

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

Збірник наукових статей
Випуск 34

Харків
2012

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 4 від 01 грудня 2011 р.)*

Редакційна колегія:

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

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В]. — Харків : Вид-во С. А. М., 2012. — Вип. 34. — 400 с.
ISBN 978-966-8591-78-5

Збірник репрезентує новітні дослідження музикознавців та театрознавців, присвячені фундаментальним проблемам теорії та історії музики (як вітчизняної, так і світової), а також сучасній практиці виконавського мистецтва. Множинність наукових підходів обумовлена розмаїттям історико-стильового та жанрово-стилістичного матеріалу, що репрезентує музична культура минулого та сьогодення.

Поява нових напрямків наукових розвідок обумовлена зростанням інтересу молодих мистецтвознавців до сфери неакадемічних жанрів і форм музикування мистецтва ХХ ст., технік письма в сучасній композиторській практиці, когнітивних моделей виконавсько-педагогічного досвіду вищої мистецької освіти України.

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

ББК Щ31

ISBN 978-966-8591-78-5

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



РОЗДІЛ I

ІСТОРИЧНЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:
ПРОЦЕСИ ПЕРЕОБРАЖЕННЯ, ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ

УДК 783.27 : 130.2 (477)

Ірина Романюк

**СПАДКОЄМНІСТЬ ЯК КРИТЕРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ
КАРТИНИ СВІТУ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛЬМИ
«ОЛЕКСІЙ, ЧОЛОВІК БОЖИЙ» О. КОШИЦЯ)**

Межі мови означають межі мого світу.

А. Вітгенштейн

*Безмірне Кошицеве вміння розкрити душу
свого народу перед слухачами світу відкрило
народом українську духовну сутність та
допомогло визначити український народ.*

П. Мащенко

Упродовж віків українська духовна музика є найбагатшим тезаурусом національних стереотипів музичного професіоналізму, в якому формувалися оригінальні «мовленнєві коди» (за О. Козаренком) [10, с. 95]. Саме у духовній музиці склалися визначальні тенденції національного музичного логосу, які не могли не вплинути на світську музику¹.

У час розбудови національної культури та відроджуваного інтересу до її мистецьких надбань, повернутих із небуття, видається перспективною спроба моделювання національної української картини світу як увиразнення цілісності музичної культури.

¹ До прикладу, інтровертивний тип музичної свідомості, відкритий саме у вітчизняній духовній музиці і привнесений як етнохарактерний знак музичної драматургії, стає визначальною рисою музичної мови композиторів і привноситься в світську музику, актуалізуючись на наступних щаблях розвитку національної музичної мови (зокрема, у творчості В. Бібіка, В. Сильвестрова та багатьох інших композиторів 70–90-х рр.).

Проблемі історичної спадкоємності та паралелей, які виявляють тяглість національної культури як таку, присвячено поки небагато досліджень, серед яких можна виокремити праці О. Зінкевич [5; 6], Л. Кияновської [8], О. Козаренка [9–12], О. Немкович [16], М. Ржевської [17–18], М. Черкашиної [22].

У музичній культурі початок ХХ ст. позначений появою «нової школи» української духовної музики, що постає як національна композиторська школа європейського зразка [див. 18, с. 20]². Духовна музика є основою стабільності національної сутності музичної культури не лише як прояв релігійності, але й як стимул розвитку духовності. Наприкінці 1920-х рр. подальший історичний період можна визначити як позначений свідомим утиском національних традицій, занепадом тисячолітніх духовних цінностей (період перерваної традиції).

Перегляд історії є запевне складною справою, а переоцінка неоднозначних її періодів, яким, зокрема, постає перша третина ХХ ст. в історії України – тим паче³. Формування сучасної духовної свідомості є неможливим без повернення духовних цінностей минулого (у даному випадку йдеться про період початку ХХ ст.), які були вилученими з національного культурно-мистецького процесу. Так, М. Ржевська при вивченні знакових відтинків історичного процесу національної музичної культури визначає першу третину ХХ ст. як **ключовий період** національної музичної культури, який є «...особливо насиченим з огляду на події, що відбувалися, на ступінь інтенсивності культу-

² Ряд наукових розвідок О. Козаренка, автора фундаментальної теорії національної музичної мови, присвячено вивченню творчості представників «нової школи» української церковної музики крізь призму «домінуючих етнопсихологічних настанов» [12, с. 99]. Дослідник, вибудувавши систему складових національної музичної мови (комплекс яких втілено у новостворюваних опусах представників «нової школи» української духовної школи), дійшов висновку, що «найвищий ступінь етнохарактерності українського національного музичного стилю – саме в сакральних жанрах» [10, с. 140].

³ Період першої третини ХХ ст. можна вважати одним із найбільш складних і суперечливих і в історії України, і в історії української музичної культури. Його характерною і специфічною рисою стали залежність і впливи політичного устрою та ідеології на всі сторони духовного життя. Цей відтинок історії репрезентував поступову «підміну цінностей» (М. Блюменкранц) – переорієнтацію від національного (сутнісно визначального, що почало набувати негативного забарвлення) до ідеологізованого інтернаціонального.

ротворчих процесів, самого музично-культурного руху» [18, с. 22]. Дослідниця припускає можливість впливу саме пріоритетності національного фактору в творчості («якщо не в тексті, то в контексті») на тенденцію, означену відносно незначною зацікавленістю українських композиторів того періоду до новітніх музичних течій [17, с. 88].

Національне в музиці трактувалось як «надзавдання» митця, ідеал [див.: 18, с. 88]. Мистецтво в такій системі ідей виступало як поле реалізації духовного потенціалу нації. І якщо «...етнос як відносно стала спільність людей має історичний вимір і потребує відповідних теоретичних підходів» [4, с. 70], то для вивчення культури з позиції незмінних рис національного світорозуміння в історичному поступі доречно звернутись до культурологічної концепції Г. Гачева («давнина» – «класика» – «сучасність»)⁴.

Метою даної статті є розкриття спадкоємності як критерію української картини світу на прикладі псалми «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця⁵.

Об'єктом дослідження постає українська музична культура. Наукове зацікавлення в межах запропонованої розвідки стосується розгляду окремих тенденцій національної музичної культури етапу «між давниною і сучасністю» у контексті осмислення української культури як цілого. І саме під цим кутом зору особливо цікавим для дослідження постає період початку минулого століття, якому властива спадкоємність з її подальшим розкриттям і відродженням аж наприкінці століття (після стратифікації засадничих світоглядових настанов та культурного застою середини ХХ ст.).

Предметом дослідження є категорія «картина світу» і с п а д к о - є м н і с т ь як її визначальний критерій при осягненні української музичної культури як цілого.

Картина світу – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому *взаємообумовленість зовнішньої*

⁴ За Г. Гачевим, «лише рух думки по цій орбіті може слугувати гарантією того, що ми не прийемо за суттєві риси національного світобачення те, що є випадковим або невластивим йому» [2, с. 50].

⁵ На сьогодні творчий доробок композитора, хорового диригента та вченого-етнографа Олександра Кошиця першої третини ХХ ст. лише розпочинає досліджуватись у музикознавстві. Творча постать О. Кошиця як автора духовної музики тривалий час замовчувалась, оскільки в радянський період із об'єктивних причин було викреслено цей пласт культури. Більше того, майже всі духовні твори митця були створені в еміграції.

комунікації (мови / логосу) *внутрішнім* змістом досліджуваного об'єкту спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями спадкоємності, духовності, часопростору).

Картина світу цілісної музичної культури постає як увиразнення глибинних структур національної ментальності, які втілено в *мовній картині світу*. У такому тлумаченні картина світу набуває значення парадигми музичної науки. Основні критерії **української картини світу**:

– *спадкоємність* (закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять культури, генетичні культурні коди тощо);

– *духовність* (як ціннісна семантика релігійного досвіду в культурі);

– *музичний логос* (система принципів музичного мислення як семіотичний об'єкт).

Вибір **матеріалу** продиктовано відбором найбільш репрезентативних феноменів як традиційної, так і академічної сфер музичної культури України. Ідея дослідження полягає в урахуванні *єдності та спадкоємності двох систем історичного буття* національного культури: народної (фольклор) та академічної (професійної) для виявлення національного «антропокосмосу» (термін І. Ляшенка) [15, с. 3]. Жанровою домінантою національної картини світу постає традиція хорового співу (від автентичного гуртового співу до вершинних зразків композиторської творчості – в акапельному та симфонічно-хоровому різновидах), наділена «генетичним кодом» музичного мислення та історичної самоідентифікації культури.

При всьому багатстві виявів жанрово-стильового контексту вітчизняної академічної музики (в даному випадку першої третини ХХ ст.), матеріал статті обмежимо творчістю О. Кошиця, зокрема, дослідженням хорового «парафразу»⁶ на псалму «Олексій, чоловік Божий»), який у наш час залишається маловідомим, хоча містить глибинні ознаки національної ментальності. Дослідниця творчості композитора Н. Калущка, зважаючи на особливість цього твору, вирізняє його з-поміж інших у мистецькій спадщині композитора як «...чи не унікальніший зразок х о р о в о г о втілення апокрифічного сюжету стилізації давньої народної епічної традиції, поєднаної з формами театралізованого дійства» [7, с. 134].

⁶ За визначенням О. Кошиця.

О. Кошиць як дослідник і збирач національного фольклору був зацікавлений його духовно-спрямованою складовою, втіленою в репертуарі «Божих старців» (кобзарсько-лірницька традиція). Таке ставлення митця до репертуару лірників, на думку Н. Калущкої, було зумовлене тим, що «цей фольклорний пласт вабив і як малодосліджене явище давнього музичного епосу, і тим, що тут концентрувалися художні пам'ятки етичного, духовного життя народу – пісні релігійні й моралістичні» [7, с. 130–131].

О. Кошиць вивчав і збирав лірницькі наспіви від носіїв традиції, відзначаючи їх оригінальність. Результатом такого захоплення стала поява авторської збірки «Релігійні канти і псалми українського народу» (1920 рік), що містила хорові «аранжування» (за Н. Калущкою) жанрів лірницького репертуару.

Відображенням традиційної музичної культури в контексті української картини світу постає феномен кобзарсько-лірницької традиції. Кобзарсько-лірницька традиція постає тим зразком, що виявляє національну ментальність на етапі історичної «давнини» (за Г. Гачевим). Вона представляла собою самобутню художньо-світоглядну систему, що утворювала певний синтез між духовним і народно-світським мистецтвом і таким чином віддзеркалювала рівень духовного стану суспільства. Кобзарсько-лірницька традиція розвивалась на засадах комплексу набутих символічних ознак, таких як фізична «інакшість» (незрячість), спосіб життя, суспільна місія та філософсько-релігійне світовідчуття їх носіїв. Виокремлення від інших музик в локалізовану цілісність було зумовлене наявністю в сліпецькій традиції духовно-творчої місії – християнського проповідництва безпосередньо в побуті. Окремо визначено релігійний фактор як отождолення з поняттям національного.

Першоджерело. У розгляді першоджерела (канти-псалма «Алексію» в його побутуванні в природному середовищі традиційної культури) ми спирались на існуючий задокументований зразок. Йдеться про раритетне нотне зібрання перлин кобзарсько-лірницької традиції на Київщині початку ХХ ст. – збірку *Порфирія Демуцького* «Ліра і її мотиви» [3]. Збирач зразків лірницького репертуару представив 52 занотованих приклади, диференціюючи у передмові їх жанрове означення наступним чином: «...в репертуарі лірницькому переважно існує релігійно-моральний елемент ...релігійні мотиви складаються то в задушевні псалми, то в епічні декламації, то в скорбні історії» [3, с. VI].

Доречність наукової гіпотези, пов'язаної з реконструкцією першоджерела псалми «Алексію» (в її традиційному побутуванні) на основі задокументованого П. Демуцьким зразка видається правомірною. Вбачається територіальна і хронологічна відповідність записів П. Демуцького і зразка, покладеного в основу твору О. Кошиця (записи проведені в одному регіоні – на Київщині, приблизно в однаковий час – 1898 р. і 1903 р.)⁷.

У кваліфікації лірницького репертуару зазначена псалма належить до так званих «житійних псалм» (поруч із «біблейськими псалмами», «псалмами-гімнами», «псалмами-молитвами» тощо) за О.Богдановою [1, с. 125]. «Житійні псалми» змальовували Життя святих (великомучеників Георгія, Михаїла, Варвари, преподобного Олексія, Лазаря та інших святих). Псалми цієї групи були популярними, оскільки народ із глибокою пошаною ставився до святих. Сюжети таких псалм (до яких відноситься і досліджуваний зразок) ґрунтуються на оспівуванні жертвності та духовного подвигу святих мучеників⁸.

Звертає на себе увагу авторський коментар П. Демуцького: «Кант записаний від дівчини Килини...» [3, с. 34] (*див. приклад 1*). Він свідчить про те, що псалму було записано від стихівничої⁹. Окрім того матеріалом слугував і музично-виконавський аналіз аудіозапису реконструкції псалми «Олексій, чоловік Божий», здійснений сучасним носієм кобзарсько-лірницької традиції – *Тарасом Компаніченком*.

Головними стильовими ознаками виконавської манери Т. Компаніченка є наратив у поєднанні з експресивністю виголошення на тлі загального зосередженого образного строю. Це проникливий, самозаглиблений, дещо відсторонений спів із рисами імпровізаційності та сумірним рівнем виконавської свободи. Виконання канту «Алексію»

⁷ На рукописі авторського твору О.Кошиця значиться, що в основі композиції – псалма, записана від лірника в Києві 1898 року автором [14, с. 728].

⁸ Сюжет псалми «Алексію» змальовує Життя преподобного Олексія, чоловіка Божого (30 березня). Улюблений і єдиний син Олексій, що походив із заможної родини, свідомо зрікається свого соціального статусу, статків і мирського життя заради духовних подвигів. Ставши жебраком, присвячує аскетичне життя спасінню душі. Повернувшись старцем, залишається невпізнаним в отчому домі і лише по його смерті розкривається істина. Олексій в уявленні народу є ідеалом аскетичної святості.

⁹ Так називали виконавців, які певної мірою були причетними до традиційного кобзарсько-лірницького репертуару, однак виконували його без інструментального супроводу.

Т. Компаніченком є органічним у співвіднесенні співу та гри: розгалужений супровід ліри з безперервним бурдюном та переграми-«мережанками» (за Ф. Колесою) наслідує вокальну партію¹⁰. Речитативно-імпровізаційна манера є стилістичною домінантою виконавського стилю Т. Компаніченка. Інтровертна співогра виконавця з «безвічним» звучанням колісної ліри виформовує єдиний образний стрій, який збалансовано співпадає з високоетичною ідеєю самого сюжету псалми. Можна припустити, що своєрідність виконавської манери Т. Компаніченка дорівнює інтерпретації, яка є відповідною традиційному стилю виконання.

Структура псалми заснована на силабічній системі віршування. Основним принципом силабічної (або складової) системи віршування є ритмічна організація віршів з рівною в них кількістю складів. Унаслідок рівномірного чергування наголошених і ненаголошених складів з'являється тонізація, що привела до силабо-тонічної системи. Вірш псалми «Олексій, чоловік Божий» має строфічну будову. Прослідковується рима з наголосом на передостанньому складі, а в цілому – напівперехресне (між піввіршами) римування типу: А Б В Б (*приклад 1*).

Віршовий рядок поділяється на два піввірші, зумовлюючи дворядкову строфу ізометричної будови з віршем десятискладником (4+6) із структуротворчим повторенням:

А у Бога		великая сила.	2	(4+6) 10
Вдрузив отець		по неволі сина.	2	(4+6) 10

У псалмі простежуються різноманітні зв'язки між словом і музикою (у способі взаємодії музичної інтонації і словесного тексту зокрема). Мелодика псалми – декламаційна, ознаками якої є: а) безпосереднє відображення (аж до наслідування) інтонацій підкреслено виразного мовлення; б) відповідність принципу «склад-тон» (силабічне співвідношення).

¹⁰ Ф. Колеса так описує специфіку довершеного виконавства в контексті кобзарсько-лірницької традиції: «В думках... слова й мельодія (голос) лучаться в одну художню цілість» [13, с. 4]. Органічність і взаємодоповнення співу та інструментальної складової знайшли відображення у влучному понятті «співогра» як прикметний рисі виконавства кобзарсько-лірницької традиції.

Приклад 1
№ 34. Алексію.

Кавть записанный видь дивчины
Кылыны въ прыс. Полковничому ху-
тори. Таращан. повиту.

Andante.

Ой у Бо - га ве - лы - ка - я сы - ла; ой оть Бо - га

ве - лы - ка - я сы - ла... жє-внѣ-о - тець по не - во - ли сы - на.

Метроритмічними особливостями аналізованого зразка є акцентний ритм із принципом ритмічної організації – репетиції та об’єднання. Ладозвукорядом псалми є еолійський пентахорд із субквартою та субсекундою.

Музична форма псалми (музично-строфічна) тісно пов’язана з віршовою структурою тексту. Чотири сегменти складають два музичних рядка, які, в свою чергу, вибудовують строфу:

А		В	
а	в	с	с

Слід зазначити, що при аналізі першоджерела ми керувались розглядом лише мелодичної лінії голосу¹¹ не враховуючи специфіку лірницьких перегр, що базуються на принципі імпровізаційності і залежать від вправності та хисту конкретного виконавця.

Хорова версія псалми – авторський твір «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця для мішаного хору із солістами.

Семантику твору представлено співвідношенням двох пластів хорової фактури: *solī* і *tutti*. Рушієм розвитку музичної драматургії

є поетичний текст. Розпочинається твір вступом, який охоплює перші чотири строфи, що містять передісторію оповіді Життя преподобного Олексія: «В славнім граді у Єрусалимі / Там цар ходив і Господа просив: // «Ой, Господи, Боже мій Єдиний! / Дай же мені хоть чадо єдине.» // Ой, послухав Бог його молитов, / Та дав йому Олексія сина, // Назвав його Божим чоловіком / Бо у Бога великая сила».

Оповідь подано у викладі соліста тенора на фоні хору, що імітує лірницьку бурдонну квінту. Партія соліста за стилем схожа на рецитацию, притаманну співу кобзарів та лірників. Хвилеподібний рельєф мелодичної лінії, багатой на мелізми, експресивність виконання (початок з найвищої точки із подальшим низхідним розвитком), думний лад в основі (акцентовані VI# та IV# мінору), примхливість ритмічного малюнка (зміни темпоритму, вибаглива ритміка, роль заповільнень, фермат) – всі ці засоби в комплексі виявляють стилізацію виконання епосу. У цілому, цей розділ відповідає вступу у думках (заплачкам).

Безпосередньо тема псалми вводиться в [1], яка подана майже без змін при порівнянні з першоджерелом. Композитор доручає її проведення баритону соло. Як відголосок сприймається сольюючий альт, партія якого інтонаційно наслідує тему (як варіація), розцвічуючи її (за допомогою зміни ладового забарвлення через відхилення *g-moll* – *B-dur*). Із уведенням другого соліста вбачається розширення семантичного простору. Хор наділений компліментарно-фоновою функцією, відстежує основну вертикаль гармонічного розвитку і завершує експонування теми псалми (за принципом відлуння).

Як продовження (функція *motto*), тематичне розгортання доручено хору ([2], [3]). Тема набуває нових відтінків, збагачуючись тембральними фарбами; фактурним, імітаційно-поліфонічним розвитком, яскравішим співставленням зміни ладового нахилу (*g-moll* – *B-dur*), загальним ладо-гармонічним розширенням оригіналу (введення перерваної каденції, модулювання *g-moll* → *d-moll*).

Подальший розвиток ([4]) – сольюючий розділ, де в експресивно-му речитативі соліста-тенора на тлі хору (функція фону) продовжується оповідь Життя: «Отець його в той час не впізнавши, / За старця його в свій дім прийнявши, // Звелів слугам келлю йому дати, / Хліба, соли звелів доношати».

¹¹ За відсутності занотованого інструментального супроводу у П. Демуцького.

За принципом чергування туттійних і солюючих розділів (на рівні тематичного розвитку) вибудовується арка з початком твору, виявляючи загальну тричастинність: *solo – tutti – solo*.

Наступний розвиваючи розділ ([5] – [6]) контрастно вирізняється уведенням хоралу (зміна фактури та метричного розміру, мотивно-тематична розробка теми псалми): *«Послав Господь трьох янголів з неба / Олексію помирати треба. // Став Олексій жити писати, / Жеб по смерті та в руцях тримати»*.

Тема псалми жанрово переосмислюється, однак її інтонації вгадуються завдяки збереженню мелодичної лінії, синтаксичної будови та притаманних ладових ознак.

Цей розділ наділений власною динамікою розвитку: експонування стриманого хоралу; розвиток на основі мелодичних фігурацій; досягнення місцевої кульмінації та модулювання *g-moll* → *d-moll*. Окрім того, хорал стає смисловою кульмінацією твору.

Наступний розділ побудовано за принципом чергування *solo-tutti*. Об'єднуючим матеріалом у цілій третій частині твору стає тема псалми в партії соліста ([7], [11], [13]) на тлі динамічного розвитку і фактурних контрастів, що у цілому надає стрункості та довершеності твору.

