій унікальній за своєю грандіозністю програмі в рамках чотирьох концертів симфонії видатного німецького композитора прозвучали у виконанні відомих російських та зарубіжних піаністів⁴. Проект був спрямований на відтворення «вели-

³ Г. Гульд записав 32 Варіації на оригінальну тему *c-moll* (1966), Шість варіацій *F-dur*, ор. 34 (1970), П'ятнадцять варіацій (з фугою) ор. 35 (1970).

⁴ В концерті взяли участь: відомий петербурзький виконавець П. Лаул, переможець численних міжнародних конкурсів молодий віртуоз А. Гугнін, лауреат міжнародних конкурсів Ю. Фаворін, один із знаних сучасних транскрипторів В. Грязнов, переможець XIV міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (2011) О. Чернов,

кого концертного стилю». Музиканти, майже через 175 років після репрезентації своїх транскрипцій Ф. Лістом, наче прийняли виклик великого угорського майстра і виконали всі симфонії Л. Бетховена на фортепіано в концертному варіанті⁵. Їх прочитання було відверто романтичним, яскравим, націленим на розкриття всіх оркестральних можливостей інструмента, що вражають і захоплюють. У відгуку на фестивальні концерти музичний критик В. Предлогов відзначав: «Безумовно, при виконанні симфоній на роялі втрачається різноманіття оркестрових барв, зникають деталі інструментування, страждає багатшаровість фактури, в значній мірі втрачаються поліфонічні можливості. Зате з'являються нові якості, такі як єдність волі, гранична концентрація ключових композиторських намірів, загострення гармонійного колориту та недосяжна для оркестру гнучкість... Текст лістівських транскрипцій музиканти, якщо перефразувати відомий вислів, сприйняли аж ніяк не як догму, а як керівництво до дії, не зупиняючись перед внесенням змін і доповнень із збереженням, зрозуміло, загальної лінії лістівського задуму. Втім,... якби великий Ліст був знайомий з сучасними роялями, він визнав би безумовну адекватність подібних рішень. У цілому ж усі виконавці слідували лістівській канві, і ніякі дрібні вдосконалення фактури з поправкою на можливості роялів XX–XXI століття не можуть цього факту скасувати» [8].

Зовсім інший «Л. Бетховен у перекладеннях» був представлений на одному з вечорів XXI міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (02.10.2014). В концерті, поряд з оригінальними чотириручними фортепіанними творами⁶, у виконанні викладачів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, прозвучали перекладення музики Л. Бетховена для ансамб-

американський піаніст К. Тейлор та французький фортепіанний дуєт у складі Ж.-Ф. Ейсера та О. Філонової.

⁵ Всі концерти пройшли у камерній залі Московського міжнародного будинку музики.

⁶ В концерті прозвучали оригінальні твори Л. Бетховена: Німецькі марші (*C-dur*; *Es-dur*; *D-dur* op. 45) та Вісім варіацій на тему графа Вальдштейна (*C-dur*) у виконанні Н. Руденко – С. Корепанова; Пісня і шість варіацій на текст Й. Гете «*Ich denke dein*» (*D-dur*), присвячені Терезі та Жозефіні Брунсвік, в інтерпретації К. Тимофєєвої – Г. Сагалової.

левого складу. В «дуєтному клавiрабенді» були репрезентовані перекладення: увертюри «Коріолан» (Т. Сірятська – Ю Попов), чотирьох частин із відомого бетховенського септету (*Es-dur* op. 20, К. Підпорінова – І. Сухленко) та струнного квартету (*F-dur* op. 18 № 1, К. Тимофєєва – Д. Тренічев). Як зазначає учасниця концерту Ірина Сухленко, метою заходу була не тільки репрезентація маловідомих і рідко виконуваних опусів композитора, але й відтворення самого «духу бетховенської епохи». І хоча захід відбувався на великій концертній сцені, авторам проекту вдалося відтворити атмосферу невимушеного домашнього музикування, довірливого тону спілкування зі слухачем.

Паралельно з харківськими музикантами, «Всесвіт Бетховена» у перекладеннях його симфонічних творів був представлений і на сумській філармонічній сцені (11.12.2014). Авторами проекту став дует «Два роялі» у складі піаністок Олени Антонєць і Людмили Скриннік. Цей ансамбль є знаним і любимим сумчанами. Створений понад десять років тому, він знайшов свого слухача, і сьогодні шанувальники класичного мистецтва з нетерпінням очікують кожної зустрічі з колективом. Визначною характеристикою дуєту є не тільки досконала фортепіанна майстерність, бездоганне ансамблеве чуття, але й творчий підхід до відбору програм, неповторність «фабули» кожного мистецького заходу. Оскільки концерти «Двох роялів», як правило, є прем'єрними і їх програми майже ніколи не повторюються, кожний виступ ансамблю зберігає деяку інтригу і є музичним відкриттям для слухача. Не виключенням став і новий проект, у якому піаністки зробили спробу представити симфонічну музику Л. Бетховена як певну модель авторського універсуму.

Розмірковуючи про моделюючу функцію музики, М. Арановський відзначає, що зазначена функція притаманна мистецтву в цілому. «При цьому процес моделювання супроводжується різким стисненням інформації» [1, с. 147]. У відтворенні основних, визначальних властивостей об'єкта зазвичай відсікається все найменш суттєве та важливе. Тому, щоб досягнути як улаштований і функціонує бетховенський Всесвіт, не обов'язково репрезентувати всю творчість митця. Ґрунтуючись на «найбільш показових творах» можна вибудувати певну модель композиторського «я». Саме такий шлях і обрали виконавиці.

Для створення своєї моделі вони зосередилися не на фортепіанній, а на ключовій для композитора сфері – симфонічній музиці. З частин різних симфонічних опусів вони утворили цільну композицію, що була подана без будь-яких коментарів у режимі *non stop*. Організація сценічного простору: розміщення інструментів навпроти один одного, сприяла певній діалогічності висловлювання. Предметом спілкування роялів став Л. Бетховен.

Космос Л. Бетховена – світ, упорядкований композитором, є альтернативою хаосу, та крізь призму бетховенського космосу цей хаос може бути впорядкованим. Така концепція, за висловом самих виконавців, стала основою їх творчого задуму. Відповідно до неї добирався й музичний матеріал. Ґрунтуючись на тому, що модель універсуму, певним чином, представляє собою сонатно-симфонічний цикл, саме ця форма була обрана базовою у втіленні ідеї відповідно до структурно-семантичного інваріанту класичної симфонії⁷.

Умовна Перша частина композиції («Людина діюча») зайняла усе перше відділення концерту. Героїчне начало в ній отримало представлення *Allegro con brio* з Третьої симфонії (як процес дії) та увертюрами «Еґмонт» та «Коріолан» (портрети героїв). *Allegretto* з Сьомої симфонії, що прозвучало між увертюрами, відіграло роль невеликого інтермеццо (люфту) між «історіями» героїчних персонажів. Слід зазначити, що включення в образну сферу частини літературних героїв Й. Гете і В. Шекспіра певним чином приєднало і самих авторів до бетховенського універсуму. Два генії, творчість яких вважається основою західного літературного канону: драматичне – шекспірівське, самовіддане, високе – гетівське, були духовно споріднені композитору. Масштаб їх особистостей, безумовно співрозмірний бетховенському, і присутність у створюваній моделі сприймається цілком природно.

Якщо звернути увагу на темповий профіль цієї частини композиції, виявимо, що всі її компоненти, відповідно до сонатного *Allegro*, мають швидкі темпи: *Allegro con brio* – (*Allegro* – *Allegretto*) – *Allegro*

⁷ За М. Г. Арановським, семантичні функції частин класичного сонатно-симфонічного циклу відбивають чотири іпостасі людського буття: *Homo agens* (людина діюча), *Homo meditans* (людина розмірковуюча), *Homo ludens* (людина граюча) та *Homo communis* (людина суспільна) [2, с. 286].

con brio, і, за законами форми, вибудовуються у послідовність розділів: експозиція – розробка – реприза.

Друге відділення концерту об'єднало останні три частини сонатно-симфонічної форми.

Повільну Другу частину композиції («Людина, яка переживає, розмірковує, рефлексує») склали похоронний марш із Третьої симфонії (*Adagio assai*) та подвійні варіації з П'ятої (*Andante con moto*) симфонії. Початок дійства – це загибель героя. Все завмирає у безвиході та заціпенінні. Поступово людина знаходить у собі сили і виривається з цього стану.

Третя і Четверта частини – ствердження життя («Людина граюча», «Людина суспільна»). У виборі музичного матеріалу тут виконавиці вже не експериментують із різними творами. Вони зупиняють свій вибір на скерцо і фіналі П'ятої симфонії. Проте, таке закінчення залишило б створювану модель незавершеною, тому наприкінці концерту, як постскрипtum-епілог, прозвучала «Ода до радості» з Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, стверджуючи, що божественне начало, божественна радість є сутністю людського існування⁸: «Радуйтеся, праведні... Завжди радуйтеся» [3, с. 547, 1297].

Узагальнюючи міркування про бетховенський Всесвіт сумських музикантів, відзначимо, що музичним фундаментом їх концепції виявилася П'ята симфонія митця. В концерті були виконані Друга, Третя та Четверта її частини. Щоб відійти від «самого відомого», піаністки виключили Першу частину цієї симфонії (за іншими трьома частинами вона була «незримо присутня») і розширили форму за рахунок І частини «Героїчної», увертюри «Егмонт» та «Коріолан» і траурного маршу з Сьомої симфонії⁹. Водночас, можливо виходячи з сучасного соціального контексту, ансамблістки вилучили зі своєї моделі світлі та пасторальні бетховенські образи, зацентрувавши увагу на житті

⁸ Зазначимо, що в Біблії слово «щастя» зустрічається тільки один раз (Діяння 26:2). Його епітетом у текстах Священного Писання є слово «блаженство», яке відбиває найвищу форму щастя. Водночас слово «радість» у біблійських текстах зустрічається більше як 200 разів.

⁹ Перша та Друга частини «Героїчної», Друга частина П'ятої симфонії прозвучали в перекладенні Отто Зінгера. Друга частина Сьомої симфонії – Ернста Наумана. Увертюри «Егмонт» та «Коріолан» – Хермана Бехна.

ідеї, як основоположній у Всесвіті митця («Людина діюча» склала половину бетховенського універсуму).

Маючи в своєму арсеналі багату бетховенську фортепіанну спадщину, для створення своєї моделі піаністки звернулися до перекладень симфонічної музики митця. Це пояснюється тим, що в процесі моделювання головною є сама ідея, а не засоби її відтворення. В цьому випадку симфонічні опуси можуть бути представлені перекладеннями, оскільки, як зазначає сучасний естонський музикант А. Пярт, справжня сутність музики «полягає у висоті звуку, а не у тембрових можливостях інструментів... в певних ситуаціях тембри різних інструментів можуть таїти у собі елемент, що збиває з пантелику» [9, с. 56]. Саме це і є визначальним. Зосередженість на ідеї дозволяє втілювати її «на інструментах, які є в наявності» [9, с. 56]. Виключивши оркестр та інших посередників, виконавиці залишилися «тет-а-тет» з композитором та його Всесвітом.

Водночас, задля досягнення справжньої симфонічної барвистості, тембрального різноманіття та звукової насиченості, з численних версій фортепіанних перекладень (для інструмента соло, фортепіано в чотири руки) піаністки віддали перевагу дуету у два роялі. Саме такий варіант поєднання інструментів, кожний з яких «містить в собі об'єм всього оркестру» [6, с. 8], надав можливості виконавицям відтворити дійсно оркестрове звучання.

Музиканти обрали світоглядну стратегію моделювання, коли вся спадщина Л. Бетховена виявилася матеріалом для створення певної конструкції. В їх концепції Всесвіт композитора є незамкненим, кожна його частина відкрита у нескінченність. Така модель дозволяє заново відкрити Бетховена. Не підпорядкувати його собі, а через музику композитора усвідомити свій шлях до вершини.

Отже, у музичній практиці XVIII–XXI століть перекладення бетховенських симфоній отримували різні форми призначення: від суто «утилітарного» використання в аматорському музикуванні та навчальних цілях до яскраво концертних перетворень. І сьогодні їх потенціал розкривається у різних виконавських підходах до прочитання цих творів. В репертуарі сучасних піаністів перекладення бетховенських симфоній функціонують у вигляді надскладних романтичних транскрипцій, класичних чотириручних ансамблевих форм, що ре-

конструюють традиції старовинного домашнього музикування. Також вони є матеріалом для моделювання нових художніх концепцій творчості митця. Кожний виконавець шукає свій шлях до Л. Бетховена і разом з ними ми, щоразу по-новому, відкриваємо й осмислюємо музику великого німецького генія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время : [сб. ст.] / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 142–156.
2. Арановский М. Г. Симфонические искания / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 286 с.
3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. — М. : Изд. Московской патриархии, 1993. — 1372 с.
4. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: биографические очерки / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
5. Мильштейн Я. И. Лист / Я. И. Мильштейн. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 864 с.
6. Мильштейн Я. И. Лист / Я. И. Мильштейн. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 600 с.
7. Письма Бетховена. 1787–1811 / сост. Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
8. Предлогов В. Три взгляда на листовские транскрипции [Электронный ресурс] / В. Предлогов // Belcanto.ru : интернет-портал. — Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/12111702.html>.
9. Пярт А. Беседы, исследования, размышления / А. Пярт. — К. : Дух и Литера, 2014. — 218 с.
10. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России / В. В. Стасов // Избранные сочинения : в 3 т. — М. : Искусство, 1952. — Т. 3 : Живопись, скульптура, музыка. — 888 с.

Довжинець І. Г. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній. В статті виявлено роль і місце фортепіанних перекладень бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть.

З'ясовано сучасні підходи до актуалізації перекладень на концертній естраді. Визначено виконавські новації у наданні творам нового музичного життя.

Ключові слова: Л. Бетховен, перекладення, симфонічна музика, концертна діяльність.

Довжинец И. Г. Концертная жизнь фортепианных переложений бетховенских симфоний. В статье выявлена роль и место фортепианных переложений бетховенских симфоний в музыкальной практике XVIII–XX веков. Уяснены современные подходы к актуализации переложений на концертной эстраде. Определены исполнительские новации в предоставлении произведениям новой музыкальной жизни.

Ключевые слова: Л. Бетховен, переложения, симфоническая музыка, концертная деятельность.

Dovzhynets Inna. Concert life piano transcriptions of Beethoven symphonies. The article revealed the role and place of piano transcriptions Beethoven symphonies in musical practice XVIII–XX centuries. Found out new approaches to updating transcriptions in concert. Determined performing innovations in providing new musical works of life.

Key words: Beethoven, transcriptions, symphonic music, concert activity.

УДК 78. 07

Мар'яна Чернявська

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ

Робота піаніста з фактурою музичного твору, уміння диференціювати музичну тканину є одним із головних завдань виконавця. В процесі розвитку виконавського музичного мислення значна роль надається вдосконаленню професійних піаністичних навичок. У зв'язку з цим оволодіння методом аналізу фортепіанної фактури та засобами її звукового відтворення завжди буде актуальним для піаніста-виконавця. Цей досвід відноситься «і до того, як виконувати музичний твір, і до того, що становить його зміст» [2, с. 4]. Найчастіше проблема

фактури розглядається науковцями в двох аспектах: вплив технічних засобів виконавства, з одного боку, та вплив композиторських засобів музичного розгортання на процес її формування, з іншого. Однак, для фортепіанного виконавства вельми важливим є ракурс вивчення фактури як складного процесу актуалізації інтонування багатопарової музичної тканини й узгодженості її складових.

Етимологія поняття «фактура» розглядається в музикознавстві як похідна від латинського *factura*, що перекладається як «зроблене». Фактура представляє визначений тип викладу музичного твору, в якому фіксуються мислення композитора та принципи музичного розгортання у поєднанні з художньо-виконавськими засобами виразності. У зв'язку з цим музична фактура різноманітна і багатоваріантна та знаходиться в залежності від інструментарію і процесу інтонування (за Б. Асаф'євим).

У сучасному музикознавстві проблема фактури – одна з провідних теоретичних: фактура в історичному аспекті відбиває як специфіку гри на тому чи іншому інструменті, так і музично-естетичні та жанрово-стилістичні особливості творів. Основними дослідженнями з теорії фактури є праці Е. Курта [10], Л. Мазеля [11], В. Цуккермана [26], Ю. Тюліна [23], Є. Назайкінського [15], Г. Ігнатченка [7], С. Скребкова [20], А. Сохора [22], М. Скребкової-Філатової [21], В. Холопової [25], В. Задерацького [6], В. Москаленка [14] та ін. Найбільш повний розгляд робіт, присвячених дослідженню фактури міститься в книзі М. Скребкової-Філатової «Фактура в музиці» [21]. В ній докладно розкриті проблеми вивчення фактури теоретиками та виконавцями, обґрунтована важливість розробки теорії музичної фактури.

Крім найбільш розробленого «музикознавського» погляду на музичну фактуру, автор звертає увагу на інші ракурси музичної фактури: «композиторський», «виконавський» та «слухацький». До «композиторського» ракурсу вивчення фактури варто віднести «увагу до природних властивостей музичної тканини, яка знайшла відображення у понятті числа голосів та їх «поводження» й пов'язана з діяльністю творців музики, тобто композиторів» [21, с. 21]. Композиторське мислення насамперед пов'язано з логічною стороною музики та відбиває взаємовідношення між голосами фактури. Видатний радянський піаніст і педагог О. Гольденвейзер характеризує логічні основи багато-

голосся фортепіанної фактури, які потребують від піаніста «розчленування свідомості», необхідності й уміння «свідомо вести кілька ліній одночасно» [3, с. 67].

«Виконавські» погляди на музичну фактуру надзвичайно важливі, оскільки думки музикантів-виконавців «відбивають характер їх діяльності та часто пов'язані зі специфічною властивістю виконавського мистецтва – тонким детальним сприйняттям неповторних особливостей музичної тканини твору, її конкретних «вигинів» і багатограних художніх можливостей, дуже важливих для створення індивідуальних інтерпретацій твору» [21, с. 18]. В основі виконавського аналізу фортепіанної фактури покладені такі характеристики, що розкривають її конкретно-почуттєву сторону. З позиції виконавства щодо фактури є важливим визначення тембрових властивостей інструмента, що беруть участь в уявленнях про характер викладу, а також проблеми зручності викладу.

Питанням піаністичності та непіаністичності музичної тканини, ваговитості, гнучкості фактури, різним видам фортепіанної техніки присвячена книга Г. Когана «Про фортепіанну фактуру. До питання про «піаністичність» викладу» [9]. Автор прагнув розкрити «секрети так званої «піаністичності» викладу» [9, с. 4] та дати деякі узагальнюючі висновки, проаналізувавши різні види фортепіанної фактури та закликавши сучасних композиторів, що пишуть музику для фортепіано, більше орієнтуватися на виконавців та їх прийоми.

Питанню взаємозв'язку музичної фактури і виконавського мистецтва присвячена монографія харківського науковця В. Приходько «Музична фактура і виконавець» [17]. На думку автора, для виконавця фактура – насамперед комплекс виразних засобів, яким він повинен володіти для відтворення авторського задуму та розкриття змісту. В. Приходько відзначає, що у виконавському середовищі розповсюджений погляд на фактуру, «який вбачає в ній, насамперед, зібрання визначених формул викладу – пасажних, акордових, фігураційних, октавних, тощо» [17, с. 48]. «Технологічний» (за В. Приходько) аспект дослідження фактури спрямований, головним чином, на «рішення проблеми технічного оволодіння матеріалом» [17, с. 49], на виконавські труднощі викладу та пошук засобів «звести до мінімуму фактурні незручності, знайти найвдаліші, найефективніші ігрові рухи» [там само].

Звідси, відзначає автор, технологічний аспект аналізу фактури домінує у виконавстві, а «фактурні формули» вирішуються виконавцем з позиції питання «яким чином це можна зіграти?» [17, с. 49–50].

Вельми значне для фортепіанного виконавства поняття «фактурна формула» визначається як принцип втілення в музичному тексті відповідного типу виконавської техніки та її звукова реалізація. У деяких роботах видатні піаністи подають класифікацію різних видів фортепіанної техніки, яка є основою піаністичних фактурних формул. Дійсно, піаністичні формули, основу яких утворюють визначені типи техніки, склалися у фортепіанній музиці історично та були пов'язані з удосконаленням інструмента, з різними стилями, жанрами, а також відповідно до досягнень музичного мистецтва попередніх епох.

Проблема формування формул фактури в історії фортепіанного мистецтва найменш досліджена в подібних працях: на сьогодні не розкритий взаємозв'язок між піаністичними формулами техніки, що склалися історично, та процесом формування фортепіанної фактури музичних творів. Але найскладнішим питанням виконавського процесу вбачається актуалізація інтонування різних шарів фактури як сфера творчої діяльності піаніста, що обумовлює «специфічну якість виконавського тексту, яка виявляє його справжній, миттєвий статус, провокує питання про сьогодення та є симптомом конкретного місця та часу» [2, с. 6].

Щоб скласти цілісне уявлення щодо виконавського чуття фортепіанної фактури, необхідно звернутися до думок видатних виконавців-піаністів. Так, К. Черні вважав, що на фортепіано можливо передати сто динамічних градацій [27, с. 56]; А. Рубінштейн говорив про фортепіано, що це «сто інструментів» [16, с. 72]; Ф. Бузоні зазначив винятковий діапазон фортепіано і вважав, що «одна людина може панувати тут над деяким цілим» [1, с. 144]; Й. Гофман писав, що майстерний виконавець зуміє розчленувати одну темброву фарбу «на нескінченну кількість і розмаїтість відтінків» [5, с. 36].

Оскільки фортепіано, орган і оркестр мають багатоплановість звучання¹, то проблема фактури для піаніста є надзвичайно важливою.

¹ У виконавців на струнних, духових інструментах і вокалістів озвучування музичної тканини твору обмежується практично завжди одноголосною лінією.

Проведення одночасно кількох ліній становить складне завдання, оскільки людині властиво зосереджувати увагу лише на одній дії. «Піаніст ніколи не може добре грати, – вказує О. Гольденвейзер, – якщо він дотримується одночасно тільки однієї лінії... Тільки тоді музичне виконання буде добре, коли кожна з цих ліній має свій самостійний живий плін і, у той же час, кожна з цих ліній підпорядкована одна одній» [12, с. 123]. О. Гольденвейзер порівнює мету піаніста й оркестру, в якому «кожен виконавець веде одну лінію на своєму інструменті, а завдання поєднання цих ліній в одне ціле вирішує диригент» [там само]. Піаніст одночасно виконує функції оркестру та диригента.

Підпорядкованість різних музичних планів є ще однією подібною проблемою у творчих завданнях диригента і піаніста. Саме тому не існує піаніста, який би не проводив аналогій між фортепіанною фактурою й оркестровою партитурою. Н. Голубовська часто вживала вираз «оркеструвати на роялі» [4, с. 27]. При цьому вона закликала «прагнути не до імітації інших інструментів, що в буквальному значенні неможливо, а до передачі враження гри на інших інструментах» [там само]. Н. Перельман нерідко говорив своїм учням, що ми вдаємося до «асоціацій з оркестром, які збагачують, ...не від бідності фортепіано..., а, навпаки, через величезне багатство фортепіанних фарб, які шукають собі пояснення, образного позначення тощо» [4, с. 57].

Ф. Blumenfeld, який багато років провів за диригентським пультом, неодноразово звертався до оркестрових аналогій, намагаючись з їх допомогою розширити уявлення своїх учнів про барвисту розмаїтість фортепіано. Для виховання «оркестрового мислення музиканта» він удавався «до прямих аналогій з оркестровими тембрами..., до розширення діапазону фортепіанної звучності..., гри світлотіней..., підкреслення регістрових зіставлень..., підпорядкованості різних мелодійних ліній (у багатoeлементній фактурі), які потребують тонкого градування в одній динамічній площині» [19, с. 73].

Я. Мільштейн писав, що у К. Ігумнова було «ціле вчення про фортепіанне інструментування, вчення захоплююче і плідне» [13, с. 370–371]. Крім того, видатний піаніст часто проводив аналогії між музикою та живописом і відзначав: «необхідно, щоб головні елементи були зроблені опуклими, висвітлені світлом, другорядні – залишені або в тіні, або в напівтіні... Не можна грати все одна-

ково опукло та виразно: у музиці, як і в живопису, є передній і задній плани» [13, с. 370]. Йому подобався вислів «звукова перспектива». К. Ігумнов вважав, що він стосується не тільки поліфонії, але і гармонійних сполучень.

Однак головне достоїнство фортепіано полягає не в тому, що за його допомогою можна передавати різні оркестрові фарби. Фортепіано має свої, властиві виключно йому неповторні звукові можливості. Це підкреслює Г. Нейгауз, який називає рояль найінтелектуальнішим інструментом і закликає виконавця любити кожен звук, «цінувати цей звук і фортепіанні можливості» [16, с. 175].

Для піаністів поняття інтонування фактури пов'язане з питаннями агогіки, артикуляції, динаміки, педалізації, аплікатури тощо. Ф. Блуменфельд вимагав від своїх учнів уміння з усією виразністю передавати голосоведіння в поліфонічних п'єсах, при цьому наголошував на інтонуванні кожного голосу. Збереження в багатоголосій тканині «інтонаційно-змістовних індивідуальних характеристик кожного голосу» досягалося «за допомогою артикуляції, цезур, динаміки, акцентування й Агогіки» [3, с. 219]. Великого значення Ф. Блуменфельд надавав педалі як найважливішій частині звукової палітри.

Я. Мільштейн вважав, що найголовнішим у мистецтві «звукової розмаїтості є досконале володіння всіма способами піаністичного туше» [13, с. 240], і під час гри піаніст немовби «пристосовує свої руки до рельєфу, контуру, фактури того або іншого місця» [там само]. Н. Голубовська поєднувала поняття фактури і реєстровки та називала «турботу про реєстрову “дистанцію” – одним із істотних завдань піаніста» [4, с. 26]. Головними засобами фортепіанної реєстровки вона вважала динамічні й артикуляційні прийоми.

Процес інтонування фортепіанної фактури невід'ємний від поняття педалізації. Виникнення фактурно-необхідної педалі в музиці корифеї піаністичного мистецтва пов'язують з ім'ям Л. Бетховена. «Починаючи з Бетховена, фортепіанна музика вже створюється з розрахунком на педальне звучання. Продовжуючи звучання окремих звуків або акордів, педаль вносить зміни вже безпосередньо у фактуру твору», – відзначає С. Фейнберг [24, с. 213].

В історії фортепіанної фактури творчість Л. Бетховена має важливе значення. До Л. Бетховена фактура музичних творів не мала точно-

го відображення в нотному записі. «Перегортаючи стародавні твори періоду панування генерал-баса, – згадував С. Фейнберг, – нас іноді вражає їх убога фактура, але ми забуваємо, що виконавцеві в ті часи надавалася велика воля щодо заповнення середніх голосів. Нам ці твори здаються немовби записаними ескізно – начерками, що потребують заповнення пропущених деталей» [там само].

Музика не була остаточно розшифрована на папері. Виконавець мав виступати в ролі і композитора, й інтерпретатора, й імпровізатора. Під час виконання такий музикант-універсал «додавав до вже складеної музики – особливо в концертах і варіаціях – довгі імпровізаційні фіоритури, вступи-зв'язування, каденції, зміни у фактурі» [3, с. 143]. З цієї причини фактура добетховенської епохи не стала повноцінним надбанням наступних поколінь. Тому розвиток цілісного уявлення про фактуру пов'язаний із докладним записом авторської музики. У книзі «Про творчий процес Бетховена» [8] А. Климовицький висвітлює роль письмової роботи у творчості Л. Бетховена і відзначає її незмірний зріст у порівнянні з його попередниками. Творчість Л. Бетховена була «першою кульмінацією історичного розвитку однієї з провідних тенденцій європейської музичної культури – тенденції композиторського контролю над музичним твором. У його творчому вигляді й у художніх установках повніше, ніж у кого-небудь, відчувається остаточне подолання тепер уже своєрідних пережитків колишньої цілісності музиканта-універсала – автора та виконавця одночасно» [8, с. 28]. А. Климовицький зазначає, що в своєму останньому, П'ятому фортепіанному концерті Бетховен виписав каденцію, тим самим «розірвав останню нитку, що зв'язує цей жанр із традиціями імпровізаційної культури та виконавської волі» [8, с. 31]. Бетховен перший проголосив абсолютне право на свої твори, а через це – «до абсолютної духовної влади над слухачем» [там само].

Для того, щоб глибше засвоїти стиль композитора, Н. Голубовська вважала за необхідне «поглиблено вивчати всю його творчість, до того ж не відокремлено, а в зв'язку з мистецтвом і культурою епохи та країни, яка його породила» [4, с. 12]. Це дозволяє більш детально вникнути в логіку мислення композитора і «притаманний йому склад почуттів і образів» [там само]. Так, наприклад, Л. Баренбойм згадував, що Ф. Blumenfeld рекомендував йому познайомитися з музи-

кою І. Гуммеля для того, щоб краще чути гармонійну мову шопенівських творів [3, с. 217].

С. Савшинський вважав, що кожен піаніст повинен знати свій інструмент, його механіко-акустичні властивості, історію створення й удосконалення. Він стверджував, що «процес поліпшення механіки фортепіано відбувався в напрямі все більшого пристосування його до «біомеханічних можливостей і художніх запитів піаніста» і починав відповідати зростаючим вимогам до більшої виразності, до більшої зручності та легкості гри» [19, с. 104]. Він був глибоко переконаний у тому, що існує тісний взаємозв'язок між знаннями історії виконавства і музичним твором у цілому. Глибокі знання про твір збагачують уяву виконавця, поглиблюють розуміння музики, яке приводить, на думку С. Савшинського, до більш змістовної гри.

Як не існує тотожних інтерпретацій одного і того ж твору, так і не може бути однакового виконавського аналізу фактури. Тому викликає надзвичайний інтерес вивчення різних редакцій світової класики, створених видатними виконавцями у різні періоди фортепіанного мистецтва. Фактуру фортепіанних творів піаністи часто визначають як «піаністичну», «оркестрову», «ансамблеву» тощо. Яскравим прикладом аналізу фортепіанної фактури є розділи «Бетховен і Шопен» з книги С. Фейнберга «Піанізм як мистецтво» [24]. Автор розглядає фактуру з позицій відмінності стилістики творів двох композиторів, завдяки чому вирізняє два типи мислення виконавця – оркестровий і суто фортепіанний. У зв'язку з цим він аналізує фактуру, виявляючи певну різницю в стилі фортепіанного викладу: «Це дійсно той бік композиції, яка безпосередньо пов'язана з інструментальним втіленням ідей композитора і залежить від сучасних автору прийомів гри й устрою інструмента» [24, с. 92].

Так, для «фортепіанного» (за С. Фейнбергом) типу фактури притаманне розкриття типових властивостей інструмента, вузька специфіка звучання. Така фактура не може бути перекладена для оркестру або ансамблю інструментів, бо при перекладенні потрібно буде змінити написання нот або вдатися до змін у фактурі. Форми викладу такої фактури є швидше однорідні, а музичні ідеї виявляються швидше у фактурі, ніж у тематизмі. Основний принцип педалізації є такий: «звук, доручений педалі, не повинен витримуватися на клавів-

атурі» [24, с. 100]. Завдяки цьому у фактурі утворююся специфічні гармонічні фарби та приховані голоси, але переважає монологічність висловлювання думки. Характерною рисою стає використання середини клавіатури й уникнення різкої зміни регістрів. «Громіздкості фактури» [24, с. 97] виявляються у перевантаженні її технічними прийомами.

В межах концертно-віртуозного стилю у перші два десятиліття XIX століття піаністи-виконавці створили основні типи фактури фортепіанної музики віртуозного напрямку, які пізніше розвивалися і вдосконалювалися в творчості композиторів-романтиків післябетховенської епохи. Основу цих типів фортепіанної фактури складали технічні прийоми виконавства. Технічні прийоми почали широко застосовуватися піаністами-віртуозами у зв'язку з використанням фортепіано як провідного концертного інструмента. Виконавці розробляли фактуру засобами фортепіанної гри у жанрах етюд, прелюдії, п'єс-мініатюр тощо. Ці жанри стали складовою частиною як циклів мініатюр, так і варіаційних циклів. Так, основою фактурних формул фортепіанної музики стали найбільш характерні види техніки: дрібної пальцевої, арпеджіо, подвійних нот, прикрас, репетицій, ламаних інтервалів, тремоло, стрибків, октав, акордів. Типізована «фактурна формула» складалася з тривалого проведення одного або декількох видів техніки. Особливий різновид «фортепіанного» типу фактури утворювали індивідуалізовані фактурні формули, побудовані на основі гармонічної фігурації. Це дозволило створювати на фортепіано поетичні звукові образи, поєднуючи голос, що виконує соло, з багатоплановим акомпанементом, який має певну драматургічну функцію.