У заключному розділі, епілозі, соліст виголошує мораліте: *«Плідне древо Бог у рай приймає, / а неплідне зразу вивергає»*.

Розгорнена одночастинна композиція псалми «Олексій, чоловік Божий» має форму другого плану. Циклічність всередині одночастинності вибудовує тричастинну форму. На рівні образної системи твору як цілого вимальовується драматургічний профіль сходження.

ВИСНОВКИ. Категорія «картина світу» як зручний когнітивний інструмент систематизації і узагальнення відображає та об'єднує всі прояви духовного самовиявлення культури і наділена здатністю до показу повноти перебування людини в світі культурних цінностей. Більш того, категорія «картина світу» здатна генерувати всі прояви національного мислення (не лише на рівні твору, але й культури в цілому), виявляючи їх цілісність, системність і спадкоємність¹².

¹² На підставі наукового обґрунтування «картини світу» в системі смислоутворюючих понять аналізу музики визначено необхідність розрізняти наступні площини його функціонування:

– картина світу як наукова модель (інструмент дослідження явищ музичного всесвіту);

Вирішальною при моделюванні *культури як картини світу* (і такою, що визначає її самобутність) постає ціннісна семантика. Так, з позиції дослідника початку ХХІ ст. моделювання національної культури (чи її окремого явища) буде мати за орієнтир відмінні ціннісні орієнтири, аніж з позиції іншої, попередньої епохи. Зокрема, духовність є критерієм української картини світу, що свідчить про спадкоємність сучасної композиторської практики з церковно-музичною традицією, яка, згідно наукової позиції О. Козаренка, «не тільки уможливило розширення музично-історичної свідомості – на цій основі цілком реальним є вихід у новий вимір етнохарактерності вислову, що може призвести до відновлення втраченої колись актуальності української музичної продукції у світовому контексті» [10, с. 149].

Кобзарсько-лірницька традиція у властивій їй багатоскладовості є втіленням повноти етнічної картини світу, відображаючи ментальну структуру національної самосвідомості культури. Визначено першорядність етичної функції кобзарсько-лірницької традиції (суголосної національній українській ментальності), яка постає передусім як феномен духовної традиції національної культури.

Визначальним показником спадкоємності у творчості О. Кошиця, композитора-представника плеяди композиторів «нової школи», постає релігійно-духовний чинник. На підставі здійсненого драматургічного аналізу авторської версії псалми О. Кошиця «Олексій, Божий чоловік» визначено його жанрову своєрідність¹³. Псалма в композиторському опрацюванні О. Кошиця цікава перш за все спрямованістю на релігійну семантику і слугує «містком» для історичної ретроспекції: від вивчення «давнини» до тодішньої сучасності (за Г. Гачевим). Отже, «...єдине, що об'єднує ці всі аж надто строкаті і несумірні художні звершення, – пише Л. Кияновська про національну композиторську творчість початку ХХ ст., – це їх дотичність до духовної традиції; <...> проте і вона проявляється настільки індивідуально, що важко визначити певні спільні точки перетину» [8, с. 319].

Отже, період першої третини ХХ ст. можна означити «точкою збігу» протилежних функцій в історичній еволюції. З одного боку, він

– картина світу як втілення-отождоження з досліджуваним об'єктом – певним явищем музичної культури, наділений відповідною ціннісною семантикою. Детальніше про це – в інших дослідженнях автора [19–21].

¹³ Так Н. Калуцка визначає твір «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця пошуковим у контексті творчості композитора [7, с. 136].

є підсумком творчих надбань попереднього етапу розвитку, а з іншого – становленням та утвердженням власних мистецьких новацій, які мали потужний потенціал для подальшого розвитку і вповні розкриваються з відстані часу як наскрізні, виявивши закладену в них **спадкоємність**.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богданова О. Збірник Порфирія Демуцького «Ліра та її мотиви» у контексті лірницької традиції / О. Богданова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 116–129.

2. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1998. – 448 с.

3. Демуцький П. Ліра і її мотиви / П. Демуцький. – К., 1903. – 58 с.

4. Життя етносу: соціокультурні нариси : навч. посібник / Б. Попов (кер. авт. колективу), В. Ігнатов, М. Степико та ін. – Київ : Либідь, 1997. – 240 с.

5. Зінькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. Зінькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избранные статьи. – К. : Задруга, 2007. – С. 7–17.

6. Зінькевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми / О. Зінькевич // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 64–74.

7. Калуца Н. Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (канти і псалми О. Кошиця) / Н. Калуца // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 129–137.

8. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.

9. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX століття / О. Козаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 144–154.

10. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138–150.

11. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 36 с.

12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.

13. Колесса Ф. Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. / Д-р Ф. Колесса. – Львів, 1920. – 160 с.

14. Кошиць О. Релігійні твори [Ноти] / О. Кошиць ; за ред. З. Лиська. – Нью-Йорк : Видавництво ім. З. Лиська, 1970. – 736 с.

15. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти / І. Ляшенко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 3–8.

16. Немкович О. Українська музична наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / О. М. Немкович ; Держ. академія керівних кадрів культури і мист. – К., 2008. – 36 с.

17. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина ХХ століття) / М. Ржевська // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 80–90.

18. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ю. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

19. Романюк І. Ціннісна семантика національної української картини світу / І. Романюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С. 51–70.

20. Черкашина М. Українська опера і влада (1959–1988) / М. Черкашина // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 54–64.

І. РОМАНЮК. СПАДКОЄМНІСТЬ ЯК КРИТЕРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛЬМИ «ОЛЕКСІЙ, ЧОЛОВІК БОЖИЙ» О. КОШИЦЯ). Розкриття принципу спадкоємності як чинника картини світу на основі дослідження окремого твору О. Кошиця.

Ключові слова: картина світу, спадкоємність, духовність, псалма.

II. РОМАНЮК. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КАК КРИТЕРИЙ УКРАИНСКОЙ КАРТИНЫ МИРА (НА ПРИМЕРЕ ПСАЛЬМЫ «АЛЕКСЕЙ, ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ» А. КОШИЦА). Раскрытие принципа преемственности

как критерия картины мира на основе рассмотрения отдельного произведения А. Кошица.

Ключевые слова: картина мира, преемственность, духовность, псалма.

I. ROMANIUK. AN ELIGIBILITY AS FACTOR OF A WORLD-VIEW (ON EXAMPLE OF THE PSALM «ALEKSIY, CHOLOVIK BOZHNYI» BY A. KOSHYTS). It deals of disclosure of a principle of eligibility as factor of a world-view because of analysis of a composition by A. Koshyts.

Key words: a world-view, eligibility, spirituality, psalm.

УДК 78.035

Алина Чехунина

БАХИАНСТВО КАК ИНТОНАЦИОННАЯ ИДЕЯ РОМАНТИЗМА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XX СТОЛЕТИЙ

В становлении профессионального творчества XVIII–XX веков, которая согласно периодизации Г. Римана [5] вписывается в эпоху лидерства немецкой музыки, музыка И. С. Баха занимает совершенно особое место. Два предшествующих века определены исключительной значимостью искусства И. С. Баха, при этом жанры его инструментального и кантатно-ораториального наследия были востребованы в разной мере. В XIX веке пристальное внимание к себе привлекал *инструментализм* гения немецкой музыки, а в XX веке, в пору отрицания романтизма и декларации авангардных – демонстративно антитрадиционалистских – позиций, находим апелляцию к баховской полифонии, но с особым вниманием к *кантатно-ораториальному* наследию (см. у Е. Марковой о баховском двухчастном-двухфазном типе пассиона в жанровой стратегии XX века [1, с. 126–138]).

Направленность на моделирование признаков искусства И. С. Баха, которая воплощается в применении композиционных принципов ХТК, кантаты (пассиона), фуги (как ключевого архитектурного и фактурного качества), инструментального линейаризма как символа высокой риторики определяется как *бахианство*, согласно с утвердившейся в профессиональной среде терминологической практикой («моцартианство», «бетховенианство»).

XIX век – век романтизма и тотального религиозного возрождения с уклоном к первохристианским ценностям надконфессионального плана. Предложенная Папе Римскому реформа Ф. Листа была обращена к художественным проявлениям *риторики* инструментальных сочинений Баха, в которых объективно был запечатлен пиетизм раннехристианской традиции, данной через призму более поздних религиозно-культурных идей.

Согласно Э. Уилсону-Диксону, риторика в духовной музыке является наиболее «профанным» слоем, и это обусловило высокохудожественную ёмкость бахианства, проявившуюся в цитатном пользовании тематизмом, прежде всего, ХТК и иных инструментальных сочинений И. С. Баха. В этом плане, как показал анализ, бахианские черты творчества П. И. Чайковского (в частности, исполнительское акцентирование их в постановочной концепции оперы «Евгений Онегин» Е. Колобова) являются «пророческим» обращением русского композитора к XX веку, и даже к постмодернизму.

В целом, XX век в бахианских выходах (как это имеет место и у П. Чайковского и отчасти у И. Брамса, творчество которого признавалось Г. Малером и последователями А. Шёнберга как стилевая основа их антитрадиционалистских линий), направлен на осознание религиозно-конфессиональной выстроенности наследия И. С. Баха. Поэтому особый творческий интерес для авторов минувшего века представляли духовные произведения немецкого композитора. А если у Б. Яворского и находим анализ ХТК, то он обусловлен откровенно герменевтическим соотношением с текстами протестантской службы.

Творчество И. С. Баха представляет собой очевидный исток композиторского и исполнительского творчества последних двух столетий. С его именем связано восхождение романтизма в XIX веке. Своеобразной исходной точкой для построения романтического мира музыки стал цикл «Двадцать четыре каприза для скрипки соло» Н. Паганини, в котором уже само число 24 символично своей соотносительностью с «Хорошо темперированным клавиром» немецкого Мастера (несмотря на то, что итальянский скрипач игнорировал механику продвижения по тональностям хроматической системы). Аналогии с ХТК И. С. Баха возникают и при звучании открывающего цикл Каприза № 1, написанного в E-dur (тональность «идеального состояния» у романтиков!). В нем воспроизводится прием мелодизированных

гармонических фигураций Прелюдии C-dur из I тома ХТК И. С. Баха, обнаруживая «фактурное родство» этих двух пьес.

Демонстративным и парадоксальным было бахианство Н. Паганини-исполнителя, проецировавшего на итальянскую скрипку технику баховской скрипичной полифонии, определяемой техническими возможностями немецкой скрипки, отличающейся по строению от итальянского аналога. Н. Паганини сознательно моделировал скрипичное многоголосие И. С. Баха, созданное на немецкой скрипке, с другим типом подставки, облегчавшим игру двойных нот и даже аккордовых комплексов и, таким образом, воспроизвел баховскую фактуру средствами итальянской скрипки.

Особую страницу занимает бахианство «немецкого бидермайера», представляемое именами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. У Ф. Шуберта находим тематическое и стилистическое цитирование музыки И. С. Баха, что явилось одним из показателей «стилевой многосоставности» авторского почерка композитора-романтика, и образовало бидермайеровский смысл его искусства «великое в малом» [2].

Очевидно бахианство в творчество Ф. Шопена и Ф. Листа, как и преклонение Р. Вагнера, И. Брамса, С. Франка, М. Рegerа и многих других корифеев «века романтизма» перед риторикой немецкого Мастера.

Ориентация Ф. Шопена на сочинения И. С. Баха констатируется в монографических изданиях [3, с. 213], хотя и недооценена в конкретике проявления ее в отдельных произведениях. З. Кемпер [3, с. 193] находит Прелюдию, которая, по его словам, написана под некоторым воздействием «Хорошо темперированного клавира» – это Прелюдия As-dur, не вошедшая в тетрадь ор. 28. Автор указывает на аналогии шопеновских Прелюдий и Этюдов к ХТК И. С. Баха, а также отмечает «бахианские штрихи» в монументальных фортепианных Сонатах А. Шопена.

Среди них исторически и генетически смыслообразующей является Первая соната c-moll, начальная тема которой, что специально отметил З. Кемпер [3, с. 193] как «длиннотность» монотематической конструкции I части, составляет прямую цитату из двухголосной Инвенции И. С. Баха. Вторая (b-moll) и Третья (h-moll) сонаты Шопена, развивающие тип цикла и фактуры Первой, содержат, наряду с бетховенианством, очевидную связь с риторическим пафосом автора ХТК.

В наследии Ф. Листа до последнего времени не высвечивалось его органное творчество – но именно для органа написаны им Вариации на тему ВАСН. Бахианство композитора явно проступает и в его раннем, недавно опубликованном духовном Концерте «De profundis». Аналогичным образом обнаруживалось бахианство Р. Шумана, ибо восхищение музыкой И. С. Баха породило символику монограммы SCH, которая комбинаторно сопрягалась в «карнавале букв» тематических комбинаций на высотностях ASCH-ESCH в цикле «Карнавал».

Бахианство Ф. Мендельсона очевидно по его организационной деятельности в Баховском обществе, но это качество имеет место и в его «Песнях без слов», которые воспроизводили в стилевом упрощении риторику инструментальных многоголосных Арий И. С. Баха. Так, начальная пьеса из Первой тетради «Песен» открывается прелюдированием, аналогичным Прелюдии № 1 из I тома ХТК Баха, а в качестве мелодической линии обнаруживается линейная поступенность, соотносимая с риторической строгостью *anabasis–catabasis* тем немецкого композитора.

Следует отметить, что фортепианные «Песни без слов» Мендельсона, издававшиеся тетрадями, в основном, по 6 пьес, воспроизводили по ряду фактурно-структурных признаков тип сюит-партит И. С. Баха, обязательно завершаясь инструментальной арией-песней, а в VIII тетради – песней-хоралом (*Andante, C-dur, № 48*).

Принципу камерно-фортепианной трактовки бахианства в «Песнях без слов» Мендельсона противостоят его оратории, наследовавшие духовные циклы Лейпцигского мастера и обнаружившие черты общности с его хоровой монументальной лирикой. Но осуществлялось это в оперно-тетрализованном смысле, лишенном сакральной «зашифрованности» эмоционального выражения, идущего от церковной символики художественных реалий И. С. Баха.

«Вторичный» романтизм И. Брамса и М. Регера, демонстрировавший восприимчивость от романтиков первого поколения, питавшийся соками шумановской новеллистичности и вагнеровских грандиозно-монологических «томлений», – через посредство опыта барочной полифонии И. С. Баха и цитирование хорального тематизма образовывали собственно авторский, «брамсовский», «регеровский» стилевой комплекс.

Романтики абсолютизировали органную инструментальную кантилену И. С. Баха, наполняя фортепианные звучания аналогиями

органной мощи и неисчерпаемой «многогласности» этого духового по своей природе (и клавишного по механизму) инструмента. Итогом романтического «органного пианизма» стали произведения И. Брамса и особенно М. Регера, породившие впоследствии знаменитые («под орган») обработки для фортепиано хоральных Прелюдий Баха (например, до сегодняшнего дня популярна Прелюдия h-moll Баха-Зилоти и др.).

В творчестве М. Регера индивидуализированность вагнерианства, опосредованно базирующаяся на риторике и линейности И. С. Баха, и брамсовское демонстративное «цитирование» тем Баха образуют *органичное слияние*, переключаясь в символистскую «диффузию стилей», где эклектичность стилевых соединений становится подчеркваемой и выразительно самодостаточной.

Пути музыкального романтизма и бахианства пересеклись еще и «территориально-географически». И легитимная Лейпцигская школа, возглавленная Ф. Мендельсоном, и оппонировавшая ей, державшаяся исключительно на артистическом-педагогическом авторитете Ф. Листа, так называемая Веймарская школа базировались в городах (Лейпциг – Веймар), которые были местом действия продуктивнейших этапов творческой биографии И. С. Баха. Веймар стал знаменит и как город творца «Фауста» – И. Гете, поселившегося в месте пребывания исторического Фауста.

Обращение к авторитету И. С. Баха для романтиков имело фаустианский «прикус»: выстраивалась *демонизация* трактовки личности И. С. Баха, которой романтики восхищались в его инструментальных шедеврах, но «обходили» творения, написанные для церковной службы.

Высоко почитая творца Высокой мессы, Ф. Шопен разыгрывался перед концертами на Прелюдиях-фугах ХТК. Непосредственное обращение Шопена к тематическому элементу из произведений Баха прослеживается, как отмечено выше, в Первой сонате, начальная и ведущая тема которой заимствована из c-moll'ной двухголосной Инвенции, и в Прелюдии As-dur, не вошедшей в ор. 28. В центральный период творчества бахианское качество мышления Ф. Шопена обнаруживается в *конструкции цикла его Прелюдий и Этюдов*, но при откровенном заимствовании идеи, композитор жестко отмежевывается от *интеллектуализма фуги*.

Баховская риторика узнаваема в темах многих сочинениях Ф. Листа. Так, в отличие от большинства тем симфонических поэм,

в «Фауст-симфонии» во вступительном изложении темы («сомнения Фауста») выявляется близость к риторической символической теме фуг Баха. В данном случае концентрируется высокая абстракция сочетания тем Креста (опорности исходного мотива *as-f-c-e...*) и Покаяния (в нисходящих поступенных звеньях секвенции), придающих общей структуре темы надличностный смысл. Мелодические контуры темы Креста узнаваемы также в знаменитой монотеме «Прелюдов», основной мотив которой (*c-h-e...*) соотнесен с «темой философского вопроса» сонат Л. Бетховена (ср. с начальным мотивом *c-b-es...* в *Adagio cantabile* «Патетической» ор. 13). В указанной теме в развитии выделяется устой «*a*», что и позволяет наметить контур Креста *c-h-e-(c)-a*.

Однако указанные тематические образования, устанавливающие сопричастность к церковной риторике тем Баха, обращены к мелодическим фигурам, но не к форме фуги как жанру имитационной полифонии. Фугато часты у Листа (как и других авторов-романтиков), однако они направлены на изобразительно-пространственные эффекты «заполнения объема» темой-образом (например, тема фугато из разработки Сонаты Ф. Листа *h-moll*, представляющей собой «омефистофеливание» образа Фауста, проведение которой по всем голосам создает эффект концентрации сил Тьмы). Эта же «пространственность» фугированного проведения обнаруживается и в III картине I акта оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера, где изумленная реакция толпы на явление Рыцаря – посланца Неба, излагается имитационными продвижениями «мотива удивления».

Фугированное изложение как знак «чрезмерной учености» иронически обыгрывается в некоторых образцах романтической музыки (например, фуга завсегдатаев «кабачка Ауэрбаха» в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза, тема Фауста-ученого в Интродукции, *Andante* одноименной оперы Ш. Гуно и др.). Еще одним примером иронического осознания фугированного изложения выступает Фуга в поэме Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», где данный жанр становится символом «блужданий во мраке», воплощением омертвевшего знания, противостоящего новой истине, несомой пророком. Но это уже – этап *постромантического* музыкального творчества.

Отмеченная выше *однонаправленная опорность* в творчестве романтиков на наследие Баха (цитирование инструментального тематизма и применение архитектоники цикла ХТК) сочеталась с «симуляцией аинтеллектуализма», с уходом от имитационной полифонии жанра

фуги как средоточия выразительной абстракции баховской музыки. Это обнаруживается в вышеуказанных примерах использования имитационно-полифонических форм, а также в приверженности к фуге как способу обучения и средству выразительности, которым нужно овладеть – «чтоб отрицать». Призывы Листа – и не только его – к философскому наполнению музыкальных образов соответствовали *романтической антиномичности* в принятии тех или иных творческих позитивов.

Объемность рационального самознания музыки И. С. Баха образовывала идею пугающей грандиозности. В «Двойнике» Ф. Шуберта на стихи Г. Гейне запечатлено губительное отчаяние лирического героя, музыкально воплощаемое через дважды-цитату из Баха – в h-moll проходит тема cis-moll'ной Фуги из I тома ХТК Баха, а в аккордовой последовательности хорального остинато узнаваем стилистический показатель баховской фактуры.

Заметим, обе стилистические цитаты «впаяны» в фактурный принцип *одноголосия* вокального цикла с фортепианным «сопровождением», где жанрово-фактурное клише отодвигает в восприятии непосредственную ссылку на Баха. И все же эти цитаты «работают» в выразительном плане, они, подобно грандиозному Медному Всаднику в больном воображении Евгения из известной поэмы А. Пушкина, образуют «нависающий массив» в мыслях героя, хрупкая человеческая индивидуальность которого отчаянно сопротивляется слиянию с грандиозным строем мирового порядка.

«Пугающий» Бах из гейневского цикла Ф. Шуберта образует тот «фаустианский» крен в понимании великого Мастера, что, возможно, запечатлен в стихах И. Гете «Морской штиль». (Вспомним реплику Л. Бетховена о Бахе, обыгрывавшего корневое значение фамилии «не ручей, но море...»). В этом произведении есть знаменательная фраза: «...Todesstille fürchterlich!...» – «Мертвен штиль внушает страх!». Речь идет о *Пугающем* спокойствии, являющимся высшей эмоцией (по формуле барокко).

Религиозный пафос после почти двух веков скептического отношения к Вере в пределах рационалистического деизма – это открытие романтиков, однако, без надличностного лиризма *религиозного Безволия*. А вот *религиозная экстастика и пафос нравственного утверждения Высшего роднят романтический образ мысли с наследием великого Баха*.

В исполнительстве итоговым моментом романтического слышания Баха выступают редакция Ф. Бузони (и Б. Муджеллини), в которых фортепианная кантилена уподобляется органному континууму и органному избыточному многоголосию. Динамическая мощь органа, соотносимая с оркестральной, образует чрезвычайно привлекательную в романтическом сознании черту баховского наследия – *торжество художественной Грандиозности*.

Одновременно клавирная «дробность» звукоизвлечения на органе, родственная «щипковым» эффектам клавесина-чембало, породила то осторожное пользование педалью у фортепиано, которое «переключило» всеохватывающее романтическое бахианство на конкретно обособленное обращение к Баху исполнителей XX века.

ВЫВОДЫ. Суммирование романтических «ссылок на Баха» выражается:

1) в *тематическом запечатлении* стилистических и прямых цитат на музыкально-лексическом уровне;

2) во *заимствовании конструктивно-формальных признаков* музыки Баха («баховская двухчастность» в Сонате № 1 с-moll Ф. Шопена, цикличность в аналогии к ХТК в «Каприсах» Паганини, в Прелюдиях и Этюдах Шопена и др.), которые достаточно свободно трактуются композиторами и направлены на *подчеркивание аклассических-традиционных моментов* романтического мышления;

3) в акцентированном *«избегании»* романтиками *имитационной полифонии* и жанра-формы фуги, который является эмблематичным для искусства И. С. Баха; обращение к ним в «усеченном» либо ироническом варианте свидетельствует о демонстративности романтического «интеллектуализма», по законам романтической иронии антиномично направленным на поиски философичности музыкального выражения.

Романтическое бахианство (с его ссылками на тематические цитаты, конструктивно-формальное уподобление инструментально-циклическим структурам И. С. Баха) избегает имитационно-полифонических форм. В представленных случаях речь идет об *осознанной* апелляции к стилевым составляющим искусства лейпцигского Мастера XVIII ст.

Бахианство XX века, «антиромантическая» направленность которого выделила полифоническую парадигматику и пассионно-кантатные жанровые срезы в следованиях Баху, ярко демонстрирует

последовательно стилистическую избирательность и разграничение стилевых предпочтений в баховском источнике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Музична Україна, 1990. – 182 с.
2. Овсяннікова О. Німецький бідермейєр в музиці як художня реалізація національної ідеї / О.Овсяннікова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. – Вип. 19. – С. 127–137.
3. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin / D. Kämper. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – 292 S.
4. Mather B. «Dithyrambe» opus 12 (Dithyrambus) für zwei Klaviere im Abstand eines Vierteltones gestimmt, aktualisierte Version von Bruce Mather // Ivan Wyschnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes...Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe / B. Mather. – Frankfurt : Distribution Disques Concord, 1994/1995. – 27 S.
5. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage / H. Riemann. – Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.

ЧЕХУНИНА А. БАХИАНСТВО КАК ИНТОНАЦИОННАЯ ИДЕЯ РОМАНТИЗМА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XX ст. Исследован феномен бахианства в музыкальном искусстве XIX–XX ст. Представления об установке экстраполированы в сферу профессиональной деятельности, обозначено психологически определенное содержание образования музыкантов к определенным типологическим показателям музыки И. С. Баха.

Ключевые слова: барокко, романтизм, стиль, бахианство.

ЧЕХУНІНА А. БАХІАНСТВО ЯК ІНТОНАЦІЙНА ІДЕЯ РОМАНТИЗМУ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ІДЕЯ XIX–XX ст. Досліджено феномен бахіанства в музичному мистецтві XIX–XX ст. Подання про установку екстраполюються у сферу професійної діяльності, відзначається психологічно настановний зміст звернення музикантів до тих чи інших типологічних показників музики Й. С. Баха.

Ключові слова: бароко, романтизм, стиль, бахіанство.

CHEKHUNINA A. BACHIANSTVO (BACH'S TRADITION) AS INTONATIONAL IDEA OF ROMANTICISM IN A CONTEXT OF MUSICAL CULTURE OF THE XIX–XX CENTURIES. The article is devoted to the awareness of the Bachianstvo phenomenon (bach's tradition) in professional musical art of

the XIX–XX centuries. The presentation of a set is transported to the area of professional music activity, the appeal of the musicians to the different typological musical features of Bach is denoted by a psychologically directive content.

Key words: *baroque, romanticism, style, bahianstvo.*

УДК 78.03 : 787.65.082.4 «17»

Наталья Башмакова

ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТА В XVIII ВЕКЕ

В истории мандолины XVIII в. ознаменовался формированием и развитием жанра мандолинного концерта. Согласно П. Спаксу и Дж. Талеру, исследовавшим сохранившиеся мандолинные манускрипты эпохи барокко и классицизма, среди них в жанре концерта (озаглавлены как концерты) представлено около 35 произведений. Показательно, что всего 2 концерта сохранились в печатном виде, остальные – в рукописном. При этом, как указывает П. Спакс, первый изданный концерт, в котором мандолина выступает в качестве солирующего инструмента, датируется серединой 1780-х гг. [5, р. 25]. С одной стороны, малое количество изданных мандолинных концертов соответствует общей тенденции эпохи, а с другой – фиксирует хронологически совпадающий с процессом развития и расширения нотопечатанья переход мандолины в разряд аматорских инструментов. Последним объясняется и факт минимализации количества крупномасштабных сочинений для мандолины.

В данной статье жанр концерта избран в качестве **предмета** исследования, **цель** которого – выявить особенности эволюции жанра мандолинной сонаты в музыкальной культуре XVIII в.

Открывают мандолинное направление в жанре концерта сочинения, созданные в 1730–1740 гг. представителями итальянской школы: 4 концерта Кристофоро Сигнорелли для мандолы, двух скрипок и баса *continuo* (два *in C-Dur* и два *in A-dur*); концерт известного флорентийского лютниста, теорбиста и композитора Карло Арригони для мандолины, 2 скрипок, альты и баса; а также мандолинные концерты А. Вивальди – сочинения, наиболее значимые с художественной стороны среди ранних мандолинных концертов. Следует подчеркнуть, что в творчестве К. Сигнорелли и К. Арригони, мандолинные концерты

представлены в количественном отношении наравне с предназначавшимися для этого же инструмента сонатами. В то время как в наследии мастера барочного концерта А. Вивальди жанр мандолинной сонаты вообще не представлен.

Большую роль в развитии жанра сыграла как итальянская композиторская школа в целом, так и творческое наследие А. Вивальди в частности, которое выступало в качестве предмета исследования в ряде статей [1; 2; 3]. Подобно его скрипичным концертам, повлиявшим на клавирные концерты И. С. Баха, вивальдиевская трактовка мандолинного концерта нашла преломление в творчестве именитого немецкого композитора XVIII в. Иогана Адольфа Хассе (1699–1783), служившего при дворе курфюрста Саксонского Фридриха Кристиана и прозванного «*Hasse il Sassone*». Вероятно, изучение вивальдиевских концертов, предпринятое Хассе¹, послужило импульсом для создания «*Concerto con Mandolino obbligato del Sig.r Sassone*»². Мандолинный концерт И. А. Хассе (созданный предположительно до 1741 г.) продолжает традиции А. Вивальди, что выражено как в трехчастном строении цикла, так и в фактуре мандолинной партии. Таким образом, на начальном этапе становления жанра мандолинного концерта Германия наследует (продолжает и развивает) итальянскую традицию.

Следует отметить, что ранние мандолинные концерты (в том числе и упомянутые) создавались для барочной мандолины терцово-квартового строя. Она же подразумевается и в более поздних концертах, датируемых концом 1750-х гг. – два концерта Джузеппе Ваккари и концерт Лодовико Фонтанелли³ (1682–1748). Показательно, что в этих сочинениях партия мандолины сопровождается только басовой линией, предназначенной для исполнения на архилютне. Подобный состав инструментов используется и в сохранившихся сонатах, что подчеркивает как, родство жанров концерта и сонаты в мандолинной музыке на данном этапе, так и наметившееся в середине XVIII в. в жанре мандолинного концерта стремление к камерности.

¹ Известно, что курфюрст Саксонский возвратился из Венеции с партитурами сочинений, созданных по случаю его приезда, среди которых были и мандолинные сочинения А. Вивальди.

² Рукопись сохранилась в библиотеке Восточного Берлина среди многих образцов музыкального искусства Дрезденского двора. Современное издание концерта было осуществлено К. Вёльки в Кельне в 1958 г.

³ Сохранились в Городском музее музыкальной библиографии Болоньи.

С появлением и утверждением новой разновидности инструмента – мандолины квинтового строя (неаполитанской) связан следующий этап в развитии жанра. Именно для этой разновидности, согласно П. Спаксу, предназначена большая часть из сохранившихся мандолинных концертов (более 20 рукописей), которые датируются 1760–1770 гг. Очевидно, что предпочтение в концертном жанре XVIII в. более поздней разновидности мандолины было связано с рядом факторов (наиболее значимыми из которых являются более яркие акустические характеристики и скрипичный строй), обеспечившим доминирование и утверждение неаполитанского образца в процессе исторического развития инструмента. С другой стороны, и мандолина терцово-квартового строя, для которой создавались первые мандолинные концерты, была востребована в данном жанре на протяжении всего XVIII столетия. Это объяснимо тем, что в отличие от неаполитанской мандолины, ставшей популярным любительским инструментом, мандолина терцово-квартового строя сохранила ореол профессионального «ученого» инструмента, который более соответствовал жанру концерта.

Инструментальный состав, в котором мандолина концертирует с двумя скрипками и басом, объединяет концерты 1760–1770-х гг., которые были обнаружены среди манускриптов, сохранившихся в Парижской национальной библиотеке, а также в библиотеке университета г. Упсала (Швеция) [5, р. 13]. Наряду с тремя анонимными концертами в коллекциях представлены концерты таких авторов, как Карло Цецере, Доменико Гаудиозо, Гаспаро Габеллоне (1727–1796), Грегорио Скироли (1722–1781), Франческо Лессе (1715–1775), Вито Уголино, Эммануиле Барбелла, Джузеппе Джулиано, а так же Раджиола, Ламберти и Етерарди. Стремление этих композиторов к камерности инструментального состава концертов очевидно обусловлено салонной средой бытования мандолины на данном этапе и отражает акустическую природу инструмента, повлиявшую на специфику жанра, сформировав облегченный вариант аккомпанирующего состава. Концерты этого этапа – это образцы камерной концертности. Вероятно, поэтому и затруднялось развитие мандолинной музыки XVIII в. в концертном жанре, который все более тяготел к усилению мощности звучания.

Несоответствие акустических характеристик мандолины (которая по силе звука уступала оркестровым инструментам) и концертных эстрад того времени отмечено в заметках из французской прессы

1770–1780-х гг., отражающих выступления мандолинистов в Духовных концертах. Авторы заметок, как отмечает П. Спакс, находили инструмент неподходящим для большого помещения (*halle des Cents Suisses*), где проходили Духовные концерты. В ноябре 1770 г. мадемуазелью де Вилленеуве был исполнен концерт Алессандро Мария Антонио Фризьери, а в декабре 1783 г. дважды с концертом собственного сочинения выступал Джироламо Ноннини [7, р. 93]. К сожалению, упомянутые концерты не сохранились.

Судя по дошедшему до наших дней мандолинному репертуару, жанр концерта не интересовал (за редким исключением Э. Барбелла и Дж. Джулиано) именитых мандолинистов середины XVIII в., таких как Г. Леоне, Дж. Фоучетти, П. Дениз, А. Рижьери, Дж. Б. Гервасио. Они отдавали предпочтение таким жанрам камерной музыки, как дуэты для двух мандолин и сонаты для мандолины (двух мандолин) и баса. В этом видится одна из причин медленного становления мандолинного направления концертного жанра.

Медлительность развития выразилась в том, что, несмотря на происходившие в 1760–1770-х гг. в жанре мандолинного концерта изменения инструментального состава, в процессах формообразования продолжали доминировать вивальдиевские традиции, выработанные сорока годами ранее. Так, Д. Гаудизо в оформлении концертного цикла придерживается моделей А. Вивальди, используя в I ч. концертно-ритурнельную форму с типичным четырехкратным проведением ритурнеля и модулирующими сольными эпизодами. Как в барочном концерте, мандолина играет на всем протяжении *tutti*-ных построений и ее партию дублирует первая скрипка. К подобному фактурному решению прибегает и Карло Цецере в *A-dur*'ном концерте, созданном в 1762 г. Сольные эпизоды крайних частей этого цикла привлекательны своей виртуозностью, хотя и менее интересны с точки зрения гармонического развития [5, р. 23]. Сохранение и развитие барочных традиций в мандолинном концерте второй половины XVIII в. отразилось и в «Концерте-Эхо» Этерарди. Это сочинение открывается переключками между двумя скрипками, играющими в унисон, и солирующей мандолиной, что отсылает к приемам, характеризующим мандолинное творчество А. Вивальди.

Части многих из сохранившихся мандолинных концертов миниатюрны, что также соответствует барочной традиции. Как пример миниатюризации концертной формы можно привести *F-dur*'ный кон-

церт Г. Сцироли, все три части которого, согласно П. Спаксу, решены в двухчастной форме [5, р. 24]. Однако, в пределах этой маленькой структуры (*Allegro* – 60 тт., *Grave* – 26 тт., финальная жига – 48 тт.) сохраняется традиция концертирования, выраженная в чередовании *tutti* и *solì*, при этом в техническом отношении мандолинная партия доминирует над скрипичной. В двухчастной форме написаны и крайние части *G-dur*'ного Концерта Вито Уголини.

Сочинение Мишеля Корретте, вышедшее из печати в Париже в 1773 г. под названием «*XXIV Concerto comique ... Accomode pour les Violons, Flutes, Hautbois, Par-dessus, Mandolines, Alto, avec la Basse obligeèe pour le Clavecin*», напоминает об вивальдиевских поисках различных тембровых красок с участием мандолины. К этому направлению примыкает и «*Concerto a piu stromenti per il mandolino*» Карло Кантоне, а также концерты Антонио Саччини и Николо Пиччинни (1728–1800), написанные для двух мандолин, альты, двух гобоев, двух труб и баса. Согласно П. Спаксу, партии концерта Н. Пиччинни озаглавлены: «*concerto*», «*sinfonia*» и «*overtun*»; басовая партия концерта В. Уголини озаглавлена «*concerto*», мандолинная – «*sinfonia*». Сочинение же М. Корретте более приближено к увертюре, нежели к концерту. Эти особенности свидетельствуют том, что для композиторов этого периода названия «*concerto*», «*sinfonia*» или «*overtun*», не отражали фундаментальных музыкально-стилистических отличий, по крайней мере, в мандолинной музыке [7, р. 23].

Середина 1780-х гг. – рубеж в развитии концертного жанра мандолинной музыки, связанный с обращением к актуальной для европейской музыкальной культуры этого периода сонатной форме. Открывает классицистское направление сочинение нидерландского композитора итальянского происхождения Йогана Андреаса Колиззи, изданное в Гааге около 1785 г. под названием «*Concerto in D a violino concertante o mandolino, due violini di ripieno, violetti, due corni ad libitum e basso*» [7, р. 28]. В этом концерте присутствует синтез традиций. Наряду с впервые обозначившейся классицистской сонатно-циклической конструкцией (I ч. – сонатное аллегро, II ч. – адажио, III ч. – рондо) сохранен барочный обычай – игра солиста во время первого оркестрового проведения Г. П., что отсылает к *tutti*-ной экспозиционности эпохи барокко. Предложенная в концерте Й. А. Колиззи трактовка цикла предвосхищает концерт И. Н. Гуммеля, являющий вершину классицистского мандолинного концерта.

В 1799 г. во время концертного турне И. Н. Гуммеля по Англии появился мандолинный концерт *G-dur*; создание которого было вызвано знакомством композитора с известным гастрوليрующим мандолинистом-виртуозом Бартоломео Бортолаззи. Рукопись концерта, хранящаяся в Британском Музее, предваряет надпись-посвящение: «*Concerto scritto di G.N. Hummel per Barthol. Bortolazi, Maestro di Mandolino, 1799*». Мандолинная партия рукописи отмечена многочисленными пометками, уточнениями и изменениями, которые принадлежат, по-видимому, самому Б. Бортолаззи [9, p. 13]. Этот трехчастный мандолинный концерт концентрирует традиционную для конца XVIII в. трактовку жанра. В соответствии с классическими канонами в сонатной форме с двойной экспозицией написана I ч. – *Allegro moderato e grazioso*. Центральная часть цикла – *Andante con variazioni* содержит ярко выраженные черты классических фигурационных вариаций. В финальной части, написанной в форме рондо с тремя эпизодами, в качестве жанровой основы темы рефрена композитор избирает жигу, придающую финалу цикла жизнерадостный танцевальный характер. Благодаря этому И. Н. Гуммель выступает как продолжатель гайдновских традиций. Соответствие классическим наработкам выразилось и в присущих финальному рондо чертах сонатности.

Стремление к усилению виртуозного начала солирующей партии к концу цикла выразилось и в ведении в финале каденционных построений (они завершают крайние эпизоды). В этих небольших каденциях показаны различные виды техники, эффектно репрезентующие мандолину в качестве концертного инструмента.

Богатая орнаментика мандолинного концерта И. Н. Гуммеля, с одной стороны, выступает как характеристика авторского стиля композитора, присущая жанру инструментальных концертов, а с другой – отражает специфику кременской разновидности мандолины (оригинальной для данного сочинения). Ее жильные струны позволяли широко использовать прием «гитарного легато» – при одном щипке медиатора исполняется несколько звуков за счет ударов (или четкого падения) пальцев левой руки на струну, в то время как на металлических струнах неаполитанской разновидности подобный прием игры не эффективен и используется реже, так как в силу высокого натяжения струн звук гаснет быстрее.

Демонстрации виртуозного совершенства мандолины, выявлению ее достоинств в концерте И. Н. Гуммеля во многом способствуют ка-

мерность оркестрового состава (по сути, не оркестр, а ансамбль, сохраняющий черты парного оркестра: 2 флейты, 2 валторны, 2 скрипки, альт, виолончель и контрабас) и особенности инструментовки. И то, что мелодический голос в оркестровых построениях, как правило, исполняется 1-й скрипкой, усиливает момент концертной состязательности с мандолиной. В этом ключе показательно экспозиционное проведение тематического материала во всех частях цикла, которое, как правило, характеризуется наличием сопоставления солист-оркестр. При этом в I ч. «зачинщиком концертного агона» выступает оркестр, а в последующих – мандолина.

В истории развития мандолины концерт И.Н. Гуммеля сыграл решающую роль, наряду с вивальдиевскими мандолинными концертами, в процессе утверждения инструмента на академической концертной эстраде.

В 1790-х гг. Антонио Мария Джулиани (1739–1831) в своем творчестве продолжил традиции, заложенные А. Вивальди в жанре двойного мандолинного концерта – в библиотеке Музыкального института имени Н. Паганини города Генуя сохранился «*Concerto Per due Mandolini, e Viola, con Violini, Oboe, Corni da Caccia, due Viole e Basso*». В это же десятилетие появился и «*Concerto a Mandolino Principale, Due Violini, Viola, Oboe, Corni e Basso*» Джованни Хоффманна, представляющий в качестве солирующего инструмента бытовавшую в вивальдиевскую эпоху мандолину терцово-квартового строя.

Необычное сочетание концертирующих инструментов, в котором мандолина соединена с двумя трубами, двумя гобоями, двумя валторнами, двумя фаготами, контрабасом, фортепьяно и струнными, представлено в «*Concertant*» Леопольда Козельчука. Судя по уникальности состава, это сочинение рубежа XVIII–XIX вв. вероятно предназначалось для исполнения группой друзей композитора в Вене. Трактовка цикла традиционна для этого периода и тождественна гуммелевской (сонатное аллегро, вариации и рондо) [5, р. 25]. В тембровой драматургии концерта Л. Козельчука, специфика которой обусловлена большой группой солистов, воплотились и наработки А. Вивальди. Так, согласно П. Спаксу, наиболее развернутая реплика мандолины содержится в центральной части цикла (инструменту поручено исполнение целой вариации под аккомпанемент струнных) [5, р. 27]. Этот фрагмент напоминает темброво-фактурное решение II ч. вивальдиевского концерта для различных инструментов (RV 558).

ВЫВОДЫ. Сохранившиеся до наших дней манускрипты свидетельствуют, что жанр концерта в количественном отношении значительно уступал другим жанрам мандолинной музыки XVIII в. В том, что он не входил в число жанровых приоритетов выдающихся композиторов-мандолинистов, творивших в этот период, видится одна из причин медленного становления мандолинного направления концертного жанра.

Наряду с этим, прогрессирующая в XVIII в. в инструментальном концерте тенденция к усилению мощности звучания не могла быть успешно реализована ни на одной из бытовавших в этот период разновидностей мандолины. Акустические характеристики инструментов, таким образом, способствовали созданию в концертном жанре мандолинной музыки образцов камерной концертности. Стремление к камерности не только отражало акустическую природу мандолины, повлиявшую на специфику жанра, сформировав облегченный вариант аккомпанирующего состава, но и было обусловлено салонной средой бытования инструмента во второй половине XVIII в.