«Оркестровий» (за С. Фейнбергом) або «оркестрово-ансамблевий» тип фактури, для якого властива зміна викладу музичного матеріалу, визначається економією засобів виконавства. Такий фортепіанний виклад може бути переданий ансамблю інструментів без докорінної зміни фактури. У фактурі панує чіткість у характеристиці тематичного матеріалу. Композиторські ідеї виявляються у протиставленні тем, застосовується принцип діалогічності та співставлення регістрів як метод художньої розробки музичного матеріалу. Фарби викладу розмаїті та мінливі завдяки використанню контрастних регістрів і різноманітних відтінків тембру. «Громіздкості фактури» [24, с. 97] виявляються

у нагромадженні крайніх регістрів. Піаніст повинен використовувати педаль за принципом «звучить тільки те, що витримується пальцями на клавіатурі» [24, с. 100].

У такій музичній тканині майже неможливо виявити фактурну формулу через розвиток голосоведіння і варіювання. «Оркестрово-ансамблевий» тип фортепіанної фактури визначається збагаченими звуковими ресурсами інструмента. Ця особливість фортепіано сприяла його виходу на широку концертну естраду та дозволила творчо конкурувати з симфонічним оркестром, демонструючи «трансцендентність обмеженням фортепіанного стилю» [там само].

На основі вивчення двох основних типів фортепіанної фактури можна стверджувати про існування третього – «мішаного» типу фактури, що постає як результат поєднання двох вищезгаданих типів фактури фортепіанної музики. Поєднання технічних фактурних формул із композиційними засобами розгортання позитивно вплинуло на образний зміст творів. Завдяки цим тенденціям у фортепіанній музиці виник жанр художнього етюду, де витримується протягом етюду певний тип викладу, при цьому індивідуалізується розвиток фактурних ліній, наближаючи їх до «ансамблевої», «хоральної» фактури, тощо. Споріднення «оркестрово-ансамблевого» та «фортепіанного» типів фактури часто виявляється у нагромадженні фактурної вертикалі й ущільненні звукової маси, більш широкому охопленні діапазону інструмента. Фактура фортепіанних творів поліфонізується, а супровідні голоси набувають змістовнішого значення. Посилення виразності здійснюється завдяки введенню віртуозних елементів, які сприяють індивідуалізації інтонаційного розвитку всіх фактурних шарів.

Висновки. Видатні піаністи надають величезного значення питанням фактури: вдало знайдена пропорція різноплановості музичної тканини, сполучення рельєфу та фону музичного матеріалу є одним із найважливіших творчих завдань виконавця. Одним із найскладніших проявів піаністичного професіоналізму є інтонування фактурних шарів, виявлення головних і допоміжних голосів та відчуття напруженості інтервалів через задіяння слухового контролю. Так, підходи до актуалізації різних типів фортепіанної фактури відрізняються завдяки різним типам композиторського мислення, що безпосередньо впливає на виконавську роботу. Для вирішення «тієї чи іншої інтонаційної

проблеми» [2, с. 174] в полі зору піаніста важливим має бути кожний компонент фортепіанної фактури. Тільки такий підхід дозволить виконавцю розкрити та відтворити всі складові художнього змісту фортепіанних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бузони Ф. *О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания* / Ф. Бузони // *Исполнительское искусство зарубежных стран*. — М., 1962. — Вып. 1. — С. 141–175.
2. Веркина Т. Б. *Актуальное интонирование как исполнительская проблема* : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Татьяна Борисовна Веркина. — Киев, 2008. — 188 с.
3. *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Воспоминания* / сост., предисл. и общая ред. М. Г. Соколова. — М., 1965. — Вып. 1. — 246 с., нот., 8 л., ил.
4. *В фортепианных классах Ленинградской консерватории*. (Н. И. Голубовская, Н. Е. Перельман, С. И. Савиинский, П. А. Серебряков, М. Я. Хальфин) : сб. статей / под ред. Л. А. Баренбойма. — Л. : Музыка, 1968. — 188 с., нот., ил.
5. Гофман И. *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре* / И. Гофман. — М., 1961. — 224 с., ил.
6. Задерацкий В. *Музыкальная форма : учеб. для спец. фак-ов высших муз. учеб. заведений : в 2 вып.* / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1955. — Вып. 1. — 544 с., нот.
7. Игнатченко Г. И. *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)* : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Игнатченко Г. И. — К., 1984. — 25 с.
8. Климовицкий А. И. *О творческом процессе Бетховена : исследование* / А. Климовицкий. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 176 с.
9. Коган Г. М. *О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения* / Г. М. Коган. — М. : Сов. композитор, 1961. — 193 с.
10. Курт Э. *Основы линейного контрапункта. Методическая полифония Баха* / Э. Курт ; [пер. с нем. З. Эвальд., под. ред. Б. В. Асафьева]. — М., Музгиз, 1931. — 304 с.
11. Мазель Л. А. *Строение музыкальных произведений : [уч. пособие]* / Л. А. Мазель. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с., нот.

12. *Мастера советской пианистической школы. Очерки / под ред. А. А. Николаева. — М. : Музгиз, 1954. — 230 с., нот., ил., 4 л. портр.*
13. *Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн. — М. : Музыка, 1975. — 471 с., нот., ил.*
14. *Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ. — Київ, 2000. — Музикознавство: 3 XX у XXI століття. — Вип. 7. — С. 56–65.*
15. *Назайкинський Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинський. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.*
16. *Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. — 2-е изд. — М. : Гос. музык. изд-во, 1961. — 317, [3] с.*
17. *Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / В. И. Приходько. — Харьков : Фолио, 1997. — 208 с., нот.*
18. *Растопчина Н. М. Феликс Михайлович Blumenfeld : моногр. очерк / Н. М. Растопчина. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. — 86 с., нот., ил.*
19. *Савишинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савишинский. — М.-Л. : Музыка [Ленингр. отд.], 1964. — 187 с.*
20. *Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 448 с., нот.*
21. *Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с., нот., схем.*
22. *Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 103 с.*
23. *Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура / Ю. Тюлин. — М. : Музыка, 1976. — 166 с.*
24. *Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1969. — 599 с.*
25. *Холопова В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87 с., нот. (Вопросы истории, теории, методики).*
26. *Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: вариационная форма : учебник для муз. вузов / В. А. Цуккерман. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1987. — 239 с., нот.*
27. *Черни К. Письма К. Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано: От начальных оснований до полного усовершенствования,*

с кратким объяснением генерал-баса / Карл Черни ; пер. с нем.; предисл. авт. — СПб. : В тип. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1842. — 98 с.

Чернявська М. С. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. У статті розглядається проблема виконавського відтворення фортепіанної фактури, Аналізуються різні ракурси наукового вивчення музичної фактури: музикознавчий, композиторський, виконавський. Виявляються найхарактерніші типи фортепіанної фактури, пропонуються методи роботи з ними.

Ключові слова: фортепіанна фактура, виконавське інтонування, звукові шари, фактурна формула.

Чернявская М. С. Некоторые особенности актуализации исполнительского интонирования фортепианной фактуры. В статье рассматривается проблема исполнительской реализации фортепианной фактуры. Анализируются различные ракурсы научного изучения музыкальной фактуры: музыковедческий, композиторский, исполнительский. Выявляются наиболее характерные типы фортепианной фактуры, предлагаются методы работы с ними.

Ключевые слова: фортепианная фактура, исполнительское интонирование, звуковые пласты, фактурная формула.

Chernyavska M. S. Some features of actualization of performing modulation piano texture. The article deals with the problem of the executive implementation piano texture. The various perspectives of scientific study of musical textures: musicological, composing, performing. Identify the most characteristic types of piano texture, suggests methods of working with them.

Key words: piano texture, performing intonation, sound layers, textured formula.

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА М. МОШКОВСКОГО: ПУТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

Мориц Мошковский (1856–1924) – композитор, чьё творчество является значительным вкладом в развитие фортепианной музыки второй половины XIX – начала XX веков. Многогранное композиторское наследие М. Мошковского охватывает многие музыкальные жанры, представляя обширный и благодатный материал для исследователей. Композиторское творчество М. Мошковского охватывает многие музыкальные жанры. Особого внимания заслуживает фортепианная музыка композитора: два Концерта, Вальсы, Концертные этюды, пьесы, Музыкальные моменты, Полонез, Тарантелла, Сюита и множество миниатюр, высоко оценённых его современниками. Однако, фортепианное творчество М. Мошковского до сих пор ещё не стало объектом специального изучения. В течение многих лет сочинения композитора были забыты, практически не исполнялись, и лишь в последние годы наблюдается возрождение интереса к его творчеству. Данная статья также призвана способствовать внедрению в современную концертную практику и учебно-воспитательный процесс фортепианных сочинений М. Мошковского.

Целью настоящей статьи стал обзор фортепианных произведений М. Мошковского в аспекте исполнительской проблематики. Сравнительный анализ исполнений фортепианных сочинений М. Мошковского выдающимися пианистами разных поколений позволит выявить наиболее яркие стилевые черты данных сочинений композитора.

Объект исследования – фортепианное наследие М. Мошковского.
Предмет исследования – исполнительская традиция фортепианных сочинений М. Мошковского.

Многие пианисты подтверждают, что произведения для фортепиано М. Мошковского удивительно удобны пианистически, хотя достаточно сложны в техническом плане и эффектны. Вместе с тем, произведения М. Мошковского совершенны по форме, по владению спецификой фортепианной фактуры и богатству образного мышления. Его сочинения отличает стремление к лаконизму, миниатюриза-

ции форм. Целостность произведений обеспечивается характерными для стиля композитора принципами сквозного развития и интонационного варьирования.

Господствующее у М. Мошковского преобладание лирической и скерцозной сфер, тяготение к яркой характеристичности образов, игровой логике, в предпочтительном отношении к циклу пьес, объединенных единой художественной идеей, позволяет отойти от драматических коллизий и сосредоточиться на красоте и изысканности. Композитор предпочитает небольшие пьесы лирического содержания с характерными для них скромными масштабами, песенностью тематизма, простотой изложения, многие из них имеют сходство с мендельсоновской песней без слов; неизменный интерес композитора вызывают и танцевальные жанры, которые ориентированы не только на шопеновскую, но и на шубертовскую традиции; дополняют панораму редкие, но присутствующие в наследии композитора четырёхручные ансамбли. Подтверждением сказанному служит содержательный план многих его сочинений, связанный с мотивами любви, разочарований, странствий.

Разнообразие стилевых ориентиров при ограниченном жанровом диапазоне (преобладают циклы пьес) служит одним из показателей избирательного подхода М. Мошковского к музыкальным традициям. Среда, в которой воспитывался и получил профессиональное образование композитор, предопределила органичный сплав различных национальных традиций в его фортепианном стиле, генетическую связь с классико-романтическим искусством. Композитор оставляет без внимания многие формы ансамблевого музицирования, крупные вокально-инструментальные и хоровые жанры, духовную тематику и изощрённость полифонического письма, хотя изредка прибегает к последнему как специфическому художественному приёму. Для фортепианного письма М. Мошковского характерны отсутствие метрономических указаний, контрастно-составной принцип построения крупной формы, обращение к старинным танцам, что является данью барочной традиции. Другими словами, М. Мошковский свободно оперирует «музыкальным знанием» для проявления творческой индивидуальности.

Одним из самых значительных сочинений М. Мошковского стал Концерт № 2 для фортепиано с оркестром оп. 59 ми мажор, принесший ему мировую славу, который композитор посвятил своему уче-

нику Иосифу Гофману. Концерт является масштабным четырёхчастным циклом с контрастным сопоставлением частей, что сближает его с симфонией. При этом произведение продолжает линию блестящих виртуозных концертов, отличается развернутой фортепианной партией, значительной ролью диалога между солистом и оркестром. Преобладание в концерте лирической экспрессии свидетельствует об ориентации композитора на опыт романтической культуры.

Обращаясь к симфоническим методам, оперируя контрастом как средством создания драматических коллизий в качестве одного из действенных приёмов развития, М. Мошковский своеобразно трактует соотношение партий солиста и оркестра. При сохранении чёткой отграниченности и контрастности четырёх частей он скрепляет цикл тематическими арками (например, тема 1-й части звучит в изменённом виде во 2-й части).

В фортепианной партии осуществляется активная апробация всех мыслимых технических и выразительных возможностей инструмента и в качестве ведущего тембра, и в соотношении с оркестром, что предоставляет основной простор для творческой инициативы.

Первым исполнителем собственных произведений был сам автор. Пианистическая карьера М. Мошковского началась по окончании учёбы с того времени, когда он написал первый Концерт для фортепиано с оркестром си минор, исполнив его в начале 1875 года. Выступление прошло с большим успехом. Отзывы таких великих музыкантов, как Антон Рубинштейн и Ференц Лист, а также рецензии Берлинских критиков оказали положительное влияние на карьеру молодого композитора и пианиста. Молодой М. Мошковский активно концертировал по городам Германии, Франции, Польши, США, России, Швейцарии, Англии.

Критики о его выступлениях писали, что он был зрелым пианистом с внушительной музыкально-художественной силой воздействия на слушателей. Репертуар этого времени можно восстановить по критическим статьям и по концертным программам. Во всяком случае, весной 1880 года в концертных программах М. Мошковского были произведения Л. В. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Вагнера. Однако, прежде всего, это были собственные произведения, которые он исполнял в том числе и для их популяризации.

Из-за проблем со здоровьем М. Мошковский окончил карьеру пианиста в начале 1880-х годов в возрасте 26 лет. Лишь спустя 17 лет, в 1898 году вновь состоялись концертные программы с его участием в качестве исполнителя. И вновь бриллиантовая игра пианиста покорила публику.

К сожалению, аудиозаписей М. Мошковского нет. Однако, уровень пианизма, отражённый в фортепианных сочинениях композитора, свидетельствуют о том, что имя этого прославленного музыканта по праву может войти в созвездие имен лучших европейских пианистов-исполнителей XIX века.

Ещё при жизни М. Мошковского его Концерт для фортепиано с оркестром оп. 59 вошёл в репертуар европейских и американских пианистов. Так, 7 февраля 1900 года Эмиль Либлинг, друг М. Мошковского, сыграл три части Концерта с Чикагским оркестром в Америке; Джесси Шей, ученица Мошковского, исполнила Концерт с дирижером Франком Дамрошем – другом и учеником М. Мошковского – 19 января 1901 года в Мендельсон холле в Нью-Йорке. 22 и 23 ноября 1901 года Концерт прозвучал в исполнении Питтсбургского симфонического оркестра под руководством Виктора Герберта и в том же сезоне ещё раз – Бостононского симфонического оркестра. Эльза Брайдт сыграла концерт 7 декабря 1905 года в Мендельсон холле в Нью-Йорке с дирижёром Вальтером Дамрошем; в январе 1912 года Фанни Блумфилд-Цейслер¹ выступала с фортепианным концертом в Берлине под руководством дирижёра Артура Никиша.

Однако уже к середине XX века произведения М. Мошковского перестают исполняться. Это «забвение» озаряется лишь блестящим исполнением В. Горовица «Искр» из Восьми характерных пьес для фортепиано оп. 36, ставших знаменитой бисовкой гениального пианиста. Существуют записи 6 фантастических пьес для фортепиано оп. 52 и Испанского каприса оп. 37 в исполнении И. Гофмана,

¹ Отметим, что на рубеже столетий Ф. Блумфилд-Цейслер считалась крупнейшей американской пианисткой, пресса иногда именовала её Сарой Бернар фортепиано. Она широко концертировала в США, в 1898 г. гастролировала в Англии, трижды провела концертное турне по континентальной Европе [5]. В репертуар пианистки входили также следующие произведения М. Мошковского: 5 пьес оп. 57, 6 фантастических пьес для фортепиано оп. 52, Гондольера оп. 41.

6 фантастических пьес для фортепиано op. 52 в исполнении С. Рахманинова.

В конце XX – начале XXI века интерес к фортепианному творчеству М. Мошковского возобновляется благодаря таким пианистам, как Пирс Лэйн, Маркус Павлик, Майкл Понти, Сета Таниель, Элэйн Райс, Илана Веред, Эрл Уайлд. Среди современных ярких исполнителей Концерта № 2 можно отметить американского пианиста Майкла Понти, австралийца Пирса Лейна и немецкого музыканта Маркуса Павлика.

Американский пианист германского происхождения Майкл Понти – лауреат международного конкурса пианистов имени Ф. Бузони (1964). Он известен как пропагандист редко исполняемого и записываемого романтического репертуара, в частности, произведений И. Мошелеса, С. Тальберга, Ш. В. Алькана, М. Мошковского, Г. Б. фон Шеллендорфа.

В его исполнении Концерта М. Мошковского можно подчеркнуть яркую образно-содержательную сторону, с мужественными, героическими, драматическими образами, органически сочетающимися с образами лирическими и оживленно-задорными. Наиболее показательна небольшая по масштабам, но необычайно ёмкая по образному наполнению Первая часть *Moderato*. В ней обнаружился важнейший для композитора принцип воплощения многообразия в единстве. Давая целую гамму образов, М. Понти подчёркивает их глубокую взаимосвязь. Пианист ярко и контрастно реализует композиторскую идею смены настроений, обнаруживая близость поэмному типу мышления.

Во второй части *Andante* пианист раскрывает иную грань лирики, наполненную светлым, возвышенным чувством. При этом ощущается скрытая танцевальность. Третья часть *Vivace* – скерцо, в котором звучит волнение, бурный натиск, устремлённая полётность. Охват широкого диапазона при общей прозрачности фактуры создаёт впечатление «звуковой атмосферы». Финал концерта *Allegro deciso* отличается сложной фактурой, невероятно труден пианистически. В нём заложена энергия, жизненная серьёзность, драматический момент. Композитор соединяет симфоническую трактовку инструмента и исполнительские виртуозные приёмы. Финал насыщен симфоническим объёмом звучания, композитор трактует фактуру солиста и ор-

кестра как сумму пластов, ориентируясь на симфонический оркестр. В этой многоплановой фактуре каждый элемент образует свой тембровый пласт. Фактурные пласты пронизаны фанфарными интонациями. При таком эмоциональном, интонационно-выразительном исполнении М. Понти удаётся передавать мельчайшие детали, контуры мелодических линий. При этом пианист великолепно чувствует ощущение целого, умеет увлечь слушателя на протяжении всех четырёх частей. Захватывающий темперамент, блестящий артистизм и тонкая поэтичность – так можно охарактеризовать исполнение концерта Майклом Понти.

Благородной простотой исполнения Концерта № 2 М. Мошковского можно охарактеризовать игру австралийского пианиста Пирса Лэйна с Шотландским симфоническим оркестром под управлением Ежи Максимиук. Выпускник Квинслендской консерватории по классу Нэнси Уир, П. Лэйн впервые привлёк к себе внимание на Первом международном конкурсе пианистов в Сиднее (1977), где был признан лучшим австралийским исполнителем.

Пирс Лэйн (1958) – один из интереснейших современных пианистов. Регулярно выступает с сольными и камерными концертами. Он концертирует как в Австралии, так и в Европе. Пианист осуществил целый ряд записей, среди которых – фортепианные концерты М. Мошковского, И. Падеревского, К. Синдинга, Э. Альнэса, Д. Айрленда и Ф. Делиуса. Он является постоянным участником престижных европейских фестивалей, был награждён Орденом Австралии за исполнительскую, педагогическую и организаторскую деятельность в области искусства.

Исполнение Концерта № 2 М. Мошковского П. Лэйном отличается ясностью, логичностью развития, тонкой соразмеренностью целого и деталей. Особое место в его интерпретации занимают фортепианные каденции. Изысканно исполненные каденции в концерте, отделка мелких деталей и прозрачность фактуры позволяют говорить о нём, как о тонком интерпретаторе, сумевшем полностью передать стиль пианизма М. Мошковского.

Так, уже первая каденция (в самом начале, после оркестрового вступления) представляет масштаб пианистического размаха виртуозной техники солиста. Интенсивное развитие ключевых интонаций

приводит к возникновению различных образов: драматически напряженных, лирических, скерцозных, пасторальных, эпико-героических, торжественно-апофеозных. Огромное значение в партии солиста занимает мелкая пальцевая техника. Так, например, в побочной партии композитор использует жемчужную технику *perle*. Блестящий виртуоз П. Лэйн по праву может называться мастером «жемчужной игры», покоряющей совершенством пальцевой техники, изяществом «бисерных» пассажей и несравненной лёгкостью октавной техники. Филигранное исполнение П. Лэйна заключается в особой чеканности многих пассажей, как правило, особенно трудно достижимой в лирике.

Интерпретация австралийского пианиста привлекает красивыми лирическими темами и изящной виртуозностью, поражая разнообразием звучания и в мелкой, и в крупной технике. Передавая различные типы скерцозного движения, исполнитель владеет богатой палитрой звучания и умением передавать красочность фортепианного стиля М. Мошковского.

Ещё одним ярчайшим интерпретатором музыки М. Мошковского является немецкий пианист Маркус Павлик (1966). Он окончил Ганноверскую Высшую школу музыки по классу Карла-Хайнца Кеммерлинга. В дальнейшем совершенствовал своё мастерство в Гаагской консерватории у Наума Груберта. М. Павлик регулярно выступает как в Европе, так и в Северной Америке. Для одного из ведущих мировых лейблов академической музыки *Naxos* М. Павлик записал альбом произведений М. Мошковского, в том числе и Концерт № 2 с Национальным симфоническим оркестром Польского радио под управлением Антони Вита.

Исполнитель не стремится покорить слушателя быстротой темпов, предпочитая обратить внимание на красоту гармоний, каденций и переключек оркестра с солистом. В своей игре пианист демонстрирует ясность слышания, осуществляя блестящую тембровую и регистровую дифференциации фактурных пластов, предельно обнажая внутреннюю конструкцию ткани. Примечательным является практически полное отсутствие педали в начале второй части, что является не характерным для первых двух исполнителей.

При этом в третьей части – скерцо, требующем в техническом отношении большой виртуозности, трудности техники пианист под-

чиняет интересному, яркому, содержательному замыслу. Подчёркивая подлинный концертный блеск, пианист не забывает о яркой образности: здесь и мечтательная, овеянная поэтическим чувством лирика, и прихотливость скерцо, то обворожительного в своей обольстительной грациозности, то вихреподобного, втягивающего в свой фантастический круговорот, и стихия изменчивых душевных состояний.

В финале концерта *Allegro deciso*, отличающегося сложной фактурой, исполнитель с лёгкостью преодолевает невероятные пианистические трудности. Он словно продолжает заложенную композитором симфоническую трактовку инструмента, подчёркивая насыщенность звучания фактуры и исполнительские виртуозные приёмы, отличающиеся лёгкостью и блеском. На первый план исполнения выходят энергия, жизненная серьёзность, драматический момент.

Одним из ярких интерпретаторов салонных пьес М. Мошковского является турецкая пианистка армянского происхождения Сета Таниель (тур. *Seta Tanyel*; род. в 1947 году). Исполнительница часто играет сочинения романтического направления, в том числе и не столь известных его представителей. С. Таниель принадлежат записи четырёх дисков с фортепианной музыкой К. Шарвенки и трёх дисков с произведениями М. Мошковского, а также Концертов Э. Макдауэлла, Э. фон Зауэра и др. Критики отмечают ясный, прозрачный, непринужденный и изящный стиль игры пианистки, особенно ярко проявившийся в лёгких салонных пьесах М. Мошковского. В её репертуаре – многочисленные пьесы, этюды, вальсы, экспромт-фантазия, баркарола, фантазия для фортепиано и другие сочинения композитора. Исполнение сочетает в себе эмоциональное разнообразие, тонкий лиризм с уравновешенной, сдержанной манерой высказывания, содержит элементы театральности. Пианистка хорошо слышит различие регистровых сопоставлений и характер гармонического развития. Она никогда не увлекается излишне быстрыми темпами, при которых происходит «смещение красок» звуковой палитры.

Не менее блестящей исполнительницей фортепианных произведений М. Мошковского является израильская пианистка Илана Веред (род. в 1943 году) – выпускница Парижской консерватории, концертирующая как в Европе, так и в США пианистка. И. Веред выступает с такими ведущими оркестрами мира, как Нью-Йоркский филармо-

нический оркестр, Бостонский симфонический оркестр, Филадельфийский оркестр, симфонический оркестр Чикаго, Кливлендский оркестр, симфонический оркестр Сан-Франциско, филармонический оркестр Лос-Анджелеса, Лондонский симфонический оркестр, Королевский филармонический оркестр, оркестр Концертгебау в Амстердаме, оркестр Швейцарии, Японии, Израильский филармонический оркестр. «Виртуозно», «художественно», «ослепительно», «великолепно» – так во всём мире характеризуют её игру. В репертуаре пианистки 15 этюдов для фортепиано ор. 72, записанных в 1970 году, а также множество мелких пьес М. Мошковского. Её игра отличается редким качеством – балансом между страстью и интеллектом, темпераментом и ровностью, феноменальной пальцевой техникой и яркой образностью, не выходящей за рамки салонной манеры исполнения.

Нужно отметить также исполнение музыки М. Мошковского американским композитором и пианистом Эрлом Уайльдом (1915–2010). Многие специалисты называли его одним из самых выдающихся музыкантов XX столетия. Э. Уайльду принадлежат записи 8 пьес для фортепиано ор. 58, Испанский каприс ор. 37 и довольно редко исполняемая «Смерть Изольды», транскрипция для фортепиано фрагмента из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» М. Мошковского. Исполнитель избегает излишней аффектации, что не исключает элементов драматизма, ярких театральных эффектов, блестящей виртуозности. Пианист предпочитает прозрачное блестящее изложение, звонкую палитру красок, «жемчужных» россыпей фортепианных пассажей.

Выводы. Несмотря на то, что в начале XX века фортепианная музыка М. Мошковского широко исполнялась и была востребованной, в середине XX века к ней обращаются лишь некоторые исполнители. Видимо, их пугала значительная перегруженность музыкального материала различными техническими приёмами. Исполнение тем более казалось недостижимым, поскольку смелое новаторство в области виртуозной фактуры у композитора сочетается с изящной романтической манерой письма. И лишь на рубеже XX и XXI веков «в русле ретротенденций на волне постмодернизма происходит возрождение салонного репертуара в исполнительской практике. Современность, связанная с кардинально обновлённой системой ценностей, способствует проявлению интереса к феномену салонной

музыки, которая на новом витке эволюции активно возрождается. Как и прежде, современная салонная музыка выявляет свои онтологические корни, связанные с реализацией основной функции – создания положительных эмоций» [3, с. 137].

Анализируя записи современных исполнителей можно утверждать, что исполнительская традиция в отношении фортепианного творчества М. Мошковского возобновилась. Пианистов привлекает в музыке композитора две грани его пианизма – концертность и салонность, существующие параллельно. Уровень пианистического мастерства, отражённый в фортепианных сочинениях музыканта, даёт современному исполнителю присущее романтикам ощущение трансцендентальности, превосходства над обычным слушателем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. *Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XIX века) : учеб. пособие для студ. музык. вузов / А. Д. Алексеев. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. — 92 с.*
2. Антоненц Е. А. *Эволюция салонной музыки в европейской культуре : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Елена Анатольевна Антоненц. — Сумы, 2006. — 215 с.*
3. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль. Избранные статьи : в 2 т. — М. : Советский композитор, 1979. — Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. — 320 с.*
4. Чернявская М. С. *К проблеме реконструкции исполнительских стилей пианистов прошлого / М. С. Чернявская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — Вип. 30 : Брати Рубініштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. — С. 185–194.*
5. Assenov B. *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie : Dr. phil. genehmigte Dissertation : Tag der wissenschaftlichen Aussprache 04.02 09 / B. Assenov ; der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen GradesDoktor der Philosophie. — Berlin, 2009. — 525 s.*

Міц О. Р. Фортепіанна музика М. Мошковського: шляхи відродження виконавської традиції. У статті розглядається виконавська традиція

стосовно фортепіанної творчості М. Мошковського. Визначаються причини, з яких твори композитора виявилися практично забутими протягом тривалого періоду, і лише наприкінці ХХ століття до них стали звертатися піаністи різних країн. Аналізуються найбільш яскраві сучасні виконавські версії Концерту № 2 та салонних мініатюр.

Ключові слова: М. Мошковський, фортепіанні твори, виконавська традиція, інтерпретація, концертність, салонність.

Миц О. Р. Фортепианная музыка М. Мошковского: пути возрождения исполнительской традиции. В статье рассматривается исполнительская традиция в отношении фортепианного творчества М. Мошковского. Определяются причины, по которым произведения композитора оказались практически забытыми на протяжении длительного периода, и лишь в конце ХХ века к ним стали обращаться пианисты разных стран. Анализируются наиболее яркие современные исполнительские версии Концерта № 2 и салонных миниатюр.

Ключевые слова: М. Мошковский, фортепианные сочинения, исполнительская традиция, интерпретация, концертность, салонность.

Mits O. R. Piano music of M. Moszkowski: towards the revival of the tradition of performing. The article discusses the tradition of performing in relation to the piano creativity M. Moszkowski. Specifies the reason for which the composer's works were almost forgotten for a long period, and only in the late twentieth century, it began to turn to the pianists from different countries. Analyzes the most striking contemporary performing versions of the Concerto number 2 and salon miniatures

Key words: M. Moszkowski, piano works, performing tradition, interpretation, concert, salon.

**ЗАБЫТЫЙ ОПУС В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

Я хочу, желаю, люблю, чтобы интересовались
моей музыкой, хвалили и любили её.

П. И. Чайковский

Времена меняются, а с ними меняется и наше отношение к тем или иным явлениям в искусстве. Феномен салонного искусства в культурном наследии прошлого ещё недавно не вызывал интереса ученых. Музыка для салона не часто встречалась в концертных программах исполнителей. Не были исключением салонные опусы композиторов мирового значения. Судьба таких опусов, как правило, складывалась одинаково: скромное присутствие в общем списке произведений. Однако для Трёх пьес ор. 9 П. И. Чайковского даже это не стало правилом¹. Осмысление этой почти забытой музыки великого композитора как образца салонного искусства второй половины XIX века, определение существующих подходов к проблеме исполнительской реконструкции салонной фортепианной игры стало **целью статьи**.

Фортепианные пьесы Петра Ильича Чайковского, по мнению его современника известного критика Г. А. Лароша, «образуют как бы среднюю линию между Гуно и Шуманом: в них есть и внешний блеск, и внутренняя теплота, они нравятся профану и знатоку, могут составить предмет моды и пережить её капризы» [5, с. 188]. Эти слова в полной мере можно отнести к салонным пьесам П. И. Чайковского, которые создавались на протяжении всего его творческого пути. Спор об их ценности в творческом наследии, начатый еще при жизни композитора, продолжили музыковеды советского периода, которые называли подобного рода пьесы «скромной музыкой для фортепиано» [2, с. 37]. В биографических исследованиях о фортепианных пьесах ранних опусов упоминается вскользь. Их, как правило, соотносили с достижениями в симфонических жанрах, констатируя «снижение

¹ Так, например, в Музыкальной энциклопедии отсутствует упоминание об этом сочинении [7, с. 172–189].

уровня» [8, с.118]. Исследователей изумляло то, что П. Чайковский «не боялся брать в качестве мелодического материала, почти сырьем, самые доходчивые, бытовавшие тогда среди разночинной интеллигенции и мещанства и бывавшие у всех на слуху, интонации» [2, с. 243]. Однако, как утверждал Ларош, П. Чайковский «никогда не шёл на поводу у вкусов публики. Для него гораздо важнее было быть в согласии с сочинениями, которые он создавал» [5, с. 118].

В жизни русского общества XIX века салонная музыка служила консолидирующим началом. Своими корнями она уходила в богатейшую почву любительского музицирования, породившую талантливых музыкантов, заинтересованную и взыскательную публику. Салонная музыка звучала в столице и провинции, в высоких залах многочисленных дворянских собраний, и в каждой приватной гостиной. Если большие съезды гостей часто увенчивались домашним спектаклем, то неперменной принадлежностью более скромных домашних вечеров (*soirées*) был концерт, заранее подготовленный или импровизированный, где присутствующие музыканты, в меру умения и таланта, доставляли удовольствие хозяевам и гостям.

Собственно, концертная жизнь солистов-инструменталистов той поры фактически проходила в салонах, где сложилась особая форма коммуникации между творцом и публикой. Салонное искусство предназначалось, прежде всего, для удовлетворения гедонистических потребностей человека. В иерархии жизненных ценностей главное место отводилось наслаждению, отсюда стремление наполнить каждый прожитый в салоне миг изысканностью и флиртом. Всё серьезное окрашивалось иронией, тяжесть повседневного превращалась в праздник. Этим салонная музыка, как особая форма развлечения гостей, «искусство приятного», принципиально отличалась от камерного – «кабинетного» творчества, претендующего на глубину и интеллектуализм. Этим она отличалась и от официально-придворного искусства, призванного прославлять монарха. В салоне культивировалось общение «на равных», в котором каждый стремился быть интересным. При этом этикет не приветствовал откровенную исповедальность, которая была больше уместна в домашнем музицировании. Здесь возникало особое пространство коммуникации «персон», где исключались «теневые» проявления личности. Чтобы быть принятым

в салоне, человек должен быть «*comme il faut*», то есть «приличным», ведущим себя в рамках дозволенного. В салонном общении доминировала установка на комплимент. Создание идиллической атмосферы позволяло на время изолировать посетителей от противоречий и конфликтов действительности, подарить «легкость бытия»².

Салонная эстетика лучше всего проявлялась в фортепианных миниатюрах, отмеченных чертами виртуозности, бравурности и блеска с непременным тиражированием популярных интонаций. Исполнение подобного репертуара способствовало утверждению салонной манеры фортепианного исполнительства, рассчитанной скорее на внешний эффект, нежели на глубину и оригинальность. Признаками салонного стиля в фортепианном исполнительстве становятся импровизационная подача музыкального материала, которая базировалась на подчас преувеличенных агогических отклонениях, волнообразной динамике и капризно-изысканной ритмике. Характерной также была манера взятия звука мелодии после баса.

П. И. Чайковский был хорошо знаком с обычаями салонов середины XIX века. Его музыкальное развитие в детстве, «вхождение» в мир музыки определилось не столько на уроках игры на рояле, сколько в той музыкальной «питательной» среде, в которой он рос. Традиция ансамблевого музицирования родителей, занятия детей игрой на фортепьяно – всё это составляло домашний мир музыки. «Художественный элемент в системе воспитания русского дворянства придавал совершенную форму светскому воспитанию» [12, с. 10]. Разумеется, эта атмосфера была привнесена в провинцию из салонов Петербурга и Москвы, притягивавших лучшие творческие силы Европы.

Воспитанный в дворянской семье, П. И. Чайковский окунается в петербургскую, а затем и московскую светскую жизнь. Ларош описывает юного чиновника как «светского молодого человека с лицом, вопреки моде, уже тогда всеобщей, совершенно выбритым, одетым несколько небрежно, в платье от дорогого портного, с манерами очаровательно простыми» [4, с. 84]. Аристократизм натуры молодого композитора сказывался в утонченной чувствительности к восприни-

² Более подробно о генезисе салонного искусства см.: Антонен О. «Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть» [1].

маемым впечатлениям. Талант, прекрасное воспитание способствовали его сближению с аристократическим обществом.

Поступление в консерваторию в 1862 году и годы учебы в ней сыграли огромную роль в творческой судьбе П. И. Чайковского. Молодой музыкант получает возможность вращаться в светских кругах и выступать во многих салонах столицы. Так, по воспоминаниям Василия Васильевича Безекирского (1835–1919), русского скрипача, дирижера, композитора, солиста оркестра Большого театра, П. И. Чайковский сопровождал его в 1863 году на концерте у великой княгини Елены Павловны (1806–1873), салон которой собирал лучших людей столицы. Утончённую атмосферу её салона создавали столичные и приезжие знаменитости, общественные деятели и политики, учёные, писатели, здесь зарождалось Императорское Русское Музыкальное Общество, а затем и первая в России консерватория, которую великая княгиня поддерживала ежегодными взносами. В салоне обсуждались вопросы философии и эстетики музыки, получила развитие музыкально-критическая мысль, ставились проблемы музыкального образования.

В 1866 году П. И. Чайковский знакомится с В. Ф. Одоевским (1804–1869), чьи музыкальные «Субботы» собирали цвет дворянства России. Князь угадал в начинающем композиторе грядущую его славу и с исключительной симпатией принял под своё покровительство. Светская жизнь молодого композитора, его музицирования в салонах настраивали на сочинительство в определенных жанрах, которые пользовались в эти годы популярностью. В этом «он развивает традицию Глинки, превратившего чисто танцевальный жанр в произведение с более обобщённым лирическим содержанием» [11, с. 190].

Три фортепианные пьесы ор. 9 были опубликованы в 1870 году. Их создание, вероятно, было вызвано желанием сделать музыкальный комплимент известным гостям московских светских салонов, в которых в это время активно вращался молодой П. И. Чайковский.

Первая пьеса – «*Réverie*»³ посвящена блестящей виртуозной пианистке, постоянной посетительнице музыкальных салонов Надеж-

³ «Грёзы». Следует отметить, что тема грёз, мечтаний, видений часто встречается в творчестве композитора. Это, например, «Зимние грёзы» (ор. 13), «Вечерние грёзы» (ор. 19 № 1), «Сладкая грёза» (ор. 39).

де Александровне Муромцевой⁴ (1848–1909). Её, в ряду с Ф. Лаубом, братьями Рубинштейнами, Ларошем и Чайковским упоминает в своих дневниках В. Одоевский, называя всю салонную компанию «музыкальными блинами» [14].

П. И. Чайковский, высоко ценивший талант Н. Муромцевой, писал о ней: «Это одна из лучших когда-либо слышанных в Москве виртуозок. Кроме безупречной техники, у г-жи Муромцевой бездна вкуса и выразительности» [14, с. 183]. В расчёте на такой незаурядный исполнительский «ресурс» и писалась миниатюра, круг образов которой имел «салонную этимологию». Капризная изменчивость потока впечатлений и мыслей, погружение в мир сладостных грёз издавна пленяло гостей салонов, дарило чувство причастности к чему-то тайному, доступному только избранным.

Танцевальная миниатюра «*Polka de salon*»⁵ была посвящена одной из учениц П. И. Чайковского Александре Юрьевне Зограф-Дуловой⁶. Пианистка вела концертную деятельность в России и за границей, была активной пропагандисткой музыки композитора. В музыкально-критических статьях П. И. Чайковский отмечает её «сильную и мужественную технику, красивый тон и изящную выразительность, чуждую всякой аффектации» [12, с. 183].

Кокетливая скерцозная тема салонной польки проходит на протяжении пьесы практически семь раз в неизменном виде. Её мелодическая незамысловатость, настроение игривости и пикантного блеска, видимо, соответствовали как характеру самой Зограф-Дуловой, так и свойствам её музыкального дарования, о котором Чайковский-преподаватель был невысокого мнения. Он отмечал в её игре «ученическую незрелость, отсутствие сколько-нибудь выдающейся музыкальной индивидуальности, преобладание блестящей техники

⁴ В 1870 окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано у Н. Г. Рубинштейна (первый выпуск). Выступала в концертах ИРМО. Гастролировала по городам России и за границей. В 1883 году Муромцева открыла в Москве женские музыкальные курсы.

⁵ «Салонная полька».

⁶ Впервые полька была исполнена Николаем Рубинштейном 16/28 марта 1871 года на концерте из произведений Чайковского в малом зале Помещичьего общества в Москве.

над художественным пониманием» [12, с. 177]. Всё это бывшая студентка так и не смогла преодолеть в своей дальнейшей артистической карьере.

Третья пьеса – «*Mażurka de salon*»⁷ была переделана из ранее написанной мазурки к драматической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Эта танцевальная миниатюра имела «мужское» посвящение. Композитор «адресовал» её своему старшему коллеге, профессору консерватории Александру Ивановичу Дюбюку (1812–1898), деятельность которого заложила основы преподавательского стиля Московской консерватории. Ученик легендарного Джона Фильда унаследовал от своего преподавателя так называемый жемчужный стиль, который предполагал, с одной стороны, мечтательную, салонно-элегантную, с другой – классически уравновешенную манеру исполнения. Тема мазурки пронизана интонациями ностальгической теплоты, в ней прочитывается восхищение композитора исполнительским искусством былой поры.

Несомненно, Три пьесы ор. 9 в музыке и посвящениях несут отпечаток того искусства, той культуры общения, которые были приняты в светских салонах во времена молодости композитора. В воспоминаниях современников не удалось найти упоминания о том, играл ли публично П. И. Чайковский этот салонный опус. Между тем многие друзья композитора музыканты отмечали в эти годы «скованность и сухость в исполнении Чайковским своих произведений... Больше всего боялся Петр Ильич сентиментальности в исполнении и поэтому невольно «засушивал» свои вещи, исполняя их при посторонних» [4, с. 116]. Это, вероятно, объяснялось тем, что зачастую ранние фортепианные опусы композитора современники воспринимали как сентиментально-банальные, направленные скорее на внешний эффект. Ларош вспоминал, что «враждебность самого последнего писателя способна была расстроить Чайковского» [3, с. 95].

В 70-х годах XIX столетия в прессе начинают появляться критические высказывания по отношению к культуре салона и салонной музыке. Это объяснялось новой идеологией народничества, направленной на ретроспективную переоценку прошлых культурных ценностей.

⁷ «Салонная мазурка».

Фортепианная музыка как атрибут салонного времяпрепровождения становится объектом яростных нападок критиков. К этому времени относится появление выражения «салонщина», которое «превращается в синоним мещанской безвкусицы» [9, с. 293]. Этот шлейф негатива долгое время преследовал салонную музыку и композиторов, посвятивших ей часть своего творчества. Лишь с конца XX столетия начинает расти интерес к этому обширному и специфическому фортепианному репертуару.

Эта тенденция проявилась и в отношении салонной музыки П. И. Чайковского. Ор. 9 как целиком, так и отдельными пьесами начинает привлекать внимание исполнителей. Это стало возможно, прежде всего, благодаря появлению пианистов, видевших свою миссию в ознакомлении слушателей со *все*м фортепианным творчеством П. И. Чайковского. Михаил Плетнев и Франко Трабукко исполняют практически всего фортепианного Чайковского. Каждый из них стремится по-своему раскрыть и прелесть салонной музыки композитора.

Франко Трабукко – итальянский пианист, композитор, преподающий в Генуэзской консерватории. В 2010 году записал и выпустил семь дисков, в которые вошли все сольно исполняемые фортепианные произведения П. И. Чайковского, среди которых был и ор. 9. Пианист интерпретирует салонные пьесы из цикла как полузабытые с трудом вспоминаемые мелодии. Эта музыка прочитывается им как что-то вроде листков из альбома, пожелтевших, почти истлевших, но местами не утративших свои краски и безусловную прелесть. Рассмотрение этого личного архива, конечно, мыслится им не публично, а наедине. Это – своего рода «очная ставка с самим собой». Исполнитель не интерпретирует музыкальные образы как объект постороннего созерцания, он «не показывает» эти «музыкальные свидетельства» кому-то (что предполагает, как мы помним, салонность), а, напротив, максимально замыкается в стремлении припомнить былое. Отсюда – зияющие паузы, словно придыхания, в первой пьесе «*Réverie*», которые создают ощущение затаенной ностальгии. «*Polka de salon*» в исполнении Трабукко лишена внешнего блеска, звучит несколько однотонно. Третья пьеса «*Mažurka de salon*» в смысле трактовки очень неприязнительна, в ней не чувствуется мазурочного блеска и отточен-

ности. Итальянский пианист трактует три пьесы ор. 9 П. И. Чайковского не столько как салонную музыку, сколько как музыку *русской* традиции, акцентируя присущую музыкальному высказыванию русских композиторов интроспективность и элегичность.

В интерпретации М. Плетневым ор. 9 приобретает совсем иные эмоциональные оттенки. Восторженно, даже как-то «молодцевато» звучат *«Réverie»*. В пьесе угадывается портрет тридцатилетнего Чайковского в салонном интерьере. Для композитора жизнь в салоне – это не игра, а полноценное существование среди «своих» (где можно быть собой), не исключающее доверительность в общении. Многократное повторение начальной интонации пьесы всё время динамически и артикуляционно варьируется, из множества её вариантов составляется один характер – центральный персонаж, отражающий авторское Я. Динамическая филировка пьесы многогранна. Мы словно пристально следим за мимикой и поведением одной интересующей нас личности, может быть даже вызывающей наше восхищение. В репризе исполнитель как бы дает разгадку притягательности этого героя, раскрывает секрет его обаяния – это присутствие идеального, обособленной от всего остального мир мечты или высоких помыслов.

Наиболее «этикетной» в исполнении Плетнева выглядит *«Polka de salon»*. Блестящая артикуляция и чеканный ритм живописует картину присутствия военной аристократии в светском салоне. Подтянутость, выправка и внешний лоск слышны в каждой интонации польки. Со всем в ином ракурсе слышит Плетнев *«Mažurka de salon»*. Он трактует её как экспромт. Разворачивая повествование сначала в ракурсе воспоминания о мазурке, пианист увлекает слушателя пьесы в русло «свободной импровизации».

Своё видение салонной музыки П. И. Чайковского запечатлел петербургский пианист, профессор кафедры специального фортепиано Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Валерий Вишневский. Его диск, посвященный ранним фортепианным опусам Чайковского, был выпущен в 2005 году⁸. Весь ор. 9 интерпретируется пианистом в традиции певучей трактовки инструмента и кантиленой манеры интонирования мелодии. Вырази-

⁸ На диске представлены опусы № 2, 9, 10 и 19 П. И. Чайковского.

тельно, с проработкой всех голосов музыкальной ткани и целостным охватом формы звучат одинаково все три пьесы цикла.

Женский взгляд на салонный цикл ор. 9 представлен концертирующими исполнительницами двух поколений – легендарной латвийской пианисткой Вилмой Цируле (1923) и венгерской пианисткой Адриенной Хаузер (1963). Обе исполнительницы остановили свой выбор на «*Polka de salon*», которую интерпретировали в салонно-виртуозном плане. Однако эстетику музыкального светского салона второй половины XIX века смогла эталонно передать Вилма Цируле. В её интерпретации нет той элегичности и инфантильности, которые трансформировали салонную эстетику в её дальнейшей эволюции.

Выводы. Проявление интереса к забытым творениям небожителей закономерно. Чем дальше мы оказываемся во времени отдалены от их жизни, тем ярче проявляется интерес ко всем сторонам их творчества. Забытый салонный опус фортепианных пьес, привлекая всё большее внимание исполнителей, даёт возможность нам через музыку попытаться постичь гений Чайковского и его время. Поиски ключа к салонной стилистике этих сочинений композитора приводят к принципиально разным исполнительским трактовкам, но в каждой обнаруживается стремление возродить безвозвратно утраченный в современной культуре шарм «салонности». Вместе с тем современные пианисты далеки от актуализации выделенных Д. Рабиновичем трёх «версий» салонного пианизма (салонно-виртуозного, салонно-элегического и салонно-сентиментального) [9. с. 164]. Скорее в современных трактовках трёх пьес ор. 9 обнаруживаются признаки типичной для парижских салонов конца XVII века игры в «характеры» и «максимы». Точно так, как посетители литературных салонов, заранее определив тему беседы, состязались при встрече в меткости и остроумии, современные пианисты соревнуются в умении играть неприятные салонные опусы предельно отточенно и отшлифовано, достигая безупречности исполнения. При этом музыкальный образ предстаёт либо как «характер», либо как обобщённая «сентенция».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антоненць О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. III–IV рівнів акре-

дитації] / О. А. Антонець. — Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. — 120 с.

2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX — начала XX века / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. — 344 с.

3. Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джоржем Баланчиным / С. Волков. — М. : Изд-во Эксмо, 2004. — 320 с., ил.

4. Конисская Л. М. Чайковский в Петербурге / Л. М. Конисская ; науч. ред. : Л. А. Энтелис. — Л. : Лениздат, 1969. — 319 с. : 1 портр., ил.

5. Ларош Г. А. Избранные статьи: П. И. Чайковский / Г. А. Ларош. — Вып. 2. — Л. : Музыка, 1975. — 365 с.

6. Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства / Д. С. Лихачев // Критика и время. Литературно-критический сборник. — Ленинград : Лениздат, 1984. — С. 68–74.

7. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 6.

8. Побережная Г. И. П. И. Чайковский / Г. И. Побережная. — К. : Фирма «Випол», 1994. — 358 с.

9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. — Избранные статьи : в 2-х т. — Вып. 1-й : Проблемы пианистической стилистики. — М. : Советский композитор, 1979. — 320 с.

10. Сахарова В. Н. Основные тенденции в интерпретации фортепианной музыки П. И. Чайковского / В. Н. Сахарова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XLII междунар. науч.-практ. конф. № 11 (42). — Новосибирск : Изд. «СибАК», 2014. — С. 86–98.

11. Туманина Н. В. Чайковский: путь к мастерству. 1840–1877 гг. / Н. В. Туманина. — Москва : «Издательство академии наук СССР», 1962. — 557 с.

12. П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский. — М. : Музыкальное государственное издательство, 1953. — 437 с.

13. Щербакова Т. А. Михаил и Матвей Вильегорские: Исполнители, просветители, меценаты / Т. А. Щербакова. — М. : Музыка, 1990. — 128 с. (Русские музыканты XIX века).

14. Одоевский Владимир Фёдорович. Дневник. Переписка. Материалы [Электронный ресурс] / Владимир Фёдорович Одоевский. — Режим доступа : http://www.goldbiblioteca.ru/online_rusclassic/knigi_online_str5/495.php.

Антонец Е. Забытый опус в фортепианном творчестве П. И. Чайковского. В статье рассматривается фортепианный цикл оп. 9 П. И. Чайковского как пример салонной музыки второй половины XIX века. Очерчивается культурная среда раннего московского периода творчества композитора. Рассматривается история написания пьес оп. 9 и выявляются особенности их исполнения.

Ключевые слова: салонная музыка, фортепианная музыка П. И. Чайковского, исполнительская практика, интерпретация.

Антонец О. Забутий опус у фортепіанній творчості П. І. Чайковського. У статті розглядається фортепіанний цикл оп. 9 П. І. Чайковського як приклад салонної музики другої половини XIX століття. Окреслюється культурне середовище раннього московського періоду творчості композитора. Розглядається історія написання п'єс оп. 9 і виявляються особливості їх виконання.

Ключові слова: салонна музика, фортепіанна музика П. І. Чайковського, виконавська практика, інтерпретація.

Antonets O. Abandoned Opus of the Piano Pieces by P. I. Chaikovskiy. The article deals with the opus 9 piano cycle by P. I. Chaikovskiy as a pattern of the salon music in the second half of XIX century. A line has been traced round the early Moscow period composer's creativity arts milieu. The origin of opus 9 pieces is considered and the peculiarities of their performance are revealed in the article.

Key words: salon music, piano music of P. I. Chaikovskiy, performing practice, interpretation.

УДК 785.11 : 78.085

Ирина Золотарёва

К ПРОБЛЕМЕ ИНТОНАЦИОННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ «ГРЕЧЕСКИХ ТАНЦЕВ» Н. СКАЛКОТТАСА

Вопросы интонирования всегда входили в «первый круг» интересов как практического, так и теоретического музыкознания, обобщая актуальные тенденции развития музыкального искусства и накопленный практический опыт. Однако научную разработку теория

интонации получила только в начале прошлого столетия в трудах Б. Яворского и Б. Асафьева, что повлекло радикальные изменения во взглядах музыкантов на основополагающие проблемы практического исполнительства.

Впервые толкование сущности интонации как наименьшей звуковой формы во времени было дано Б. Яворским в исследовании «Строение музыкальной речи» (1908) [6]. В учении же Б. Асафьева интонация трактуется как важнейший фактор смыслообразования, а музыкальное интонирование как «образно-смысловое отражение действительности, образно-музыкальная речь, в процессе которой происходит музыкально-художественное общение» [1, с. 344]. Эти концепции стали основой дальнейшей разработки теории музыкальной интонации. Появилось множество работ (С. Скребкова, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, Е. Ручьевской, Н. Гарбузова, М. Арановского, В. Бобровского, В. Медушевского, В. Васиной-Гроссман и др.), в которых предлагаются оригинальные подходы к осмыслению понятий «интонация» и «музыкальное интонирование», рассматриваемых в связи с проблемами музыкального мышления, языка, стиля, жанра, тематизма, мелодики, гармонии и формы.

В область народного исполнительства идеи интонационно-осмысленного прочтения нотного текста пришли лишь к середине XX столетия, что стало возможным только после осознания исполнителями интонационной специфики своих инструментов, понимания соотношения и сопряжения интонируемых элементов произведения, интонационного дыхания и энергетики исполнительского процесса. В трудах Н. Давыдова, М. Имханицкого, Ф. Липса, В. Ивко рассматривается практический компонент проблемы сольного интонирования, вопросы же народно-оркестрового интонирования в научной литературе практически не освещались, поэтому попытка их изучения, предпринятая в данной статье представляется автору актуальной.

Объектом исследования является народно-оркестровое исполнительство Украины, **предметом** – интонационная сфера «Греческих танцев» Н. Скалкоттаса и принципы её претворения в переложении для оркестра народных инструментов.

Целью статьи является определение специфики музыкально-интонационного комплекса, отражающего сущность авторского сти-

ля Н. Скалкоттаса и проблем его воплощения оркестром народных инструментов.

Прежде всего, скажем о некоторых аспектах специфики народно-оркестрового исполнительства в Украине, в частности об особенностях репертуарной политики оркестров домрово-балалаечного типа. Их выразительные возможности довольно велики, что на практике подтверждается убедительным в художественном отношении исполнением разностилевой, порою очень неожиданной, не характерной для данного оркестрового состава музыки. Отметим, что в первой половине прошлого столетия репертуар народных оркестров был довольно ограничен. Произведения создавали, в основном, музыканты-исполнители, хорошо знавшие специфику народных инструментов, но не имевшие композиторского образования, а порой и композиторского таланта.

В конце XX – в начале XXI ст. оригинальная музыка для оркестра уже представлена внушительным списком, но потребность в обновлении репертуара, желание исполнять талантливую профессиональную музыку разных жанров отвечают реалиям времени. Поэтому переложения произведений, написанных для симфонического оркестра и других инструментальных составов, по-прежнему являются основой репертуара народных оркестров и фактором инноваций, связанных с поиском новых выразительных средств, совершенствованием инструментария и техники игры. А образцы инструментовок классических и современных симфонических произведений свидетельствуют об успешном их прочтении народным оркестром. К сожалению, многие инструментовки существуют лишь в авторском рукописном варианте. Как правило, такой рукописной библиотекой партитур обладает каждый профессиональный и учебный оркестр народных инструментов Украины.

Греческие танцы» Н. Скалкоттаса – пример переложений, сделанных автором данной статьи для студенческого оркестра народных инструментов «*Folk music*» ЛГАКИ, в состав которого входят квартет четырёхструнных оркестровых домр, группа оркестровых балалаек и многотембровых баянов.

Перевод данной музыки на язык инструментов, кардинально отличных от состава классического симфонического оркестра, поиск

и создание убедительной исполнительской интерпретации – процесс трудоёмкий и творческий, он невозможен без изучения и понимания оркестрового стиля, специфики оркестрового письма композитора, характерных интонаций в произведении, их сущностной природы.

Никос Скалкоттас (1904–1949) признан сегодня наиболее значительным греческим композитором первой половины XX века, принесшим в Грецию авангардную музыку. Он является одним из самых талантливых и оригинальных берлинских учеников-экспрессионистов Арнольда Шенберга. Н. Скалкоттас писал одновременно сочинения тональные и атональные, используя все основные стилистические направления XX века: додекафонию, тональность с фольклорными элементами, неоклассическую тональность без фольклорных элементов; создавал произведения преимущественно в классических формах: увертюра, соната, вариации, сюита, концерт и др. Отличительной чертой музыки композитора является опора на греческий фольклор, на протяжении всей жизни Н. Скалкоттас занимался записями и аранжировками народных песен.

«Греческие танцы» – наиболее известное и часто исполняемое сочинение композитора, созданное им в период с 1931 по 1936 гг.

Подобно Венгерским танцам И. Брамса и Славянским танцам А. Дворжака, 36 Греческих танцев Н. Скалкоттаса интересны своими яркими характерными мелодиями, оригинальной оркестровкой, выразительным и доступным интонационным языком. Однако в своих танцах Н. Скалкоттас сторонится традиционных методов развития и простых танцевальных форм (например, АВА). Его гармонизация тем удивительно органично включает в себя использование жёстких диссонансов. Н. Скалкоттас старательно избегает «квадратности» музыкальных построений, часто используя переменный метр и полиметрию. Названия народных танцев берут своё начало от названий регионов Греции, в которых они распространены, так, например: Ниссиотикос (Остров танца), Ханьотикос (с острова Крит), Каламатьянос (происходит из Румелии и Пелопоннеса, сейчас – общегреческий танец), названия некоторых танцев происходят от тех или иных исторических событий (например, танец Залонго и др.), есть танцы, названия которым дала та или иная профессия (хасапикос – танец мясников и др.) либо типовые названия танцевальных элементов: так, например,

названия ряда танцев произошли от названий ритма и типа движений (сиртос, сиртаки, тсамикос, мазохтос). В целом «Греческие танцы» состоят из трёх серий, каждая из которых в свою очередь включает в себя 12 танцев. Н. Скалкоттас работал над циклом на протяжении всей своей творческой карьеры, периодически пересматривал многие из ранее завершённых танцев, создавая их новые версии для различных инструментальных составов: для большого симфонического, камерного, струнного оркестра, скрипки и фортепиано, фортепиано.

Для исполнения народным оркестром музыки Н. Скалкоттаса автором статьи было отобрано три танца. Выбор был обусловлен, прежде всего, наличием оригинального нотного материала, так как доступ к музыкальному наследию композитора до сих пор весьма затруднён, а также тембрально-фактурной близостью музыкальных характеристик художественных образов к исполнительским возможностям оркестра народных инструментов.

Танец «*Kleftikos*» тесно связан с жизнью и бытом клефтов, партизан эпохи национально-освободительной борьбы греческого народа против Османской империи. Этот мужской танец с характерными подпрыгиваниями произошёл из горной Греции, он требовал от танцоров одновременно как физической силы, так и пластичности движений. Танец принято исполнять под аккомпанемент струнно-щипкового музыкального инструмента *бузуки* (разновидность лютни), довольно распространённого в Греции, а также на Кипре, в Израиле и в Ирландии. Звук на *бузуки* извлекается щипком пальца либо медиатором, при игре медиатором инструмент приобретал сухое и чёткое звучание, что также позволяет ему исполнять акцентные штрихи, соответствующие характеру танцевальной музыки.

Стандартный греческий народный ансамбль обычно состоял из певца, двух или более *бузуки*, которые исполняли мелодию и простые аккорды, и миниатюрного *бузуки*, под названием *баглама*, исполняющего ритмичный стаккато-аккомпанемент. В состав традиционного народного греческого оркестра входили и духовые инструменты: *авлос* (по тембру близок к звуку современного гобоя), *сиринга* (многоствольная флейта), *кларнет* и *корну* – длинный рог, прямой или закрученный спиралью, предшественник валторны. Из ударных инструментов использовались кимвалы (бубен и металлические та-

релки) и тимпан (подобие небольших литавр). Подобно греческому народному оркестру Н. Скалкоттас часто использует тембры именно этих инструментов в своих симфонических танцах.

Анализируя партитуру «*Kleftikos*», следует отметить, что композитор создал этот танец, соблюдая основные греческие народно-инструментальные традиции. Танец изложен в очень ясной гамфонно-гармонической фактуре (мелодия, бас, аккомпанемент). Первоначальная тема исполняется скрипками одногласно (одногласие характерно для греческой народной музыки), простота и незатейливость придают ей игривость, а мелизматика упругую энергию. «Топчущаяся» на месте мелодическая линия в сочетании с аккомпанементом у партии альтов (сухие стаккатные восьмые, имитирующие звук бузуки) в быстром темпе напоминают движение танцоров по кругу небольшими шагами, а глиссандо на первые доли 1, 4, 5, 8, 9-го и т. д. тактов (1 и 4-я доли в метре высшего порядка) в партиях виолончелей, к/басов и тромбонов ассоциируются с высокими прыжками танцоров.



Следует отметить определённое сходство приёмов игры и характера звучания *бузуки* и *домры*. Это обстоятельство позволило максимально приблизить к греческому оригиналу манеру и стиль исполнения танца в оркестре народных инструментов. Тема в домровом звучании, наряду с аккомпанементом у группы балалаек, естественно и тембрально органично вписывается в звуковое пространство партитуры «*Kleftikos*». Однако глиссандо в партиях виолончелей, к/басов и тромбонов средствами оркестровых народных инструментов

довольно сложно воспроизвести, данный звуковой эффект помогает воссоздать группа ударных инструментов.

Далее тема переходит к флейте и гобою, что имитирует, как уже упоминалось выше, звучание *авлоса* и *сиринги*. В народном оркестре их звуковую палитру успешно воспроизводят современные многотембровые баяны, которые тембрально максимально приближены к звучанию деревянных духовых инструментов, однако их исполнение не носит формальный характер подражания, баяны привносят в звучание этих партий свои, характерные для них более детализированные артикуляционные и штриховые оттенки, которые отражаются на процессе интонирования.

С точки зрения европейской академической теории музыки танец написан в дважды гармоническом миноре. Такого типа звукоряд 4# и 7# существовал издавна, он относится к гемиольным ладам, к нему применяют этноним «цыганский» или называют «венгерской» гаммой. Н. Скалкоттас часто использует этот звукоряд в своих танцах, придавая им особый национальный колорит, характерный всему Восточному Средиземноморью.



В «*Kleftikos*» часто меняются тактовые размеры, по этой причине довольно сложно подхлопывать во время его звучания, музыка завершается резко, внезапно, подобно танцору, который заводится всё больше и больше и вдруг неожиданно останавливается, что является ещё одной характерной чертой греческого народного танца.

«*Ipirotikos*» – один из самых известных, так называемых «волочащихся» танцев из материковой области Греции Эпир. Это – коллективный хороводный танец пастухов с характерными мелкими шагами в сторону

и движениями ног. У Н. Скалкоттаса он встречается дважды в 1 (№ 3) и 3-й (№ 2) серии. Темп танца 1 (№ 3) небыстрый, грузный и тяжеловесный характер музыке придаёт партия баса и аккомпанемента.

IV. DANSE ÉPIROTE.

MODERATO. N. SKALKOTTAS.

FLAUTI I - II

OBOI I - II

CLARINI I - II
Si b

FAGOTTI I - II

I - III
CORNI in FA

II IV

TROMBE I II
Si b

TROMBONI I - II

TUBA

BATTERIA Tamb.
G.C.
Piaff.

VIOLINI I

» II

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI.

Жёсткие акцентированные затактовые восьмые у виолончелей и к/басов, спускаясь на ч. 4 вниз и приходя на первую долю такта в интервальном соотношении ч. 5 ассоциируются с движениями приседания или прихрамывания. Тема первоначально изложена у струнных в низком регистре и очень экспрессивна. Тромбоны с валторнами

своими мотивными попеvkами, а затем синкопированными подголосками колористически дополняют общую картину неуклюжей неповоротливой музыки, а пассажи в высоком регистре у деревянных духовых только подчёркивают это.

Как и в предыдущем танце, Н. Скалкоттас использует дважды гармонический мажор (низкие 2 и 6-я ст.), именующийся в некоторых европейских традициях «арабской» гаммой, а также дважды гармонический минор («венгерская гамма»), часто сопоставляя их, на фоне подвижной и разнообразной динамической линии. Следует подчеркнуть интонационную выразительность этих ладов, поскольку они во многом определяют эмоционально-образное содержание, выразительность и своеобразие музыки танца. *Es-dur*, сопоставляясь с *es-moll*, *As-dur* с *as-moll*, наряду с динамикой, создают дополнительные звуковые контрасты, а низкая VI ступень придаёт звучанию *ces-moll* экспрессию и напряжённость мелодического развития.

Хотя в народном оркестре танец и звучит динамически менее насыщенно, чем в симфоническом, но в целом это обстоятельство можно успешно компенсировать за счёт расширения зоны динамического контраста в сторону более глубокого *p*, а также энергетикой исполнительского процесса, которая проявляется через интонирование.