В эволюции жанра мандолинного концерта конец XVIII в. стал пограничной зоной наложения и одновременного развития двух традиций. С одной стороны традиции А. Вивальди сохраняют свою актуальность до 1790-х гг., с другой стороны, с 1785 г. начинается становление классицистического направления в мандолинном концерте, кульминационным моментом которого стал концерт И. Н. Гуммеля.

В целом в эволюции жанра мандолинного концерта на протяжении XVIII в. доминировали поиски большей инструментальной выразительности, нежели искания новых форм. Содержание обновлялось, а форма нет. Виртуозность развивалась и усиливалась в рамках вивальдиевской модели, охватывавшей новые школы. Вивальдиевская концепция концерта барочного типа в области мандолинной версии жанра в итальянской и немецкой школах действовала до конца столетия. Важным фактом, ознаменовавшим конец XVIII в. в жанре мандолинного концерта, явилось включение в итальяно-немецкую традиции австрийской композиторской школы, ярким представителем которой в истории мандолины был И. Н. Гуммель.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Башмакова Н. В. Категорії барокової культури та їхнє втілення в Концерті для двох мандолін і струнних G dur (RV 532) А. Вівальді / Н. В. Башмакова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики

освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – Вип. 15. – С. 28–35.

2. Башмакова Н. В. Концерт А. Вивальди для мандолини *C-dur* (RV 425) в аспекте цілостності цикла / Наталія Башмакова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Питання організації художньої цілісності музичного твору. – Вип. 51. – С. 123–131.

3. Башмакова Н. В. Концерт для різних інструментів *C-dur* А. Вивальди (RV 558) в аспекте взаємодії категорій єдинства і множинності / Н. Башмакова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – Вип. 17. – С. 188–200.

4. Башмакова Н. В. Мандолина в творчестві В. А. Моцарта і І. Н. Гумеля / Н. В. Башмакова // Музичний світ В. А. Моцарта : шляхи осягнення : міжнар. наук.-практ. конф. / Харк. держ. акад. культури [та ін.]. – Харків, 2006. – С. 84–86.

5. Sparks P. *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin* / Paul Sparks. – Kensington, MD : A Plucked String Book, cop. 1999. – 41 p.

6. Sparks P. *The Classical Mandolin* / Paul Sparks. – Oxford ; New York : Oxford university press, cop. 1995. – 225 p.

7. Tyler J. *The Early Mandolin* / by James Tyler and Paul Sparks. – Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. – 186 p.

8. Wilden-Husgen M. *Die Barockmandoline* / Marga Wilden-Husgen. – Grenzland : Theo Hüsgen, cop. 1990. – 37 S.

9. Wölki K. *History of the Mandoline* / Konrad Wölki ; trans. from the Original by Keith Harris. – Arlington, Virginia : A Plucked String Book, cop. 1984. – 36 p.

БАШМАКОВА Н. ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТА В XVIII в. Рассматриваются особенности развития жанра мандолинного концерта в музыкальной культуре барокко и классицизма.

Ключевые слова: мандолина, концерт, барокко, классицизм, традиция, формообразование, инструментальный состав.

БАШМАКОВА Н. ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ МАНДОЛИННОГО КОНЦЕРТУ В XVIII ст. Розглядаються особливості розвитку жанру мандолинного концерту в музичній культурі бароко та классицизму.

Ключові слова: мандолина, концерт, бароко, классицизм, традиція, формоутворення, інструментальний склад.

BASHMAKOVA NATALIYA. THE SPECIFICITY OF EVOLUTION OF A GENRE MANDOLIN CONCERT IN XVIII CENTURY. The specificity

of development of genre mandolin concert in the music culture of Baroque and Classicism are considered in the article.

Key words: *mandolin, concert, Baroque, Classicism, tradition, process of creation form, instrumental cast.*

УДК 78.03 : [785.73 : 786.2]

Людия Соколова

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО
(на примере фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона)**

Актуальность темы. Романтическое фортепианное трио представлено именами Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса. Каждый из них предложил индивидуальный подход к этому жанру в соответствии с собственным композиторским стилем, причем трио первых трех создавались в зрелый период творчества, а брамсовский, ранний ор. 8 был впоследствии переработан, что позволяет видеть в них типичные проявления художественного мира названных авторов. Вместе с тем, между сочинениями в этом жанре Шуберта, Мендельсона, Шумана и Брамса можно установить разноуровневые связи, позволяющие, с одной стороны, выявить некоторые общие закономерности в их трактовке фортепианного трио, обеспечивающие правомерность употребления по отношению к нему понятие «романтическое», а с другой – раскрыть многогранность этого понятия. С этой **целью** в данной статье осуществляется сравнительная характеристика фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона как сочинений, связанных с лирической направленностью высказывания, песенной стилистикой, а в композиционном плане – с вариантностью и вариационностью, определяющими важнейшие стороны алгоритма музыкальных событий, и, в конечном счете, драматургии.

В **задачи** исследования входит анализ стилистики, композиционно-драматургических и ансамблевых особенностей фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона.

Объектом статьи выступает творчество Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, а **предметом** – трактовка жанра романтического трио.

Как показал анализ, песенность **фортепианных трио Шуберта** выступает в двух ипостасях: в качестве одного из носителей жанро-

во-бытового начала (наряду с маршевостью, танцевальностью, фанфарностью) и способом воплощения лирического состояния – от просветленно беззаботного до углубленно скорбного. В контексте целого она не занимает доминирующего положения, выступая одним из равноправных элементов в одном ряду с другими, хотя во Втором трио ор. 100 ее удельный вес более значителен. Иная ситуация обнаруживается в сочинениях Ф. Мендельсона. В Первом трио под знаком песенности проходят все сонатное *allegro* и медленная часть, а во Втором она выступает одним из факторов драматического конфликта.

Не менее существенные различия между трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона проявляются в плане использования вариантности и вариационности. У Шуберта они способствуют возникновению пространственной широты, неторопливому разворачиванию музыкальной мысли с чертами повествовательности, внутренней завершенности, преобладанием повторности и умеренному темпу. У Мендельсона, напротив, музыкальный процесс отличается динамичностью, целеустремленностью, интенсивной событийностью.

С точки зрения ансамблевой игры композиторы также подходят к жанру по-разному. Для Ф. Шуберта ансамбль является средством общения, совместного музицирования, что проявляется в развитой драматургии реплик, систематическом перепоручении ведущей темы разным тембрам, частой смене функций голосов, мелодической распетости. Ф. Мендельсон дифференцирует фактурно-тембровую вертикаль на струнный дуэт и партию клавишного инструмента, наделяя их различными функциями.

Фортепиано поручаются виртуозные пассажи, чередующиеся с мощной аккордовой фактурой. Струнные воспринимаются как кантиленная, мелодическая группа. Здесь представлен иной модус общения, характеризующийся не экстравертностью свободного диалога, а его интимностью, исповедальностью, нацеленностью на сопереживание. Заметим, что, проводя различия такого рода, их не следует абсолютизировать, поскольку трио присущи два типа музыкального высказывания, характерные для романтического звукозерцания. Один из них К. Зенкин определяет как «лирическое самовыражение, стремление к самопознанию, другой – как игру» [1, с. 6]. Следовательно, в данном случае речь идет о соотношении этих смысловых акцентов и их распределении на оси всего цикла. У Ф. Мендельсона первый из них доминирует в начальных частях, обуславливая лирико-драматическую направленность

сонатного *allegro*, которое сохраняет свое классическое положение драматургически наиболее весомого раздела композиции.

У Ф. Шуберта драматургический рельеф более выровнен, и значимость музыкальных событий равномерно распределяется на протяжении всего цикла, что характерно для лирико-эпической (повествовательной) драматургии. Отсюда и различия в масштабах сочинений: развернутые у Ф. Шуберта и сжатые у Ф. Мендельсона. Обращает на себя также внимание тот факт, что оба трио австрийского романтика написаны в мажоре, соответственно, *B-dur* и *Es-dur*; оба трио немецкого – в миноре, соответственно, *d-moll* и *c-moll*.

Для конкретизации высказанных замечаний обратимся непосредственно к рассмотрению композиционно-ансамблевых особенностей фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона.

1827 год в творчестве А. Шуберта привычно ассоциируют с созданием его самого скорбного сочинения «Зимний путь». Совершенно иной полюс мироощущения композитора раскрывают написанные в том же году два его фортепианных трио. Несмотря на то, что и в них Ф. Шуберт соприкасается со сферой скорби, ностальгии, основной тонус в них связан с гармоничностью мироощущения, общей позитивной направленностью. Более последовательно эти качества выражены в Первом трио, эмоционально и стилистически тесно связанные с шубертовскими вальсами, маршами, фортепианными дуэтами. Главная партия его первой части построена на маршевых ритмоинтонациях, побочная близка романсу с чертами ноктюрна, в медленной части проявляется родство с итальянскими народными песнями, а в скерцо и финале – с народными венскими танцами.

Второе трио содержит скорбные страницы, которые потом напомним о себе и в радостном финале. Обращает на себя внимание особая роль медленных разделов циклов, в которых раскрывается лирико-медитативная грань романтического мироощущения, а с точки зрения стилистики устанавливаются определенные точки соприкосновения с песнями Ф. Шуберта. Однако, если *Andante* Первого трио выдержано в лирико-мечтательном тоне и по характеру напоминает ноктюрен, то вторая часть трио ор. 100 связана со скорбными образами. Н. Николаева отмечает родственность этой части песенному циклу «Зимний путь» [2, с. 200].

Третьи части (Скерцо) выдержаны в едином жизнерадостном ключе с опорой на жанровый тематизм. Таким образом, между вто-

рыми и третьими частями устанавливается романтическая оппозиция лирики и игры.

Индивидуальностью отличаются первые части циклов. Сонатные *allegri* данных трио достаточно различны по характеру. Так, в *Allegro moderato* трио оп. 99 отсутствует какой-либо конфликт, контраст между маршевой главной и песенной побочной темами имеет дополняющий характер, что подчеркивается классическими тонико-доминантовыми соотношениями.

Особо выделяется связующая партия (А). Она отличает неустойчивостью, полиритмичностью, интенсивным гармоническим развитием. Используется сопоставление мажора и минора (уменьшенный вводный септаккорд ко II-й ступени, мажорная и минорная доминанта). Несмотря на то, что в основе связующей партии лежит тематический материал главной, ее тональный план достаточно нетрадиционен, так как уже на первом этапе связующей партии достигается переход в тональность доминанты (14 такт от А), при этом далее продолжается интенсивное гармоническое развитие.

Как утверждает исследователь Л. Римский, нетрадиционность музыкального мышления Ф. Шуберта проявилась в выборе тональностей с тенденцией к увеличению количества ключевых знаков, в расшатывании классического функционального оборота, использовании нетонических аккордов в качестве исходных, проведении одной и той же темы в мажоре и миноре, усложнение тональных планов циклических сочинений [3, с. 104–109]. В *Allegro* Второго трио сопоставление разделов музыкальной формы заставляет вспомнить о романтическом двоемирии в силу приема переключения в побочной партии в иную образную сферу, отмеченную сменой основного *Es-dur* на *h-moll* с последующим расширением зоны минора.

Как отмечает Н. Николаева, данная тональность является энгармонической заменой «шубертовской VI ступени», то есть *ces-moll* [2, с. 199]. Такое необычное тональное соотношение, по мнению музыковеда, способствует выделению побочной партии как инородной сферы, образа, возникшего со стороны и «<...> предвещающего скорбные переживания в будущем» [там же]. Ее тема, подготовленная струнными и изложенная октавами у фортепиано, приобретает характер душевного смятения благодаря пульсирующему остигатному ритму. Высокий регистр фортепиано, тихая динамика придают теме хрупкость и полетность.

Т. Русанова, анализируя приемы изложения фортепианной фактуры Ф. Шуберта, выделяет среди них прием, представленный ритмично повторяющимся аккордом, интервалом или звуком, что символизировало одиночество, страх, смятение, служило средством нагнетания напряжения, драматизма [4, с. 96].

Между экспозицией и разработкой в Первом трио следует небольшая связка, отмеченная тональным переходом в одноименный *b-moll*. Разработка открывается проведением главной темы в этой тональности, что сразу омрачает ее первоначальный оптимистический тон. Оминоривание главной темы можно также воспринимать как воздействие на сонатную форму вариационной (минорная вариация).

В разработке можно выделить несколько разделов, соответствующих порядку тем в экспозиции. Второй раздел построен на теме побочной партии (*G*). Третий, выполняющий функцию предытга, основан на материале заключительной партии. Тональный план данного раздела также отличается интенсивностью (*As-E-C-d-F*). В отличие от Первого трио, во Втором разработка построена в виде трех идентичных по музыкальному материалу разделов, тонально варьированных и основанных на развитии тематизма заключительной партии. При этом тональное смещение (*H, Fis, Des*) сопровождается сохранением материала, что соответствует принципу консеквента.

Финалы циклов отличаются масштабностью, сочетающей черты сонатности и рондальности. Стихия игры в них явно доминирует [1, с. 6]. Однако в отличие от финала Первого трио целиком выдержанного в жизнерадостном ключе, в финале Второго появляется музыкальный материал из *Andante*, отмеченный скорбной образностью.

Обратимся к рассмотрению **фортепианных трио Ф. Мендельсона** (*d-moll*, 1839, *c-moll*, 1845). Несмотря на большой временной разрыв в их создании, между ними можно найти черты сходства, о чем свидетельствуют общность композиционных приемов, интонационная и смысловая связь между частями циклов. Оба сочинения написаны в миноре, при этом логика их тональных планов различна. Трио № 1 отмечено характерными для романтиков терцовыми тональными сопряжениями. Его крайние части написаны в *d-moll*, вторая, медленная – *B-dur*; третья, скерцо – *D-dur*. Во втором трио прослеживается классическое тональное движение: *c-moll* – *Es-dur* – *g-moll* – *c-moll*, в основу которого заложен ход по звукам тонического трезвучия.

Первые части циклов отличаются открытой эмоциональностью, взволнованностью, их стилистика имеет песенный характер. Вторые представляют собой образец мечтательной, песенной лирики, родственной мендельсоновским «Песням без слов».

Скерцо обоих трио отмечены стремительностью, полетностью, танцевальностью, создающими волшебный образ, что сближает их с увертюрой «Сон в летнюю ночь». Финалы возвращают взволнованность первых частей.

Отличительной чертой строения сонатных *allegri* является отсутствие четких границ между разделами формы. Так, репризы трехчастных главных партий непосредственно переходят в зоны связующих, а разработки вторгаются в пределы заключительных. Обе разработки содержат два раздела, которые соответствуют порядку тем в экспозиции. Таким образом, не выходя за границы классических норм, Ф. Мендельсон переосмысливает традиционные композиционные схемы.

Не менее специфическим качеством мендельсоновских сонатных *allegri* выступает тяготение к многотемности, что представлено наличием двух тем главных партий, появлением новой темы в разработках. Это связано с песенной природой тематизма, предполагающей обращение к вариантным принципам развития музыкального материала и структурированию форм, с одной стороны, и созданием подобных музыкальных мыслей, с другой. Такой подход к композиционно-драматургической организации музыкального процесса отсылает к шубертовской вариантности. В отличие от австрийского романтика Ф. Мендельсон соединяет вариантный принцип развития со сквозным, что существенно динамизирует музыкальную форму.

В цикле фортепианного трио № 1 *d-moll* по семантическому признаку можно выделить две макрочасти, своего рода *Abteilung*. Первая из них образуется из *Molto allegro agitato* и *Andante tranquillo*, представляя различные грани лирического высказывания, – пылкого, активного и умиротворенного, отмеченного чертами созерцательности. Здесь господствует песенная стилистика, основную образно-смысловую нагрузку несет мелодическое начало. Вторая макрочасть включает *Leggiero e vivace* и *Allegro assai appassionato*, объединенные игрой направленностью и разноплановой жанровостью.

Помимо контраста между двумя макрочастями можно говорить и о наличии контраста внутри частей, проявляющегося в разных

аспектах. Экстра- и интровертность лирики первого макроцикла, напоминающие флорестановкую и эвсепиевскую маски Р. Шумана, образуют различные грани единой семантической сферы. Так, Л. Царегородцева отмечает в первой части трио особый тип драматизма: это «взволнованная повесть о жизни, переданная через картину волнующегося моря бытия с его неизбежными перипетиями, тяготами, треволениями и переживаниями <...>» [5, с. 75]. Для изображения такой музыкальной картины, по словам автора, Ф. Мендельсон использует бурлящую фактуру фортепиано, а с помощью струнных – моменты просветления, надежды [там же]. Иной характер имеет лирика второй части: она представляет собой «ласковое, нежное романсовое излияние» [5, с. 74], что подчеркивается камерностью и мягкостью эмоционального высказывания.

Второй *Abteilung* раскрывает различные стороны игрового начала. Типизированность третьей части заключается, по определению Л. Царегородцевой, в уникальной трактовке скерцо как «летучей, полужантасической арабески, вызывающей ассоциации с игрой эльфов» [5, с. 74]. Иная грань игрового начала представлена в финале. Танцевально-игровая основа тематизма обнаруживает драматические черты. Названный исследователь усматривает в музыке финала своеобразный драматический пляс, возвращающий после лирики средней части к суровой действительности, представленной первой частью [5, с. 75]. Помимо образного контраста, обнаруживается ладовое сопряжение мажорных срединных и минорных крайних частей цикла, благодаря чему возникает иной тип связи – арочный, с ясно выделенной «серединой». Композитор использует также выразительные возможности ритмического контраста, проявляющегося в чередовании трех- и двухдольного метров (первая часть написана в размере 3/4, вторая – 4/4, третья – 6/8 и финал – 4/4), а также смены типов движения: песенного и мелодического, с одной стороны, моторного и танцевального – с другой.

Второе фортепианное трио Ф. Мендельсона (1844) по масштабу и эмоциональному накалу родственно фортепианным ансамблям Р. Шумана, П. Чайковского и И. Брамса, согласно мнению Л. Царегородцевой [5, с. 73]. Сочинение создавалось в период, когда композитор ушел от каждодневной деятельности в состояние спокойной жизни и в обстановке сосредоточенного уединения заканчивал трио *c-moll* и музыку к трагедии Софокла «Эдип в Колоне» [там же]. Не-

смотря на ряд сходств в композиционном и образном плане, Второе трио отличается большим драматизмом, взволнованностью, виртуозностью исполнительских партий, значительной контрастностью тем, образно-интонационной связью между частями цикла.

В отличие от Первого трио, в драматургии трио № 2 совмещаются романтическая и традиционная трактовка, связанная с оппозицией драматической Первой части и медитативной второй. Как и в Первом трио, в данном сочинении можно выделить две макрочасти, представленные оппозицией песенного, лирического и игрового, танцевального.

Первая макрочасть представлена *Allegro energico e con fuoco* и *Andante espressivo*, вторая – *Scherzo Molto allegro quasi presto* и *Allegro appassionato*. Сонатное *allegro* отличается драматизмом, многогранностью, представляющей разные образные сферы (темы характеризуются затаенной нарастающей напряженностью, с одной стороны, и песенной проникновенностью – с другой). При этом, если в трио № 1 песенность тематизма проявлялась с первых же звуков, то здесь исходная тема главной партии представлена не песенным типом тематизма, а волнообразным унисонным движением, сообщающим ей угрожающую таинственность. Только вторая тема главной партии имеет песенный тематизм.

Медленная часть является образцом мечтательной лирика: ее основная тема имеет лирико-повествовательный характер и изложена в хоральном складе. В отличие от второй части первого трио, данная часть эмоционально более сдержанна и спокойна.

Скерцо ярко контрастирует с предыдущей своей стремительность, порывистостью, полетностью. В нем мелькает ряд быстро сменяющихся тем, создавая впечатление калейдоскопичности. Финал синтезирует образные сферы цикла и, таким образом, скрепляет все части в одну сквозную драматургическую линию развития. В нем возвращается напряженность и драматизм, представленный в головной части цикла. С одной стороны, трехдольность ритма придает главной теме финала танцевальность (черты сицилианы); с другой – можно обнаружить сходство между темой П.П., эпизода и темой медленной части, проявляющееся в трехдольности, повествовательности, неторопливости движения. Как и в Первом трио, в данном произведении композитор использует ритмический контраст: чередование двух- и трехдольных метров (первая часть написана в размере 4/4, вторая –

9/8, скерцо – 2/4, финал – 6/8), разные типы движения (мелодическое, моторное, танцевальное).

ВЫВОДЫ. Ф. Мендельсон открыл особый тип лирического трио, отличный от трио Ф. Шуберта. Если у Шуберта преобладает повествовательное наклонение личностного высказывания, то у Мендельсона – драматическое. В соответствии с этим у первого господствует гармоничное мироощущение, а у второго, напротив, – рефлексивное, подразумевающее внутреннюю смятенность, взрывчатость, перепады настроения. Отсюда экстенсивность развертывания музыкальной мысли у Ф. Шуберта и интенсивность, сжатость – у Ф. Мендельсона.

Продолжая предложенную параллель, следует отметить различную драматургическую нагрузку песенной стилистики. Если у Ф. Шуберта песня представлена как объективное высказывание, то для Ф. Мендельсона этот жанр является носителем субъективной сферы. Таким образом, несмотря на наличие стилистического и композиционного сходства первых фортепианных трио названных композиторов, позволяющих предположить преемственные связи между ними, они представляют собой различные варианты прочтения данного жанра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М., 1997. – 415 с.*
2. *Николаева Н. Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт // Музыка Австрии и Германии XIX века. – Кн. 2. – М. : Музыка, 1975. – С. 36–333.*
3. *Римский Л. Б. О гармоническом языке Шуберта // Франц Шуберт : к 200-летию со дня рождения : матер. междунар. научн. конф. – М. : Прест, 1997. – С. 104–110.*
4. *Русанова Т. М. Об особенностях фортепианной фактуры Шуберта // Франц Шуберт : к 200-летию со дня рождения : матер. междунар. науч. конф. – М. : Прест, 1997. – С. 95–104.*
5. *Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / Л. М. Царегородцева. – Тамбов, 2005. – 224 с.*

СОКОЛОВА Л. ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО Ф. ШУБЕРТА И Ф. МЕНДЕЛЬСОНА). Рассматриваются фортепианные трио Шуберта и Мендельсона как романтические образцы жанра. Осуществляется сравнительная характеристика стилистики, композиционно-драматургических и ансамблевых особен-

ностей. Выявляются общие и индивидуальные черты в трактовке жанра романтического трио исследуемых композиторов.

Ключевые слова: романтическое фортепианное трио, песенная стилистика, вариантность, драматургия, ансамблевая игра.

СОКОЛОВА Л. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНТИЧНОГО ФОРТЕПІАННОГО ТРІО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ ТРІО Ф. ШУБЕРТА ТА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА). Розглядаються фортепіанні тріо Шуберта та Мендельсона як романтичні зразки жанру. Здійснюється порівняльна характеристика стилістики, композиційно-драматургічних та ансамблевих особливостей. Виявляються загальні та індивідуальні риси у трактуванні жанру романтичного тріо досліджуваних композиторів.

Ключові слова: романтичне фортепіанне тріо, пісенна стилістика, варіантність, драматургія, ансамблева гра.

SOKOLOVA L. GENRE-STYLISTIC FEATURES OF A ROMANTIC PIANO TRIO (ON AN EXAMPLE OF PIANO TRIOS OF F. SCHUBERT AND F. MENDELSSOHN). In article it is considered Schubert and Mendelssohn's piano trios as romantic samples of genre. The comparative characteristic of stylistics, composite-dramaturgic and ensemble features is carried out. The general come to light and individual traits in treatment of a genre of a romantic trio of investigated composers.

Key words: a romantic piano trio, song stylistics, alternativeness, dramatic art, ensemble game.

УДК 78.071.2 : 786.2

Нина Инюточкина

ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ» Р. ШУМАНА

Активное развитие камерной вокальной лирики на протяжении последних двух столетий способствовало поиску адекватных методов ее исследования, очертив круг проблем, связанных с соотношением поэтического и музыкального начал, законами формообразования, постижением образного мира и средств его конкретизации, разнообразием жанров и их спецификой и т. п. При наличии обширной

литературы, посвященной вышеперечисленным проблемам, удивляет отсутствие фундаментальных разработок в области концертмейстерского компонента вокально-фортепианного ансамбля.

Данная статья является попыткой восполнить существующий пробел посредством выявления целого комплекса задач, стоящих перед современным исполнителем фортепианной партии вокально-инструментального дуэта. Предложенный подход определяет **актуальность** темы.

Цель статьи состоит в осмыслении трактовки фортепианной партии в вокальном цикле «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Р. Шумана, отражающей эволюцию в структуре вокально-фортепианного ансамбля, а соответственно, и в сфере концертмейстерского исполнительства.

Р. Шуман обратился к поэтическому наследию шотландской королевы Марии Стюарт в поздний период творчества (1852). Чем же был вызван интерес Р. Шумана, столь придирчивого к поэтическим текстам своих творений? Мария Стюарт была весьма просвещенной монархиней, ее стихи не лишены литературных достоинств, но, по всей видимости, композитора, как и других художников, привлекла неординарная личность королевы, ее судьба, насыщенная драматическими событиями и нашедшая отражение в ее поэтических излияниях¹. Поэтому вокальный цикл Р. Шумана выстраивается в соответствии с основными вехами жизненного пути королевы. Для композитора всегда было важно показать характер в развитии, опираясь на кульминационные моменты жизни героя. С присущей ему утонченностью чувствования, с психологической достоверностью он создает портрет женщины сильной, выдающейся, прошедшей испытание властью. «В жизни человека, – пишет С. Цвейг, – внешнее и внутреннее время лишь условно совпадают: единственно полнота переживаний служит душе мерилom: по-своему, не как холодный календарь, отсчитывает она изнутри череду уходящих часов. <...>. Лишь когда в человеке взыграют его душевные силы, он истинно жив для себя и для других, только когда его душа раскалена и пылает, становится она зримым образом» [3, с. 10].

Отобранные Р.Шуманом стихотворения из сборника староанглийской поэзии переведены на немецкий язык Г.Ф.Финке и компонуется

¹ История жизни Марии Стюарт вдохновила Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии, С. Цвейга – романа, Ф. Мендельсона – 3-ей части «Шотландской» симфонии, С. Слонимского – оперы.

по принципу дневниковых записей, что предопределяет переключение номеров с одного эмоционально-психологического состояния на другое и выдвигает соответственные требования к исполнителям. Повествование ведется от первого лица, порождая ощущение происходящего «здесь и сейчас». Пять стихотворений, положенных в основу последнего вокального цикла композитора, образуют единую линию развития, отражающую переживания разных лет, от юности до смерти (период протяженностью в 26 лет).

№ 1 – Мария покидает Францию после краткого правления в связи со смертью супруга Франциска II, уступив трон Екатерине Медичи (1561). Теперь она больше не французская королева, а та, кем была от рождения, – королева Шотландская.

№ 2 – Рождение сына – будущего английского короля Якова I (1566).

№ 3 – Письмо английской королеве Елизавете – ее непримиримой политической противнице, война с которой привела Марию к фатальному исходу.

И, наконец, финальные № 4 и № 5, в которых заточенная в Тауэр Мария прощается с жизнью (1587).

Как известно, в цикле отсутствует сюжет как последовательность событий, однако ему присуща особая логика – мы узнаем о героине из отдельных важных жизненных событий, таким образом, пять стихотворений складываются в сюжетное музыкальное целое. Лаконичность цикла определяет особую степень концентрированности высказывания и тип лирики – экспрессивной и одновременно возвышенной. Р. Шуман выбирает для личностных высказываний особые условия: исповедь героини в жанрах монолога, письма, молитвы создает предпосылки для переосмысления драматургии вокального цикла, приобретающего черты монодрамы.

Установка на одного героя, его персонификация (для сравнения вспомним циклы «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», герои которых обезличены, абстрактны – Женщина, Поэт), необходимость исполнителей «входить в образ» усиливают элемент театральности, позволяя говорить о наследовании опыта музыкального театра. По мысли Г. Ганзбурга, «подобно тому, как театрализация мадригала в XVI веке предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение,

уменьшение масштабов многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабов камерного вокального жанра» [1, с. 111]. Скрытая действенная сторона в развитии сюжета, динамизм, словно бы просящийся на сцену, подразумевают весомую роль исполнителей, разработку многочисленных деталей, компенсирующих отсутствие разыгрываемой лирико-психологической ситуации.

Прежде чем перейти к анализу новаций в области фортепианной фактуры, ансамблевого решения, обратим внимание на особенности стиля композитора, приметы его вокального письма, поскольку тип интонирования влияет на избираемый комплекс пианистических средств.

Вершиной считаются вокальные циклы, написанные в 40-ом году: «Круг песен» («*Liederkreis*» сл. Г. Гейне, *op.* 24), «Мирты» («*Myrthen*» сл. И. В. Гете, Ф. Рюккерта, Р. Бернса, Г. Гейне, Р. Байрона, Т. Мура и Ю. Мозена, *op.* 25), «Круг песен» («*Liederkreis*» сл. И. Эйхендорфа, *op.* 39), «Любовь и жизнь женщины» («*Frauenliebe und Leben*» сл. А. Шамиссо, *op.* 42), «Любовь поэта» («*Dichterliebe*» сл. Г. Гейне, *op.* 48). Обостренное внимание к тексту, равноправное и многоплановое взаимодействие голоса с фортепиано, усложненный в сравнении с Ф. Шубертом мелодико-полифонический тип фортепианной фактуры, возросшее значение гармонии – вот наиболее существенные черты зрелого вокально-инструментального стиля композитора.

Поздние же циклы – «Семь песен Елизаветы Кульман. На память о поэтессе», *op.* 104 (1851) и – «Стихотворения королевы Марии Стюарт», *op.* 135 (1852), недостаточно востребованы ни исполнителями, ни музыковедами, хотя отдельные примеры можно обнаружить в исследованиях Г. Ганзбурга, Н. Говорухиной. Между тем, приверженность Р. Шумана к поиску новых форм и жанров привели его именно в поздних циклах к жанровым новациям.

Произведение *op.* 135² свидетельствует о направленности позднего шумановского стиля к обобщению более широкого ареала художественных явлений предшествующей культуры. Цикл характеризуется некоторым отходом от тех романтических позиций раннего периода творчества, которые ассоциируются с изменчивостью, эмоциональной заостренностью внутреннего душевного мира композитора, «двуплановостью» шумановского художественного сознания,

² Перевод с немецкого Эм. Александровой.

олицетворенного в образах Флорестана и Эвсебия. Так, стремление к ясности, осязаемое во всех элементах музыкального целого (в мелодике, сочетающей декламационную выразительность с кантиленой, в метроритмической упорядоченности, в лаконизме формы) протягивает нити к классицистским нормам музыкального мышления. Преобладание, по меткому выражению В. Васиной-Гроссман, «строгой лирики» над романтическим порывом сближают Р. Шумана с И. С. Бахом и поздним Л. Бетховеном. Лирика позднего Р. Шумана становится интроспективной, лишенной чувственности и внешних контрастов, что подчеркивается культивированием медленных темпов – *Langsam* (№ 1, 2, 4, 5), ограниченным диапазоном используемых тональностей, нивелирующих внезапность образных переключений, волновой тип драматургии. Все номера написаны в *e-moll*, а центральный третий номер – в *a-moll*, что создает «купольный» тип композиции. Тем самым, свойственная Р. Шуману контрастность миниатюр, порождающая калейдоскоп настроений, отступает на второй план перед динамикой становления и развития целостного образа, а органичное сочетание внутреннего (переживание) и внешнего (показ) действия обуславливает многочисленность деталей, нюансов интонирования.

Характерный для Р. Шумана тип вокального письма, где голос и инструмент выстраиваются по принципу *quasi*-имитационного взаимодействия, диалогического обмена репликами, подхватывания мелодической линии инструментом, создает выразительный контрапункт поэтического текста, вокала и фортепиано. В этом сложном союзе кардинально переосмысленной оказывается партия фортепиано. В цикле представлены различные типы фортепианной фактуры: фигурационная, полифонизированная, гомофонно-гармоническая, аккордово-хоральная. Комплекс избираемых средств взаимообусловлен жанровой природой номеров, более всего заявляющей о себе в фактурно-ритмической сфере; соответственно тип фортепианного изложения диктует своеобразие его отношений с вокальной мелодией. В овеянный светлой печалью первый номер она вносит звукоизобразительный элемент в соответствии с поэтическим текстом.

На первый взгляд, фортепианное сопровождение «**Прощания с Францией**» (№ 1 «*Abschied von Frankreich*». *Ziemlich langsam*) выполняет сугубо фоновую функцию, порождающую ассоциации с баркаролой. Однако Р. Шуман трактует гармоническую фигурацию наподобие барочной прелюдии, в которой просвечивает скрытое

многоголосие. Это свойство импровизационного жанра позволяет композитору вплести в фигурационное движение контуры вокальной мелодии, то ритмически совпадая с ней, то, напротив, несколько запаздывая. Найденный фактурно-ритмический прием выполняет различные функции: асимметричность вносит звукоизобразительный элемент, напоминая плеск волн, с другой стороны, придает высказыванию трепетную взволнованность. Последнее становится очевидным в связи с декламационным стилем изложения вокальной партии, где каждая мелодическая фраза свободна от диктата стихотворного ритма с его регулярной акцентуацией. Р. Шуман сознательно нарушает стихотворную ритмику текста, лишая его сильной доли, вводит синкопу, создающую так называемый агогический акцент (тт. 6, 12, 16). Подобное расслоение фигурационного фона, поддерживающего вокальную интонацию в точках соприкосновения, создает впечатление полифонии инструментальных голосов. Музыкальная ткань насыщена микродинамическими нюансами (очень подробными у Р. Шумана), которые усиливаются в моменты подъема мелодии в верхний регистр и филируются в ее нисходящем движении. В тембральное расцветивание добавляются глубокие басы левой руки, партия которой, в свою очередь, также представлена двумя линиями: *E – H₁*, возникающих в виде свободных органных педалей, и более подвижным мелодическим рельефом, постепенно завоевывающим звуковое пространство нижнего регистра.

Контрастом воспринимается хоральность «**После рождения сына**» («*Nach der Geburt ihres Sohnes*». *Langsam*) и «**Молитвы**» («*Gebet*»), соответственно №№ 2, 5. Подобным типом фактуры композитор объединяет два важных события в жизни героини – материнство и осознание близкого конца, особым одухотворенным настроением, благодаря чему психологизм цикла реализует себя во внешнем и внутреннем планах действия. Вместе с тем, хоральность ассоциируется с высоким, лишенным суетности тоном, с церковным пением и с атмосферой храма. Здесь, как нигде, пожалуй, выявляется индивидуальность Р. Шумана в прочтении избранного жанрового прообраза.

В обоих номерах происходит своеобразное ритмическое решение вокальной партии, словно бы запаздывающей по отношению к начальной гармонической вертикали. В фортепианном сопровождении композитор также смещает акцент на слабую долю, внося в музыку импульс асимметрии (тт. 5, 6, 9 в № 5). Несмотря на то, что центром

цикла является третий номер, в нем, в силу присутствия лирического сюжета, ощутима сквозная линия драматического развития с кульминацией в «Молитве», где иное образное наполнение сопровождается напряженной гармонией уменьшенных созвучий, задержаний, хроматических скольжений. Хоральная фактура фортепианной партии компенсирует «разорванность» вокальных фраз, обусловленную более интенсивным интонированием и процессом вокального дыхания, предельной связностью аккордового сопровождения. Педаль позволяет расширить диапазон гармонических вертикалей, образуя «многоэтажные» (по терминологии Ю. Хохлова) аккордовые комплексы, и создает иллюзию бесконечно длящейся органной звучности.

Особый случай в плане динамического решения в № 2 («После рождения сына») представляет «виртуальная динамика» в такте 10. Невозможное с точки зрения акустики усиление аккорда, уже взятого на фортепиано, по замыслу композитора предполагает мысленный энергетический настрой пианиста на смысловой акцент всей фразы «много, много дней!» Продлевая задержание в вокальной партии, фортепианный аккорд, благодаря психологической установке исполнителя на градацию звучности, начинает «обретать очертания». Вокалист, подхватив этот импульс, объединяет многократные репетиции на звуке «g» в логически завершенное построение.

Не менее интересен интонационно-динамический профиль темы «Молитвы». При общем поступенном секвентном восхождении контур вокального мотива изломан ходом вниз на квинту, воплощая интонацию скорбной патетики. Фортепианные аккорды на *fp*, соотношенные с верхним регистром вокальной фразы, и последующее их филирование до *pp* в нижнем привносят в трактовку хора еще большую эмоциональную остроту, предчувствие печальной развязки.

Известного рода однозначностью решения отличается центральный номер цикла – «Королеве Елизавете» (№ 3 «*An die Königin Elisabeth*». *Leidenschaftlich*). Энергичные аккорды в его начале воспринимаются резким контрастом на фоне «хоральной тишины» предшествующего *Langsam*. Пунктирный ритм, интонация возгласа, преобладание нюанса *f*, напористость страстного высказывания имеют своим прообразом арию мести. Эмоциональный тон задает фортепиано, в котором многократно на протяжении небольшого номера повторяется одна и та же ритмофактурная формула. Здесь аккордовое изложение выполняет две функции:

эмоционально-психологического переключения и связующего элемента между вокальными репликами.

В отличие от описанных выше номеров, участники ансамбля сливаются в едином психологическом переживании, поскольку ни вокальная, ни фортепианная партии не содержат даже намека на какой-либо второй смысловой план. Напряженный диалог между вопрошающими ходами у пианиста и ниспадающими ответами у певицы при совместном выполнении тончайших агогических и динамических нюансов аккумулирует энергию отчаяния. Речитативно-декламационная вокальная мелодика вместе с пунктирной аккордовой пульсацией создают неразрывный ток музыкального движения, когда участники ансамбля мыслятся неким единым разнотембровым инструментом, в синкретическом единстве. Поэтому краткость вокальных фраз, запаздывающий характер их вступлений, прием «подхватывания» в качестве общей стилиевой приметы данного цикла здесь приобретает иное наполнение. Учитывая, с одной стороны, дублирование фортепианной партией вокальной мелодии, а с другой – функцию инструмента в качестве своего рода пружины, двигающей развитие действия, фактурный рельеф предстает как единый разнотембровый мелодико-гармонический пласт, не лишенный, однако, выразительных элементов подлинной диалогичности, обыгрываемой Р. Шуманом в виде попеременных реплик либо посредством *quasi*-имитаций.

Иное распределение ролевых функций отличает предпоследний номер цикла «**Прощание с миром**» (№ 4 «*Abschied von der Welt*». *Langsam*). Среди схожих черт назовем интонационную инициативу фортепиано с его сарабандным нисходящим ходом, преобладание аккордовой фактуры и элементов диалогичности, выстраивание крупных построений за счет нанизывания относительно кратких вокальных фраз. Вместе с тем, проникновение большого числа выразительных пауз в фортепианную партию (редкий прием для этого цикла), усиление моментов солирования у вокалиста, которое подчеркнуто скромной аккордовой поддержкой, и, одновременно, удержанное *mot-to* у инструмента наделяя партии относительной самостоятельностью по принципу комплементарности.

Таким образом, ансамблевое взаимодействие индивидуализируется, а фортепианная партия вновь выполняет множество ролевых функций. Например, Р. Шуман намеренно разрывает проведение мотива на словах «*небесного блаженства, а не земного*» (см. т. 30), чтобы уси-

лить слова «а не земного». Партия фортепиано посредством канонической секвенции динамизирует изложение, что раздвигает границы кульминационной зоны. В заключительном сольном проведении фортепиано поднимается на тон выше вокала (f^2 самая высокая вершина номера), усилив, таким образом, эмоциональный тонус коды.

Как видно из приведенных примеров, соотношение вокальной и фортепианной партий в шумановском цикле не укладывается в традиционную формулу «рельеф – фон», более того, свидетельствует не только о необходимости баланса звучности между партиями, агогических нюансов, органичного продвижения к кульминации, но и поиска разнообразных средств инструментальной выразительности для реализации смысловых планов фортепианной фактуры. Фортепианная партия в цикле является органичной частью целого, что значительно повышает роль пианиста-концертмейстера в процессе интерпретации.

Экспрессивность, выразительность музыкальной речи невозможна без агогической свободы. И хотя мы не найдем в цикле таких темповых отклонений, которые композитор счел бы нужным обозначить в тексте, тем не менее, музыка Р. Шумана насыщена психологизмом, богатейшей палитрой чувств, настроений, тончайшими агогическими нюансами. Например, микроагогические сжатия необходимы на фоне длинных звуков вокальной партии (№ 1 тт. 2, 4, 6, 8, 12, 17, 18; № 5 тт. 11, 12, 19, 20 и др.). Агогика необходима и в тех случаях, когда у вокалиста появляется достаточно длинная череда звуков, устремленных к последнему слову фразы, как например, в № 4 (тт. 6, 15).

Заслуживает особого внимания частое применение композитором знака *fp*. Необходимо подчеркнуть, что в вокальной музыке, как правило, *sf* (или *fp*) – это не столько ударный динамический акцент, сколько глубокое звукоизвлечение, необходимое для усиления смысла поэтического текста, интонации. В цикле Р. Шумана этот прием можно отнести к наиболее константным, что свидетельствует о намерении композитора подчеркнуть необходимость поиска единой артикуляции. Достаточно вспомнить синкопы в «Прощании с Францией», где они утрачивают свойственную им упругость, превращаясь в агогические (продленные) акценты; или начальный звук на *fp* в нисходящем фортепианном мотиве в «Прощании с миром».