Совершенно иным перед нами предстает «*Ipirotikos*» из 3-й (№ 2) серии. Являясь образцом глубоких философских размышлений и откровений композитора, этот танец ярко демонстрирует процесс психологизации жанра. Каждая оркестровая группа функционально индивидуализирована, а инструменты, исполняющие соло, представляют весь многообразный тембровый спектр симфонического оркестра. Тембры в сочетании с интонациями речитативно-демакляционной темы являются главными носителями музыкального содержания пьесы, их тембрально-интонационная природа напоминает человеческую речь, композитор «говорит» интонациями, мастерски демонстрируя выразительные возможности каждого инструмента. В последовательной очерёдности флейта, скрипки, гобой, виолончель, валторна, труба передают эстафету мелодического высказывания, поражая тонким психологизмом, внутренней экспрессией и удивительной искренностью.

Каждый раз, резко взлетая на октаву вверх, словно символ несбывшихся надежд, тема, изложенная в довольно прихотливом ритме,

изломанными движениями, возвращается вниз. Её мелодическая линия изобилует знаками альтерации. Напряжённые скачки на б. 7, м. 7, ув. 9 сочетаются с полутоновыми опеваниями звуков и терцовыми ходами. Подголоскам характерны движения по хроматической гамме и уменьшенному трезвучию, а гармоническая педаль представляет собой порой нестандартную аккордовую вертикаль диссонирующих аккордов. Динамика весьма детализирована и изменчива, резкие звуковые нарастания оркестрового *tutti* порой доходят до верхних границ динамического диапазона.

Выводы. Долгое время музыка Н. Скалкоттаса практически не исполнялась, однако со второй половины XX столетия музыкальное наследие композитора вызывает большой интерес у музыкантов всего мира, а «Греческие танцы» стали музыкальным символом Греции.

На данный момент это первая попытка в Украине исполнить музыку Н. Скалкоттаса в оркестре народных инструментов.

При детальном изучении танцев просматриваются определённые черты интонационной составляющей композиторского письма. Фольклорная направленность в сочетании с элементами авангардной музыки является наиболее ощутимым показателем индивидуального стиля Н. Скалкоттаса и характеризует его стремление к сохранению почвенных связей с национальной традицией. Использование народных ладов в сочетании с диссонирующими сонористическими гармониями придаёт этой музыке свежие и непривычные краски. Композитор попытался сохранить исконное своеобразие ритмики каждого вида танца, используя простые ритмические группировки, характерные пластике определённых танцевальных движений, прошедшие через долгий временной отбор, которые стали своеобразными танцевальными ритмоинтонациями греческой народной музыки. Показательны также частое использование сложных размеров и смена метра без повторяющихся структур. Яркость музыкальных образов достигается виртуозным использованием выразительности инструментальных тембров.

В оркестре народных инструментов, в силу акцентной природы звукоизвлечения домры и балалайки (в отличие от безакцентной скрипичной), танцевальные музыкальные интонации приобретают более чёткие артикуляционно подчеркнутые черты, а если учесть, что укра-

инская домра, как и греческие бузуки, баглама, относится к одной группе тамбуровидных инструментов со сходными приёмами звукоизвлечения, а следовательно и близкими звуковыми результатами, то при создании музыкальных образов жанровой греческой музыки Н. Скалкоттаса звучание домрово-балалечного оркестра максимально приближено к греческому народному оркестру, в отличие от опосредованного звучания оркестра симфонического.

Одной из характерных черт инструментовки Н. Скалкоттаса является частое использование солирующих духовых инструментов. В народном оркестре данную функцию выполняет группа баянов, обладая возможностями микроинтонирования, она может более рельефно и разнообразно подчеркнуть мотивно-интонационное построение фраз, при этом тембры и штрихи деревянных духовых инструментов передаёт достаточно точно. Однако по силе и тембральной яркости баяны уступают медным духовым, поэтому для достижения плотного звучания фактуры приходится использовать приём смешанных тембров и удвоения голосов.

В лирических эпизодах танцев струнная группа благодаря приёму тремоло в пределах *pp* создаёт эффект «хрупкого» и трепетного звучания, подчёркивая глубокий психологизм композиторского высказывания.

В исполнительской интерпретации народных инструментов данная музыка обрела иные варианты тембрового и интонационного звучания, открыв тем самым возможность её многопланового прочтения и понимания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. — М., 1963. — 379 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / Микола Давидов. — К. : Музична Україна, 2004. — 250 с.
3. Имханицкий М. Новое об артикуляции в музыкальном интонировании / Михаил Имханицкий // История, теория и практика фольклора : сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена 12–13 октября 2012 г. / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — Саратов : [Б. и.], 2013. — С. 308–316.

4. *Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие для студентов вузов / Александра Малинковская. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 381 с.*

5. *Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование / Вячеслав Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.*

6. *Яворский Б. Строение музыкальной речи / Борис Яворский. — М., 1908. — 40 с.*

7. *Mantzourani E. The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas / Eva Mantzourani. — Burlington, VT, Ashgate, 2011.*

Золотарёва И. Ф. К проблеме интонационного осмысления «Греческих танцев» Н. Скалкоттаса. В статье рассматриваются характерные черты жанрово-интонационного строя музыки Н. Скалкоттаса и их преломление в «Греческих танцах» композитора. Изучены проблемы переинтонирования «Греческих танцев» при переложении произведения для оркестра народных инструментов.

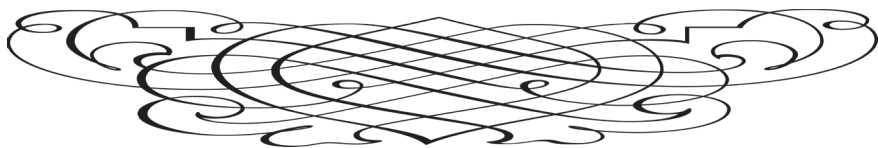
Ключевые слова: Н. Скалкоттас, интонация, переинтонирование, греческий танец, оркестр народных инструментов.

Золотарёва І. Ф. До проблеми інтонаційного осмислення «Грецьких танців» Н. Скалкоттаса. В статті розглядаються характерні риси жанрово-інтонаційного строю музики Н. Скалкоттаса і їх переломлення в «Грецьких танцях» композитора. Вивчені проблеми переінтонування «Грецьких танців» при перекладенні твору для оркестру народних інструментів.

Ключові слова: Н. Скалкоттас, інтонація, переінтонування, грецький танець, оркестр народних інструментів.

Zolotareva I. F On the problem of intonation thinking «Greek dance» N. Skalkottasa. The article characteristic features of the genre-intonational music N. Skalkottasa and refraction in the «Greek Dances» composer. Studied problems pereintonirovaniya «Greek dancing» with transcriptions of orchestral folk instruments.

Key words: N. Skalkottas, intonation, pereintonirovanie, Greek dance, folk orchestra.



МОВОЮ ЗВУКІВ

УДК [78.071.1 : 781.68] : 783.9 «04/14»

Яна Савченко

**КОМПОЗИТОРСКАЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ СЕКВЕНЦИИ
В КАНТАТЕ К. ПЕНДЕРЕЦКОГО «STABAT MATER»**

Актуальность темы. Средневековая секвенция «*Stabat Mater*» – один из церковных объектов средневековой культуры. Она является частью художественного процесса *musica sacra nova*, охватившего композиторскую и исполнительскую практику в XX–XXI вв. Причины актуализации средневековой секвенции «*Stabat Mater*» в контексте этого художественного направления многообразны, они затрагивают религиозно-философские, композиторские, исполнительские процессы современного музыкального искусства. В их числе – возрождение христианства, огромный символический потенциал, заключённый в тексте секвенции, способный, в силу свойственного ему религиозно-художественного обобщения, передать глубину трагических событий современности сквозь призму их сопряжения с вечной темой страдания и сострадания.

Наряду с наличием общего, универсального смысла, обретённого секвенцией «*Stabat Mater*» в современной культуре, в каждом из сочинений, вбирающем её смысловой и символический потенциал в свою содержательную структуру, она обретает своеобразное духовное «звучание», обусловленное спецификой композиторской интерпретации. Помимо отмеченных аспектов, особое значение в возрождении секвенции «*Stabat mater*» в контексте *musica sacra nova* имеет хоро-

вое интонирование. Сущность художественной задачи поиска этого процесса в средневековой секвенции заключается в сочетании принципов звукоизвлечения, принятых в современном хоровом искусстве, и тех традиций, что были свойственны средневеково-ренессансному пению. Исходя из особенностей хорового письма, свойственных кантате К. Пендерецкого, можно утверждать, что синтез средневеково-ренессансных традиций и новаций XX в. определяет не только особенности композиторского текста, но и специфику хорового интонирования. Актуализация интонирования в процессе исполнения кантаты К. Пендерецкого «*Stabat mater*» представляет сложную задачу воссоздания эстетических и вокальных норм хорового звукоизвлечения XIV–XVI вв. при сохранении общей звуковой атмосферы современной эпохи.

Обращение К. Пендерецкого к жанру «*Stabat Mater*» знаменательно в связи со значимыми для современной культуры факторами, обусловленными стремлением обобщить результаты осмысления трагических событий XX века посредством возрождения религиозно-художественных символов прошлого. Сочинение знаменовало начало нового этапа в творчестве К. Пендерецкого, основанного на приобщении композитора к такому направлению в хоровом искусстве, как *musica sacra nova*. Обращение К. Пендерецкого к «вечной теме» христианской мистерии в наши дни обретает новые смысловые значения, поскольку обобщённо воплощает не столько и не только конкретно-исторические события, сколько выражает тот тип объективно-субъективного осмысления трагического, проявления которого наблюдаются и в XXI веке в различных странах.

Изучение функционирования средневековой секвенции «*Stabat mater*» в кантате К. Пендерецкого как художественного явления, репрезентирующего *musica sacra nova*, представляет собой актуальную задачу современного музыковедения. Целесообразно рассматривать композиторское и исполнительское интонирование в кантате К. Пендерецкого в системном единстве, основанном на взаимодействии литургической и концертно-камерной традиций хорового искусства.

Целью настоящей статьи является обобщение принципов композиторской и исполнительской интерпретации средневековой секвенции «*Stabat Mater*» в кантате К. Пендерецкого.

Реализации поставленной цели служит достижение следующих задач:

- определить характер воспроизведения текстовой основы средневековой секвенции в кантате К. Пендерецкого;
- обнаружить используемые композитором приёмы и средства воссоздания вокальной церковной музыки средневековой и ренессансной традиций;
- установить специфику соотношения традиций церковной музыки и новейших для второй половины XX столетия приёмов композиторского письма;
- выявить значения комплекса *musica sacra antique* в композиторской и исполнительской интерпретации кантаты К. Пендерецкого;
- установить специфику метода синтеза в композиторской и исполнительской интерпретации кантаты К. Пендерецкого «*Stabat Mater*»;
- выявить семантико-символические уровни содержания кантаты К. Пендерецкого «*Stabat Mater*».

Объект исследования – функционирование средневековой секвенции «*Stabat Mater*» в кантате К. Пендерецкого. **Предмет** – специфика композиторской и исполнительской интерпретации средневековой секвенции «*Stabat Mater*» в кантате К. Пендерецкого.

Методы исследования. Изучение особенностей и принципов композиторской и исполнительской интерпретации средневековой секвенции «*Stabat Mater*» в кантате К. Пендерецкого требует основополагания на систему научных методов. Среди них:

- принцип историзма, предполагающий изучение художественных явлений с позиции формирующего их бытие исторического контекста;
- структурно-функциональный метод анализа, предназначенный для изучения структуры и функций, присущих, во-первых, секвенции и, во-вторых, кантате, написанной на её основе;
- метод семантического анализа, предназначенный для выявления тех знаков, что содержатся в тексте кантаты;
- метод анализа интонационной драматургии, необходимый для выявления закономерностей организации и развертывания исполнительской интерпретации кантаты К. Пендерецкого.

Текст средневековой секвенции «*Stabat Mater dolorosa*» (от лат. «Стояла Мать скорбящая») принадлежит принявшему монашество поэту XIII в. Якопони да Тоди. Это католическое песнопение посвящено образу Богородицы. В XX веке к жанру «*Stabat Mater*» обращались такие композиторы, как К. Шимановский, Ф. Пуленк, А. Караманов, М. Броннер, в XXI веке – В. Мартынов.

Решение научной задачи установления специфики композиторской и исполнительской интерпретации средневековой секвенции «*Stabat Mater*» в кантате К. Пендерецкого требует тщательного изучения особенностей функционирования в произведении польского композитора сакрального вербального текста. С этой целью необходимо установить причины того, какие именно строфы и строки композитор включил в сочинение, а какие исключил из его содержательной структуры канонического текста, какие его структуры посчитал важным повторить, как расположил вербальный текст в музыкальной форме. При этом следует учитывать, что средневековая секвенция «*Stabat Mater*» относится к числу сакральных текстов, в которых любое изменение изначальной структуры недопустимо и не может быть объяснимо с точки зрения церкви, но часто изменяется в музыке композиторов XX века, которые руководствуются причинами религиозного, философского, художественного, концепционного характера.

Отметим, что явление *musica sacra nova* в научной литературе традиционно трактуется исключительно в композиторском аспекте, однако оно охватывает и исполнительский уровень интерпретации. Фактически, композиторский текст порождает необходимость выработки приёмов исполнительской интерпретации, учитывающей традиции *musica sacra antique* (рассматриваемой в широком смысле слова, то есть охватывающей все этапы её формирования – от григорианского хора и до конца XIX ст.).

Средневековая традиция, реконструируемая К. Пендерецким, не является единственным спектром, необходимым для формирования звукообраза исполнительской интерпретации сочинения. Её «оборотной» стороной становится богатство композиторских техник современности, требующих соответствующего исполнительского воссоздания (пуантилизм, сонористика).

В отличие от сегодняшнего дня, в средневековье существовал иной «баланс» между анонимным авторством и исполнением «текста», в связи с чем практически невозможно выделить из системы функционирования григорианского хора исполнительскую составляющую. Одна из важнейших черт отличия функционирования григорианского хора в *missa* средних веков и в условиях паралитургических жанров конца XVIII – начала XXI веков заключается в дифференциации композиторской и исполнительской интерпретации. При этом особенности композиторской интерпретации средневековой секвенции в кантате К. Пендерецкого указывают на то, что для композитора было важным воссоздать на некоторых этапах развития художественной концепции средневековый принцип недифференцированного воспроизведения нотного текста как исполнительско-композиторского единства. Однако не следует предполагать, что К. Пендерецкий стремится «завуалировать» свое «Я». На наш взгляд, в данном сочинении наблюдается тенденция, сущность которой следует определить, как намерение подняться над собственным «Я», предстающая как художественный приём – универсализации языка, своего рода унификации.

Особую роль в формировании исполнительской концепции кантаты следует обратить на особенности интонирования комплекса традиций, восходящих к григорианике. Данная художественная задача исполнительского процесса обусловлена тем, что григорианская традиция являет собой важнейшую составляющую композиторского текста как явления *musica sacra nova*.

Известно, что секвенция «*Stabat Mater*» возникла в XIII веке, однако историческая протяженность доновременной эпохи охватывает и более ранние этапы развития средневековой культуры. В качестве своего рода точки отсчёта, исходя из особенностей воспроизведения черт традиций в кантате, следует определить IX век. Данная позиция может быть обоснована рядом факторов. Первый из них следует связать с самим появлением понятия григорианский хорал, введенного Карлом Великим. Второй обусловлен тем, что именно к этому времени сформировались общие черты григорианского хора и его исполнительские традиции (ритмика – *cantus planus*; склад письма – *силлабический, невматический, мелизматический*; фактура – *accentus*,

concentus; язык пения – латынь; тип исполнения хора – антифонное и респонсорное пение).

Проблема ритма в григорианском хорале – одна из самых сложных. Согласно традиции, существует два типа ритмики григорианского хора. Согласно эквалистичному типу (от лат. *aequalis* – равный, одинаковый), «ритмика основывается на одной временной единице, таким образом, все его звуки имеют одинаковую продолжительность (а сам хорал – *cantus planus*, ровное пение)» [2]. Сторонники трактовки хора как *cantus mensuratus* (размеренное пение), мензуралисты (от лат. *mensura* – мера, измерение), настаивают на использовании в григорианском хорале различных длительностей.

С фактурно-исполнительской точки зрения ученые подразделяют григорианский хорал на два рода пения. Один из них принято обозначать **accentus** – «полупение-полуречитация на одном или нескольких звуках, так исполняются псалмы, молитвы, чтения» [2]. В отличие от *accentus concentus* «собственно пение, к которому относятся: ординарий и проприум мессы, антифоны, респонсории, гимны» [2].

Что касается кантаты К. Пендерецкого, то традиции *accentus* обнаруживаются (2 раздел II часть 5 терцина). Образцами *concentus* (т. е. собственно пения) следует считать IV часть. Это означает, что дирижер-хормейстер в процессе разработки исполнительской драматургии должен учитывать обе традиции и достаточно логично переходить от одной к другой.

По соотношению текста и музыки григорианский хорал может иметь силлабический склад (на один слог текста приходится один музыкальный звук), невматический (2–5 звуков на один слог) и мелизматический (большие распевы).

В кантате К. Пендерецкого «*Stabat mater*» преобладает поступенное движение, что характерно для григорианской мелодики. Скачки встречаются крайне редко, в основном в кульминационных моментах. В соответствии со средневековой традицией ни основной темп, ни его смены композитором не указаны. Это означает, что дирижер-хормейстер должен ориентироваться на средневековую традицию, согласно которой скорость движения музыки определяла вербальная составляющая.

В кантате К. Пендерецкого наблюдается синтез традиций *musica sacra antiquae* различных историко-художественных этапов. Как из-

вестно, в истории западноевропейской церковной музыки IX век представлен неоднозначно. Наряду с развитием монодии-*sacra* рождается полифония-*sacra*. В кантате осуществляется своего рода «смешение» монодического и старополифонического типов фактуры (многоголосно расписанное «псалмодирование-*sacra*», сопровождаемое техникой пуантилизма). Подобного рода синтез должен найти отражение и в исполнительском воспроизведении. Отметим, что рассматриваемая нами трактовка понятия *musica sacra antique* в широком смысле охватывает весь путь развития литургических жанров, их доконцертную историю. Период концертной трактовки литургических жанров до начала XX ст. в таком случае следует трактовать как переходный от *musica sacra antique* к *musica sacra nova*, история которой неразрывно связана с XX в. Например, в сочинении К. Пендерецкого очевидно преломление разных трактовок литургического псалмодирования. Наряду с наличием условной первозданности (ненотированный и неритмизированный вариант) традиций литургического псалмодирования, в кантате использованы черты его воссоздания на основе применения композиторских техник XX века – пуантилизма (I раздел, II хор на слова «*Stabat Mater*»); *sprechstimme*.

Синтез, как метод композиторской и исполнительской драматургии, находит своё воплощение и на уровне сопряжения слова и музыки. Общий план исполнительской драматургии свидетельствует о приоритете собственно музыкальной формы, определяющей течение «мысли в произведении».

Симультанное взаимодействие различных композиторских и исполнительских техник, возникавших в различные эпохи, в произведении К. Пендерецкого означает одновременное восхождение к средневековью и новациям XX века. При этом, их единство по вертикали обеспечивает: широкое понимание элементов псалмодирования, что представляет собой варианты озвучивания тона «а». Три фактурных пласта хоровой партитуры кантаты К. Пендерецкого «*Stabat Mater*» объединяются на основе техники пуантилизма и применения средневековой традиции сочинения параллельного органа. Линеарное мышление, свойственное средневековой полифонической традиции взаимодействует с полипластовостью, как принципом хорового мышления XX столетия.

Специфика исполнительской интерпретации кантаты К. Пендерецкого «*Stabat Mater*» обусловлена композиторским синтезом как методом, определяющим особенности интонационной драматургии, трактовки жанра, формообразования и распространяющимся на хоровое звукоизвлечение, то есть на все уровни художественного бытия сочинения.

Синтез в масштабах данного сочинения определяется не только взаимодействием техник композиторского письма XX века, но и опорой на традиции – оформления музыкально-вербального текста (выбор из него фрагментов, основанных на солировании той или иной хоровой партии) средневековой моно- и полифонии, ренессансно-барочной (полихорность, наблюдаемая в наличии трёх смешанных хоров). В кантате синтезированы традиции литургического и концертно-камерного пения. В кантате К. Пендерецкого, исходя из анализа техники композиторского письма, воспроизводятся традиции донововременной эпохи, восходящей к истокам литургического пения, принятого в католической церкви, а также широко понимаемых нововременных традиций, как и новаций новейшего времени. Учитывая условия означенного синтеза композиторских и исполнительских традиций, дирижер-хормейстер как интерпретатор кантаты К. Пендерецкого должен осознавать, что ни одна из них в «чистом» виде представлена здесь быть не может. В хоровой кантате К. Пендерецкого «*Stabat Mater*» метод композиторской и исполнительской стилизации является преобладающим. Поэтому точное воспроизведение как основ средневеково-возрожденческого композиторского письма, так и исполнительского стиля этой эпохи является достаточно условным, поскольку композитор стремился не к «копированию», а к переосмыслению традиций прошлого.

Исходя из анализа нотного текста, при исполнительской интерпретации произведения К. Пендерецкого должны взаимодействовать эквализм, силлабика и невматическое пение. Задачи дирижера-хормейстера при интерпретации кантаты К. Пендерецкого заключаются как в искусстве дифференциации приёмов, техник, характеризующих различные исторические эпохи в развитии хорового письма, так и в организации указанных техник в единую систему, формирующую процесс исполнительской драматургии. Дирижеру-хормейстеру необходимо установить

«происхождение» различных элементов и музыкальной драматургии, их исполнительскую семантику, логику взаимопереходов между ними с тем чтобы в итоге выработать единую исполнительскую интерпретацию произведения, его исполнительскую драматургию. Кроме того, исполнитель должен разработать систему приоритетов, руководствуясь которой должен составить исполнительский план сочинения. В таком случае определяющую роль следует отвести принципу концертности и методу симфонизма, посредством которых музыкальные знаки-символы организуются в единую систему.

Выводы. Кантата К. Пендерецкого стала переломным моментом в его творческой судьбе. Экспериментируя, композитор вернулся к интонационной музыке, но при этом с использованием новых музыкальных композиторских техник XX столетия. Однако, соединяя их с техниками эпохи Средневековья и Возрождения, композиторская и исполнительская интерпретация хоровой кантаты «*Stabat Mater*» К. Пендерецкого должна быть трактована как единая художественная система, составляющие элементы которой представляют собой синтез традиций *musica sacra antique* как паралитургической прaosновы *musica sacra nova*. В данном случае традиции разного рода предстают в значении элементов синтеза, каковым является *musica sacra nova* как система.

От традиций, восходящих к григорианскому хоралу, в кантате К. Пендерецкого «*Stabat Mater*» наблюдаются, в частности, такие черты, как линейность хоровых партий, соотносимая с принципом одноголосия григорианского хорала; наличие черт органума как ранней формы многоголосия, представляющего собой, по М. Шнайдеру, «симультантные вариации»; элементы силлабики, псалмодирования; фрагменты, основанные на солировании той или иной хоровой партии; отсутствие темпового обозначения, что также характерно для эпохи средневековья.

Эпоху Возрождения в кантате обобщённо-условно представляют такие свойства и принципы организации композиторского «полотна», как полихорность, включающая в себя наличие трёх смешанных хоров; на протяжении всего произведения наблюдаются элементы альтернации. Что касается XX века, то его организующая роль наблюдается в преломлении таких композиторских техник, как: пуан-

тилизм, введённый композитором начиная с самой первой части произведения; техника *sprechstimme*, предполагающая «декламационное пение», звуки которого не имеют точной высоты; полипластовость, которая является одной из основных черт, используемых композитором в произведении.

Таким образом, композиторская, а вслед за ней и исполнительская интерпретация средневековой секвенции в кантате К. Пендерецкого «*Stabat Mater*» с необходимостью включает в себя как традиции, восходящие к *musica sacra antique*, так и те черты, что являются определяющими для музыки XX века и *musica sacra nova*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бэлза И. История польской музыкальной культуры / И. Бэлза. — М. : Музгиз, 1954. — Т. 1. — 333 с.
2. Григорианский хорал // Музыкальная энциклопедия : [в 5 т.] / гл. ред. В. Задворный. — М., 2002. — Т. 1. — С. 1433–1440.
3. Евдокимова Ю. История полифонии / Ю. Евдокимова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. — 461 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
5. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века / Л. Кокорева. — М., 1997. — 162 с.
6. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1967. — 749 с.
7. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой / Л. Энтелис. — Л., 1978. — 144 с.

Савченко Я. Композиторская и исполнительская интерпретация средневековой секвенции в кантате К. Пендерецкого «*Stabat mater*». *Musica sacra nova* – явление системное, охватывающее как композиторский, так и исполнительский уровни интерпретации.

Причинно-следственные связи между композиторским и исполнительским видами интерпретации *musica sacra nova* многообразны. Композиторский текст, имеющий отношение к *musica sacra nova*, закономерно порождает необходимость выработки исполнительской интерпретации, учитывающей и традиции *musica sacra antique*.

В хоровой кантате К. Пендерецького «Stabat mater» метод композиторской и исполнительской стилизации является преобладающим.

Ключевые слова: интерпретация, средневековая секвенция «Stabat mater», musica sacra antique, musica sacra nova, метод синтеза.

Савченко Я. Композиторська та виконавська інтерпретація середньовічної секвенції у кантаті К. Пендерецького «Stabat mater». Musica sacra nova – системне явище, що охоплює як композиторський, так і виконавський рівні інтерпретації.

Причинно-наслідкові зв'язки між композиторським і виконавським видами інтерпретації musica sacra nova різноманітні. Композиторський текст, що має відношення до musica sacra nova, закономірно породжує необхідність вироблення виконавської інтерпретації, що враховує і традиції musica sacra antique.

У хоровій кантаті К. Пендерецького «Stabat mater» метод композиторської та виконавської стилізації є переважаючим.

Ключові слова: інтерпретація, середньовічна секвенція «Stabat mater», musica sacra antique, musica sacra nova, метод синтезу.

Savchenko Yana. Composer and musical interpretation of a medieval sequence of in K. Penderyetsky's cantata «Stabat mater». In the scientific literature The musica sacra nova phenomenon is traditionally interpreted in the composer's aspect. Nevertheless it is important to underscore that the musica sacra nova is a system phenomenon, that includes both a composer's and a performer's levels of the interpretation.

Key words: interpretation, medieval sequence «Stabat mater», musica sacra antique, musica sacra nova, method of synthesis.

ИНТОНАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ МОНОЛОГА «ДАМА ИЗ МОНТЕ-КАРЛО» Ж. КОКТО – Ф. ПУЛЕНКА

Актуальность темы. Вовлечение в круг научных исследований и исполнительский репертуар редко исполняемых образцов мировой культуры является важной чертой современного музыковедения и концертной практики. К сожалению, произведения представителей французского модернизма XX века, в частности, композиторов «Группы Шести» пока недостаточно изучены. Один из них – основоположник нового направления в камерно-вокальном и оперном искусстве Франсис Пуленк, осмысление творческих решений которого невозможно без специального изучения поэтических первоисточников. Это связано не только со спецификой французского языка (его синтаксиса, фонетики, лексики), но и с тем, что структура вербального текста Ж. Кокто определила интонационную драматургию произведений Ф. Пуленка. Таким образом, видим, что изучение взаимодействия между поэтическим и музыкальным рядами вокального произведения – это актуальная задача не только для исполнителя, но и музыковедения в целом.

Объект исследования – вокальное творчество Ф. Пуленка. **Предмет** – изучение влияния интонационной специфики «песни в прозе» «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто на композиторскую интерпретацию Ф. Пуленка. **Материал исследования** – поэма Ж. Кокто «Дама из Монте-Карло» и одноимённый монолог Ф. Пуленка. **Методы исследования:** историко-контекстуальный, семантический, жанровый, фонемологический, анализ интонационной драматургии, метод музыкально-речевого анализа.

Внимание, понимание и сотворчество с «Королем модернизма» Ж. Кокто Ф. Пуленк пронёс через всю свою жизнь, не разочаровавшись в «линии» идеалов поэта. Более сорока лет разделяют первые произведения Ф. Пуленка, написанные в содружестве с Ж. Кокто («Тореадор» (1918), «Кокарды» (1919), «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921)), с поздними работами (моноопера «Человеческий голос» (1959), монолог «Дама из Монте-Карло» (1961), музыка к пьесе

«Рено и Армида» (1962)). Обращение к поэтическим текстам Ж. Кокто в творческом наследии композитора составляет своеобразную арку, представляя его ранние и поздние этапы. Интересно, что поздние сочинения, в которых прослеживается некая «линия» женских судеб, композитор причислял к произведениям столь сильного психологического наполнения, что говорил о них как о творениях в «ужасном роде». Это оперы «Диалоги кармелиток» (1956), «Человеческий голос» (1959) и монолог «Дама из Монте-Карло» (1961).

«Дама из Монте-Карло» была написана Ж. Кокто для Марианны Освальд¹ в 1949 году и привела композитора в восторг. Это произведение, по свидетельству Ф. Пуленка [7, с. 157], воскресило в нём воспоминания о 1920-х годах: времён «докучных» и «*Les Biches*», когда, живя в Монте-Карло, композитор «достаточно насмотрелся на эти человеческие обломки крушения, на эти жертвы рулетки» [7, с. 1]. Монолог «Дама из Монте-Карло» Ф. Пуленка появился спустя двадцать лет после написания пьесы Ж. Кокто. Ассоциации композитора, воодушевившие на создание этого сочинения зрелого мастера, дважды повернули время вспять: к 1940-м годам, когда была создана пьеса Ж. Кокто, и к 1920-м, когда Ф. Пуленк жил и творил в Монте-Карло.

Пьесы, подобные «Даме из Монте-Карло», Ж. Кокто называл «песнями в прозе» и предназначал их исполнение «маленьким трагическим актрисам», таким как Эдит Пиаф и Марианн Освальд [6, с. 199]. Жанр сочинения Ж. Кокто «Дама из Монте-Карло», помимо авторского именованья «песней в прозе», можно определить и как лирическую поэму. Об этом свидетельствуют её масштаб, наличие множества разноплановых образов, окружающих главную героиню, предметы. В звукописи произведения каждое одушевлённое и неодушевлённое явление наделено своей функцией, действием, смыслом.

Повествование подано сквозь призму воспоминаний героини. Монолог раскрывает сущность субъективных переживаний Дамы,

¹ Марианн Освальд (1901–1985) начала свою карьеру в качестве певицы в 1920 году в берлинских кабаре. В июне 1932 года записала первые две песни для фирмы «*Salabert*». В 1932 году начала актёрскую карьеру. С 1940 по 1946 годы жила в США. Работала в кабаре и в кино. С 1947 года по возвращении в Париж играла в кино и на телевидении.

для которой единственной объективной реальностью становится город её мечты – призрачный Монте-Карло. В основе сюжета – личная драма, рассказ грешницы, уверовавшей в благосклонность Фортуны, исповедь, позволяющая соотнести произведение с романтической традицией. В произведениях, посвящённых игре, действует закон роковой предопределённости. Монолог Ф. Пуленка затрагивает трагедию судьбы *home ludens*, женщины-игрока, образ которой связан с темой рока. В тексте игра становится методом смысло- и формообразования.

Несмотря на малую форму произведения «Дама из Монте-Карло», накал трагизма велик, Ф. Пуленк выразил «зловещую и фантастическую поэзию Ж. Кокто в речитативно-аризозном стиле» [6, с. 199]. Авторский замысел монолога требует от исполнительницы не только безупречного владения голосом и искусством мелодекламации (*parlando*), но и артистических способностей, умения тонко передать быстрые смены настроения Дамы при помощи мимики, жеста, движения, взгляда. Как указывает В. Колоней, «в исполнительском интонировании можно говорить о проникновении “уровня отношения” в сферу звукового содержания, а видеопластика исполнителя может раскрывать какие-то моменты “уровня содержания”, сосредоточенно-го в звучании» [3, с. 264]².

Сквозного развития драматургии монолога Ф. Пуленк достигает благодаря сцеплению ряда «кадров-состояний», соответствующих поэтическим строфам текста Ж. Кокто. При сохранении неизменного ритма стиха, Ф. Пуленк связывает с каждой из них определённую музыкальную палитру, передающую психологические состояния героини: «меланхолию, высокомерие, лиризм, бурный взрыв и сарказм, жалкую нежность, отчаяние и прыжок в море» [7, с. 157]. Так, появление в вербальном тексте лексемы «Монте-Карло» соответствует интоне «мечты» в музыкальной драматургии.

Связь стиля речитации Ф. Пуленка с французскими национальными традициями, «восходящими к вокальной музыке Дебюсси и Равеля», обусловлена следующими чертами: «гибкость, выпуклость и чёт-

² Под «уровнем отношения», согласно В. Колоней, следует понимать «соматическую информацию, выражаемую в жестах, мимике, позе» [3, с. 264].