В цикле господствует тончайшая звуковая палитра, которая с помощью динамических вилок может меняться в предельно

ограниченном звуковом поле. В последнем номере мы встречаем единственный макродинамический контраст, где после ферматы на *pp* резко вторгается аккорд на *f* (тт. 3, 4). Такой эмоциональный всплеск создан с помощью фактурно-гармонических средств (максимальная удаленность басовой опоры, напряженная фоника уменьшенного септаккорда, выразительный разлет голосов вертикали), что диктует задействие педальных возможностей.

Паритетное соотношение партий в данном цикле подтверждается особой ролью пауз, вычерчивающих сложное взаимодействие участников ансамбля. Помимо традиционной синтаксической функции, здесь паузы играют нередко роль «ключа передачи», переводя личностное высказывание из одной тембровой плоскости в другую, из сферы конкретизации образного смысла в область его инструментального обобщения. В этих условиях от ансамблистов требуется единое ощущение времени, общность эмоционально-психологического настроения, синхронизация дыхательного и моторно-двигательного аппарата.

ВЫВОДЫ. Детальный анализ фортепианной партии позволил обнаружить в ней индивидуально претворенные завоевания предшественников.

Во-первых, эволюционным шагом является трансформация приема дублирования вокальной мелодии инструментальной партией. При внешнем отсутствии очевидного дублирования ее абрис часто растворен в фортепианной фактуре. Возникающий эффект звукового отражения является порождением скрытой имитации отдельных оборотов, досказывания предшествующей музыкальной мысли. Художественное пространство цикла заполняется мелодико-ритмическими смещениями вокального и инструментального голосов относительно друг друга. Такая трактовка вносит коррективы в приемы ансамблевого взаимодействия исполнителей.

Во-вторых, партии участников ансамбля разнятся амплитудой эмоционально-динамической волны: у пианиста она в большинстве случаев продолжительнее, чем у певца. В-третьих, используемый Р. Шуманом прием «обобщения через жанр» создает возможность выразить в фортепианной фактуре ключевой смыслообраз каждого из номеров.

В-четвертых, внимание к поэтическому слову и нюансам лирического высказывания свидетельствует об установлении равноправных

отношений между поэтом и композитором, при этом Р. Шуман наделяет музыку правом обобщения, которое осуществляется, как правило, в фортепианной партии. По мнению Е. Царевой, «за ней нередко остается “последнее слово”» [2, с. 201], в этом проявляется позиция немецкого романтика по отношению к песенному жанру.

В-пятых, смысловые акценты поэтического текста подчеркиваются агогическими, динамическими и гармоническими средствами фортепианной партии, придавая ей статус полноправного участника вокально-фортепианного дуэта.

Совокупность отмеченных свойств демонстрирует выдвижение инструментального начала на авансцену драматургического процесса, выявляя изменения, произошедшие во взаимодействии вокала и фортепиано. Усложнение фортепианной партии, обретение ею собственной значимости побуждает пианиста-концертмейстера постоянно совершенствовать свое мастерство в отборе средств музыкальной выразительности, интонировании, поиске тембрового многообразия, всего того, что создает подлинные художественные ценности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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

2. Царева Е. *Роберт Шуман. Песни* / Е. М. Царева // *Музыка Австрии и Германии XIX века : учеб. пособие [под ред. Т. Цытович]*. – М., 1990. – Кн. 2. – С. 198–227.

3. Цвейг С. *Собрание сочинений : в 4 т. – Т. 3. Романтизированные биографии [пер. с нем.] / Стефан Цвейг*. – М. : Художественная литература, 1984. – 576 с.

ИНЮТОЧКИНА Н. ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Р. ШУМАНА «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ». Рассматривается последний цикл Р. Шумана (ор. 135, 1852), демонстрирующий эволюционные процессы в области вокально-фортепианного ансамбля. Кардинально переосмысленной оказывается партия фортепиано. Используемый Р. Шуманом прием «обобщения через жанр» создает возможность воплотить ключевой смыслообраз каждого из номеров в фортепианной фактуре.

Ключевые слова: партия фортепиано, стихотворение, жанр, артикуляция, концертмейстер.

ІНЮТОЧКІНА Н. ПАРТІЯ ФОРТЕПІАНО ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Р. ШУМАНА «ВІРШІ КОРОЛЕВИ МАРІЇ СТЮАРТ». Розглядається останній цикл Р. Шумана (op. 135, 1852), що демонструє еволюційні процеси в області вокально-фортепіанного ансамблю. Кардинально переосмисленою є партія фортепіано. Прийом «узагальнення через жанр» уможливило висловлення ключового смислообразу кожного з номерів у фортепіанній фактурі.

Ключові слова: партія фортепіано, вірш, жанр, артикуляція, концертмейстер.

INUTOCHKINAN. PIANO PARTY AS A COMPONENT OF THE MUSICAL AND ARTISTIC INTEGRITY OF THE VOKAL CYCLE BY R. SCHUMANN «POEMS OF QUEEN MARY STUART». The considered final cycle of R. Schuman (op. 135, 1852) uncovers the evolution processes that took place in the field of vocal-piano ensemble. The piano party suffers drastic transformation. The technique of generalizing used by Shuman makes it possible to express the key sense of every number in a piano texture.

Key words: piano party, poem, genre, articulation, accompanist.

УДК 78.071.1 : 782.1

Вера Мовчан

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ОПЕРЕ Л. ДЕЛИБА «ЛАКМЕ»

Актуальность темы. В отечественном музыкознании все больший интерес начинает вызывать оперное творчество выдающихся французских композиторов XIX века, таких как Ш. Гуно (работы Е. Энской [7; 8; 9; 10]), А. Тома (статьи А. Балдиной [1; 2]), Ж. Масне (труды Л. Мудрецкой [4; 5; 6]). Все эти композиторы вошли в историю мировой музыкальной культуры как создатели нового оперного жанра – французской лирической оперы. Но оперное наследие Л. Делиба – одного из сотворцов вышеуказанного жанра – все еще остается наименее исследованным. В связи с этим *цель* статьи заключается в анализе оперного шедевра композитора «Лакме» с точки зрения особенностей претворения конфликта.

По выражению Г. Кулешовой, «конфликт определяет концепцию произведения, по-разному преломляясь в зависимости от сюжета, и служит своего рода пружиной в развитии действия» [3]. Представ-

ление о жанре оперы Л. Делиба «Лакме» как лирического основано на том, что основное внимание в ней уделяется личной судьбе главной героини, ее трагической любви к выходцу из другого мира – английскому солдату Джеральду. Но это не единственная коллизия, получившая в опере последовательное развитие. Она усложнена множеством конфликтных линий, связанных с основной и придающих истории любви ярко выраженные драматические качества. Множественность проявлений конфликтного начала позволяет видеть в этой опере некий итог развития жанра. В опере «Лакме» прослеживается несколько конфликтных линий:

- конфликт двух миров – Востока и Запада;
- чувства и долга в душе Лакме;
- чувства и долга в душе Джеральда;
- внутри любовно-лирической линии;
- между лирической линией и жрецом Нилакантой;
- между лирической линией и солдатом Фредериком.

В трактовке конфликта можно провести нити преемственности от «Лакме» Л. Делиба к большинству образцов жанра французской лирической оперы. Так, отнесение лирических героев к двум противоположным сферам прослеживается в «Ромео и Джульетте» и «Мирейль» Ш. Гуно, только в первом случае герои принадлежат к враждующим лагерям, а во втором – к разным социальным слоям. Конфликт в душе главной героини, вынужденной выбирать между чувством и долгом, прослеживается в «Фаусте» и «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно, «Искателях жемчуга» Ж. Бизе. Говоря о конфликте в душе главного героя нельзя не вспомнить того же Фауста Ш. Гуно, Вильгельма и Гамлета из опер А. Тома, Гаруна из оперы Ж. Бизе. Родственник, противостоящий лирической линии, присутствует в «Фаусте», «Мирейль», «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно, «Гамлете» А. Тома.

Рассмотрим, как этот комплекс конфликтов проявляется на сюжетном и музыкальном уровне «Лакме».

Конфликт Востока и Запада. Опера «Лакме», написанная Л. Делибом в 1883 году для парижской *Opera Comique*, подобно многим другим французские оперы второй половины XIX столетия, в том числе «Искатели жемчуга» и «Джамиле» Ж. Бизе, принадлежит к типу сочинений на ориентальный сюжет. Как и большая часть французских опер «о Востоке» – таких как «Весталка» Г. Спонтини, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе – «Лакме» Делиба посвящена истории жрицы,

нарушившей обет безбрачия. Но, в отличие от них, ориентальная тематика в «Лакме» впервые становится основой для показа противопоставления двух миров – Востока и Запада. К «ориентальной сфере» безоговорочно можно отнести таких персонажей, как брамин Нилаканта, подруга Лакме Маллика, тайно влюбленный в героиню слуга Хаджи и хор, являющийся олицетворением индийского народа. К представителям «европейской сферы» – солдата Джеральда и его невесту Елену, их друзей Фредерика и Розу, а также компаньонку девушек миссис Бентсон. Интересно расслоение «европейской сферы» на два пласта: лирический (линия взаимоотношений Джеральда и Лакме, Джеральда и Елены) и комический (Фредерик, Роза, Елена и, в особенности, миссис Бентсон). И «ориентальная», и «европейская» образные сферы получают в опере различные музыкальные характеристики. «Ориентальная сфера» характеризуется всеми основными приемами, которые традиционно используются в «европейской музыке о Востоке»:

- свободная, импровизационная ритмика (пунктирный и дважды-пунктирный ритм, триоли, квинтоли и секстоли, синкопы);
- частое использование в оркестровке видовых деревянных духовых инструментов (например, флейты пикколо, английского рожка) и арфы;
- применение альтерированных ступеней и хроматизмов;
- обилие мелизмов;
- «пустые» квинты в роли органных пунктов.

Кроме того, «ориентальная сфера» характеризуется в опере двумя лейтмотивами, которые впервые звучат уже в первом разделе увертюры к опере. Это темы хора народа «О, Дурга...» из финала второго действия оперы и молитвы Лакме «О, светлая Дурга» из первого действия. Показательно, что оба лейтмотива посвящены именно Дурге, в индийской мифологии жене бога Шивы, богине-воительнице, сражающейся с демонами, защитнице богов и мирового порядка, которую призывают как для защиты, так и для разрушения всего, что мешает дальнейшему развитию. Таким образом, подчеркивается воинственный настрой индусов против чужеземцев, что в еще большей степени противопоставляет основные образные сферы оперы.

Лирический и комический пласты «европейской» образной сферы охарактеризованы в соответствии с французскими оперными традициями: лирический пласт решен в ариозно-кантиленной манере,

а комический – в традициях *opera comique*. «Европейская» сфера характеризуется лишь одним лейтмотивом – темой хора военных «Скорее! Смелее!» из финала третьего действия, который появляется при упоминании героями о войне. Эта тема представляет собой типичный оперный военный марш, причем характерный, скорее для комической оперы (скерцозность, достигаемая мажорным ладом, аккордами кларнетов, флейт и *флейт-piccolo* на *staccato*, барабанная дробь). Именно благодаря подобному характеру хор солдат, звучащий контрапунктом к диалогу-ссоре лирической пары в третьем действии, не приобретает символического значения непреодолимой преграды, ставшей между героями на их пути к счастью, а показывает, что Джеральд променял любовь прекрасной жрицы на иллюзию воинской славы.

С первым конфликтом тесно связан второй – условный *конфликт чувства и долга в душе главной героини – Лакме*. Можно провести параллели между решением образа героини оперы Л. Делиба и другими героинями французских лирических опер – Маргаритой из «Фауста», Джульеттой из «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно, Лейлой из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе. Но основным отличием между этими героинями является то, что, терзаемые проблемой выбора, они в результате делают его в пользу чувства, а Лакме предстает в опере в двух равнозначных амплуа: жрицы и влюбленной, стремящейся примирить чувство и религию. Об этом свидетельствуют ее попытка обручиться с возлюбленным по обряду своих предков и постоянные просьбы к нему чтить ее богов. Стилистика вокальной партии Лакме решена в соответствии с обстоятельствами, в которых оказывается героиня. Так, ориентальный колорит свойствен партии героини в ситуациях, которые сближают ее с родиной, религией, обычаями и обрядами предков, а кантиленно-ариозный – в ситуациях, связанных с любовным чувством. Необходимо отметить, что образ Лакме близок образу Чио-Чио-Сан – главной героини написанной на двадцать лет позже, в 1903 году, оперы Дж. Пуччини. И Лакме, и Мадам Баттерфляй влюбляются в «выходцев из другого мира», представителей другой культуры, обе героини прощаются с жизнью, разуверившись в любви. Существенное различие между ними состоит в том, что у Чио-Чио-Сан есть все основания убедиться в предательстве возлюбленного – он приезжает с новой супругой и отнимает у нее сына. Лакме же не примет даже намек на предательство. Подобная бескомпромиссность отличает Лакме от остальных главных героинь французской

лирической оперы, которые, несмотря на то, что предстают главной движущей силой любовно-лирических отношений, покорно прощают главным героям их недостатки, а иногда и откровенные предательства. То есть, можно сказать, что образ Лакме характеризуется в опере наиболее ярко и многогранно, личность героини помещена в центр развития действия, а противостояние Востока и Запада – превращается для нее в проблему выбора между чувством и долгом. Все эти черты позволяют отнести образ Лакме к галерее героинь французских лирических опер и одновременно обозначить ее как предвестницу героинь веристских сочинений.

Конфликт в душе главного героя – Джеральда – также во многом условен. Образ Джеральда решен в полном соответствии с традициями французской лирической оперы. Это молодой человек, в целом не лишенный способности к решительным поступкам и возвышенным чувствам, но при этом постоянно идущий на поводу у жизненных обстоятельств. Подобно Гамлету из одноименной оперы А. Тома, Джеральд, на первый взгляд, предстает типично романтической личностью, вынужденной делать выбор между чувством и долгом. Но, в отличие от принца датского, который испытывает из-за необходимости подобного выбора страшные душевные муки, Джеральд постоянно меняет свои убеждения в зависимости от ситуации. Так, в первом действии, придя вместе с невестой и друзьями к храму и услышав от Фредерика о Лакме, герой мгновенно забывает о присутствии Елены и весь отдается мечтам о Лакме, которую он пока ни разу не видел. В любовно-лирическом дуэте с юной жрицей Джеральд предстает восторженным влюбленным, и создается впечатление, что так внезапно вспыхнувшее чувство к девушке захватило героя целиком. Но во втором действии Джеральд появляется вместе с Еленой, и перед своими друзьями отказывается от своих чувств к жрице (об этом свидетельствуют его оправдания перед Еленой, льстящие самолюбию англичанки). Второе «отречение» Джеральда от любви к Лакме происходит в его кратком диалоге с Фредериком, следующем после легенды Лакме. Но как только Джеральд остается наедине с юной дочерью брамина, его снова переполняют нежные чувства к ней (лирический дуэт героев «Ах! То могучей любви дремавшей пыл!» из второго действия). Подобная бесконфликтная ситуация внутри лирической линии продолжается вплоть до появления Фредерика в сцене третьего акта оперы, когда Джеральд в третий раз отрывается от сво-

ей любви, причем интересно, что герой, по сути, ни разу не говорит Фредерику о том, что влюблен в Лакме. В качестве доказательства, приведем реплики героя из его дуэта с Фредериком: «Во власти я волшебной страсти и любви *ее!*», «К любви светлой и чистой проснулась в ней душа», «Теперь я, пойми, под чарами прекрасной!». И наконец, последнее, роковое предательство Джеральдом Лакме происходит в заключительном разделе дуэта, когда герой без колебаний решает уйти в поход против соотечественников героини. В связи с подобной характеристикой образа Джеральда в «Лакме» можно говорить о том, что его чувства к героине ближе скорее увлечению или влюбленности, нежели истинной любви, что снова заставляет вспомнить образ Пинкертона из «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини.

Для раскрытия специфики основного конфликта оперы – *конфликта взаимоотношений главных лирических героев* – рассмотрим более подробно специфику лирической линии в опере Делиба. Первое кардинальное отличие этой линии в «Лакме» от других образцов жанра французской лирической оперы состоит в том, что начальный ее этап – зарождение влюбленности Джеральда – происходит еще до первой встречи героев. Герой узнает о Лакме от своего друга Фредерика и мгновенно увлекается. Интересен также этап зарождения любви Лакме. Не видя Джеральда и даже не зная о его существовании, героиня уже предчувствует их встречу. Для нее вся природа наполнена таинственным чувством любви. Это чувство выражено в речитативе и строфах Лакме. Отдаленно названный номер напоминает краткий монолог Джульетты из первого действия оперы Ш. Гуно, в котором героиня, узнав о том, что Ромео – Монтекки, предчувствует трагическую развязку их любви. Второй этап развития лирической линии – знакомство героев и зарождение любовного чувства Лакме – сосредоточен в первом дуэте лирической пары из первого действия оперы.

Следующая диалогическая сцена содержится в № 12 из второго действия оперы. Именно здесь между героями впервые возникает непонимание, а перед Джеральдом встает необходимость выбора между чувством и долгом. Эта краткая сцена сюжетной ситуацией отдаленно напоминает аналогичную сцену из «Аиды» Верди, когда Аида и Амонастро уговаривают Радамеса предать родину, но в отличие от храброго египтянина, который действительно терзается проблемой выбора, Джеральд негодует скорее по привычке. Третье действие оперы

практически полностью посвящено заключительному этапу развития лирической линии, приводящему к трагической развязке.

В соответствии с характерными сюжетно-драматургическими особенностями жанра французской лирической оперы, в большинстве образцов которой присутствует некий родственник, противостоящий любви героев, одним из основных носителей конфликтного начала в опере становится образ брамина Нилаканты, отца Лакме. Этот момент отдаленно напоминает сюжетную фабулу «Искателей жемчуга» Бизе, в которой мрачная фигура жреца также становится основным носителем конфликта. Но, в отличие от вышеназванной оперы Бизе, в которой жрец обрисован исключительно в мрачных, inferнальных тонах, Нилаканта у Делиба наделен вполне человеческими качествами: наряду с чувством мести и религиозного гнева, ему свойственна и нежная любовь к дочери. В связи с такой неоднозначной характеристикой образа, в разных сценических ситуациях брамину присущи различные музыкальные особенности, но в пределах ориентальной сферы. Обращение Нилаканты к дочери всегда окрашено в лирические тона, а обращение к индусам – в напряженные драматические.

Существенную роль в развитии конфликта играет и образ Фредерика, который своим влиянием на Джеральда постоянно пытается разлучить его с Лакме, причем не всегда остается понятным, ради кого он так поступает, ради друга или ради «дочери лесов», как он сам характеризует Лакме.

ВЫВОДЫ. В трактовке конфликта опера «Лакме» Л. Делиба стала неким обобщением жанра французской лирической оперы. Но все же она отличается от остальных образцов жанра в первую очередь тем, что конфликтное начало проникает во взаимоотношения лирической пары. В большинстве образцов жанра при том, что женский персонаж брал всю инициативу на себя, а герой принимал в развитии действия сравнительно мало участия, сомнений в силе чувств обеих «половинок» не возникало. В опере Л. Делиба, по-настоящему сильные чувства испытывает только Лакме, Джеральд же, скорее, просто увлечен ею.

Таким образом, можно провести прямую линию преемственности от «Лакме» Л. Делиба к написанной в начале XX века «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини. Вторым немаловажным новаторством Делиба в опере становится трактовка ориентальной тематики в русле проблемы Востока и Запада, что станет важной темой для искусства XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балдіна А. Інтерпретація «Років навчання Вільгельма Мейстера» В. Гете у творчості А. Тома / А. Балдіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – Вип. 16. – С. 61–69.
2. Балдіна А. Міньон та Філіна – дві героїні, два світогляди (інтерпретація жіночих персонажів «Вельгельма Мейстера» В. Гете в опері «Міньона» А. Тома) / Анастасія Балдіна // Київське музикознавство / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. Глієра. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 187–195.
3. Кулешова Г. Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. – М. : Наука и техника, 1983. – 174 с.
4. Мудрецька Лілія Григорівна. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюля Массне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер») : дис... канд. мистецтвознавства ; 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2004. – 16 с.
5. Мудрецькая Л. Опера Ж. Массне «Вертер» и ее интерпретации / Л. Мудрецькая // Київське музикознавство / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. – К., 2000. – С. 115–123.
6. Мудрецькая Л. Оперное творчество Ж. Массне в культурном контексте эпохи / Л. Мудрецькая // Київське музикознавство / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. – К., 2004. – Вип. 16. – С. 115–123.
7. Енська О. Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – муз. мистецтво / Олена Юріївна Енська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 25 с.
8. Энская Е. Ю. Оперное творчество Ш. Гуно в оценке русской критики второй половины XIX века / Елена Энская // Музыка Западной Европы XVII–XIX веков : творчество, исполнительство, педагогика : сб. ст. – Сумы, 1994. – С. 68–80.
9. Энская Е. Ю. Оперы Ш. Гуно и их сценическая судьба / Елена Энская // Музыка Западной Европы – классика и современность : сб. ст. / К. : Госконсерватория, 1994. – С. 48–67.
10. Энская Е. Ю. Россини и Гуно / Елена Энская // Джоаккино Россини : современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / К., 1993. – С. 99–104.