кость линий, вынесение вокальной партии на первый план» [6, с. 191]. Паузы в вокальной партии играют роль катализатора эмоционально-образного развития, позволяя певице не только переключиться от одного «кадра-состояния» к следующему, но и усилить ощущение нарастающей экзальтации героини. Линия голоса, написанная в диапазоне ундецимы, содержит множество повторов, мелких длительностей, требующих тщательного интонирования. Многократные скачки вниз и вверх в вокальной партии в пределах октавы сопряжены с техническими трудностями, поскольку композитор предполагает ровное звучание. Акценты и динамические оттенки Ф. Пуленк скрупулёзно проставляет в нотах, поэтому исполнители с большим вниманием должны отнестись к авторским ремаркам.

Текст «песни в прозе» «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто насыщен поэтическими лейтмотивами, обогащён игрой смыслов. На их роль в оформлении интонационной драматургии исполнительнице партии Дамы следует обратить значительное внимание. Тем более что ёмкие лейттемы Ф. Пуленка, вводимые с первых тактов монолога, подчинённые раскрытию идеи рокового предопределения жизни героини, как правило, включают в свой состав лейтмотивы поэтического текста, который чётко структурирован. Его конструктивная единица – пятистишие, визуально схожее с пентаклем – символом Ж. Кокто (пятиконечная звезда). Исключением становится третья строфа, содержащая трёхстрочное расширение и две шестистрочные строфы из финальной зоны поэмы.

Углубляя поэтический смысл, Ф. Пуленк выстраивает форму монолога таким образом, что каждый из пяти его разделов завершается трижды повторяющимся рефреном, соответствующим троекратно повторенному слову «Монте-Карло». Рефрен расположен в конце каждого блока, организованного по три строфы, за исключением последнего, сжатого до двух (символ оборвавшейся жизни). Тонко понимая замысел Ж. Кокто, композитор преобразует не только конструктивную логику вербального текста, но и усиливает значение его смыслового ориентира, подчёркивая связующую роль слова «Монте-Карло». В исполнительской интерпретации лейтинтонаема «Монте-Карло» обретает значение «логического акцента, интонационного смыслового центра высказывания» (понятие Т. Веркиной). Смыслообразующим

уровнем поэмы Ж. Кокто является звукопись³. «Ключом» к пониманию вербального текста является слово «Монте-Карло». Связь с этим словом охватывает следующие уровни содержания поэмы: смысловой, семантический, фонетический, лексический, синтаксический, структурный. Ж. Кокто наделяет Монте-Карло функцией «краеугольного камня» поэмы. Всё, что дорого Даме, связано с этим городом. Предметы и объекты поэмы словно находятся «под звездой» Монте-Карло. Образ звезды появляется во втором «кадре-состоянии» («*contemplez le strasse de l'étoile*» – «созерцайте блеск звезды»). Это – один из главных символов творчества Ж. Кокто. К Монте-Карло Героиню влекут стихии: «воздух» (ветер) и вода (море). Монте-Карло, обожествляемый героиней, одухотворяется, персонифицируется. Для Дамы – это единственное «живое существо», с которым всеми отринутая женщина ведёт свою предсмертную беседу. Этот образ словно становится вторым Героем поэмы. Так раскрывается сущность трактовки поэмы Ж. Кокто как драматического монолога с чертами скрытого диалога.

«Музыкально-речевой анализ» монолога (определение Л. Н. Алексеевой) [1, с. 61], необходимый для осуществления его исполнительской интерпретации, основан на интонационно-смысловом филологическом исследовании интонационной драматургии и поэтического текста Ж. Кокто. Анализ ассонантно-аллитерационных построений показал, что поэт рассредоточил в тексте поэмы слова, содержащие звуки [mrt], [on], [or], созвучные ключевому «Monte-Carlo». Среди них: «*la morte*» («смерть»), «*le porte*» («дверь»), «*la mer*» («море»), «*fermer*» («закрывать») и, в итоге, «*Monte-Carlo*». Принцип «каравана», проявившийся в методе письма Ж. Кокто, обнаруживается на всех уровнях поэтического текста. Примером может служить первая и последняя строчки поэмы, в которых выстраивается следующая смысловая цепочка слов: «*la mort*» («смерть»), «*Mediterranee*» («Средиземное море»). Подчеркнём, что части этого слова «*la terra*» – «земля», «*la mer*» («море»). Созвучие этих слов указывают на единство семантического ряда.

³ Её характеристиками являются аллитерация (повторение одинаковых или однородных согласных в стихе, придающих ему особую звуковую выразительность) и ассонансы (повторение в строке, строфе, фразе однородных гласных звуков).

Слово «*la morte*» («смерть») возникает уже в первой строке поэмы, а в финале произведения героиня погибает. Идея круга («круга смерти») запечатлена в вербальном тексте. Метод игры, использованный Ж. Кокто, углубляет содержание произведения, героиня которого живёт игрой и играет собственной жизнью. Ещё один семантический ряд содержит следующую цепочку слов-значений: «*les vivants*» («живые») – «*la porte*» («дверь») – «*le vent*» («ветер»). Смысл этой конструкции состоит в том, что Дама как бы находится в замкнутом, закрытом пространстве, в состоянии непротивления Судьбе. Она пребывает словно бы у «двери» между двумя мирами; двери, разделяющей и соединяющей живых и мёртвых. Дама – пленница Монте-Карло.

Вербальный текст первой строфы содержит не только слово «*fermer*» («закрывать»), но и «*entre*» («между»). Героиня балансирует между миром живых и мёртвых. Неукротимость движения к «двери» являет собой тот элемент непредсказуемости, с которым связана Фортуна, воплощением которой в воображении Дамы является Монте-Карло. «Дверь» между жизнью и смертью, долгое время остававшаяся закрытой (или приоткрытой), распахивается; порыв ветра увлекает героиню в море – символ смерти и бесконечности («*Dans la mere de Monte-Carlo*» – «В море Монте-Карло»). Замкнутость времени-пространства монолога взаимодействует с разомкнутостью – бесконечностью. Семантика «двери» раскрывается и на уровне формообразования произведения. Образ «Монте-Карло», вводимый на грани разделов («кадров-состояний»), выполняет функцию одного из аналогов «двери» («выхода-входа») из одного «кадра-состояния» в другой.

Между вербальным и музыкальным текстами существуют глубинные связи и взаимодействия, проявляющиеся и на уровне создания, и на уровне его оформления (то есть, с точки зрения смысло- и формообразования). Монолог «Дама из Монте-Карло» представляет собой максимально сжатую монооперу, в которой представлена драма любви и смерти, игры и смерти героини. Вот почему для исполнительской интерпретации крайне важно рассчитать все этапы развития драмы, установить кульминационные зоны, выявить её драматические углы, логический акцент, установить фазы завязки, развития, конфликта и развязки.

Инструментальное вступление, предваряющее первый эпизод-«кадр» произведения Ф. Пуленка, основано на семантике «погребальных звонов», сопряжённых с образом колыбельного покачивания. Все последующие лейттемы произрастают из этого интонационного «зерна». Чередование усложнённых вертикалей, одна из которых образуется в результате «сцепления» двух минорных трезвучий (h-d-fis, c-d-g), олицетворяют неизбежность рока, создавая ощущение замкнутости пространства. Переменный размер (три четверти – четыре четверти) следует соотнести со сменой двух жанровых моделей: сарабанды и траурного марша, объединённых одной интонационной формулой. Вокальная партия, основанная на мелодекламации, подчинена конструкции стихотворных строк.

В первом «кадре» монолога (1–20-й такты), соответствующем трём строфам поэтического текста, у героини зарождается мысль о самоубийстве. Она рассуждает о разнообразных вариантах смерти: «*Il reste de se fiche a l'eau*» («остаётся утопиться»).

Многообразны воплощения смыслообраза смерти в лирической ткани этой «песни в прозе». Они сопряжены с её устоявшимися в мировом искусстве семантемами, которые находят своё развитие в музыкальной драматургии поэмы в виде интоном. Такова, например, *quasi*-цитата, прообраз которой – тема судьбы из симфонии № 5 Л. Бетховена (8-й такт «*Ne plus etre jeune et aimee*» – «Больше не быть молодой и любимой»), представленная в обращении. Если смысловая нагрузка (прообраз) данной интономы является очевидной, то семантическое содержание ещё одной лейтинтономы, сопряжённой с выражением образа рока (смерти), раскрывается постепенно. Её основа – движение на малую сексту вниз с последующим полутоновым «сползанием» («*Oui, messieurs, voila ce qui reste*» – «Да, господа, только и остаётся»). Эта лейтинтонома вбирает в себя двоякий смысл: «скачок в смерть» взаимодействует с покачиванием, свойственным колыбельной: смерть подобна вечному сну, «вечному покою» (впервые возникает в 4-м такте).

В противовес горестным мыслям, альтернативным решением для Дамы становится поездка в Монте-Карло. Возникновение этого образа соответствует движению по звукам малого с уменьшенным септ-аккорда в восходящем движении (18-й такт). Лейттема Монте-Карло,

отмеченная интонацией взлёта (цифра 3), совпадает с вербальным текстом Ж. Кокто. Эта лейттема-рефрен складывается из двух составляющих: оркестровой и вокальной. Лейтинтоном вокальной партии является собой обращение «темы судьбы» из симфонии № 5 Л. Бетховена. Оркестровый же вариант содержит ключевые тоны «темы судьбы», поданные в увеличении. Возникают интонационные связи со сквозным для монолога колокольным образом. «Колокольность» пронизывает все этапы развития драмы-монолога, будучи соотносимой с неизменно трансформируемым образом Судьбы.

Вступление, иллюстрирующее образ морского прибой, максимально концентрирует внимание слушателя на драме Дамы. В первом «кадре-состоянии» солистка должна передать напряжённое состояние Дамы, рассказывающей о своей Судьбе. Партия оркестра репрезентирует лейтмотивы, которые получают развитие в драматургическом поле монолога.

Интермедия между первым и вторым «кадрами-состояниями» (в поэтическом тексте «*J'ai fini ma journée*» – «Я закончила свой день», 21–23-й такты), содержит образ сна-забвения, воцарившегося в душе героини. Это – один из ключевых лейтмотивов поэзии Ж. Кокто. Сон и смерть, по представлению поэта, находятся в родстве. В поэме «Дама из Монте-Карло» они также сплетены воедино. В музыкальной драматургии тема покоя-смерти проводится как оркестровой, так и вокальной партиями.

Оркестровое вступление ко второму «кадру-состоянию» сопряжено с оркестровыми «колокольными звонами» (на *f*). Авторская ремарка «*ceder beaucoup*», дословно означающая «много уступить», с последующей цезурой с ферматой на тактовой черте свидетельствует о том, что Ф. Пуленк требует от оркестра чёткого очерчивания водораздела между «кадрами-состояниями» перед очередным всплеском потока признаний героини-солистки. Второй «кадр» монолога насыщен поэтическими метафорами, выражающими сущность красоты. Красота – это еще одна лейттема творчества Ж. Кокто. В этом фрагменте четырёхкратно повторяется эпитет «красивый», однако его смысловая нагрузка каждый раз иная. Позитивное значение слова «красивый» поэт переосмысливает. В сочетании с трагическим аспектом смыслообразов данного раздела («под красивыми траурными вуаля-

ми») Ж. Кокто применяет приём парадоксального любования сферой смерти, проявивший себя в его творчестве⁴.

Во втором «кадре-состоянии» монолога Дама словно заново переживает события минувших дней. Ф. Пуленк подробно выписывает темповые изменения, связанные с волнением героини. Мелодекламационным оборотам солистки в пределах 5 тактов нотного текста сопутствуют авторские ремарки: «*exalte*» (восторженно), «*sans bousculer*» (без толчков), «*avec charme*» (с очарованием), «*a l'aise*» (комфортно). Это свидетельствует о тонком понимании автором природы вокала, даёт солистке возможность передать малейшие изменения настроения героини. В кульминационной зоне раздела (37-й такт) динамика достигает *ff*. Конец «кадра» – возвращение к спокойному темпу и тихой звучности, совпадающей со словом «Монте-Карло». В вокальной партии ему сопутствует вариантно изложенная лейттема в виде восходящего движения по звукам уменьшенного трезвучия.

Третий «кадр-состояние» начинается спокойным размышлением героини об удаче, в дальнейшем перерастающим в безудержное мысленное состязание с Фортуной, которая для Дамы воплощена в единственную цель – выигрыш в казино. Дама вспоминает ставки, потери, азарт игрока. Здесь впервые появляется новый тематический элемент. Это – напряжённое движение октавных цепочек на стаккатто в оркестровой партии. Эта тема сопряжена со сферой коллизий игры. В партии оркестра первое проведение темы звучит на *p*, что требует отточенного штриха. Ремарка Ф. Пуленка «*presser un peu*» (немного сжимать) призывает ускорить темп. В партии солиста ощущается нарастание нервного напряжения. Обилие слов, накладываемых на мелкие длительности, передаёт тревожное настроение, приводящее к новой волне патетики в душе героини (авторская ремарка «*pathetique*»).

⁴ Так, в стихотворении «*Attelage*» («Упряжка»), финальной миниатюре вокального цикла Л. Дюрея «Три песни басков» (1927), поэт отображает образ траурной процессии («*trainent de leur bouche triste*» – «рты грустные скрываются на дороге»). А уже в 1948 году образ траурной кибитки возникает в кинематографической версии в финальных строках фильма Ж. Кокто «Ужасные родители», провозглашаемых самим автором: «Кибитка продолжает свой путь». Показательно, что в произведениях столь далёких жанров с разрывом в двадцать лет Ж. Кокто повторяет образ вечного движения к смерти в качестве эпилога.

Конец раздела представлен тихой кульминацией, замкнутой рефреном «Монте-Карло».

Четвёртый «кадр-состояние» (цифра 9) передаёт чувства героини после фиаско – изгнания из «игорного рая». Хотя Дама произносит слова обвинения «жестоким людям», город мечты остается для неё божеством. Десятая строфа стихотворного текста, соответствующая началу данного музыкального раздела, содержит омофоны «*sale*» («грязный») и «*salles*» («залы»). Шипящие согласные подчёркивают игру слов, связанных с негативной окраской.

Один из фактурных срезов, впервые появившийся в шестом такте монолога, становится основой формирования темы изгнания, преобладающей в этом разделе и придающей ему характер «злого скерцо» (начало эпизода «*on a beau repeater “je veux”*» – «хорошо было повторять “я хочу”»). В этом разделе состояние взволнованности то накаляется, то ослабевает. Так, реплики, сопровождаемые композиторской ремаркой «*detendre progressivement*» (ослабить постепенное развитие), чередуются с новой волной воодушевления «*en animent, tres nerveux*» (с воодушевлением, очень нервно). При этом автор требует от исполнителя почти полной речитации («*presque parle*» – «почти разговаривая»).

Важные этапы формирования этого «кадра-состояния» сопряжены с фразой «*Moi qui aurais donne mon truc*» (я, которая бы отдала свой обман-трюк). Она обрамлена ферматой на цезуре и мощным фортепианным отыгрышем. Этот драматургический этап – одна из кульминационных ступеней в сквозном развитии целого. С этой зоны начинается поток бессвязных реплик, нарастает аффектация состояния героини. Эпизод требует особого внимания и работы не только над интонацией, но и над образом в целом, поскольку столь сильный эмоциональный накал передать сложно.

Пятый «кадр-состояние» следует соотнести с функцией эпилога. «*Je suis une ombre de moi-meme*» (я – тень себя самой). Лейттема коллизий игры оттеняет экзальтированное состояние Дамы. Во взаимодействие вступают элементы «злого скерцо» из предыдущего «кадра-состояния», мелодика колыбельной. Тема рока в вокальной партии становится доминирующей. Данный приём свидетельствует о задаче композитора при помощи сплетения лейтинтоном отобразить

поэтическую картину состояния героини перед неизбежным концом. Тематические структуры пронизывают музыкальную ткань монолога, подобно тому, как перед смертью Дамы проходят кадры её жизни.

Перед 14-й цифрой в вокальной партии «тема судьбы» является в «бетховенском варианте». Второй такт цифры 14 (88-й такт) содержит скачок на большую сексту в вокальной партии и его зеркальное отражение в оркестровой. Этот тематизм, возникший в четвёртом такте цифры 1 (10-й такт), символизирует принятие смерти как единственной возможности остаться навсегда в игре. Вербальный текст «*cette nuit je pique une tete dans la mer de Monte-Carlo*» (этой ночью я воткну голову в море Монте-Карло») совпадает с интонемой «прыжка в смерть». Трагическое окончание монолога растворяется в мечтательном заклинании, свойственном вокальным фразам «Монте-Карло... Монте-Карло». Динамика «истаивает» до *pp*. В 15-й цифре в оркестре проводится неполная лейттема Монте-Карло как квинтэссенция всего произведения в целом. Пауза в оркестре, соответствующая полному такту («*strictement en mesure*» – категорически точно по метру), предвосхищает аккорд в оркестре на *pp*. Дама навсегда осталась в Монте-Карло, словно растворилась в нём. Последним всплеском воды за ней захлопнулась дверь её жизни.

Таким образом, новаторство Ф. Пуленка связано в первую очередь со значительной театрализацией камерного исполнения и расширением технических возможностей певца, связанных с искусством *parlando*. Немаловажной чертой творческого стиля композитора становится жанровый синтез и создание уникальных жанров монооперы и оперного монолога. В реализации исполнительской версии монолога «Дама из Монте-Карло» Ф. Пуленка следует исходить из эстетических принципов, свойственных Ж. Кокто, поэтики Ф. Пуленка, художественных задач, запечатлённых авторами текста, и основываясь на специфике вокального искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеева Л. К теории интонационного синтеза в вокальной мелодии / Л. Алексеева // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки : сб. научных трудов / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред.-сост. Е. В. Назайкинский]. — М., 1985. — С. 58–75.

2. Веркина Т. Актуальное интонирование как исполнительская проблема : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Т. Веркина. — Харьков, 2008. — 20 с.
3. Колоней В. Художественная целостность в исполнительском интонировании / В. Колоней // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. статей / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського ; упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. — К., 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 262–268.
4. Коханик І. К проблеме смысла в стилеобразовании / И. Коханик // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. статей / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського ; упоряд. В. Г. Москаленко. — К., 2004. — Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. — С. 67–79.
5. Краснощек Е. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Е. Ю. Краснощек. — Харьков, 2012. — 17 с.
6. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. — М. : Сов. Композитор, 1969. — 239 с.
7. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. — М. : Музыка, 1970. — 310 с.

Краснощек К. Ю. Інтонаційна драматургія монологу «Дама з Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. У дослідженні, що базується на вивченні поезії Ж. Кокто, притаманних їй символізму, звукопису та методу гри, вивчається вплив інтонаційної драматургії вербального твору на його музичне втілення. Особливу увагу приділено окремим аспектам специфіки французької мови.

Ключові слова: Ж. Кокто, Ф. Пуленк, монолог, моноопера, звукопис, лейтінтонема, інтонування.

Краснощек Е. Ю. Интонационная драматургия монолога «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. В основе исследования лежит изучение поэзии Ж. Кокто, в том числе присущих ей символизма, звукописи и методов игры, рассматривается влияние интонационной драматургии вербального произведения на его музыкальное воплощение. Особое внимание уделено отдельным аспектам специфики французского языка.

Ключевые слова: Ж. Кокто, Ф. Пуленк, монолог, моноопера, звукопись, лейтинтонема, интонирование.

Krasnoshchok K. Intonational dramatic monologue “The Lady of Monte-Carlo” J. Kokto – F. Poulenc. The monologue «Dame de Monte-Carlo» by F. Poulenc is viewed in the aspect of the executive interpretation, which is based on the background of studying of J. Cocteau’s creative writing and poetry specificity.

Key words: executive interpretation, monologue, monoopera, intonation dramaturgy, leytintonema.

УДК 78.071.2 : 784.3 (44) «18»’

Татьяна Жарких

«POÈMES POUR MI» О. МЕССИАНА: РОЛЬ СМЫСЛОБРАЗОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

Вокальный цикл «*Poèmes pour Mi*» О. Мессиа́на, написанный в 1936 году и блестяще исполненный Марсель Бю́нле, французской певицей, обладательницей гибкого драматического сопрано, сегодня, к сожалению, достаточно редко исполняется, равно как и другие вокальные произведения О. Мессиа́на. Тому есть несколько причин. Во-первых, как отмечал сам композитор, этот цикл является «утомительным для дыхания» и требует огромного вокального диапазона [6]. Не случайно при жизни композитора лишь немногие певицы решались исполнить «*Poèmes*», как, впрочем, и другие его вокальные циклы – «*Chants de terre et de ciel*» и «*Harawi, Chants d’amour et de mort*». Во-вторых, значительной проблемой исполнительской трактовки является принцип виртуозности, отличающий все камерно-вокальные циклы О. Мессиа́на, «*Poèmes*» в том числе. В-третьих, поэтический текст «*Poèmes*», автором которого является сам композитор, изобилует аллитерационно-ассонантными семантемами, требующими от исполнителя глубокого знания французского языка и мастерского владения певческой дикцией, без наличия которой полноценное

воспроизведение цикла, раскрытие многомерности исполнительской драматургии не представляется возможным¹. В-четвертых, цикл пронизан многомерной символикой, раскрывающейся, в частности, посредством становления и развития сквозных смыслообразов. Показательно, что в числе определяющих содержание произведения символов – образ Прекрасной Возлюбленной Мессияна – Клер Дельбо, пронизывающий все уровни смыслообразования данного сочинения. В-пятых, «*Poèmes*» присуща композиторская полистильность, в связи с чем воспроизведение звуковых особенностей различных стилевых моделей является важнейшей задачей исполнительской интерпретации рассматриваемого вокального цикла.

Раскрытие сущности исполнительской драматургии «*Poèmes*» О. Мессияна, исходя из воссоздания целостности структуры, символики смыслообразов поэтического и музыкального текстов, представляется **актуальной задачей** современного музыковедения, поскольку позволит интерпретатору проникнуть в глубины композиторского замысла и более адекватно отобразить их в исполнительской практике.

Цель статьи – выявить роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокальных сочинений О. Мессияна. **Объект исследования** – исполнительская драматургия в музыкально-поэтических текстах О. Мессияна. **Предмет исследования** – роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокально-поэтического цикла О. Мессияна «*Poèmes pour Mi*».

Прежде всего отметим, что редкое исполнение цикла «*Poèmes pour Mi*» связано не столько с техническими проблемами – сложностями дыхания, широтой диапазона, сочетанием виртуозности и камерности, высокими требованиями к дикции, сколько со сложностью передачи духовной глубины и символического содержания сочинений автора, нашедшими воплощение в многомерных смыслообразах. Символика, пронизывающая все уровни содержания «*Poèmes pour Mi*», без которой невозможно воссоздание целого, должна быть понята исполнителем и претворена в исполнительской драматургии.

¹ Значение данного аспекта повышается в связи с тем, что О. Мессиян уделял особое внимание дикции, считая себя компетентным в данном вопросе.

В мессиановском вокально-поэтическом цикле прослеживается своеобразная эволюция центральных смыслообразов. Наряду с единством всего сочинения каждая его часть (поэма) в романтической трактовке (единство поэтического и музыкального высказывания) своеобразно реализует авторскую идею – переход от земной жизни к Вечности посредством супружества, брака, благословенного Богом. Вместе с тем, существуют и незыблемые качества, которые от поэмы к поэме, видоизменяясь, сохраняют свое значение. В этом заключена специфика сквозной драматургии, охватывающей не только музыкальный, но и поэтический ряды исследуемого произведения. Каждый из номеров выполняет свою функцию в системе целостности вокально-поэтического цикла. Анализ музыкально-вербального текста «*Poèmes pour Mi*» показал, что к числу его ведущих смыслообразов относятся **бессмертие, любовь, воскресение, Истина, Дух, благодать, свет**. Имеющиеся в авторском поэтическом тексте, повторяющиеся неоднократно на протяжении цикла, они объединены общей интонационной основой – это речитация, псалмодирование, что свидетельствует о молитвенно-сакральном содержании сочинения. Таким образом, вокальный цикл «*Poèmes*» О. Мессиана, будучи, казалось бы, светским жанром, содержит глубокую религиозную идею. Её воплощение должно влиять на формирование исполнительской драматургии: интерпретатору необходимо учесть традиции того типа звукоизвлечения, который отличает литургическое пение в его французской традиции. Такого рода пение составляет важнейший интонационный смыслообраз, обладающий религиозной символикой и предопределяющий сущность исполнительской интерпретации рассматриваемого сочинения.

Также, на исполнительскую драматургию вокального цикла О. Мессиана должно оказать влияние и свойственное ему формообразование. Композитор, оформляя содержание цикла, возрождает особенности текст-музыкальной формы, восходящей к средневековой, – типа музыкально-поэтической композиции, регулируемого словесным текстом. Это требует от исполнителя трактовки поэтического текста как важнейшего компонента, определяющего специфику музыкальной формы произведения. Введение поэтического текста в процесс конструирования исполнительской драматургии – одна из

отличительных черт работы вокалиста над интерпретацией вокального сочинения О. Мессиана.

Цикл обладает рядом признаков, позволяющих усмотреть в вокальных поэмах черты стилизации григорианского хора, монодии в стиле *sacra* [8, с. 159–184]. Таковыми признаками являются: речитация на одном звуке, псалмодирование, доминирование силлабики; организация монодической линии в соответствии с конструкцией словесной основы; небольшой диапазон; появление признаков силлабо-мелизматического стиля в завершении фразы; характер соотношения монодии с фортепианной партией позволяет усмотреть черты респонсория; отсутствует тактированность монодии; вокализ *Alleluia*. Формируя основы исполнительской драматургии цикла, вокалист должен учесть традиции церковного пения, свойственные католической литургии. Для этого исполнителям целесообразно исходить из того положения, согласно которому григорианский хорал – хвала Всевышнему. Сущность григорианского хора заключается в неспешном распеве молитвословного текста, в процессе которого как бы осуществляется «переключение» молящегося из временного в вечное. Поэтому в голосе сопрано (именно для данного типа голоса написан вокальный цикл) должно отсутствовать излишнее вибрато, страстность и внутреннее напряжение. Вместо этих особенностей, характерных для современного камерно-вокального исполнительского стиля, певцы должны воспроизводить черты стиля *cantus planus*. Показательно, что О. Мессиаан считал, что «*один лишь cantus planus (как совокупность всех традиций григорианского пения) обладает той чистотой, радостью и светом, которые необходимы душе, чтобы воспарить к Истине*» [5], словно бы определяя специфику исполнительской драматургии, необходимой при интерпретации его вокальной музыки.

Но, как можно заметить, «Деяние благодати» – это и не самая «ангельская» музыка, каковой мыслился в Средние века григорианский хорал. Как отмечает К. Зенкин, она не «нисходит» и не «восходит», а пребывает в своём локальном пространстве: «В мире Мессиаана ничто не предзадано извне, а любые элементы языка далёкого прошлого (будь то индийские или греческие ритмы, или григорианские интонации) изменяются до неузнаваемости в его предельно индивидуализи-

рованном стиле. Музыка Мессиана – это его собственное представление о единении Божественного и земного» [2, с. 169–170]. Поэтому более статичный и прозрачный первый период «Деяний благодати» постепенно трансформируется в динамичный и драматичный второй и третий периоды. В связи с более высокой тесситурой и другой трактовкой *ostinato*, сохраняющего хроматическое движение в вокальном исполнении предполагается повышенное эмоциональное напряжение, нехарактерное для традиционных григорианских интонаций.

Особенности исполнительской драматургии данного произведения заключаются в том, что в ряде поэм (цикл состоит из 9 поэм), таких как «Деяния благодати», «Дом», «Молитва-мольба», фортепианная партия выполняет двойную функцию: хора и колоколов. Так вырисовываются черты респонсорного пения (солист-хор) и возникает своего рода диалог, при этом фортепианная партия приобретает не сопровождающую, а равнозначную роль. На музыкальном уровне сопоставление «хора» и голоса ничем не прерывается – это сквозной метод на протяжении всего произведения, причём, «хоровые» фортепианные и вокальные речитации имеют волнообразную структуру.

Декодирование символических значений на поэтическом и музыкальном уровнях является важнейшим условием формирования исполнительской трактовки «*Poèmes pour Mi*». Главный смыслообраз вокального цикла – возлюбленная О. Мессиана Клер Дельбо (Ми) возникает в самом начале сочинения, в «Деяниях благодати». В фортепианной фактуре нота *mi*, являющаяся именным тоном возлюбленной, появляется почти незаметно, как составная часть аккорда. Однако в вербальном тексте уже в первом слове *ciel* (небо) фонемы **с**, **l** указывают на связь с *Claire* (в переводе с французского – *светлая*, связанная с чистотой, светом), кроме того, небо – это воздух, свет, что также ассоциирует с именем возлюбленной. Все перечисляемые блага: вода (*l'eau*), земля (*la terre*) фонетически связаны с Клер Дельбо. Наиболее важные, ключевые слова подчёркнуты более продолжительной мелизматикой. В музыкальном тексте особо акцентировано слово «свет», что является ещё одним доказательством посвящения данного вокального цикла.

Таким образом, вокалист-интерпретатор должен учитывать, что О. Мессиаан в вокально-поэтическом цикле какие-то символы на-

зывает, а какие-то нет. И каждый раз содержание оказывается шире вербально поименованных смыслов потому, что слово обладает меньшим символическим смыслом, чем фонема; слово более конкретно, но менее загадочно, фонемы же выходят за пределы предметности. В поэзии О. Мессиаана звуки становятся конструктивным стержнем строфы. Образно-смысловые и фонетические связи перерастают в единое целое.

У французского композитора-поэта слово воспринимается как некий звучащий комплекс, в котором музыкальный ритм и интонация подчиняются вокальной партии, представленной в полном спектре звуков человеческого голоса: не только речитации, допускающие значительные динамические градации, но и «проинтонации» языка – крики, стоны, имитация природных явлений.

В связи с этим при исполнении мессиаановских текстов предполагается чёткая артикуляция французских фонем, создающих необходимую эмоциональную тональность. Следует подчеркнуть, что французская фонетическая система, в отличие от русской, характеризуется более чётким и напряжённым произнесением гласных и согласных звуков, отсутствием редукции гласных в безударном положении, фиксированным местом ударения, более плавной мелодикой.

Вокальный цикл «*Poèmes pour Mi*» создан по принципу стиливого контраста, что имеет огромное значение в постижении исполнительской драматургии. Так, например, четвёртая поэма «Кошмар» написана в сюрреалистическом стиле. Подражая П. Реверди, О. Мессиаан ставит рядом слова-образы, которые создают одновременно визуальный, слуховой и интеллектуальный шок, а затем возникает ощущение чего-то странного и противоестественного. «Кошмар» в какой-то степени является контрверсией «Деяний благодати», а «стоны» 4-го номера становятся как бы «кривым зеркалом» вокализа *Alleluia*, и в этом зеркале не отражается ни сострадание, ни любовь, ни Бог.

Четвёртая поэма одна из самых трудных в вокальном отношении. Перед интерпретаторами стоит задача не только точно воспроизвести архисложный ритмический рисунок поэмы, но и максимально точно передать звукоимитацию плача, стоны, крика, причём эмоциональный «надрыв» должен быть не стихийным, а иметь смысловой вектор. Достигнуть у слушателей ощущения исступления исполнители могут,

только опираясь на строгий «математический» расчёт – это и удержание певческого дыхания на длинных фразах, и овладение «металлическим» звучанием в верхней тесситуре, и гибкая перестройка голоса на нижний регистр. При этом огромное значение имеет чёткая артикуляция французских фонем, благодаря которым вербальный текст наиболее ёмко передаёт состояние кошмара.

В отличие от четвёртого номера, второй – «Пейзаж» – создан в импрессионистическом ключе, поэтому вокальное исполнение этой поэмы близко канонам школы К. Дебюсси: пропетое слово должно незаметно переходить в декламацию, благодаря чему возникает почти мистическая атмосфера мессиановского творения.

Главный смыслообраз «Пейзажа» – **драгоценность** (дар Бога, который нужно принимать с благодарностью). В контексте данной поэмы – это любовь, что также подтверждается многократным (в каждом такте) повторением нот *ля (la)* и *ми (mi)*, которые являются музыкальными символами *Claire Delbos*. Если их 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.

Символический образ Клер Дельбо явно проступает и в шестой поэме «Твой голос». В поэтическом тексте этой части О. Мессиан использует метафорический метод. Такой подход можно представить следующим образом: в центре круга находится главный смыслообраз – **женщина**, вокруг которой возникают множество сравнений, раскрывающих её сущность: **птица весны** (обновление), **голос света** (прозрение), **вечность** (Бог), **красота**, **служительница Сына** (Христа), **Пресвятая Дева Мария** (возлюбленная Отца), **избранница** (подчёркивается духовность), **ангел**, **Святая Троица** (во славу), причём, всё это озарено светом **полдня**, когда Солнце (Бог) в зените. Двигаясь по часовой стрелке, совершается, как бы, полный солнечный круг.

«Твой голос» – это свёрнутый куртуазный роман в миниатюре, где образ женщины – Прекрасной Дамы – создан в традициях средневековья. Уподобление Прекрасной Дамы Богоматери является средневековой традицией и через эту параллель возникает образ Святой Троицы. Прекрасная Дама, пронизанная светом, превращается в Ангела – двойника Богоматери.

Одна из особенностей «Твоего голоса» – однородный фактурный тематизм, который играет сквозную роль вплоть до коды. Благодаря единству музыкального начала, можно установить единство смыслообразов, например, таких как: **полдень, голос, птица весны, пробуждение, вечность**. Каждый из приведенных смыслообразов можно было бы трактовать независимо один от другого, но благодаря фактурному единству между ними возникает общность.

В фортепианной партии как бы воспроизводятся образы словесного текста по типу иллюстрации. Например, фортепианная фактура в 7–8-м тактах, напоминающая форму креста или взмах птичьих крыльев, соответствует авторскому комментарию «весенняя птица, которая просыпается». Крест подтверждает избранность женщины-птицы. С 23-го такта звучит птичье щебетание, птичьи трели. Здесь происходит «очищение» от фактурных красот и сама мелодическая линия становится знаком красоты и истинности. Прообраз пения птиц начинает формироваться ещё в «Деяниях благодати», и можно утверждать, что щебетание «просыпающейся весенней птицы» – это *Alleluia* из первой поэмы, т. е. принцип метафоры распространяется и на музыкальную драматургию: одно наделяется свойствами другого, пение птиц – это *Alleluia*, порождающая образ пения птиц. Однако для композитора-поэта «*oiseau de printemps qui s'éveille*» (весенняя птица, которая просыпается) ассоциируется с Клер Дельбо. Таким образом, *Alleluia* – это также тема главной героини.

Для постижения вокальной музыки О. Мессиана исполнителям необходим анализ словесных текстов и интонационных комплексов произведений французского художника. Глубокое понимание сути поэтического замысла будет способствовать доскональному воспроизведению музыкальных нюансов. Сложность исполнения этого номера вокального цикла заключается в умении мгновенно трансформировать тембральные краски голоса. После мощного эмоционального выплеска в «Кошмаре» (четвёртая поэма) диаметрально противоположное умиротворённое *plain chant* должно пробуждать у слушателей светлые нежные эмоции.

Во второй и восьмой поэмах («Пейзаж», «Колье») О. Мессиан заимствует некоторые поэтические образы П. Верлена, превращающего стихотворение в своеобразные поэтические ребусы, назначение кото-

рых – намекнуть на нечто загадочное, неизвестное, что постигается не разумом, а душой. Используя суггестивные особенности звуков поэтического текста, французский композитор-поэт усиливает степень положительного или отрицательного воздействия слова на слушателя. Поэтому «смазанная» дикция исполнителя не вызовет желаемого воздействия на слушателя.

В восьмом номере «Колье» О. Мессиаан добавляет новые смыслы и образы, благодаря чему раскрывается, что **драгоценность** – это любовь. Постепенно приходит осознание единства **колье, пейзажа, драгоценности** и **благодати**, потому что **колье**, «*изогнутый пейзаж*» – это две руки любимого человека, который ниспослан как **благодать**. Таким образом, приближаясь к финалу, автор даёт расшифровку тем значениям ключевых слов, которые упоминались ранее.

В заключительной девятой поэме «Молитва-мольба» использована звукоизобразительность: то, что есть в тексте, то и отражает фортепианная партия: *frappe, tape, choque* (бейся, стучи, сотрясайся) имитирует колокольный звон, стук сердца. «*Carillonne, mon cœur!*» («Звени, моё сердце») – это интонация-жест, здесь маркированные звуки, широкие скачки, вокальная партия совпадает с партией фортепиано, вся фортепианная фактура буквально пронизана колоколенностью. Финал превращается в некий «аккорд-колонну», в котором поток света устремляется вверх, преломляется и ниспадает как в молитве: «*Просите и воздастся вам, ищите и найдёте. Стучитесь и дверь откроется перед вами*» (Нов. Зав. от Матф. 7:7).

В заключительной поэме вокально-поэтического цикла предполагается почти оперное звучание. Это гимн любви, благодаря которой возникает чудо соединения звуков, цветов и образов.

Выводы. При исполнении вокального цикла «*Poèmes pour Mi*» О. Мессиаана следует учитывать всю многомерность художественного времени-пространства, целостную картину того философско-религиозного миропонимания, которое отобразил композитор в произведении, что нашло отражение в развитой системе интонационно-вербальных смыслообразов. Для интерпретатора необходимо овладеть наукой «считывания» закодированной в вербальном и музыкальном текстах О. Мессиаана философско-художественной информации. Только при таких условиях исполнительская драма-

тургия будет адекватна тому замыслу, который запечатлел в своём творении автор.

Вокалисты, включающие в свой репертуар произведения французского Мастера, анализируя и постигая его тексты, смогут расширить свой тембровый диапазон за счёт воссоздания эмоциональной палитры, свойственной смыслообразам драматургии цикла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия : кн. свящ. писания, Ветхого и Нового Завета, канон. — Минск : ВЕЛЭД, 1992. — 925, 296, 63 с.
2. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире О. Мессиа́на как знак «Божественного присутствия» / К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры : избр. ст. / К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. — Ростов н/Д, 2010. — Вып. 4. — С. 156–180.
3. История зарубежной музыки. XX век : учеб. пособие для студ. вузов / отв. ред. Н. А. Гаврилова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М. : Музыка, 2005. — 576 с.
4. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиа́на / К. Л. Мелик-Пашаева. — М. : Музыка, 1987. — 208 с.
5. Мессиа́н О. Один лишь *cantus planus*... : [эпиграф к ст. Г. Бутузова «Традиция и западная музыкальная культура»] [Электронный ресурс] / Оливье Мессиа́н. — Режим доступа : <http://www.zvezda.ru/gnosis/2007/11/23/muzyka.htm>. — Загл. с экрана.
6. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном : (пер. с фр.). Гл. 5 [Электронный ресурс] / Клод Самюэль. — Париж, 1968. — Режим доступа : <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/227-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-5.html>. — Загл. с экрана.
7. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — 3-е изд., стер. — СПб. : Лань, 2006. — 491 с.

Жаркіх Т. В. «Роёmes roug Mi» О. Мессіана: роль смислообразів у виконавській драматургії вокально-поетичного циклу. Вокально-поетичний цикл О. Мессіана насичений символами, що пронизують музичний

і вербальний ряди твору. Декодування центральних смислообразів, а саме: *любов, птах, воскресіння, весна, благодать* та інших, сприяє відкриттю завіси таємничості, властивій месіанівським текстам. Тому декодування постає як важливе художнє надзавдання виконавців, які ставлять метою досконало втілити авторську ідею «*Poèmes pour Mi*» – осягнення божественної суті світу, відображення картини Вічності та часу, простору Любові. Головна проблема виконавської драматургії полягає у проникненні до глибин художнього змісту та знаходженні адекватних композиторсько-поетичному замислу акустичних характеристик голосу.

Ключові слова: смислообраз, виконавська драматургія, символ, вокально-поетичний цикл.

Жарких Т. В. «Poèmes pour Mi» О. Мессіана: роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокального цикла. Вокально-поэтический цикл О. Мессіана насыщен символикой, пронизывающей музыкальный и вербальный ряды произведения. Декодирование центральных смыслообразов, таких как: *любовь, птица, воскресение, весна, благодать* и других, приоткрывает завесу таинственности, которая присуща мессиановским текстам. Поэтому декодирование предстаёт как важная художественная сверхзадача исполнителей, ставящих целью наиболее точно воплотить авторскую идею «*Poèmes pour Mi*» – постижение божественной сути мира, отображение картины Вечности и времени, пространства Любви. Главная проблема исполнительской драматургии заключается в проникновении к глубинам художественного содержания и нахождении адекватных композиторско-поэтическому замыслу акустических характеристик голоса.

Ключевые слова: смыслообраз, исполнительская драматургия, символ, вокально-поэтический цикл.

Zharkikh T. «Poèmes pour Mi» Olivier Messiaen: the role of semantic in performing dramatic song cycle. The main problem of performing drama is to learn the depths of artistic content and the search for the author's concept of adequate acoustic characteristics of voice. Decoding the central semantic, such as: *love, birds, spring, resurrection, grace* lift the veil of mystery that is inherent to Messiaen's texts. Thus, for performers decoding is a prerequisite for the disclosure of the author's main ideas «*Poèmes pour Mi*» – comprehension of the divine essence of the world, displaying paintings Eternity and Time, Space Love.

Vocalists, including in their repertoire works of French masters, by analyzing and comprehending their texts, will be able to expand their tonal range due to reconstruction of the emotional palette, that is characteristic entered to the drama cycle semantics.

Key words: semantic, performing drama, character, vocal and poetic cycle.

УДК [78.071.1 : 783.9] : 78.01 (477.54)

Алина Криченкова

АКТУАЛИЗАЦИЯ РЕНЕССАНСНОГО ОБРАЗА МИРА В ХОРОВОЙ КАНТАТЕ «ВЕСЕННИЕ ПАСТОРАЛИ»

В. М. ПТУШКИНА

Актуальность темы. Рубеж XX–XXI вв. в украинском музыкальном искусстве связан с пробуждением национального самосознания. Одним из направлений указанного процесса является реализация творческой задачи введения украинского искусства в общеевропейский художественный контекст, установление многообразных историко-художественных связей между исторической современностью и ушедшими в прошлое музыкально-поэтическими культурами. Для украинской хоровой культуры рубежа XX–XXI вв. особую актуальность приобретает установление системы связей с художественной культурой Ренессанса, поскольку феномен Украинского Возрождения получает на современном этапе как интранациональный, так и экстранациональный тип воплощения. Именно данный экстранациональный тип воплощения специфики Украинского Возрождения рубежа XX–XXI вв. свойственен хоровой кантате В. Птушкина «Весенние пасторали». Изучение ренессансного образа мира, который представлен в кантате харьковского композитора, являет собой актуальную задачу украинского музыковедения и хороведения, поскольку способствует изучению специфики национального Возрождения рубежа тысячелетий.

Цель статьи – изучить особенности воссоздания ренессансного образа мира в хоровой кантате В. Птушкина «Весенние пасторали».

Задачи исследования:

- установить историко-художественное значение кантаты В. Птушкина в контексте развития жанра;
- раскрыть философско-художественную концепцию и трактовку жанра кантаты в произведении композитора;
- представить кантату «Весенние пасторали» как важнейшую «веху» в вокально-хоровом творчестве композитора;
- установить логику и символику воссоздания ренессансного образа мира в кантате В. Птушкина.

Объект исследования – вокально-хоровое творчество В. Птушкина. ***Предмет исследования*** – пути претворения ренессансного образа мира в хоровой кантате В. Птушкина «Весенние пасторали».

Кантата «Весенние пасторали» была написана в 1990-е годы – время обретения Украиной независимости и государственного статуса. Своё обращение к эпохе Ренессанса композитор подчёркивает и выбором жанра для «Весенних пасторалей» – хоровой кантаты, своего рода символа украинского Возрождения.

Становление культурного наследия Украины как независимого государства опирается на многовековой мировой опыт искусства. Ярко развивающиеся в искусстве эпохи Возрождения темы общечеловеческих чувств, любви, бессилия перед всеограждающим временем, стремления к жизни всегда будут волновать людей.

Обратившись к написанию кантаты, В. Птушкин искал в поэзии эпохи Возрождения: стихах Микеланджело (Италия), Реми Белло (Франция), Пьера де Ронсара (Франция), Лопе де Вега (Испания) красоту и гармонию. Этот выбор не случаен, ведь эпоху Возрождения отличает новое понимание человека как высшего творения Бога, гармонически сочетающего рационализм, красоту душевную и физическую. Для поэзии Возрождения, в отличие от Средневековья, характерна масштабность художественных образов, способность передавать большое чувство, переживаемое человеком. В эпоху Ренессанса получила осознание гармония природы и человека, именуемого центром мироздания [3]. Всестороннее видение и понимание человеческой души, пребывающей в гармонии с окружающим её миром, отображено в стихотворениях, выбранных В. Птушкиным из ренессансной поэзии.

Как известно, в искусстве эпохи Возрождения тема гармонии человека и природы способствовала утверждению особого пасторального тона. Именно пастораль в наибольшей степени соответствовала цельному и гармоничному ренессансному мироощущению. Возрождение интереса к пасторали наблюдается и в начале XX века в изобразительном искусстве, поэзии и прозе. Так, кантата «Весенние пасторали» стоит в одном ряду со многими образцами современного искусства, создающимися по канонам этого жанра.

Приветствуя начало новой эпохи в истории Украины в кантате «Весенние пасторали», композитор устанавливает связь между XV–XVI вв. и современностью – рубежом XX и XXI веков, которую направляет общая идея – единства возрождения и пасторали. Философско-художественная концепция и жанровая трактовка кантаты В. Птушкина продолжила лучшие принципы эпохи Возрождения: одним из временных символов эпохи выступает Весна как аналог Возрождения, а в качестве жанрового имени второго плана предстает пастораль, предопределяя тем самым характер образного содержания и интонационной драматургии целого. Работа над кантатой охватила 1991–1995 гг., в течение которых автором было сделано три редакции. Первая написана для детского хора, квартета труб, ударных и органа (1991). Вторая – для детского хора, квартета труб и симфонического оркестра (1993). Третья переделана для смешанного хора, сопрано и симфонического оркестра (1995) [5]. Столь значительное внимание, уделённое композитором произведению, обладает важнейшей знаковой функцией в его творчестве и относится к числу творческих «вех» в наследии автора.

Актуальность сочинения В. Птушкина была остро прочувствована и подхвачена ведущими хормейстерами нашей эпохи. Так, профессор В. Палкин попросил композитора сделать редакцию кантаты для смешанного хора. Вторая редакция была сделана композитором по просьбе художественного руководителя Большого детского хора Национальной радиокomпании Украины Т. Копыловой. Сегодня произведение также остаётся широко востребованным. В апреле 2015 года в исполнении детского хора «Скворушка» под руководством Ю. Ивановой прозвучало несколько частей из кантаты «Весенние пасторали». Это свидетельствуют о том, что в произведении заложен такой

историко-метафорический смысл, благодаря которому осуществляются глубинные параллели с судьбами современной Украины. Кроме того, безусловно, предложенная композитором интонационная драматургия кантаты была воспринята современниками как воплощение такого феномена, как «актуальное интонирование» (термин Т. Б. Веркиной), столь необходимого для развития хорового исполнительского искусства [1].

Композитор уделяет большое внимание проблеме соотношения слова и музыки. Одним из критериев отбора поэтической основы для своих музыкальных произведений является любовь В. Птушкина к хорошей поэзии. Так, в первой части композитор обращается к сонету Микеланджело «И карандаш и краски уравнили с благой природой ваше мастерство», который обращен к Джорджо Вазари, известному архитектору, художнику и историку искусства. Во второй части композитор использует стихотворение Реми Белло «Апрель». Для третьей части В. Птушкин выбирает сонет «Нет, ни камья, золотом одета» из книги «Любовь к Кассандре» Пьера де Ронсара. Стихотворение «Май» Лопе де Вега стало литературной основой четвёртой части кантаты.

Композитор высоко ценит искусство слова и стремится подчеркнуть его значимость средствами музыкальной выразительности. Принадлежность поэтов к одной исторической эпохе, идилличность, свойственная их художественному мышлению, подчас непосредственная, порой – опосредованная связь с весной позволяют композитору объединить их в один цикл. Владимир Михайлович использует в кантате перевод стихов на двух языках: русском и украинском. Однако благодаря музыкально-драматургической концепции, благодаря музыкальному обобщению каждое из стихотворений обретает глубинную связь с Весной. Таким образом, Весна является связующим символом западноевропейского и украинского Ренессанса.

В музыкальном искусстве известны произведения, посвященные временам года, например, цикл концертов А. Вивальди. Согласно этой традиции, каждое время года трактуется как определенный этап человеческой жизни. В кантате «Весенние пасторали» циклическую форму имеет одно время года, отображая как некий цикл человеческого бытия: вся жизнь человека уподоблена весне, её пробуждению,

становлению, процветанию и буйному торжеству. В итоге человеческая жизнь трактуется не как путь к смерти, а как Восхождение, дорога к Венцу.

Порядок следования стихотворений ренессансных поэтов подчинён логике кантатного цикла. Единству циклической концепции способствует пасторальная трактовка каждой из четырёх частей, в результате чего кантата предстаёт как хоровой цикл из четырёх пасторалей: *Прелюдия* (Andante, Sostenuto), *Интермеццо* (Andante con moto), *Ария* (Adagio) и *Рондо* (Allegro molto). В четырёхчастной кантате преобладают умеренные и медленные темпы. Лишь финальное *Allegro molto* нарушает этот принцип. Особенности темповой драматургии позволяют усмотреть в кантате наличие такой жанровой модели, как сюита, рождение которой в западноевропейской музыке связано с серединой XVI в. В отличие от кантаты, пасторали, прелюдии, интермеццо, арии и рондо, жанр сюиты в «Весенних пасторальных» не заявлен композитором. Однако, расположение частей в цикле позволяет обнаружить жанровые черты сюиты, обнаруживая ещё одно связующее звено между западноевропейским и украинским Ренессансом.

Композитор вовлекает в контекст хоровой кантаты жанры, которые имеют инструментальное происхождение, соединяя с ними хоровую и вокальную традиции [2]. Содержание, вложенное композитором в эту концепцию, многообразно, что и подтверждает широкий жанровый спектр. Первый уровень – кантата, второй – пастораль, третий – связан с тем, что каждая из пасторалей обретает свое жанровое воплощение.

Во всех частях кантаты прослеживается синтез разных циклических жанров: черты симфонии, сюиты, хорового цикла, концерта. Концертность трактуется автором в широком смысле слова – как идея состязания в сотворении прекрасного. В. Птушкин мыслит её как творческий «поединок» между западноевропейским и украинским «Возрождением», между различными видами искусства.

Жанр пасторали, начиная с эпохи Возрождения, далеко отходит от «пастушеской» тематики; в нём осуществляется осмысление таких важнейших тем искусства, как человек и природа, вечного возвращения, любования красотой, совершенства искусства. Лирический тон повествования ощущается во всех частях кантаты, каждая часть

трактуются композитором как монолог, ведущийся от первого лица. Наиболее значительный контраст, как это и свойственно жанру сюиты, располагается между третьей (*Adagio*) и четвёртой (*Allegro molto*) частями – самой медленной и самой быстрой в цикле.

В основе первой части *Прелюдия* на стихи Микеланджело лежит вечная тема искусства, волновавшая художников эпохи Ренессанса. Её сущность следует определить как состязание века (символа времени) и природы (символа вечности). Из этого следует, что композитор обращается не только к жанрам пасторали и прелюдии, но и к жанру концерта, основанному на принципе состязания. Первая часть двухчастна, она словно бы состоит из двух прелюдий: оркестровой и хоровой. Эта идея, заложенная в стихотворении Микеланджело, представлена композитором и в оркестровой прелюдии, которая, в свою очередь, также двухчастная. Грустная и нежная первая часть оркестровой Прелюдии рисует картину пробуждения весны. Лирическая линия Прелюдии предваряет её вторую образно-смысловую грань – призывную, победную, торжественную. Яркая и активная вторая часть оркестровой Прелюдии основана на ликующих, призывных кварто-квинтовых интонациях, порученных духовым инструментам, остром, акцентированном ритмическом рисунке, звучащем на *ff*. Тогда как лирическая часть инструментальной Прелюдии возложена на струнную группу оркестра, на мягком и спокойном фоне которой го-бой претворяет нежную и тихую мелодию. Сопоставление образных пластов, символизирующих Весну, способствует выражению философской тематики произведения.

По концепции Микеланджело, развитой в музыке В. Птушкина, природа господствует над тем, что создал человек, побеждая его, однако, вопреки этому закону, художники всех времён творят прекрасное. Исходя из этой идеи, девиз кантаты можно было бы выразить следующим образом – хотя творчество художника, возможно, и канет в небытие, тем не менее, труд его не напрасен, хотя бы потому, что возрождает воспоминания, вырывая у смерти жизнь. Эта концепция получает развитие и в последующих частях.

Нежная хоровая Прелюдия, сменяющая оркестровую, заканчивается утверждением надежды на возрождение: «Но вы вернули вновь воспоминанье о поглощённых смертью, и вот, вопреки, оно навеки

живо!» (последние строки сонета Микеланджело «И карандаш и краски уравнили с благой природой ваше мастерство», ставшего литературной основой первой части). Оркестровое обрамление создаёт эффект возрождённого воспоминания, найдя отражение в самой конструкции Прелюдии. В трёхчастной форме Прелюдии оркестровое заключение образует своего рода интермеццо, что в пределах первой части предваряет *Интермеццо* как вторую часть цикла.

Если в первой части в функции символа Ренессанса предстаёт воспоминание, то во второй такую роль играет возвращение. Если в первой части кантатного цикла раскрыта универсальная концепция жизни, смерти и возрождения, то во второй части акцент смещается на весеннее пробуждение природы. Вторая часть обладает, с одной стороны, временной конкретикой (время действия – Апрель – обозначено в поэтическом тексте Реми Белло); с другой стороны, свойственное ей временное пространство тяготеет к бесконечности. Этому способствует интонационная драматургия *Интермеццо*, основанная на интонациях украинской веснянки. Целый ряд факторов, среди которых обозначение одного из весенних месяцев, а также введение образа поющих птиц, позволяет трактовать вторую и четвёртую части как своего рода цикл в цикле.

С отрицания начинается третья часть кантатного цикла *Ария* («Нет, ни камей, золотом одета, ни лютни звон, ни лебедя полет...»). Здесь вновь, как и в первой части, взаимодействуют образы природы и искусства. Возникает прекрасная целостная картина мира, складываемая из природного и художественного миров. Следовательно, с точки зрения развития философско-художественной концепции первая и третья части кантатного цикла также образуют цикл в цикле, или малый цикл, диптих. В итоге содержание кантатного цикла «Весенние пасторали» в произведении В. Птушкина разворачивается не только по горизонтали от первого к четвёртому номеру, но и по вертикали, о чём свидетельствует образование двух пар семантически близких между собой частей.

В оркестровой партии четвёртой части кантаты – *Рондо* на стихи Лопе де Вега прослеживаются интонации квартовых, квинтовых и секстовых ходов, близких партии духовых инструментов первого хора «Рождественской оратории» И. С. Баха «*Jauchzet, frohlocket!*».

Если в трёх первых частях кантаты утверждение гармонии мира, искусства и природы вызывало некоторое сомнение, то в финале гармония мира основывается на взаимодействии и утверждении идеалов искусства и природы. Форма рондо выбрана не случайно. Рондо – это ещё один символ возрождения в кантате, символ вечного круговращения. Взаимодействие искусства и природы связано с включением пения птиц, как переход произведения искусства в мир Божественный. В итоге арочная концепция произведения размыкается, уходит в бесконечность.

Выводы. Кантата представлена как символ украинского Возрождения, Весна и идея воспоминания приносят ренессансный характер и являются символом Возрождения – как западноевропейского, так и украинского. Концепция кантаты «Весенние пасторали» В. Птушкина объединяет различные символические смыслы художественных творений эпохи Возрождения. Обращаясь к поэзии Микеланджело, Реми Белло, Пьера де Ронсара, Лопе де Вега, композитор синтезировал в идейно-образном содержании кантаты «Весенние пасторали» символы итальянского, французского и испанского Ренессанса XV–XVI вв. и знаки возрождения украинской культуры, характерные для рубежа XX–XXI вв., что наблюдается, в частности, в ассоциировании Весны и Возрождения. Это приводит к взаимодействию двух систем символов, одна из которых основана на западноевропейских архетипах, другая – на украинских. Между этими системами в кантате В. Птушкина существуют глубинные взаимосвязи, в результате чего обе системы образуют некое единое символическое время – пространство. Однако если символы западного Возрождения в основном содержатся в вербальном тексте и из его потенциала выходят на собственно музыкальный уровень, то в связи с проявлениями украинских символов Возрождения они сконцентрированы исключительно в музыкальной сфере. Следовательно, западновозрожденческие символы имеют преимущественно экстрамузыкальный характер, тогда как символы украинского Возрождения – интрамузыкального происхождения. В сочинении В. Птушкина идея Возрождения, взаимодействующая с идиллией и пасторалью, способствует реализации как циклической концепции мироздания, так и идеи его размыкания в бесконечность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / Т. Веркіна. — К., 2008. — 20 с.
2. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // *Laudatus* ; отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Композитор, 1992. — С. 99–106.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. / Т. Ливанова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. : По XVIII век. — С. 71–303.
4. Мартинюк Т. Перехідні епохи в історії української музичної культури / Т. Мартинюк. — К. : Логос, 1997. — 190 с.
5. Садовникова О. В. М. Птушкин / О. Садовникова. — Харьков, 2011. — 47 с.

Криченкова А. С. Актуализация ренессансного образа мира в хоровой кантате «Весенние пасторали» В. М. Птушкина. Данная статья посвящена изучению особенностей воссоздания ренессансного образа мира в хоровой кантате В. Птушкина «Весенние пасторали» – актуальной на сегодняшний день задаче украинского музыковедения и хороведения, способствующей изучению специфики национального Возрождения рубежа тысячелетий. В статье установлено историко-художественное значение кантаты В. Птушкина в контексте исторического развития жанра. Раскрыта философско-художественная концепция и трактовка жанра кантаты в произведении композитора. На основе проведенного анализа выявлена логика и символика воссоздания ренессансного образа мира в кантате В. Птушкина, установлена система связей украинской хоровой культуры рубежа XX–XXI вв. с художественной культурой Ренессанса, которая получает на современном этапе как интранациональный, так и экстранациональный тип воплощения. Кантата «Весенние пасторали» представлена как важнейшая «веха» в вокально-хоровом творчестве композитора.

Ключевые слова: кантата, пастораль, ренессансный образ мира, системы художественных связей, жанровая символика.

Криченкова А. С. Актуалізація ренесансного образу світу в хоровій кантаті «Весняні пасторалі» В. М. Птушкіна. Цю статтю присвячено вивченню особливостей відтворення ренесансного образу світу в хоровій кан-

таті В. Птушкіна «Весняні пасторалі» – актуальному на сьогодні завданню українського музикознавства та хорознавства, що сприяє вивченню специфіки національного Відродження межі тисячоліть. У статті встановлено історико-художнє значення кантати В. Птушкіна в контексті історичного розвитку жанру. Розкрито філософсько-художню концепцію та трактування жанру кантати у творі композитора. На підставі проведеного аналізу виявлено логіку та символіку відтворення ренесансного образу світу в кантаті В. Птушкіна, встановлено систему зв'язків української хорової культури межі XX–XXI ст. із художньою культурою Ренесансу, що отримує на сучасному етапі як інтра-національний, так і екстранаціональний тип утілення. Кантата «Весняні пасторалі» представлена як найважливіша «віха» у вокально-хоровій творчості композитора.

Ключові слова: кантата, пастораль, ренесансний образ світу, системи мистецьких зв'язків, жанрова символіка.

A. S. Krichenkova. Actualization of the world's renaissance image in V. M. Ptushkin's choral cantata *Spring Pastorales*. This article studies particularities of recreation of the world's renaissance image in V. Ptushkin's choral cantata *Spring Pastorales*, a presently contemporary task of Ukrainian music and choral studies, because it helps learn specifics of national Renaissance at the turn of the millennium. The article establishes historical and artistic significance of V. Ptushkin's cantata within the context of this genre's historical development. Philosophical and artistic concept and interpretation of the cantata's genre in the composer's work was revealed. The logic and symbols of recreation of the world's renaissance image in V. Ptushkin's cantata was discovered on the basis of analysis, and the system of relations between Ukrainian choral culture at the turn of the 21st century with the artistic culture of Renaissance which receives both intranational and extranational types of embodiment in today's age was established. The *Spring Pastorales* cantata is presented as a very important 'milestone' in the composer's vocal and choral work.

Key words: cantata, pasturale, world's renaissance image, systems of artistic relations, genre symbols.

**ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР «ХОРОВИХ КАРТИН» В. БІБІКА
НА СЛОВА О. ВИШНІ І С. ВАСИЛЬЧЕНКА ЯК ОБ'ЄКТ
ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Твори В. С. Бібіка, які впродовж багатьох років не виконувалися в Україні, сьогодні починають повертатися на концертну естраду. Цьому значною мірою сприяє просвітницька діяльність відомих українських музикантів, зокрема Олександра Щетинського, Романа Кофмана, доньки композитора Вікторії Бібік, а також велике зацікавлення його творчістю молодих дослідників. Осмислення музичної спадщини композитора по-справжньому починається тільки зараз, оскільки його творчі пошуки, що відбувалися в 70–80-ті рр. XX століття, набагато випередили свій час, а глибока філософічність, увага до внутрішнього світу людини, її високих моральних цінностей надзвичайно гостро резонують з актуальними проблемами сьогодення. Інтонаційний світ В. Бібіка сучасний і водночас складний. Актуалізація його творів неможлива без розуміння індивідуальної художньої концепції кожного з них і чіткої постановки виконавських завдань. Тому метою даної статті є спроба розкриття композиторського задуму одного з хорових циклів та шляхів його виконавського втілення.

«Хорові картини» для мішаного хору на слова Остапа Вишні і Степана Васильченка ор. 21¹, що стали об'єктом дослідження, написані у 1975 році. Вибір літературної основи (проза) та навіть поєднання в одному циклі текстів різних за творчими спрямуваннями митців, на перший погляд, є дещо несподіваним. Проте В. С. Бібік – людина тонкого духовного складу – знаходить спільну якість, що їх об'єднує: обидва письменники кількома виразними штрихами майстерно змальовують пейзажі. Прагненням звуковими фарбами створити такі образи керувався і композитор.

¹ Остап Вишня (Губенко Павло Михайлович) (1889–1956) – український письменник, новеліст, класик сатиричної прози XX ст., самотутній майстер української сатири і гумору.

Васильченко Степан Васильович (1879–1932) – класик української літератури, письменник-реаліст.

«Хорові картини» складаються із трьох частин: 1) «Благословилося...» (слова О. Вишні), 2) «Ярмарок» (слова О. Вишні), 3) «Ніч зайшла...» (слова С. Васильченка), літературним першоджерелом яких стали твори О. Вишні «Ярмарок» і «Кримське сонце» та «На хуторі» С. Васильченка. В. Бібік вибудовує власну концепцію циклу, перекомпонуючи тексти в новий «сюжет» твору. Ключовим для нього стає оповідання «Ярмарок», з якого свідомо вилучаються дієві аспекти. Це спрямовує увагу на «звукочислення словом».

В оповіданні О. Вишні виокремлюються три розділи, в центральному з яких подана картина ярмарку. Її обрамляють невеличкий вступ, де змальовується вранішня дорога до майдану і картина нічних подій. Саме «Ярмарок» стає опорною частиною і музичного твору. Композитор проектує його композиційний план на цикл в цілому, перетворюючи вступ і останній розділ на самостійні «картини-пейзажі».

У наведеній нижче таблиці показана композиторська робота з літературним першоджерелом у першій частині циклу – «Благословилося...» (у правій колонці виділені повторювані хором слова, вони мисляться композитором як ключові):

<i>Оригінальний текст О. Вишні</i>	<i>Текст в хоровій партитурі, скомпонований В. Бібіком</i>
благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу і ніжить все живе і наливає соками	благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах благословилося на світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою благословилося на світ і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу благословилося... і ніжить все живе і наливає соками благословилося на світ благословилося благословилося... благословилося

Вербальний текст частини В. Бібік скомпонував на основі двох оповідань О. Вишні: перші три рядки взято з «Ярмарку», наступні – з «Кримського сонця». Серед усієї багатогранності образу сонця, якому присвячено оповідання, композитор обирає лише кілька штрихів, що найбільшою мірою відповідають власному баченню. Увага композитора зосереджена на змалюванні дива народження нового дня. Вона прикута до щедрої, теплої, благодатної його сили, яка поступово перетворює нічну темряву на життєдайне світло.