МОВЧАН В. ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ОПЕРЕ Л. ДЕЛИБА «ЛАКМЕ». Рассматриваются особенности претворения конфликта в опере Л. Делиба «Лакме», малоизученной в отечественном музикознании. Особое внимание уделяется характеристике ориентальной сферы оперы, так называемой французской музыки «о Востоке». Проводятся нити преемственности между «Лакме» и галереей французских лирических опер Ш. Гуно,

Ж. Бизе и А. Тома, а также с шедевром веристской драмы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй».

Ключевые слова: конфликт, лирическая опера, ориентализм, Восток и Запад, драматургия, жанр.

МОВЧАН В. ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ В ОПЕРІ Л. ДЕЛІБА «ЛАКМЕ». Розглядаються особливості конфлікту в опері Л. Деліба «Лакме», яка недостатньо вивчена у вітчизняному музикознавстві. Особлива увага приділяється характеристиці орієнтальної сфери опери, так званої французької музики «про Схід». Простежується спадкоємність між «Лакме» та низкою французьких ліричних опер Ш. Гуно, Ж. Бізе та А. Тома, а також з шедевром веристської драми Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Ключові слова: конфлікт, лірична опера, орієнталізм, Схід та Захід, драматургія, жанр.

MOVTCHEAN V. FEATURES OF CONFLICT ARE IN OPERA OF L. DELIBES "LAKME". The article is sanctified to the features of conflict in opera of L. Delibes "Lakme", insufficiently known in our musical science. The special attention is spared to description of ориєнтальної sphere of opera, so-called French music "about East". The filaments of succession are conducted between "Lakme" and gallery of French lyric operas of C. of Gounod. G. Bizet and A. Thomas, and also with the masterpiece of verismo drama of G. Puccini "Madam Butterfly".

Key words: conflict, lyric opera, orientalism, East and the West, dramaturgy, genre.

УДК 78.071.1 : 786.2.082.2

Анна Богатырева (Кулак)

СИМФОНИЗАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. МАК-ДОУЭЛЛА

Научное осмысление наследия Эдварда Мак-Доуэлла (1860–1908), с которого, по словам В. Конен, ведет свое начало «совершеннолетие» американской музыки [3, с. 253], начинается в 1906 году. Л. Гилмен – автор первой монографии о композиторе – представляет подробную биографию Э. Мак-Доуэлла, исследует особенности его творческого метода, цитирует фрагменты его литературного наследия [9]. Исследование Дж. Порте, вышедшее в США в 1922 г., продолжает монографическую линию в изучении творчества Э. Мак-Доуэлла, уточняя и расширяя фактологический материал, представленный Л. Гилме-

ном [10]. В обеих работах анализируются все фортепианные сочинения композитора.

В немногочисленных исследованиях творчества Э. Мак-Доуэлла, представленных в отечественной литературе, изучаются связи композиторского стиля американского художника с наследием европейского музыкального романтизма [5, 6]. В работе В. Конен прослеживаются этапы формирования творческой индивидуальности Э. Мак-Доуэлла, подчеркивается значение исполнительской, педагогической, просветительской деятельности музыканта; характеризуются особенности образного строя его сочинений [3]. Фортепианное творчество композитора является специальным предметом изучения в диссертации Е. Куловой [4]. Анализ данных работ показывает, что внимание исследователей в области фортепианной музыки Э. Мак-Доуэлла концентрируется преимущественно на жанре программного цикла миниатюр¹. Следствием такой расстановки акцентов стала характеристика композитора как «лирика-миниатюриста» (В. Конен) [3, с. 250]. Однако изучение фортепианных опусов Э. Мак-Доуэлла в жанре крупной формы, в особенности, четырех сонат для фортепиано, обнаруживает наряду с лирическими иные стороны его дарования: творческий подход к драматургии крупной циклической формы, способность к убедительному воплощению масштабного замысла, к синтезу и переосмыслению широкого круга достижений европейского музыкального искусства.

Актуальность темы исследования обусловлена, во-первых, необходимостью ликвидации «белых пятен» в истории развития жанра фортепианной сонаты в европейском и американском искусстве, поскольку сонаты Э. Мак-Доуэлла в общемировом процессе развития жанра занимают двойственное положение: являются ответвлением европейской позднеромантической сонаты и, одновременно, открывают историю фортепианной сонаты в США. Во-вторых, необходимостью уточнить историко-художественную функцию композитора, которая не может быть ограничена характеристикой «миниатюриста».

Цель исследования – выявление признаков симфонизации жанра фортепианной сонаты в творчестве Э. Мак-Доуэлла.

¹ В работе Е. Куловой о первых трех сонатах лишь упоминается; анализу подвергается последняя, Четвертая, что не дает возможности составить цельную картину сонатного творчества композитора.

Объект исследования – процесс симфонизации фортепианной сонаты как одна из главных тенденций развития жанра рубежа XIX–XX веков.

Предмет исследования – особенности воплощения симфонизации фортепианной сонаты в творчестве Э. Мак-Доуэлла.

Американская музыкальная культура подарила мировому искусству многочисленные примеры композиторского новаторства. Творчество Чарльза Айвза, Эдгара Вареза, Генри Коуэлла, Джона Кейджа неразрывно связано с поиском непроторенных путей в музыке, с изобретением принципиально новых средств выразительности. Новаторскому периоду в музыкальном искусстве США, начавшемуся почти одновременно с XX ст., предшествовал этап ассимиляции и творческого переосмысления мировых музыкальных традиций. Отсутствие собственной многовековой истории профессиональной музыки компенсировалось в Соединенных Штатах особой быстротой и интенсивностью освоения наиболее значительных достижений академической музыкальной культуры.

Примером творческого претворения европейских музыкальных традиций на американской культурной почве является творчество Э. Мак-Доуэлла, период наибольшей композиторской активности которого приходится на рубеж XIX–XX веков. Двенадцать лет, проведенные Э. Мак-Доуэллом в Европе (преимущественно в Германии), где он получил профессиональное образование и создал первые значительные сочинения, коренным образом повлияли на систему творческих приоритетов американского композитора. Как строй музыкального мышления Э. Мак-Доуэлла, так и его эстетические предпочтения типичны для позднеромантической эпохи: в его фортепианной музыке прослеживаются связи с наследием крупнейших композиторов, представляющих едва ли не все этапы развития музыкального романтизма. Лирические стороны дарования американского художника проявились не только в программных циклах миниатюр, но и в фортепианных сонатах, которые рельефно демонстрируют масштабность музыкальных замыслов композитора, стройную логичность построения крупной формы, изобретательность в развитии тематического материала, *обогащение жанрового инварианта* с помощью оригинальной комбинации принципов программного, сонатного, симфонического и поэчного типов драматургии.

Четыре фортепианные сонаты Э. Мак-Доуэлла – развернутые многочастные композиции, наделенные авторской программой. Интонационно-ритмические связи между сочинениями, общность архитектурного замысла позволяют объединить их в своего рода «макроцикл», в условиях которого каждая из сонат играет роль части в процессе последовательного раскрытия концепции. В то же время, типы образного содержания, выраженные автором в программных названиях, позволяют разделить макроцикл на две диалогии. Первая «Трагическая» и Вторая «Героическая» сонаты отражают различные чувственно-эмоциональные сферы человеческой жизни. Третья «Норвежская» и Четвертая «Кельтская» претворяют мифологические образы эпоса северо-европейских народов.

Разделение четырехчастного макроцикла на две диалогии представляется возможным не только на образном уровне. Этому способствует и хронологический аспект. Две первые сонаты созданы в последнем 10-летии XIX в. (1893; 1895 гг.), две последние – в первые годы XX в. (1900; 1901). Первая и вторая диалогии представляют разные этапы жизни композитора: первая – «бостонский» (1888–1896), вторая – «нью-йоркский» (1896–1906). Закономерным следствием возрастания композиторского опыта Э. Мак-Доуэлла стало постепенное оттачивание авторской модели сонатного цикла². Четырехчастная трактовка сонат первой диалогии сменяется трехчастной во второй, что явилось результатом стремления композитора к большей лаконичности, концентрированности формы. Кроме того, программное содержание сочинений с каждым следующим опусом обретает все большую конкретизацию, чему способствует тяготение композитора к вербальному очерчиванию сюжета.

Преимственность трактовки фортепианных сонат Э. Мак-Доуэлла по отношению к австро-немецкой музыкальной культуре связывает американского композитора не только с эпохой романтизма, но и с более удаленным историческим срезом. Основополагающая роль метода симфонизма в драматургии четырех сонатных циклов Э. Мак-Доуэлла делает очевидной их генетическую связь с сонатами Л. Бетховена, который заложил основы симфонизации жанра фортепианной сонаты, придав ей также черты масштабной концертности, оркестральности звучания инструмента [1].

² Следует подчеркнуть, что первый исследователь творчества Э. Мак-Доуэлла Л. Гилмен ведет отсчет периода композиторской зрелости американского художника с опуса № 45, под которым числится Первая фортепианная соната [9].

В «Трагической» и «Героической» сонатах американского композитора выделяется ряд следующих признаков симфонизации жанра, истоки которых обнаруживаются в творчестве венского классика: четырехчастное строение сонатного цикла; наличие медленного вступления в первой части; сквозная роль темы вступления на уровне всего сочинения; использование, наряду с темой вступления, ряда других сквозных тем, подвергающихся качественному преобразованию; появление в финале цикла тем из предыдущих частей (данный прием использован в 9-й симфонии Л. Бетховена); применение конфликтного (драматического) типа симфонической драматургии; финалоцентристская концепция цикла, создающая целенаправленность развития, его устремленность к развязке; оркестровая трактовка фортепиано, включающая монументальную насыщенную фактуру с преобладанием октавного и аккордового изложения; использование оркестровых приемов развития материала, таких как темброво-регистровое варьирование, тембровые мотивные «переключки».

Тенденция оркестровой трактовки фортепиано получила, как известно, разнообразные творческие преломления в индивидуальных стилях композиторов-романтиков, став одной из характерных примет искусства эпохи. Отмеченные Д. Житомирским признаки приближения романтически трактованного фортепиано к оркестру в творчестве Р. Шумана – расширение звукового диапазона инструмента, усиление густоты звучания, уплотнение аккордового полноразвучия [2, с. 470] – полностью применимы для характеристики фортепианного письма Э. Мак-Доуэлла в сонатах. В этом отношении творчество американского композитора корреспондирует также с фортепианным наследием И. Брамса³. Такие особенности фортепианных сонат Э. Мак-Доуэлла, как приоритет программности, обращение к литературным источникам в качестве сюжета произведений; значительная роль метода монотематизма в развитии тематического материала; применение поэзного принципа драматургии; виртуозный масштабный пианизм «фрескового» типа, указывают на преемственную связь с фортепианным и симфоническим творчеством Ф. Листа, с которым американскому композитору довелось лично общаться. Значительная роль лейттематизма, метода Durch-

³ Показательно, к примеру, что Р. Шуман слышал в фортепианных сонатах И. Брамса «завуалированные симфонии» [8, с. 42].

komponieren в интонационно-драматургическом плане сонат, а также обращение к скандинавской мифологии как источнику программных замыслов сочинений выявляют влияние оперного и фортепианного творчества Р. Вагнера на эстетические приоритеты американского композитора в области сонаты.

Наряду с таким обширным кругом традиций, развиваемых в фортепианном творчестве Э. Мак-Доуэлла, проявление метода симфонизма в его сонатах имеет специфические особенности. Программное содержание сочинений не ограничивается наличием названий-подзаголовков к каждой сонате, локализирующих основную направленность образно-эмоционального строя. Во всех сонатах, кроме Первой, предполагаемое подзаголовком программное содержание уточнено автором, причем степень конкретизации замысла возрастает от Второй сонаты к последней. Наименее конкретизирована программа Первой «Трагической» сонаты, название которой передает лишь общую содержательную направленность.

Программа «Героической» сонаты более развернута. В ее основу положена кельтская легенда о короле Артуре, точнее, одна из ее литературных обработок, появившаяся в XIX в., а именно, цикл поэм Альфреда Тениссона «Королевские идиллии». Оба сочинения – соната и ее литературный прототип – предваряются эпиграфом, переводимым с латыни как «Цветок царей Артур». Композитор также считал нужным уточнить сюжетную основу каждой части цикла, связанную с определенным эпизодом поэмы А. Тениссона. Авторская программа и эпиграф «Героической» сонаты выведены за пределы музыкального текста, но сохранились в литературном наследии Э. Мак-Доуэлла; цитируются в работах Л. Гилмена и Дж. Порте [9, 10].

Погружение композитора в эпическую сферу, начатое во Второй сонате, продолжилось и усилилось в последующих сонатных опусах. Программа Третьей и Четвертой сонат включает авторские стихотворные эпиграфы, созданные по мотивам скандинавских и кельтских эпических преданий. Происходит пересмотр структуры цикла: количество частей в последних сонатах сокращается до трех, за счет отказа от скерцо как отдельной части. Вместе с тем, скерцозность рассредоточивается по всем трем частям сонатного цикла.

Симфонический метод мышления композитора, сформировавшийся в первой сонатной дилогии, в «Норвежской» и «Кельтской» сонатах дополнен чертами рапсодийности: пассажи *allegretto*,

имитирующие игру на струнно-щипковом инструменте; воспроизведение на фортепиано «трехуровневой» романсовой фактуры (бас – гармоническая фигурация – солирующий голос); долгие паузы, позволяющие соотнести характер высказывания с ораторской речью.

В жанровой модели фортепианной сонаты, выработанной в творчестве Э. Мак-Доуэлла, первостепенное место в формировании тематических отношений, драматургического плана и сюжетной канвы произведения отдано *вступлению*. В нем экспонируется главная художественная идея сочинения, дополняемая вербальными средствами (заголовком, эпиграфом). Вступление также включает в себе важнейшие интонационно-ритмические формулы, благодаря сквозной роли которых сонатный цикл приобретает целенаправленность развития, целостность художественной концепции, убедительность реализации музыкального замысла.

Специфической особенностью музыкального синтаксиса сонатных вступлений Э. Мак-Доуэлла является четкое внутреннее деление на относительно законченные тематические формулы. Так возникает стадийность развития музыкального образа вступления. В масштабах макроцикла по направлению к последней сонате наблюдается тенденция возрастания: во-первых, объема вступления, во-вторых, развернутости и законченности каждого его тематического «звена»⁴. В каждой сонате рельефный, колоритный тематизм вступления имеет сквозную роль: появление мотивов вступления в важнейших драматургических точках сочинения знаменует *всеприсутствие* и, одновременно, постоянное развитие основной идеи произведения. Используемые композитором разнообразные вариантные преобразования сквозных тематических мотивов позволяют раскрыть образ вступления во всей его многогранности.

Звуковой образ вступления в каждой сонате концентрирует наиболее характерные черты основной эмоционально-образной сферы сочинения – в Первой сонате это трагический протест (бурное, взволнованное вступление); во Второй – благородный, мужественный героизм, олицетворенный в образе короля Артура (сдержанное, размеренное, величественное вступление); в Третьей и Четвертой – эпи-

⁴ Вступление к Первой сонате наиболее тематически «монолитно»: деление на «звенья» производится посредством динамики и введения новых фактурных элементов. В последующих сонатах каждое «звено» представляет собой новое мелодическое образование.

ческое повествование о великих событиях прошлого (неторопливое, речитативно-декламационное вступление).

Для музыкальной драматургии сонат Э. Мак-Доуэлла характерно наличие *лейтмотивов*, берущих начало в первой части сочинения. В «Трагической» сонате функцию лейтмотива имеет тема вступления. В «Героической» лейтмотивный принцип расширяет свое значение, охватывая комплекс тем: наряду с темой вступления, сквозными становятся темы главной, связующей и побочной партий, а также тема разработки. Значение сквозных тем в музыкальной ткани сочинений крещендирует с каждым последующим сонатным опусом. Расширяется и спектр средств композиторской работы с лейттемами: вычленение отдельных мотивов, проведение тем по типу реминисценции; в наиболее «многоотемной» Второй сонате применяются контрапунктические соединения сквозных тем (к примеру, перед репризой в I ч. и в кульминации II ч). В Третьей и Четвертой сонатах, в связи с усилением роли принципа монотематизма, последовательно сужается зона средоточия лейттем: в Третьей сонате они концентрируются во вступлении и главной партии; в Четвертой – во вступлении. Вместе с тем, наблюдается изменение качества их проявления: интонационность сквозных тем во второй сонатной дилогии влияет на темообразование всего музыкального материала сочинения. Если в первых сонатных опусах Э. Мак-Доуэлла лейттемы, данные в начале сочинения, *сопоставлялись* в дальнейшем развитии с контрастным, самостоятельным тематизмом, свойственным конкретной части или эпизоду, то в Третьей и Четвертой сонатах на первый план выходит монотематический принцип: главные темы частей либо непосредственно образованы (выведены) из лейттем, либо органично включают интонационные обороты последних в собственную мелодическую целостность. Усиление действия принципа монотематизма придает сонатам второй дилогии черты поэмности. Таким образом, сквозные темы в конструкции Третьей и Четвертой сонат играют двойную роль, будучи как носителями основного интонационного образа, так и источниками тематизма.

Важнейшей особенностью работы композитора с лейттемами является обязательная *реминисценция темы вступления* I части в коде финала, создающая смысловую арку «вступление-заключение» (или, что более актуально для эпической модели во второй сонатной дилогии, «пролог-эпilog»). При этом, тема вступления, будучи проведенной в финале, в соответствии с законами симфонической драматургии

в каждом случае предстает качественно преобразованной. Более того, характер финального проведения-реминисценции (т. е. направление преобразования) отображает результат образного развития, осуществлявшегося в сонате. Так, в Первой сонате тема вступления, олицетворяющая трагическое содержание сочинения, в начале I части звучит патетично, мощно, с глубоким драматизмом: резкие пунктиры, минорный лад, широкий регистровый охват, плотная аккордовая фактура (присутствие кварто-квинтовых созвучий придает некоторую фанфарность); глубокие «колокольные» басы. В коде финала эта тема приобретает просветленность благодаря мажорному колориту и мягкой динамике (*p*, *pp*). Аккордовые возгласы, завершающие сонату на *ffff*, закрепляют торжественный, апофеозный характер коды. Таким образом, трагедийная образность, преобладающая в первых трех частях Первой сонаты, оказывается побежденной в последней части – вся эмоциональная направленность финала, начиная с первой темы в характере победного марша, утверждают торжество светлого оптимизма.

В финале Второй сонаты тема вступления (образ короля Артура) появляется несколько раз, отображая сюжетные повороты литературной программы. В первом проведении еще находится место мажорным гармониям, несколько просветляющим общий мрачный тон страданий Артура, терзаемого гневом и ревностью; однако нисходящие хроматические ходы, проводимые в мелодии и басу, предвещают грядущую трагедию. Во втором проведении темы вступления I-й ее элемент сопровождается настойчивая остиная ритмоформула, мелодически состоящая из сплошных нисходящих хроматизмов, что усиливает предчувствие катастрофы. Перед третьим, кодовым, проведением темы вступления появляется ряд музыкальных символов: тревожный колокольный звон, эпизод с быстрыми фигурациями на *pppp*, напоминающий финал шопеновской сонаты для фортепиано № 2, прерывание мелодических мотивов долгими «паузами молчания». Подготовленная таким образом, тема вступления в коде воспринимается как траурная песнь-шествие, в соответствии с программным сюжетом – оплакивание погибшего короля Артура. Преобразование темы включает максимальное сгущение гармонических красок (почти полный отказ от мажорных гармоний, использование большого количества уменьшенных и резко диссонирующих созвучий), регистровое «углубление» баса, введение патетических «возгласов» (гаммообраз-

ных взлетов и форшлагов к первой доле, отсутствовавших в первом проведении темы в финале).

«Траурный» характер коды финала обнаруживается и в Третьей сонате, что подчеркнуто ремаркой «*dirge-like*» («погребально»). Тема вступления, в первой части имеющая спокойный характер плавного эпического повествования, в последнем четырехтакте финала под действием образной направленности коды приобретает жесткую, подчеркнутую акцентированность, обостряется ритмически за счет введения форшлагов и коротких пунктиров.

Кода Четвертой сонаты, венчающая весь сонатный макроцикл, объединяет противоположные образные характеристики финалов предшествующих сонат: светлую торжественность в Первой, трагизм во Второй и Третьей. Первый раздел коды Четвертой сонаты, построенный на основной теме финала, наполнен скорбными интонациями (колокольные басы, резко диссонирующие гармонии, нисходящие ходы мелодии в завершающем построении темы). Образная направленность первого раздела коды подчеркнута авторской ремаркой «*with tragic pathos*». Второй раздел коды представляет собой лирический апофеоз сонатного макроцикла: преображенная тема вступления несет умиротворение и просветленность; благодаря равномерному, неторопливому «ходу» басового голоса и постепенному угасанию звучности создается атмосфера полного успокоения, которая не нарушается даже финальным октавным пассажем на *fff* – он воспринимается как эффектная виртуозная «точка» музыкального повествования.