Вербальною основою третьої частини циклу – «Ніч зайшла...» – стали декілька рядків з оповідання «На Хуторі» С. Васильченка, в яких композитора причарував опис тихої, світлої ночі, поданий на початку (див. *Додаток*).

В. Бібік уважно ставиться до найменшої деталі, здатної змінити задану емоційну тональність. Так, наприклад, речення «На нивах темніють незношені снопи...» в оригіналі мало уточнення – «На нивах, як *те* військо побите, темніють незношені снопи...».

У другій частині циклу В. Бібік також намагається відтворити пейзаж, змальований письменником у творі. Але якщо в першій і третій частинах він дуже тонко й обережно відбирає слова, аби не порушити тендітну конструкцію, то цього разу за допомогою тексту створює колорит, належну атмосферу. Адже О. Вишня так само прагнув передати картину народного ярмарку, де слова зливаються в суцільне вируjące гудіння майдану, створити неповторну атмосферу ярмаркового простору. За визначенням А. Луїної, ярмарок – складне та різномірне явище, «...це синкретичний за своєю концептуальною сутністю торгівельно-розважальний захід; ритуально-обрядове дійство; сакралізований хронотоп; карнавалізований топонім; багато- та різноплановий за своєю композиційно-драматургічною структурою та специфічною звуковою аурою семіозис. Але в першу чергу, ярмарок – це барвисте та самобутнє, грандіозне в своїх масштабах дійство-свято» [3, с. 396].

Таким чином, зберігаючи тричастинну композиційну структуру оповідання О. Вишні і розширивши його зображальну складову за рахунок тексту, запозиченого з твору С. Васильченка, В. Бібік апелює до жанрової моделі живописного триптиха, побудованої на контрастному зіставленні самостійних полотен, об'єднаних спільною тематич-

ною ідеєю. Авторське жанрове визначення «хорові картини» підтверджує цю думку.

Партитура першої частини циклу «Благословилося...» віддзеркалює свободу розгортання музичної думки, яка змальовує схід сонця. У нотному тексті немає ключових знаків, знаки альтерації виставляються при нотах, також не вказані метричні показники.

На основі поступового поліфонічного нашарування мелодичних ліній, розгалуження голосів композитор вибудовує живу, вібруючу сонористичну музичну тканину. Інтонаційним імпульсом розгортання стає коротка тризвокова малосекундова поспівка *h-c-cis*, розгойдування якої, непевне коливання (спочатку в партії басів на *pp*, *Sostenuto*) породжує мелодичний рух. Він вимагає відповідного звуковидобування. Переходи з ноти на ноту мають бути ледь помітними, максимально плавними, чітко контрольованими слухом.

Принципу плавності та поступовості композитор дотримується на всій вертикалі, сформованій терасоподібним імітаційним вступом партій у кварто-квінтовому співвідношенні (B – T – A – S). Експозиція теми («благословилося на світ»), що нагадує експозицію чотириголосної фуги (відповідь у тенорів і сопрано – від *e*), переростає у вільний мелодичний розвиток кожної з ліній, що призводить до утворення різноманітних секундових співзвуч. За рахунок незначних варіативних змін мелодики (в основному, ритмічного «ущільнення» та «розширення») музична тканина дихає, бринить, наче вологе ранішнє повітря.

Постійне оспівування звуків *h* та *e* вказує на їх опірність, поява ж в альтовій партії *d* не лише означає початок мелодичного проростання, але й додає певної ладової барви – мінор зі змінними другим і п'ятим шаблями. У поступовому висхідному русі у кожній з партій абсолютно чітко вимальовується звукоряд лідійського ладу, що «збирається» з двох тетрахордів: *c-d-e-fis* та *fis-g-a-h*, який візуалізує момент сходження світила, виграючи кольорами його спектру. Дублювання тетрахордів в партіях жіночих голосів (рух паралельними квартами), що обрамляються секундовими інтонаціями чоловічої групи, асоціюється з першими променями сонця.

«Крещендуюча» форма (В. Холопова) першої частини, згідно із загальною ідеєю, має певні етапи сходження, що визначаються смис-

ловими поворотами тексту. Так, наступна фаза розвитку починається зі словами «виткнулося сонце». Підготовлене попереднім розширенням задіяного діапазону аж до *fisI* у партії сопрано, «виткнення сонця» символізується також *divisi* в кожній партії, що додає хоровому звучанню наповненості і міці. Зміна теситурних умов, *divisi*, зростання динаміки, авторська вказівка *Animando poco a poco* сприяють емоційному розгортанню образу.

В секундових передзвонах голосів *divisi* почергово наче лунають промені сонця, що визирають з-за обрію поміж гострих дерев і «стьобають» «по луках, по степах, по садках, по левадах». Зливаючись у хоровому *tutti* на *f*, *Piu mosso*, тема звучить яскраво, потужно, зібравши у кластер весь звукоряд лідійського ладу, тим самим символізуючи остаточну появу образу сонця.

Весь спектр засобів музичної виразності спрямований на змалювання поступового зростання. Агогіка твору також діє в цьому напрямку. Поступове *Animando* та *Piu mosso* призводять до прискорення темпу майже вдвічі. Інтерпретатору необхідно зважати на вагомість поняття «поступово», тонко відчувати (розраховувати) темпові зміни, щоб органічно наблизитись до ствердження заданого образу.

На наступному етапі під авторською вказівкою *distinto* (чітко) на *f* виникають імітації, побудовані на інтонаціях головної теми. Причому кожній з них передус *dim.*, забезпечуючи ефект раптового спада. «Бризками гарячого сонця» спалахують перегукування чотирисекундових кластерів у партіях жіночих голосів. Зрештою тенорова та басова партії приєднуються до всеосяжного бриніння кластерних співзвуч, яке зливається у загальний «хаос» звуків природи. Але цей «хаос» чітко організований системою руху, спрямованою на відтворення ідеї спалахів сонця. Ця ідея шляхом збільшення тривалостей (з половинних до цілих) міцнішає, призводячи до надекспресивного відтворення тексту («з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу»).

Виокремлений у партії сопрано, у вир природного дзвону він додає монотонного кружляючого руху мелодії, що ніби розгойдує весь цей моноліт, в якому грайливо виблискують дрібні деталі. Хор обіймає єдиний звуковий простір, де кожна з жіночих партій розщеплена на чотири голоси, а чоловічі мають по три *divisi*. Всі вони вибудову-

ють по вертикалі звукоряд лідійського ладу від *a* і ніби завмирають в ньому. Але завмирають у русі. Композитор змальовує картину природи, яка вже прокинулась і дихає, живе.

Такий прийом використовується двічі. Повтор майже ідентичний, але має одну важливу відмінність – в партіях сопрано і тенорів відбувається перестановка тематичного матеріалу. Напруга звучання збільшується за рахунок зміни теситурних умов, посилюючи відчуття нового ступеня розвитку. Все це асоціюється з літературним текстом О. Вишні, що лишився поза межами музичного твору В. Бібіка. Захоплені вигуки письменника: «А сонце вище... А сонце ще вище...» і потім знову «А воно вище!.. А воно ще вище!» композитор передає мовою музики, яка розсуває просторові звукові межі.

Нарешті, коли сонце стало «ще вище», перед очима постає величезне полотно, суцільне сяйво, на яке навіть боляче дивитись. Відповідного ефекту В. Бібік досягає збільшенням тривалостей до цілої; продовженням руху в акордовій фактурі до останнього такту (що, правда, щільність вертикалі тут змінюється за рахунок переважання септимових сполучень); посиленням динаміки до *ff*. Кульмінаційний момент настає через пульсуючі чотирикратні півтонові коливання динамічних хвиль *cresc.* та *dim.* в яскраво сліпучому мажорному тризвуку чистого *E-dur*, який захоплює всю вертикаль. Синестезійний вплив цього моменту композитор підкреслює новим позначенням метронома та красномовною ремаркою *Sonore*. Згадуючи логіку ладогармонічного розвитку, підкреслимо рух від темного низького *h* (з вираженим мінорним забарвленням), що символізував початок світанку, нічну пітьму, в якій все тільки починає розвиднюватись, до світлого сяючого *E-dur*.

Досягши крайньої точки, композитор закріплює величність події своїм улюбленим прийомом – імітацією дзвонів шляхом почергової вимови окремих складів тексту («бла-го-сло-ви-ло-ся») в різних партіях. Подальший розвиток іде на спад, супроводжуючись сповільненням темпу (*Meno mosso*) та авторською вказівкою *calmando* (зменшуючи силу звуку), яка віддаляє звучання фінальних звуків композиції. Вони сприймаються вже як згадка про відчуте.

У другій частині – «Ярмарок» – В. Бібік, наслідуючи письменника, змальовує картину ярмарку з характерними для неї звуковими

барвами. Ключовими в цій частині є слова «Ярмарок гуде!», які композитор відтворює у різний спосіб. Перший зображає його музичною мовою, яка озвучує ці слова-рефрен. Він повторюється чотири рази: ним відкривається частина, потім двічі проводиться без змін, різко вриваючись у звуковий простір другого елементу, і, з'являючись вчетверте, завершує частину всезагальним гулом, в якому виокремлюється по дев'ять голосів у кожній із партій.

На звуках *C-dur* з'являється стрімкий висхідний пасаж, який розгалужуючись із кожним звуком, перетворюється на кластер, що складається з поступово викладеного *C-dur*-го звукоряду. Цей хід заповнює півтори октави та досягає квінтового тону через октаву. Таким чином кожна з чотирьох партій має *divisi* на три голоси, збираючись у дванадцятизвукову вертикаль. Досягши цього рівня звукоутворення, співзвуччя не змінює більше своєї висотності. А подальше вигравання відбувається за рахунок словесних акцентів. Створюється ефект поступового наростання ярмаркового шуму, в якому згодом починають вирізнятися окремі звукові фрагменти.

Другий елемент представляє собою більш деталізоване відтворення ринкових подій, що, накладаючись одне на одне, саме і перетворюються на «гудіння». Техніка звукопису у передачі цього елементу значно змінюється. В. Бібік організовує виконання тільки ритмічно, поза визначених звуковисотних параметрів. До хорових партій додаються ще й сольні партії. Солісти виконують свої тексти, як вказує в партитурі композитор, в манері вигуків і закликів, також наслідуючи вигук тварин. У цьому звуковому полотні не існує головного та другорядного планів. Усі голоси зливаються в єдиному вирі звуків, що суцільно заповнює ярмарковий простір.

У третій частині – «Ніч зайшла» – композитор вимальовує картину тихої, сумної, але світлої ночі. Прозорість створеного колориту заворожує і знерухомлює. Всі засоби музичної виразності, що використовує В. Бібік у цій частині, підкоряються єдиному правилу – жодним зайвим звуком, необережним подихом не порушити тендітну красу.

Як і у першій частині, тут спливають образи оповідання, що не увійшли в композицію: місячне сяйво, під яким «синіють у промінні хатки», маленька «хмаринка-хутірець» «над глибоким яром». Образ місячного сяйва проходить крізь всю частину, адже музика дуже

світла та прозора, немов ніч, що осяяна блакитним світлом місяця. Тут панують світла тиша та легкий смуток, що поступово оволодіває пейзажем. Картину нічної тиші композитор змальовує мінімальними засобами – витримано єдиний темп *Sostenuto*, динаміка постійно знаходиться в межах *p* (*ppp* – *mp*). Акордова фактура дихає гармонічними барвами, розвиток забезпечується зміною колориту співзвуч, які акварельно відтворюють неспішний плін слова. Вкупі з музикою воно творить справжню поезію ночі.

Починається частина із загального унісону. Весь склад хору, ніби пошепки, намагаючись не порушити тишу, *ppp*, починає свою розповідь, насичену найменшими агогічними відтінками. Так, закінчення кожної фрази відзначене довгою тривалістю та стиханням динаміки (*dim.*). Теситурні умови – нижня та середня частини діапазону – дають можливість виконувати такі крайні відтінки без напруги. Рівність виконання забезпечується також відсутністю мелодичного розгортання. Фрази плинуть майже нерухомо, підкоряючись вимовленню слів тексту, спричиняючи незначні коливання музичної тканини.

Вражає прозорість вертикалі, яку не затьмарюють навіть секундові нашарування, до яких завжди тяжіє В. Бібік. Вона забезпечується майстерним «плетенням» хорової фактури, розташуванням різких для поєднання звуків на великій відстані один від одного. Відчуття простору створюється максимальним віддаленням голосів; використанням обертонових звучань шляхом задіяння чистих інтервалів (квінта, кварта, октава); формуванням дисонуючої вертикалі через поєднання консонансів у голосах. Наприклад, секундове співзвуччя з трьох секунд (*h-c-d-e*) утворюється двома терцовими інтервалами (*h-d* та *c-e*), розташованими на відстані октави.

Композитор «озвучує» навіть цезури, що виникають унаслідок синтаксичного поділу вербального тексту. Так, одна з них виражена метроритмічною зупинкою, завмиранням («покоси...») на акорді, побудованому шляхом зчеплення широкої квінти (*as-es*) між басовою та теноровою партіями з дублюванням у альтів та *b-moll*-ного секст-акорду у тенорів та сопрано. Наступна зупинка – на слові «самотою», яку, власне, і символізує широко розташоване щемливе співзвуччя кварто-секундової структури, утворене «перехресним» поєднанням квінти (*a-e*) і терції (*d-fis*).

Іншу фарбу В. Бібік знаходить для слів «...стелється дух свіжого...». Тут чи не єдиний раз виконання зворушується ніби легким подихом вітру завдяки переносу тенорової партії в більш високу частину діапазону, що виділяє її серед інших (*distinto*). Цей момент можна вважати кульмінаційним. Наступний розвиток відбувається у спадному напрямку, повертаючись до першого акорду (*h-c-d-e*), який тепер звучить як секундовий кластер на басу *h*, рух до якого окреслився низхідною малою септимою («красою...»). Завершується розділ поступовим заспокоєнням («над степом»), де секундове співзвуччя (*c-d-e*) знаходить опору на басовій квінті (*f-c*), яка стає сполучною ланкою між даним розділом і наступним.

Наступний розділ можна вважати великою живописною кодою (вона масштабно дорівнює першому розділу) третьої частини циклу. Це своєрідна «інструментальна» післямова (інструментом тут виступає хор, який співає без тексту, використовуючи різні способи звуковидобування). З хорової звучності (вона виконує функцію просторового означення) з партій сопрано, альтів і тенорів виокремлюються голоси, що виконують соло. Вони здійснюють короткі мелодичні побудови з одного-трьох звуків. Таким чином композитор досягає ефекту відлуння, яке розносить смуток. Це описано в оповіданні С. Васильченка («Затремтіло зразу сонне повітря, і зграї срібних звуків, плутаючись і виграваючи, полетіли яром і далеко кругом заснували степ»). Той факт, що сольні включення починаються саме в партії сопрано, теж наближує нас до літературної першооснови твору, де йдеться про прекрасний спів талановитої, але знедоленої дівчини, змальований письменником («Тужить та в'ється в яру дівочий спів...»).

Звучання, що спирається на квінту (*f-c*), розцвічується тремтячими секундовими сплесками в середині вертикалі. А далі змінюється мерехтливим сяйвом витонченої сонористичної тканини, яка вібрує секундовими співзвуччями (*c-h-des-c*), опорами яких по чергово стають *c* і *h*. Створений у цьому пейзажі простір «дихає» завдяки елементарності голосів і перетіканню найтонших відтінків фарб. Спів поступово перетворюється на стогін, який довго та боляче простягається між *h* і *c*. Подолавши протистояння між нестійкими опорами, звучання завмирає в унісонах голосів хору, які поступово відключаються, сходячись в єдину звукову точку *c*. Завершення тво-

ру коливанням тонів, з яких починалася перша частина (світанок, що народжувався з темряви), утворює інтонаційну арку та замикає образне коло, надаючи циклу цілісності, художньої завершеності, філософічності.

Висновки. У «Хорових картинах», спираючись на силу слова майстрів української художньої прози (О. Вишні та С. Васильченка), В. Бібик створює унікальний музичний твір. Хоровий цикл, об'єднаний спільною тематичною ідеєю, переступає межі музики, перетворюючись у цілісності своїй на «співану» поезію та водночас музичний живопис. «Пензлем» композитора-художника, керованим образною змістовністю та національно вираженою колоритністю літературного тексту, стають сучасні засоби письма (зокрема, обмеженої алеаторики), що на основі багатобарвної палітри мішаного хору а сарпелла дозволяють створити *сонористичний звуковий простір*. Реалізація композиторського задуму в звучанні потребує від інтерпретатора розуміння композиційно-семантичних складових твору на різних рівнях – від загальної образності до найтонших нюансів звуковидобування, *звукотворення*. Задля знаходження коректних засобів донесення широкого спектру бажаних художніх відтінків і хормейстер, і артисти хору мають відчутти та побачити за музичними «кодами» композитора барвистість і широту мальовничого звукопростору, представленого у досконалій тричастинній композиції *музично-живописного триптиха*, поєднаного на основі контрастного співставлення частин. Попри складність і насиченість, особливо в самому моменті народження музичної думки, він вражає прозорістю й інтонаційною глибиною, притаманною стилю мислення В. Бібіка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильченко С. В. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / С. В. Васильченко ; [упоряд. і приміт. Н. М. Шумило ; вступ. стаття та ред. тому Б. А. Деркача]. — К. : Наук. думка, 1988. — 600 с.
2. Вишня О. Фейлетони. Гуморески. Усмійки. Щоденникові записи / Остап Вишня ; [упоряд. І. В. Зуба; вступ. стаття І. В. Зуба; ред. тому І. О. Дзевєрін]. — К. : Наук. думка, 1984. — 560 с.
3. Лунина А. С. Ярмарка в пространстве музыкальной культуры : монография / А. С. Лунина. — Ужгород : Карпати, 2011. — 502 с.

4. Москаленко В. *Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие* / В. Москаленко. — К., 2013. — 272 с.

5. Москаленко В. Г. *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование* / В. Г. Москаленко. — Киев, 1994. — 157 с.

Додаток

І. Благословилося (Остан Вишня)	ІІ. Ярмарок (Остан Вишня)	ІІІ. Ніч зайшла (Степан Васильченко)
<p>благословилося на світ виткнулося сонце стьобнуло промінням по луках, по степах, по садках, по левадах світ горить золотим сяйвом і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою і з висоти недосяжності сипле сонце на все живе снагу свою гарячу і ніжить все живе і наливає соками</p>	<p>ярмарок! гуде ярмарок!</p> <p>гребінці кошики купуйте</p> <p>м'ясо ковбаса</p> <p>торгуємо хустками</p> <p>руб поставиш два візьмьош! налітай!</p> <p>дранки! баби, дранки! ось дранки приймаються! за дранки гроші виймаються підходи купуйте</p> <p>швидче до нас бо розберуть</p> <p>кому? кому? двадцять п'ять, двадцять п'ять карбованців!</p> <p>квасу! холодного, душистого, солодкого квасу!</p> <p>красная виграйоть чорная програйоть ярмарок! гуде ярмарок!</p> <p>ось яйця отут яйця! підходи! підходи!</p> <p>неси курку сюди курку сюди!</p> <p>бабоньки, підходьте огірки, помадори! підходьте!</p> <p>а що за них? та просю триста</p>	<p>ніч зайшла на нивах темніють не зношені снопи стеляться довгими рядами незагребені покоси і подекуди стоять самотою клапті недокошеної пшениці а над усім стелеться дух свіжого степового сіна розкошами красою віє над степом тихо і сумно</p>

	<p>триста кажеш? триста кажу довго рахувати походи десь іще і походю і походи менш не буде? не буде</p> <p>ну шо, дівчата? ха-ха-ха-ха-ха-ха чого ви смієтесь? ходімо гуляти до каруселі</p> <p>ярмарок! гуде ярмарок!</p> <p>щоб тобі повилазило! щоб тебе батько й матір не впізнали! щоб ти сказився! щоб тебе пранці з'їли! баби! баби! шо ж воно робиться! рятуйте!</p> <p>хусточку покажи! намисто покажи!</p> <p>гуде базарь!</p> <p>чого ти б'єш! краще купуй! хіба не бачиш!</p> <p>корова! лошата! покупай хлопче!</p> <p>курку кому?</p> <p>но! побережись!</p> <p>цоб! держи цоб!</p> <p>та не бий! не сіпай! ти шо не бачиш, скотина! іди геть! шо ти, не бачиш, повилазило!</p> <p>му му му</p> <p>ходи сюди Петро!</p> <p>купуйте корову! козу!</p> <p>шо ти робиш</p> <p>ярмарок! гуде ярмарок! ярмарок ярмарок ярмарок</p>	
--	---	--

Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. Стаття присвячена проблемі виконавського прочитання хорового циклу В. Бібіка, написаного на основі прозових текстів українських письменників О. Вишні та С. Васильченка. Досліджуються способи роботи композитора з літературним першоджерелом, обґрунтовується вибір засобів музичної виразності, спрямованих на живописне озвучення художнього слова, розглядаються основні параметри утворення сонористичного звукового простору оригінальної музичної композиції та шляхи втілення композиторського задуму.

Ключові слова: В. Бібік, хоровий триптих, українське художнє слово, музичний живопис, сонористичний звуковий простір, виконавська інтерпретація.

Бабенко А. Звуковое пространство «Хоровых картин» В. Библика на слова О. Вишни и С. Васильченко как объект исполнительской интерпретации. Статья посвящена проблеме исполнительского прочтения хорового цикла В. Библика, написанного на основе прозаических текстов украинских писателей О. Вишни и С. Васильченко. Исследуются способы работы композитора с литературным первоисточником, обосновывается выбор средств музыкальной выразительности, направленных на живописное озвучивание художественного слова, рассматриваются основные параметры образования сонористического звукового пространства оригинальной музыкальной композиции и пути воплощения композиторского замысла.

Ключевые слова: В. Библик, хоровой триптих, украинское художественное слово, музыкальная живопись, сонористическое звуковое пространство, исполнительская интерпретация.

Babenko O. Sound space of «Chorus Pictures» by V. Bibik to the lyrics of O. Vyshnia and S. Vasylichenko as the object of the performer's interpretation. The article is dedicated to the problem of the performer's interpretation of V. Bibik's chorus cycle written on the basis of the famous Ukrainian writers O. Vyshnia and S. Vasylichenko's prose texts. It is considered the composer's approach to the text's first sources, their recomponenting into the new «plot», making the composer's own art conception of the cyclic chorus composition.

Key words: V. Bibik, chorus triptych, Ukrainian literary word, musical art, sonoristic sound space, performer's interpretation.

СИНТЕЗ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ЧЕН И

Взаимодействие поэзии и музыки в вокальных жанрах постоянно вызывает интерес у ученых, поскольку вокальная музыка находится на стыке двух видов искусств. Данная проблематика затрагивалась в работах М. Бахтина, Ю. Лотмана, Б. Асафьева, Е. Ручьевской, Л. Алексеевой, Л. Дмитриева, С. Киквадзе, Т. Мадышевой и др. Одним из последних исследований, посвящённых изучению синтетической природы камерно-вокальной музыки, стала диссертация А. Хуторской «Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на материале камерно-вокальной музыки)» [1] на тему межвидового художественного перевода в камерно-вокальной музыке, посредством которого «смысловые и образно-эмоциональные константы поэтического первоисточника находят своё выражение в синтетическом произведении» [1, с. 16]. Разработанная автором методология является ценным фундаментом для изучения камерно-вокального творчества, как на композиторском, так и на исполнительском уровнях.

Китайский композитор Чен И, проживающая в настоящее время в США, – один из ярких музыкантов современности. В своём творчестве, охватывающем множество жанров, Чен И считает одной из самых приоритетных задач поиск новых музыкальных средств выражения своей национально-культурной идентичности. Именно поэтому свою камерно-вокальную музыку она создаёт на стихи древних китайских поэтов эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1279).

Цель статьи – охарактеризовать специфику синтеза поэзии и музыки в камерно-вокальном творчестве Чен И.

Объект исследования – логика взаимодействия искусств поэзии и музыки в камерно-вокальном жанре, **предмет** исследования – синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И.

Камерно-вокальный жанр, соединяющий поэзию и музыку, в реальности основан на взаимодействии четырёх действующих лиц: поэта, композитора, вокалиста и аккомпаниатора. В песне поэтический

текст и музыка всегда сосуществуют неотъемлемо друг от друга. При этом «музыку часто хвалят за её поэтичность, а поэзию за музыкальность» [6, с. 22].

Знакомясь с композиторским творчеством Чен И, можно заметить, что большинство её вокальных произведений имеют тесную связь с древней китайской поэзией. Начиная с очень раннего возраста, Чен И оказалась вовлечённой в атмосферу традиционного китайского пения. В кругу семьи она часто слышала песни на тексты древнекитайской поэзии, и сама вместе с другими детьми пела их. Практика вокального исполнения традиционных песен оказала воздействие на мировоззрение будущего композитора, поскольку помогла воспринять базовые философские и духовные понятия, такие как «созерцательное мышление» или «устремлённость в будущее» (Конфуций).

Композитора особенно привлекает поэзия эпохи династии Тан, не только из-за её огромной популярности, но и потому, что для китайской аудитории она является признанным уровнем, и вокальные произведения, созданные на основе этого литературного первоисточника, легки для понимания и восприятия. Поэтическое творчество в то время было одной из главных составляющих жизни всего общества, а также основанием для получения права на поступление на государственную службу. В полное собрание поэзии династии Тан вошло около 50 тысяч стихов более 2300 поэтов.

Творчество танских поэтов отличалось ясным, живым и откровенным стилем. Оно состоит из лирических сюжетов, описаний природы и философских рассуждений, непременно подчеркивающих спокойствие, рассудительность, созерцательность буддизма, также освещались социальные и этические вопросы, такие как: личные дела, семейный уют, бесконечная любовь к человечеству. В начале эпохи самым знаменитым поэтом в Китае являлся Чэнь Цзыан, который отстаивал мнение о том, что поэзия должна отражать реальную жизнь, однако самыми прославленными танскими поэтами являются «Небожитель поэзии» – Ли Бо и «Священномудрый поэт» – Ду Фу, стихи которых оказали большое влияние на поэтическое творчество литераторов последующих эпох.

Древняя поэзия династии Тан на протяжении многих поколений широко изучается в Китае. Это традиционная основа для песенного

образования детей в китайском обществе. Есть авторитетный сборник стихов, куда входит приблизительно триста стихов поэзии Тан, которые дети знают наизусть ещё до того, как научатся читать. Чен И выросла на этой традиции и запомнила в детстве два стихотворения из этого сборника поэтов Мэн Хаорэн и Чэнь Цзыан. Когда в 1994 году, будучи взрослой, Чен И подыскивала для своих творческих проектов подходящую лирику, она заново открыла для себя эти стихотворения. Она почувствовала, что два древних поэта рассуждают о хорошо знакомом ей одиночестве, глубоко поселившемся внутри её сердца, о том, как борется её душа за право на надежду и весенние перемены к лучшему. Чен И сделала собственные английские переводы на стихи, при этом к каждому стихотворению была написана своя «пробуждающая мелодия» [6, с. 34]. Так появился лирический диптих «Медитация» для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано.

Вокальный цикл «Медитация», состоящий из двух песен, Чен И написала по заказу музыкального сообщества «Артистические круги» в 1999 году и опубликовала в издательстве «Теодор Прессер» в 2006 году. Стихи, избранные для сочинения Чен И, представлены двумя ключевыми произведениями из поэтической литературы династии Тан, включёнными в триста избранных стихов этой эпохи. Мэн Хаорэн (689–740) – автор стихов для песни № 1 из «Медитации» № 1 – считается одним из лучших поэтов своего времени. Основной темой его творчества была природа: несмотря на то, что огромное значение занимают описание ландшафтов и легенд родного города, в то же время, поэт всегда ставил во главу угла смысл человеческой жизни. Стиль поэзии Мэн Хаорэн стал эталоном для многих следующих поколений.

Чэнь Цзыан (661–702) – автор лирики второй песни из «Медитации» – создатель так называемого стиля символизма в поэтической литературе Тан. «Символисты» не удовлетворялись описанием событий текущего времени, считая их недостойными внимания, и сосредотачивались на событиях далёкой древности, превознося их значимость и всячески отстраняясь от описываемых событий. Чэнь Цзыан был хорошо известен, поскольку у него прекрасно сочеталась правильная форма стиха и простая лексика с довольно изысканным стилем, который в его время находился под сильным влиянием традиций даосизма.

До династии Тан стихотворная форма древней китайской поэзии не имела законченного вида. И только поэзия этой эпохи, названная Тан, получила регулярную форму из четырёх или восьми строк в каждой строфе, каждая строка при этом состоит из пяти или семи иероглифов, и в середине куплета имеет параллельную структуру. Оба стихотворения, отобранные для вокального цикла «Медитация» Чен И имеют структуру из четырёх строк в одной строфе. Первое стихотворение основано на регулярной форме из пяти иероглифов в строке, а второе имеет «неправильную» форму, в которой в различных строках смешивается либо пять знаков, либо шесть.

Музыка песен цикла включает элементы западной и китайской вокальной музыки, которые опираются на стандартные формы, а их фактура представляет собой певучие мелодические линии, отличающиеся разнообразным использованием ладов и тональностей. Оба номера «Медитации» Чен И написаны для хорошо обученных вокалистов с академическими голосами, поющих с фортепианным аккомпанементом (или в сопровождении камерного ансамбля). Размер и ритмический рисунок обеих песен цикла созвучны просодиям¹ китайской поэзии, таким как куплеты, уровень тонов и цезуры² в пределах строки. Композитор знает, какое слово в стихотворении необходимо подчеркнуть и что необходимо поместить на сильную долю такта, где использовать фигурацию или перейти в более высокую тональность. Слова, не создающие поэтическое напряжение, помещены на слабые доли. При этом в вокальной партии встречаются интонации, характерные для пекинской оперы: «полупение» (или «полуречитатив»), при котором речь и вокал последовательно сменяют друг друга; использование «носовых» тонов для пения высоких нот и быстро взлетающих пассажей; вокальная мелодия часто резко уходит вверх и тут же нисходит до первоначального тона, которой не должен измениться в конце музыкальной фразы. Во вступлении фортепианной партии также отражены приёмы игры ансамбля струнных и ударных китай-

¹ *prosōdía* – учение о метрически значимых элементах речи, таких как паузы, слоги: долгие и краткие, ударные и безударные. Понятие просодии в стиховедении не ограничено однозначно, и просодия может рассматриваться как синоним ритмики.

² *Caesura* – (лат. расщепление) – в метрическом стопном стихе – словораздел на определённом месте, расчленяющий стихотворение на два полустишия.

ских инструментов, таких как *дзинху*³ (двухструнная скрипка) и *далуо* (пронзительный гонг), сопровождающих пекинскую оперу *сипи*⁴.

Чен И всегда настаивает, чтобы на всех концертах вокальный цикл «Медитация» исполняли только на языке оригинала, поскольку она убеждена, что только так можно наиболее точно передать все оттенки интонаций языка мандарин. В 2005 году американская певица Карен Франкенштейн⁵ (меццо-сопрано) впервые исполнила цикл на концерте в Нью-Йорке. Она спела оба номера цикла на китайском языке.

Первая песня «Весенние мечты» написана в простой двухчастной форме с кодой. Героиня, изображённая в поэтическом и музыкаль-

³ *Дзинху* – основной инструмент, используемый в качестве аккомпанемента в пекинской опере. Звучание *дзинху* звонкое и чистое, ярко выделяется среди других инструментов оркестра. *Дзинху* появился на свет одновременно с пекинской оперой, примерно в 1785 г., в конце правления императора Цяньлуна династии Цин (1644–1911). Создан на основе старинного струнного инструмента «хуцинь». *Дзинху* издаёт очень громкий звук, его голос звонкий, пронзительный и высокий. Считается «душой» оркестра, под аккомпанемент которого исполняют пекинскую оперу.

⁴ В практике пекинской оперы существуют два понятия: *сипи* и *эрхуан*. Этими терминами в китайском театре обозначается мелодическая основа пекинской музыкальной драмы, театра ханьцзюй и некоторых других видов китайского традиционного театра. *Сипи* и *эрхуан* – это устойчивый комплекс мелодий с определёнными ритмическими и ладо-тональными вариациями, который имеет определённое количество мелодий. Эти мелодии, в свою очередь, подразделяются на более мелкие группы в зависимости от инструмента, на котором они исполняются. Самое большое число мелодий существует в пекинской музыкальной драме. Мелодии *эрхуан* ритмически более стабильны, чем *сипи*; они исполняются обычно в медленном темпе, поэтому используются главным образом при трагических ситуациях или для лирических рассказов. Мелодии *сипи* ритмически более разнообразны и резче по звучанию, поэтому вводятся для выражения чувства радости и возбуждения. Мелодиям *сипи* и *эрхуан* соответствует определённая вокально-исполнительская манера. Соответственно, для аккомпанемента *сипи* *дзинху* настраивается на верхний голос, а в мелодиях *эрхуан* на нижний.

⁵ Карен Франкенштейн – американская исполнительница (меццо-сопрано) ведущих оперных ролей, таких как Лючия ди Ламмермур, Виолетта в «Травиате», Джильда в «Риголетто», Мими и Мюзетта в «Богеме», Маргарита в «Фаусте», пользуется авторитетом у критиков в Германии, Франции и Соединённых Штатах. Победитель международного конкурса Гранд Опера Де Шант де Пари, лауреат международного конкурса Де Опера де Марсель, американского национального конкурса Лирик Опера в Чикаго.

ном тексте, борется с тёмным прошлым и стремится к обновлению, которое приносит весна. В фортепианном вступлении господствуют квартовые восходящие интонации, которые повторяют один и тот же мелодический рисунок в качестве фонового сопровождения солирующему инструменту. Подобный приём используется в китайской народной музыке и в практике инструментального ансамбля пекинской оперы. Чен И адаптировала эти традиции к звучанию голоса и фортепиано. С самого начала партии солиста и аккомпаниатора движутся независимо друг от друга, в разных ритмических рисунках и тональностях: партия фортепиано построена на китайской пентатонике; вокальная партия поётся в западной мажоро-минорной тональности, но при этом использует характерные интонации пекинской оперы. Попевки «*лен-ге-лен-ге-лонг*» являются набором слогов, распространённым в исполнительской практике пения пекинской оперы, и предназначены для того, чтобы солист мог с первых тактов «блеснуть» вокальными данными.

Второй номер цикла «Медитация» «*Монолог*» сложнее и масштабнее. Чен И усиливает эмоции утраты всякой надежды, заложенные в стихотворении Чэнь Цзыан. Героиня собирается в дальнейшее путешествие, чтобы найти место с красивыми пейзажами, которое явилось к ней во сне. Музыкальная экспрессия Чен И удивительно совпадает с настроением стихотворения, написанного полторы тысячи лет назад.

Фортепианное вступление начинается с параллельных октавных фигур на форте на фоне уменьшенного аккорда, что создаёт чрезвычайно резкое звучание, отражающее огромный душевный надлом. Далее вступает голос, сочетающий декламацию и пение, затем исполняются глиссандо от *ми бемоль* четвёртой октавы до *фа* пятой октавы, трель в высокой тесситуре. При этом повторяются слоги «*лай-лай-лай*», несущие смысл слов «пришествие, приход» в китайском языке. В середине песни вокальная партия исполняется без аккомпанемента, повторяя текст на китайском языке, а затем переходит на английский язык, что передано восходящей квартой. Чен И объясняет, что «переход с одного языка на другой помогает создать интенсивную динамику в достижении кульминации, поскольку всегда технически трудно заставить исполнителя-вокалиста повторять один

и тот же текст несколько раз, добиваясь всё большего подъема эмоциональности» [8, с. 77]. Такой приём в музыкальной композиции, стирающий границу между двумя языками, позволяет слушателям оценить эмоциональное развитие в песне. Восходящие триоли в обеих руках пианиста-концертмейстера создают ощущение волнения, подводя к кульминации, где вокалистка берёт самую высокую и длинную ноту *ля* пятой октавы, во время которой фортепиано играет тремоло обеими руками.

Этот фрагмент песни изображает то самое место, которое виделось поэту в его мечтах, и оно, как и ожидалось, действительно прекрасно. Но внезапно фортепиано замолкает, и голос остаётся в одиночестве. Вокальная партия включает в себя несколько широких и диссонирующих скачков, образованных интервалами септимы, ноны и тритона, которые создают моменты драматической напряжённости через голосовую тесситуру. Эти интонации передают ощущение разочарования и прощания с мечтой, а затем и глубокое отчаяние. Песня заканчивается соло вокалистки без сопровождения фортепиано, подчеркивая одиночество героини, решающей продолжить своё странствие в поиске прекрасного будущего и своей мечты.

Партия фортепиано играет важную драматургическую роль: она призвана создать сказочную звуковую атмосферу, описанную в стихотворении. Аккомпанемент содержит много аккордов тремоло и параллельных восходящих октавных аккордов. Гармонический язык песни передаёт «плавающий» лад *соль мажор – соль минор*. Это приводит к ощущению диссонанса, когда пианист исполняет правую руку в одной тональности, левую – в другой. Последние такты аккомпанемента построены на квинте, что даёт неопределенность лада, в то время как вокалистка использует терцовые тоны (*си-бемоль* и *си-бикар*) обеих тональностей.

Ещё одна песня Чен И «*Яркий лунный свет*» для меццо-сопрано и фортепиано, не имеющая отношения к предыдущему циклу, была написана в 2000 году по заказу Нью-Йоркского фестиваля песни. В марте 2001 года состоялась премьера песни, которая была исполнена американской певицей Феодорой Ханслов (меццо-сопрано) в зале Кайе Плейхауз в Хантер-колледже в Нью-Йорке и получила восторженные отзывы в газете «Нью-Йорк Таймс» [8, с. 35].

Поэтической основой песни стали стихи Ли Цинчжао – представительницы эпохи династии Сун (960–1279). Поэзия Сун Си имеет своеобразную «разметку», которая задаёт шаблон с закономерностями, определяющими метр, рифму и мелодию слов в каждой строке; поэт при этом может просто подбирать различные слова, чтобы заполнить заданный шаблон стиха. Такие тексты писались на основе различных форм метра и рифм, и основываются на четырёх мелодиях звучания китайских слов, здесь приоритетом часто становились эмоции, женское начало, выражение чувств и желаний персонажа. Одной из знаменитых представительниц этого направления была одарённая поэтесса Ли Цинчжао (1084–1151). Чен И очень любит поэзию Ли Цинчжао, она перевела одно из любимых стихотворений «Пальма» на английский язык, при этом, как принято в поэзии Сун, Чен И заполнила форму, заданную Ли Цинчжао, собственными словами. Обе женщины-поэтессы выражают сходные чувства – разбитое сердце героини, пропавшей без вести вдали от родины. При всей простоте текста, в нём много абстрактных аллюзий, которые выражаются в сопоставлении пейзажей с человеческими эмоциями: так пейзажи бескрайних лугов соответствуют тоскливому настроению, а ближние и далёкие пейзажи соответствуют картинам прошлого и будущего.

Лучше понять песню «Яркий лунный свет» Чен И поможет фортепианная пьеса К. Дебюсси «Лунный свет», демонстрирующая тонкое звукоокрасочное воплощение ночного пейзажа. Смешение у Чен И атональности с пентатоникой порождает необыкновенную «лунную» звучность, усиливающую чувство тоски по родному дому. Движение луны по небу изображает фортепианная партия, а одинокое сердце героини – вокальная. Прелюдия и постлюдия используют один и тот же материал: атональное остинато, которое часто используется в песне для объединения частей. Оно рисует в воображении картины яркой лунной ночи, что невольно заставляет проводить параллели с произведением К. Дебюсси.

Вокал вступает в четвёртом такте, исполняя плавно льющуюся пентатонную мелодию, которую перекрывает тремоло в левой руке пианиста. Такая же фигура тремоло исполняется у фортепиано правой рукой, а интонации вокальной мелодии находят отражение в низком регистре инструмента. Такое переплетение фактуры отражает одно

из главных мировоззренческих констант китайской философии: связь природы и человека – душа человека поднимается до Луны, а Луна молится за души людей. В вокальной партии ощущается стиль пения пекинской оперы, особенно – в восходящем мотиве шестнадцатыми нотами с выраженным обрывом в конце фразы на словах «целует зелёные пастбища...», что усиливает эмоции ностальгии.

Далее происходит возвращение к образу спокойного лунного света, который воссоединяется с одиноким сердцем. Вторая интерлюдия построена на новом материале и исполняется в очень высоком регистре. Этот звукокрасный приём использован для передачи мерцающего лунного света. В кульминации вокалистка поёт наивысшую ноту *си-бемоль* второй октавы длительностью пять четвертей, что является довольно сложной задачей для большинства обладательниц меццо-сопрано. Завершает песню атональное остинато, вновь исполняемое с большим количеством повторений, но с меньшей динамикой.

Выводы. Интерес Чен И к древней китайской поэзии способствовал поиску текстов, которые вдохновили её дальнейшее музыкальное творчество и дали возможность ощутить себя частью великой китайской культуры. Камерно-вокальная лирика Чен И, включающая цикл «Медитация» и песню «В ярком лунном свете», ярко демонстрирует процесс передачи значений поэтического первоисточника музыкальными средствами. Баланс между поэзией и музыкой смещается в соответствии с музыкальным замыслом композитора; этот баланс задаётся композитором через выбор модели взаимодействия «текст – музыка». Образно-эмоциональные константы поэтического первоисточника (весны, обновления, мечты, крушения надежд, одиночества) находят свое выражение в синтетическом произведении. Интонационная составляющая партии солиста и концертмейстера воплощается посредством музыкальных элементов пекинской оперы, однако, они переосмыслены с учетом авторского понимания и исполнительской практики. Широкий вокальный диапазон, требования к тональной точности и качеству звука в вокальном творчестве Чен И всегда представляют определенную сложность для меццо-сопрано. Однако, тембру голоса меццо-сопрано композитор отдаёт решающее предпочтение и ставит его выше вокальной техники и музыкального со-

провождения. Вокальный стиль Чен И основывается на соединении китайских национальных музыкальных традиций и мирового музыкального опыта. Композитор демонстрирует новаторское объединение выразительных средств традиционной китайской музыки и современных западных форм композиции, а благодаря своему происхождению, она обогащает свои сочинения духовностью китайских философских концепций.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Муз. мистецтво» / А. Й. Хуторська ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 17 с.
2. Chen Yi. Tradition and Creation / Chen Yi // *Current Musicology* / Columbia University in the City of New York. — [USA], 2002. — Special Issue. — P. 6.
3. Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : D. M. A. diss. / Lei Weng ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati. — [USA], 2008. — 76 p.
4. Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models : D. M. A. diss. / Xiaole Li ; University of Hawaii Library. — [USA], 2003. — 380 p.
5. Wendy Wan-ki Lee. Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective / Wendy Wan-ki Lee. — New York : Heinrichshofen Edition, 2001, — 45 p.
6. Wen Zhang. An Infusion of Eastern and Western Music Styles into Art Song: Introducing Two Sets of Art Song for Mezzo-Soprano by Chen Yi : D. M. A. diss. / Wen Zhang ; University of Nevada, Las Vegas. — [USA], 2012. — 55 p.
7. Бай Чжанцунь. Патриотическое чувство у Конфуция и его влияние на философскую мысль / Бай Чжанцунь // Хубэй : журнал «Общественные науки». — 1994. — № 149. — С. 34–38. — (на китайском языке).
8. Мон Вэй Ен. Женищина композитор Чен И в применении китайского духа и ритма / Мон Вэй Ен. — *World Weekly*. — 1992. — 18 октября. — С. 77. — (на китайском языке).

Лю І. Синтез поезії та музики в камерно-вокальній ліриці Чен І. Стаття присвячена дослідженню інтерпретації поетичного першоджерела в камерно-вокальній ліриці Чен І на композиторському та виконавському рівнях. Аналізується вокальний цикл «Медитація» і пісня «В якому місячному світлі», які яскраво демонструють процес передачі значень древнькитайських поетичних першоджерел музичними засобами.

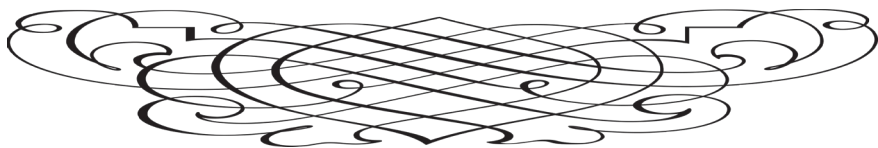
Ключові слова: Чен І, камерно-вокальна лірика, синтез мистецтв, композиторська і виконавська інтерпретація.

Лю И. Синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И. Статья посвящена изучению интерпретации поэтического первоисточника в камерно-вокальной лирике Чен И на композиторском и исполнительском уровнях. Анализируется вокальный цикл «Медитация» и песня «В ярком лунном свете», ярко демонстрирующие процесс передачи значений древнекитайского поэтического первоисточника музыкальными средствами.

Ключевые слова: Чен И, камерно-вокальная лирика, синтез искусств, композиторская и исполнительская интерпретация.

Liu Yi. Synthesis of poetry and music in Chen Yi's chamber-vocal lyrics. The article is devoted to the interpretation of the source of poetic chamber-vocal lyrics Chen Yi at the composition and performance levels. We analyze the song cycle «Meditation» and the song «In the moonlight», clearly demonstrates the process of transferring the values of ancient Chinese poetry firsthand musical means.

Key words: Chen Yi, chamber-vocal lyrics, synthesis of the arts, composing and performing interpretation.



УДК 784

Игорь Присталов

ТЕОРИЯ ЭНЕРГЕТИЧЕСКОГО РАВНОВЕСИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Публикация ставит своей целью познакомить читателя с основными положениями разработанной автором *теории энергетического равновесия* (сокращенно – ТЭР) процесса музыкального интонирования. Данная теория прошла апробацию и зафиксирована несколькими патентами [1–4].

Актуальная потребность в такой теории объясняется несколькими причинами. Во-первых, несмотря на множество осуществлённых исследований, значительно развивших научные представления о физической природе, физиологических и психологических механизмах, когнитивных компонентах музыкально-исполнительской деятельности в работах Л. Д. Работного [5], А. Б. Дмитриева [6], Н. И. Жинкина [7], Р. Юссона [8] и др., эта область явлений всё ещё остается малоизученной. В ней немало «белых пятен» и разноречивых, порой резко конфликтующих теоретических положений.

Во-вторых, до сих пор теории разных видов музыкального исполнительства между собой связаны поверхностно, особенно в той части, которая касается биомеханических и психофизиологических компонентов этой деятельности. Сегодня не существует единой теории, раскрывающей общие природные механизмы и закономерности процесса музыкального интонирования, которая могла бы послужить надёжным основанием для создания методик обучения вокальному искусству.

В-третьих, многовековая практика музыкально-исполнительского творчества и педагогики исполнительского искусства накопила на сегодняшний день огромный опыт наблюдений, выработала множество плодотворных приёмов действий, которые нуждаются в теоретическом обобщении.

Великие вокалисты-эмпирики прошлого, такие как П. Този, Дж. Манчини, Д. Каччини, М. Гарсия, Ламперти, Эверарди (в первую очередь, мы имеем в виду европейское певческое искусство Возрождения и периода Новой истории) понимали, *как* нужно петь. Они внимательно наблюдали вокализационный процесс, всматривались, вслушивались в действие певческого аппарата и получали чрезвычайно полезные эмпирические знания о нём. На основе практического опыта они могли достигать совершенства в собственном исполнительском искусстве, а также в области вокальной педагогики. Однако в наследство нам они смогли оставить лишь самые общие представления о вокальном звукообразовании, в частности: описание принципа нижнерёберного диафрагмального дыхания, представления об «опоре звука» и метод «вдыхательной установки».

На протяжении XX века ученые пытались подвести научную базу под эмпирические знания о певческом процессе. Однако в результате таких усилий вопросов стало ещё больше, а ясные решения главных проблем вокала не были получены. Эмпирическое наследие мастеров «Золотого века» вокального искусства так и осталось нераскрытым, не переведённым на язык теоретического знания. В частности, остались нерешёнными:

- вопрос о приоритетности механизмов звукообразования в певческом процессе (что важнее – гортань или дыхание?);
- вопрос обоснования необходимости нижнерёберного диафрагмального дыхания (признавая правильность именно этого типа дыхания, никто не даёт ему научного определения, не указывает его функции и не объясняет – почему именно этот тип необходим вокалисту);
- вопросы о сущности, специфических свойствах и функциях принципа «опоры звука» и «вдыхательной установки» в певческом процессе.

Мы далеки от самонадеянного представления о том, что ТЭР сможет быть «панацеей» и решит все проблемы сегодняшней музыкально-исполнительской науки, а также творческой и педагогической практики. Вместе с тем, наши теоретические усилия направлены именно на универсальное и целостное решение охарактеризованных проблем.

Рассмотрим основные логические предпосылки предлагаемой теории.

Организм человека, как и все явления в природе, сбалансирован. Он постоянно находится в относительном равновесии: физическом, физиологическом и душевном. Всеми жизнетворными процессами человека управляет центральная нервная система (ЦНС), высшим органом которой является кора больших полушарий головного мозга и нижележащие подкорковые образования. Головной мозг, образно говоря, – это главный «заведующий» балансом человеческого организма. Он старается тратить энергию, создаваемую для жизнедеятельности, как можно более экономно, чтобы не вывести организм из равновесия. Если энергетическое равновесие человека по какой-либо причине основательно нарушается, то это приводит к всевозможным заболеваниям и, в свою очередь, усугубляет состояние энергетического дисбаланса.

Когда человек сыт, здоров, ему комфортно, спокойно и удобно, значит, можно сказать, что он находится в относительном психофизическом равновесии. В состоянии равновесного покоя человеку требуется относительно небольшое количество энергии. Но для выполнения работы нужно гораздо больше энергии. Организм человека «настроен» на то, чтобы тратить энергию экономно, как в состоянии покоя, так и в процессе работы.

Однако режим энергетической экономии не всегда включается сам собою. Это каждый человек знает из опыта: не ко всякой работе организм быстро приспосабливается. Легче всего он может приноровиться к простым повторяющимся действиям (на этом основывается, к примеру, метод конвейерной работы).

Если же перед человеком стоит сложная задача выполнения многих разнообразных скоординированных и субординированных операций, то в таком случае механизм энергетической саморегуляции срабатыва-

ет не всегда. Подобная задача требует поиска таких способов действия, которые приводят к экономному расходованию выделяемой энергии.

Как это происходит, можно рассмотреть на примере действий человека, занятого обычной для сельского быта работой, а именно – колкой дров. Сначала человек берёт в руки топор и «пробует его на вес», примеряется к его тяжести. Затем он подходит к колоде, на которой стоит полено, вытягивает руки с топором вперёд, выбирая удобное положение корпуса. При этом он интуитивно переминается с ноги на ногу, как бы в поиске точки опоры. То есть, перед тем, как начать действовать, он прилаживается к работе. Далее начинающий дровосек, найдя точку опоры, поднимает топор и бьёт по полену. Однако с первого раза расколоть полено не всегда удаётся по причине недостаточности приложенной энергии. Потерпев неудачу, настойчивый работник начнёт искать опытно-экспериментальным путем решение возникшей проблемы. Рано или поздно он обнаружит способ эффективного решения: найдя точку опоры, он высоко поднимет топор на вытянутых руках над головой, одновременно с этим сделает глубокий вдох и ударит топором по полену, мобилизовав для этого не только энергию рук, но и всего тела. Положительный эффект возникает именно от того, что выделенная ЦНС энергия с помощью глубокого вдоха и перемещения точки опоры распределилась по всему телу. Вместе с руками в работе приняли участие мышцы ног, рук, спины. Затем начинающий работник, сделав ещё несколько удачных попыток, находит оптимально удобное положение тела и режим действий. Его ЦНС минимализирует расход энергии.

Таким образом, факторами успешности некоторого относительно автономного трудового действия является:

1. Нахождение точки опоры и устойчивого положения тела.
2. Распределение биофизической энергии между всеми частями тела.
3. Нахождение оптимальной меры расхода энергии для данной работы.

Теперь спроецируем наши рассуждения на процесс вокализации и рассмотрим в этом аспекте механизм опоры звука.

Опора звука, по общему убеждению специалистов, это явление первостепенной значимости. Попробуем дать определение

этому явлению и выяснить его отношение к целостному феномену вокализации.

Прежде всего рассмотрим сам термин. Для чего человеческому организму нужна опора? Для чего нужно опираться? Наверное, для того чтобы сохранять устойчивое положение, или для того, чтобы что-то передвинуть, переместить, совершить какую-то работу. Архимед говорил: «Дайте мне точку опоры, и я переверну мир». Он не только говорил о важности этого принципа, но и чрезвычайно эффективно его применял в устройстве механизмов. Сегодня трудно найти механико-техническое устройство, где отсутствует сформулированный античной наукой принцип рычага. Этот принцип имеет важнейшее значение и для действий человеческого организма. Он позволяет совершать огромную работу при минимальных энергетических затратах.

Великие вокалисты-эмпирики прошлого опытным путем нашли и использовали архимедовский принцип опоры в технике пения. Они могли петь долго, не уставая, затрачивая при этом минимальное количество энергии. При этом голос звучал свежо, ярко и свободно. Они не стремились и не могли (на том уровне научных знаний) дать последовательного описания и объяснения действия этого принципа. По сути, всё описание сводится к самому термину «опора», обладающему ценным качеством образной характеристики субъективных ощущений певца.

Попробуем далее предложить последовательное и объяснительное описание вокального опорного механизма.

Как мы уже отмечали выше, для выполнения певческого акта организм (ЦНС) выделяет определённое количество энергии. Эта энергия сосредотачивается в зоне голосового аппарата и прилегающей к нему мышечной системы. Затем, при помощи нижнереберного диафрагмального дыхания полученная энергия мгновенно со вздохом переносится и распространяется между основными звукообразующими органами (гортанью и диафрагмой). Перенос избыточной энергии к звукообразующим органам также сопровождается мгновенным мышечным освобождением гортани и всего голосового аппарата. С момента задержки дыхания или фиксации вдоха создаётся вдыхательная установка, устанавливается энергетическое равновесие между звукообразующими органами, то есть между гортанью и диафрагмой. За-

тем, с началом фонации опорный механизм удерживает и регулирует энергетическое равновесие (оптимальное распределение энергии).

Таким образом, с каждым новым актом дыхания вновь образуется опорный механизм и вновь возникает энергетическое равновесие, которое удерживается при помощи опорного механизма до нового вдоха. Ощущение опоры или опёртого звука в певческом процессе есть, следовательно, реакция на мышечное напряжение, создаваемое нижнерёберным диафрагмальным вздохом на протяжении всего акта фонации.

Известный вокальный ученый Л. Д. Работнов, использовавший для своих аналитических выводов метод фотографической съемки певческих действий, считал, что неподвижность раздвинутых нижних ребер во время пения есть свидетельство некоего парадоксального дыхания, отличного от обычных дыхательных актов человека. Впоследствии его гипотеза была подвергнута критике. В частности, в ней усомнился академик М. В. Сергиевский, указавший на то, что бронхи не имеют иннервационной системы. На наш взгляд, данные, полученные Л. Д. Работновым, выявляют не особый тип дыхания, а именно описанный нами процесс работы опорного механизма в состоянии вдоха, т. е. момент удержания вдыхательной установки во время пения.

Отметим, что такое состояние даёт ощущение постоянного мышечного напряжения, так как мускульной системе, прилегающей к диафрагме и нижним рёбрам, приходится нести физическую нагрузку во время фонации. В певческом акте опорный механизм постоянно регулирует распределение и затраты получаемой энергии. Этим самым он создаёт предпосылки голосовой динамики. Такой эффект мы можем сравнить с принципом действия электрического реле.

Высказанные выше общие аналогии, размышления о находках вокалистов-эмпириков, по-новому осмысленный опыт экспериментального научного исследования певческого процесса, данные современной нейрофизиологии подводят нас к определению основных понятий и положений теории энергетического равновесия (ТЭР).

Одно из основных понятий – **нижнерёберное диафрагмальное дыхание** – представляет собой (в свете ТЭР) действие вокального механизма, необходимое для переноса и распределения энергии между звукообразующими органами, а также для создания опоры звука в дыхательной установке.

Дыхательная установка в певческом процессе создаётся посредством кратковременной задержки вокального вдоха перед фонацией. Эта установка представляет собой своеобразную нулевую отметку энергетического равновесия, создаваемую фиксацией нижнерёберного диафрагмального вдоха. Чем лучше у певца разработана мышечная система, способная продолжительное время удерживать состояние вдоха или вдыхательную установку, тем дольше будет удерживаться энергетическое равновесие, дающее певцу ощущение исполнительской свободы и необходимого качества звука.

Диафрагма выступает в певческом процессе как регулятор, координатор и распределитель энергии, выделяемой организмом для выполнения певческой работы. На основании действия закона общей иннервации активность диафрагмы тесно связана с работой и положением гортани. Таким образом, функция диафрагмы в певческом механизме – координация энергетического равновесия. Созданное энергетическое равновесие в певческом процессе раскрывает основной «секрет» вокального механизма – взаимную энергетическую связь и зависимость работы гортани и диафрагмы.

Нижнерёберный диафрагмальный вдох в одно мгновение переносит и распределяет выделенную организмом для пения энергию между звукообразующими органами гортанью и диафрагмой, а также создаёт опорный механизм и вдыхательную установку за счет фиксации или кратковременной задержки дыхания перед фонацией. Перенесённая и распределённая энергия благодаря вдыхательной установке устанавливает энергетическое равновесие.

Опорный механизм, благодаря регуляторной функции диафрагмы и прилегающей к ней мускульной системы, удерживает до конца процесса фонации и регулирует энергетическое равновесие, созданное певческим аппаратом в первой (подготовительной) фазе.

Подготовительная фаза в вокальном процессе очень ответственна и важна, однако основные энергетические затраты и сложности приходится на вторую исполнительскую фазу процесса. Почему так происходит? Практика показывает, что педагоги и певцы, правомерно выделяющие в работе первую фазу вокального процесса, не добиваются желаемого конечного результата и останавливаются на этой фазе, не зная, что делать дальше.

Первостепенная задача или установка второй фазы процесса, согласно ТЭР – удержание созданной вокальной установки для сохранения энергетического равновесия. Помогает удержанию дыхательной установки «ключевой рефлекс» вокального процесса. Под **ключевым рефлексом** вокального процесса мы понимаем рефлекс, регулирующий вокальный выдох. Ключевой рефлекс создаётся путём применения специальных приёмов, установок и упражнений. Без активизации ключевого рефлекса вторая фаза исполнительского вокализационного процесса становится невозможной, поскольку именно ключевой рефлекс создаёт условия для удержания дыхательной установки и сохранения энергетического равновесия, которые в свою очередь создают эффект компенсаторной энергетической взаимосвязи гортани и диафрагмы. В этом эффекте мы усматриваем проявление главного принципа энергетической свободы вокализации – **принципа маятника**.

Какое теоретическое и практическое применение может иметь предлагаемая нами теория энергетического равновесия?

Во-первых, её применение в науке об исполнительском искусстве позволяет ответить на вопрос: с помощью каких нейрофизиологических механизмов и законов осуществляется то или иное действие в музыкально-исполнительском процессе. В частности, ТЭР формулирует принцип органической свободы звукогенерирующих действий.

Во-вторых, ТЭР позволяет по-новому осветить и обосновать существующие эмпирические методики обучения музыкально-исполнительскому искусству.

В-третьих, на основе ТЭР нами разработана методика обучения музыкально-исполнительским действиям, которая приучает начинающего музыканта разумно и экономно распоряжаться энергией своего организма, необходимой для процесса музыкального интонирования. В частности, она даёт возможность:

- обеспечивать энергетическое равновесие в певческом процессе посредством основного принципа звукообразования на основе нижнерёберного диафрагмального дыхания;
- устанавливать режим оптимального (наиболее экономного) расходования энергии для производства звука;
- добиваться естественности и лёгкости варьирования динамики, артикуляции и тембральных оттенков в певческом процессе;

- освобождать певческий аппарат от мышечных зажимов;
- создавать условия и предпосылки для взаимообратной энергетической связи между гортанью и диафрагмой.

Педагогический опыт работы в Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котляревского автора подтверждает правильность предложенной теоретической модели певческого процесса и плодотворность разработанной на основании ТЭР методики вокального обучения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авторське свідоцтво № 44710 від 16.07.11 р. — літературно-науковий твір «Теория энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталоу» / Автор Присталов Ігор Костянтинович, держ. служба інтел. власності України.
2. Авторське свідоцтво № 47541 від 30.01.13 р. — науковий твір «Эффект энергетической взаимообратности в звукообразующих органах в певческом процессе по Присталоу» / Автор Присталов Ігор Костянтинович, держ. служба інтел. власності України.
3. Авторське свідоцтво № 44710 від 16.07.12 р. — науковий твір «Опорочный механизм вокального процесса в свете теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталоу» / Автор Присталов Ігор Костянтинович, держ. служба інтел. власності України.
4. Авторське свідоцтво № 44710 від 16.07.12 р. — науковий твір «Ключевой рефлекс вокального процесса в свете теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталоу» / Автор Присталов Ігор Костянтинович, держ. служба інтел. власності України.
5. Дмитриев А. Б. Основы вокальной методики / А. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1968. — 675 с.
6. Жинкин Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. — М. : Из-во Академии педагогических наук, 1958. — 370 с.
7. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса у певцов / Л. Д. Работнов. — М. : Музгиз, 1932. — 160 с.
8. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 263 с.

Присталов И. К. Теория энергетического равновесия в исполнительском искусстве. Статья ставит своей целью познакомить читателя с основными положениями разработанной автором теории энергетического равновесия процесса музыкального интонирования. Выясняются энергетические функции нижнереберного диафрагмального дыхания, дыхательной установки, опорного механизма, ключевого рефлекса. Поясняется феномен компенсаторной энергетической взаимосвязи гортани и диафрагмы. Определены направления практического применения ТЭР.

Ключевые слова: теория вокала, техника пения, энергетическое равновесие, певческое дыхание, опорный механизм вокализации.

Присталов І. К. Теорія енергетичної рівноваги у виконавському мистецтві. Стаття має метою ознайомлення читача з основними положеннями розробленої автором теорії енергетичної рівноваги процесу музичного інтонування. З'ясовуються енергетичні функції нижньореберного діафрагмального дихання, дихальної установки, опорного механізму, ключового рефлексу. Пояснюється феномен компенсаторного енергетичного взаємозв'язку гортані та діафрагми. Визначено напрямки практичного застосування ТЕР.

Ключові слова: теорія вокалу, техніка співу, енергетична рівновага, співоче дихання, опорний механізм вокалізації.

Pristalov I. K. Theory of energy balance in the musical performing art. Clause acquaints the reader with the basic statements of the Theory of energy balance in musical performing art, developed by the author. Investigates energy functions of under-rib diaphragmatic breathing, respiratory installation support mechanism, a «key reflex». Explains the phenomenon of compensatory energy relationship between larynx and diaphragm. The directions of the practical application of fuel and energy resources.

Key words: theory of vocal, singing technique, energy balance, singing breath, support mechanism of vocalization.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антонець Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства СумДПУ імені О. С. Макаренка

Бабенко Олександра – здобувач кафедри теорії музики НМАУ імені П. І. Чайковського

Веркіна Тетяна Борисівна – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою спеціального фортепіано, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського

Данилов Віталій Валентинович – аспірант кафедри історії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, викладач відділу фортепіано ХМУ імені Б. Лятошинського

День Кай Юань – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського

Довжинець Інна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри історії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, доцент СумДПУ імені О. С. Макаренка

Жаркіх Тетяна Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського

Золотарьова Ірина Федорівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Іванніков Тимур Павлович – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П. І. Чайковського

Краснощок Катерина Юріївна – кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського

Криченкова Аліна Сергіївна – здобувач кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Лю І – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського

Міц Оксана Романівна – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського

Пастухов Олександр Валерійович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Підпорінова Катерина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського

Присталов Ігор Костянтинович – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського

Савченко Яна – здобувач кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Сидоренко Ольга Юрївна – аспірантка кафедри історії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Сухленко Ірина Юрївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри історії та теорії музичного виконавства НМАУ імені П. І. Чайковського, завідувача асистентурою-стажуванням, аспірантурою, докторантурою ХНУМ імені І. П. Котляревського

Хуан Цзя – аспірантка кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А. В. Нежданової

Чернявська Мар'яна Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського

Для нотаток

Для нотаток

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 **44**

Відповідальний за випуск: І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор
Редактори-упорядники: І. Ю. Сухленко, канд. мистецтвознавства
М. С. Чернявська, канд. мистецтвознавства

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 6.06.2015. Формат 60х84 1/16.
Умов. др. арк. 15,1. Об. вид арк. 15,2.
Зам. № 17. 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*