Смена образно-смысловой доминанты во второй сонатной дилогии (героико-драматическая сфера уступает место эпической) демонстрирует всеобъемлющий характер макроциклического замысла. Анализ сочинений показывает, что композитор трактует симфонизм как универсальный метод музыкального мышления, позволяющий объединить в циклическое единство разнообразные сюжетно-образные концепции. Прослеживается *динамика* ряда процессов на уровне сонатного макроцикла, выявляющая цельность структуры и последовательность развития макроциклического замысла:

- на уровне программы: динамика «от сокрытого к явному» – от обобщенности заголовков 1-й дилогии к определенности авторских стихотворных эпиграфов, предваряющих музыкальный текст во 2-й дилогии;

- на уровне образности: эпическая сюжетность получает последовательное развитие, являясь впервые во Второй сонате и углубляя свое влияние в последующих;
- на уровне тематизма: усиление принципа монотематизма в направлении от Первой сонаты к Четвертой – если в 1-й диалогии производный и коренной типы интонационного контраста представлены относительно равномерно, то во 2-й диалогии роль коренного контраста уменьшается, производного – увеличивается.

Модель, по которой строит Э. Мак-Доуэлл каждый из сонатных циклов, сказывается на конструкции макроцикла в целом. Так, значительная роль раздела вступления в каждой из сонат дает основания считать Первую сонату монументальным вступлением на уровне макроцикла, в котором формулируются основные принципы композиторской трактовки сонатного жанра (программность, симфонизм), так же, как во вступлении каждой сонаты формулируются ее главные интонационные идеи. Прием арки «вступление-заключение», реализующийся в каждой сонате, выявляется и на уровне макроцикла: Первая и Четвертая сонаты, лейтмотивации которых концентрируются в теме вступления, обрамляют Вторую и Третью сонаты, имеющие несколько контрастных зон средоточия лейттематизма. Кода финала Четвертой сонаты, представляющая два противоположных эмоциональных образа (в отличие от «моноаффектных» код финалов предыдущих сонат), приобретает роль всеобщей коды макроцикла, поскольку объединяет главнейшие образные доминанты последнего – глубокую скорбь и идиллическую умиротворенность. Таким образом, каждая соната в макроцикле приобретает собственную функцию: Первая – вступление (завязка), Вторая – развитие героико-драматической концепции, Третья – развитие эпической концепции в рамках скандинавской тематики; Четвертая – финал всего цикла, объединение контрастных образных сфер предыдущих сонат, углубление эпической характерности на материале кельтской тематики, колорит которой, по утверждению Л. Гилмена, притягивал и восхищал Э. Мак-Доуэлла на протяжении всего творческого пути [9].

ВЫВОДЫ. В четырех фортепианных сонатах Э. Мак-Доуэлла, созданных на рубеже XIX–XX веков, отражен и обобщен ряд наиболее значительных достижений музыкального искусства, осуществленных европейскими композиторами на протяжении конца XVIII–XIX столетий. Творчески переосмысливая наследие предшественников,

Э. Мак-Доуэлл развивает тенденции симфонического и фортепианного искусства в рамках фортепианной сонаты. Симфоническое мышление Э. Мак-Доуэлла, нашедшее отражение в фортепианных сонатах, едва ли возможно свести к одному типу. Очевидно, имеет место *синтез разных типов симфонизма: героико-драматического (или, по И. Соллертинскому, шекспиризирующего* [7, с. 338]), *лирико-трагедийного, эпического, поэтного, программного.*

Анализ фортепианного сонатного наследия композитора показывает, что к началу XX века благодаря Э. Мак-Доуэллу в американской музыкальной культуре были освоены и оригинально интерпретированы традиционные классико-романтические жанро-формы академической европейской музыки. Композиторское новаторство Э. Мак-Доуэлла проявляется в *синтезировании* различных трактовок симфонизма и перенесении их в фортепианную сферу. Некоторые существенные особенности трактовки жанра сонаты, воплотившиеся в творчестве Э. Мак-Доуэлла, нашли продолжение и развитие в фортепианном творчестве его американских коллег в XX веке: так, общими тенденциями являются многочастность, масштабная концертность, использование народно-национальной тематики.

Благодаря обобщению и творческому переосмыслению канонов европейской музыкальной культуры, осуществленному Э. Мак-Доуэллом, была подготовлена благодатная почва для выработки в США самобытного национального стиля, а также для появления более радикальных форм новаторства в области композиторского творчества, в том числе, в искусстве Ч. Айвза, Э. Вареза, Г. Коуэлла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горюхина Н. *Эволюция сонатной формы [Текст]* / Н. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – Изд. 2-е. – 309 с.
2. Житомирский Д. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. [Текст]* / Д. В Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
3. Конен В. *Основоположник американской композиторской школы – Эдвард Мак-Доуэлл [Текст]* / В. Конен // *Этюды о зарубежной музыке.* – М. : Музыка, 1975. – Изд. 2-е., доп. – С. 243–253.
4. Кулова Е. *Фортепианное искусство США (творчество Мак Доуэлла, Гершвина, Барбера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кулова Елизавета Кубадиевна ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.* – М., 1979. – 22 с.
5. Манулкина О. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. [Текст]* / О. Б. Манулкина. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.

6. Павлишин С. Американська музика [Текст] / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2007. – 316 с.

7. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии [Текст] / И. Соллертинский // Исторические этюды. – Л. : Гос. Муз. Издат, 1963. – Изд. 2-е. – С. 335–346.

8. Царева Е. Иоганнес Брамс : Монография [Текст] / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с.

9. Gilman L. Edward MacDowell. A Study. [Text] / Lawrence Gilman [Electronic resource] / London, New-York, J. Lane, 1906. – Mode of access : <http://www.gutenberg.org/files/14109/14109-h/14109-h.htm> – title from the screen.

10. Porte J. F. Edward Mac Dowell. A great American tone-poet, his life and music. [Text] / J. F. Porte [Electronic resource] / New-York, Dutton, 1922. – Mode of access : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14185/pg14185.html> – title from the screen.

БОГАТЫРЕВА (КУЛАК) А. СИМФОНИЗАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. МАК-ДОУЭЛЛА. Рассматриваются особенности воплощения метода симфонизма в жанре фортепианной сонаты в творчестве американского композитора. Предлагается дифференциация типов симфонизма, выявленных в изучаемых сонатах (героико-драматический, лирико-трагедийный, эпический, программный, поэзный). Определяются особенности развития традиций европейского романтизма в условиях американской музыкальной культуры.

Ключевые слова: романтизм, американская музыкальная культура, метод симфонизма, фортепианная соната, монотематизм, лейттематизм, программная музыка.

БОГАТЫРЬОВА (КУЛАК) А. СИМФОНІЗАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Е. МАК-ДОУЕЛЛА. Розглядаються особливості втілення методу симфонізму у жанрі фортепіанної сонати в творчості американського композитора. Пропонується диференціація типів симфонізму, що є наявними у сонатах, що вивчаються (героїко-драматичний, лірико-трагедійний, епічний, програмний, поемний). Визначаються особливості розвитку традицій європейського романтизму в умовах американської музичної культури.

Ключові слова: романтизм, американська музична культура, метод симфонізму, фортепіанна соната, монотематизм, лейттематизм, програмна музика.

BOGATYRIOVA (KULAK) A. THE SYMPHONIZATION OF THE PIANO SONATA GENRE IN THE E. MAC-DOWELL'S CREATIVITY. Under study are the specific features of the symphonic method embodiment in the piano so-

nata genre in E. Mac-Dowell's creativity. It is proposed differentiation of the symphonism types in the sonatas which are studied (such types as heroical, dramatical, lyrical, tragical, epic, program, poem). The particular qualities of the development of the European romanticism traditions in the American music culture are determined.

Key words: *romanticism, American music culture, symphonic method, piano sonata, monothematism, leith-thematism, program music.*

УДК 78.01 : [78.071.1 : 784.3] (430) "19"

Галина Зуб

ОБРАЗ СТРАЖДУЩЕЙ БОГОМАТЕРИ В КАМЕРНОМ ЦИКЛЕ «ЖИТИЕ МАРИИ» Р. М. РИЛЬКЕ – П. ХИНДЕМИТА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Актуальность темы обусловлена усилением внимания ученых к проблемам жанровых и стилевых взаимодействий в музыке XIX–XX веков. Однако процесс взаимообогащения за счет привлечения стилистики эпохи барокко, взаимопроникновения жанровых черт вокального цикла и оперной драматургии в произведении Хиндемита «Житие Марии» не стало объектом глубокого анализа. При этом названные закономерности влияют и на исполнительскую интерпретацию, что определяет особый интерес к данной проблематике в классе концертмейстерского мастерства.

Цель статьи – выявить аспекты жанровых взаимодействий в процессе раскрытия основного образа произведения, каковым является Богородица, ее житие, осмысленное немецким композитором XX века.

Традиционно «Житие Марии» относят к камерно-вокальным сочинениям П. Хиндемита, хотя в этом произведении обнаруживается присущий музыке XX века процесс жанровых взаимодействий. Вокальная и инструментальная партии здесь равнозначны, голос приближается к инструментальному звучанию, а партия фортепиано осмысливается как равносильная оркестру, все голоса музыкальной фактуры образуют контрапунктическое единство, своеобразный художественный контрапункт. Напомним, что оперы Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира» существуют не только в оперной интерпретации, но и в качестве программно-симфонического цикла, что свидетельствует о прозрачности жанровых границ в художественном

сознании автора. По своей экспрессивности рассматриваемое сочинение сопоставимо с монооперой, а по своему образному содержанию – с духовной кантатой, где в центре внимания находится не фигура Христа, а образ страждущей Богоматери.

Известно, что Р. М. Рильке – автор поэтического текста, положенного в основу цикла, противился музыкальному прочтению собственных стихотворений, несмотря на то, что его поэзия музыкальна по своему строю, по своему образному содержанию. Она апеллирует к интуитивному, бессознательному, его творчество экзистенциально, ассоциируясь с потоком сознания. Подлинные очертания евангельских фигур обретают в его цикле стихотворений размытые контуры, будучи отраженными сквозь призму внутренних переживаний Марии, ее бытия, трагического и одновременно отрешенного мироощущения героини цикла. Поэзия Рильке находится в русле исканий литературы XX века, где рациональному познанию противопоставляется иной полюс: непосредственное интуитивное постижение действительности.

Рильке оказал значительное влияние на формирование мировоззренческих основ немецкого экзистенциализма, который надолго оставался господствующей формой иррационализма XX века. У него можно обнаружить влияние философско-теологических размышлений С. Кьеркегора (1813–1855), у которого экзистенциализм позаимствовал саму идею экзистенциального мышления. Последнее было тесно связано с внутренней, духовной жизнью человека, его переживаниями. Кьеркегор обращал внимание на изменчивость человеческого бытия, подчеркивал людскую обреченность, неотвратимость смерти, что отображается в определяющей роли сомнений, тревоги в повседневном существовании каждой личности, значении страха и других понятий подобного рода, составивших категориальный аппарат экзистенциализма. Именно эти эмоции проявляются в поэтическом творчестве Рильке, в известной мере и в образе Марии, чья жизнь была преисполнена высокого трагизма.

По своей семантике образ Богородицы в интерпретации Рильке перекликается с вольным прочтением евангельской темы в драматической поэме Леси Украинки «Одержима», где противопоставлены небесная и земная судьба Мессии, образуя антиномию «Славы в Вышних – одиночества». У Рильке образ Марии также освещен с точки зрения сакральности и в то же время сугубо человеческих устрем-

лений. Взгляд поэта на ее святой лик претворяет апокрифические и евангельские мотивы. Существует множество апокрифических преданий о Пресвятой Деве, включающих повествование о ее рождении, отрочестве, вхождении во храм, общении с Ангелами небесными, о высоком предназначении божеской избранницы. В центре внимания евангелистов находится жизнеописание Христа, мистериальный путь его искупительной миссии. О чувствах и переживаниях Великой Матери, давшей миру Спасителя, мы можем лишь догадываться, поскольку в Новом Завете заключен иной, сакральный смысл – искупительной смерти Христа, дарующей человечеству возможность искупления и спасения. Рильке, напротив, прочитывает судьбу Христа, как бы глядя сквозь призму чувств Пресвятой Девы, не умаляя при этом трансцендентного ореола ее непорочного лика.

Отметим, что *«благословенная из жен»* являет собой символ материнства, преисполненного жертвенности. В ее судьбе противопоставлены два момента – рождение Христа и Pieta, знаменуя радость и трагедию материнства. Вспомним о горечи Спасителя, когда ученики его уснули в тот час, когда душа его была объята скорбью и предчувствием смерти, и он взывал к Господу, дабы миновала его чаша сия, однако все же Иисус покорно молвил, что если суждено испить ее, то да свершится воля Его (Господа)! [Мк. 14: 36]. В момент Благовещенья, Мария столь же смиренно отвечала Архангелу Гавриилу: «се, раба господня; да будет Мне по слову твоему» [Лк. 1: 38].

Судьба Богородицы столь трагична, сколь и величественна. Не случайно один из наиболее излюбленных православных тропарей: *«Богородице дево, радуйся! Благодатная Мария, Господь с Тобой! Благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!»* перекликается с текстом Священного писания: *«Радуйся Благодатная! Господь с Тобою; Благословенна Ты между женами. Ибо Ты обрела благодать у Бога; И вот зачнешь во чреве, и родишь Сына и наречешь Ему имя: Иисус»* [Лк. 1: 28–31]. Благодарение Творцу воздает в озарении и сама Пресвятая Мария: *«Величит душа Моя Господа»* [Лк. 1: 46–55].

В Священном Писании образ Пречистой Девы включает не только человеческие, но и вселенские черты. Так, в Откровении от Иоанна она изображена как «жена, облаченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» [Откр. 12: 1]. На православных иконах явлена ее духовная мудрость: Богородица, держа на

руках младенца Иисуса, предчувствует своим материнским сердцем его искупительную миссию и жертвенную судьбу. В западноевропейской католической традиции распространены статуарные фигуры юной Марии, лик которой выражает единство невинности, девической непорочности и внутренней самоуглубленности (ее взгляд направлен вовнутрь, его можно охарактеризовать как внутренний взгляд). В различных ветвях христианства образ Пресвятой Девы получает варианты воплощения, связанные с многообразными национальными и конфессиональными традициями, по-разному интерпретирующими совокупные канонические черты.

Образ Марии тесно связан с мессианской линией Священного Писания о грядущем приходе Спасителя, который уже в Ветхом Завете назван Сыном Человеческим. В. Лосский отмечает преемственную связь Нового и Ветхого Заветов, отмечая, что «все развитие Ветхого Завета, с его последовательными избраниями..., вся эта священная история есть провиденциальный и мессианский процесс. Это есть предуготовление Тела Христова, предуготовление Церкви, той среды, в которой происходит соединение с Богом и прежде всего предуготовление Той, Которая должна была взаимодействовать Свою человеческую природу, дабы осуществилось тайна воплощения» [3, с. 186]. Еще в книге пророка Исайи встречаем предвидение мессианской судьбы Пречистой Девы Марии: *«се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил»* [Ис. 7: 14]. Непорочный образ Марии отображен и в новозаветном учении. О многих событиях жития Марии мы узнаем собственно из евангельских текстов: Благовещение; посещение Марией дома Елизаветы; подозрение Иосифа; откровение пастухам; рождение Христа; бегство в Египет; свадьба в Канне. Эти канонические мотивы отображены в вокальном цикле Хиндемита (№№ 3–9), образуя его сердцевину.

Заключительный номер цикла восходит к апокрифическому переказу о чудесном вознесении Марии. Апостолы, вскрывшие гробницу Богородицы для запоздавшего апостола Фомы, нашли ее пустой. Возникает аналогия с эпизодом обнаружения пустой гробницы, воскресения и восхождения на небеса в житии самого Мессии. Связующей нитью выступает святой апостол Фома, который своими глазами убедился как в воскресении Христа, так и Богородицы. Таким образом, возникает парная взаимосвязь сакральных образов: таинство рождения Марии и чудодейственное зачатие и рождение Иисуса, месси-

анский жребий избранницы и Спасителя, их посмертное воскресение-вознесение. В Ветхом Завете можно найти единственный эпизод телесно-духовного восшествия в царствие небесное, небесный храм: подобной высокой участи удостоился пророк Илия, который вознесся на небеса на огненной колеснице. Символ храма небесного означает обретение душой бессмертия посредством нравственного поведения, победы вечного над бренным, преходящим, тленным в человеческом существе.

Можно обнаружить соответствия между некоторыми вехами «Жития Марии» Р. М. Рильке – П. Хиндемита (преисполненные духовной символики номера цикла) и хронологией двенадцатых христианских праздников:

1. Рождество Марии отмечается 8/21 сентября (№ 1).
2. Введение во храм Пресвятой Богородицы – 21 ноября / 4 декабря (№ 2).
3. Празднование Благовещенья – 25 марта / 7 апреля (№ 3).
4. Успение Пресвятой Богородицы – 15/28 августа (№№ 13–15).

Важным источником в постижении образа Пресвятой Девы является апокриф «История Иакова о рождении Марии», где представлены эпизоды ее рождения, детства и вхождения во храм, которые отсутствуют в Священном Писании, а также об особом предназначении Иосифа в судьбе Марии оберегать ее и уважать обет безбрачия, поскольку совершеннолетняя девственница не могла жить в храме, что не совсем совпадает с каноническим евангельским содержанием.

Стихотворения Р. М. Рильке, положенные в основу «Жития Марии» П. Хиндемита, благодаря их сходству с прозой, обуславливают закономерное сближение вокального цикла с музыкальной драмой, а в данном случае – с монооперой, поскольку в фокусе внимания находится трагедийный женский образ, тема любви и смерти. Могут возникнуть определенные параллели и с музыкальной драмой Р. Вагнера, его музыкально-театральной реформой. Однако, согласно высказываниям самого Хиндемита, он мыслил свое произведение как антитезу исканиям байройтского гения. Фокусом его интересов выступает музыкальная культура барокко, что выражается в первую очередь в широком использовании полифонического метода и барочных музыкальных форм.

Фугато, пассакалия, канон, линейное многоголосие, обобщая музыкально-исторический опыт и обогащая музыкальную фактуру

произведения, обусловлены самоценностью имманентных закономерностей музыкального развития, что воспринимается как иной полюс в отношении вагнеровского синтеза искусств и музыкальной драмы. Здесь более закономерной видится параллель Хиндемит и Бах, хотя художественный опыт Вагнера в области музыкальной драмы, даже и в контексте его отрицания, осмысливался и включался в художественное сознание последующих поколений композиторов, тем более что байройтский гений, как и Хиндемит, также мыслил себя продолжателем великого полифониста. Своеобразие многоголосной фактуры рассматриваемого сочинения Хиндемита перекликается с развертыванием прозаической мысли, потока сознания, возникающего в «стихотворном прозаизме», что ведет к совпадению с исканиями Рильке, его стилем. В вокальном цикле проступают черты неоклассического метода композитора, тяготение к библейско-евангельской тематике, сопоставимое с такими произведениями И. Стравинского, как «Симфония псалмов», Месса, «Вавилон». Кроме того, «Житие Марии» послужило для Хиндемита, по его же словам, «мерой приближения к идеалу» [2, с. 321].

Весомость инструментального начала в рассматриваемом сочинении заключается в создании сложнейшей полифонической ткани. Полифонический принцип изложения сообщает музыке полноту и напряженность, особый интеллектуализм, что объясняется сложностью полифонической техники голосоведения, когда каждый из голосов находится во внимании композитора, исполнителя и слушателя.

Хиндемит в своем камерно-вокальном сочинении обнаруживает необычайно утонченную полифоническую технику, включая контрастную полифонию, имитации, различные удвоения мелодических линий, разнообразие полифонических форм и приемов, необычных для вокального цикла. Так, № 9 написан в форме фугато, где тема проходит не только в основном виде, но и в увеличении, в № 14 I, III, IV, VI вариации основываются на каноническом принципе. В последнем из названных номеров обращение к канону может мыслиться в контексте глубинного смысла этого понятия как образца, эталона, небесного прообраза в соответствии с его образным содержанием. Вершиной композиторского гения предстают две вокальные миниатюры, написанные в жанре пассакалии, где фортепианная партия достигает столь весомого медитативного смысла и самостоятельности, что могла бы быть исполнена отдельно в качестве инструментальной пьесы.

Характерно, что между вторым и предпоследним (четырнадцатым) номерами образуется драматургическая и композиционная арка, связанная с самоуглубленным раздумьем, чему содействует их жанровая модель. Кроме того, принцип *basso ostinato* положен в основу второго раздела № 8 («Отдых на пути в Египет»), крайних разделов № 13 «Смерть Марии I».

И. С. Бах создавал в своем творчестве интеллектуальные звуковые конструкции. Вокальный цикл «Житие Марии» напоминает архитектурное сооружение, фундаментом которого служат кварто-квинтовые колоннады вертикалей, которые линейно перетекают друг в друга подобно движущейся архитектуре. Названный аккордовый комплекс образует объединяющую арку между первым и заключительным номерами, сообщая замыслу художественную целостность. Если вначале произведения этот комплекс напоминает по своей семантике лейтмотив нежности из оперы В. С. Губаренко «Письма любви», то в заключительном – он преобразуется в ликующий гимн, славящий Богородицу, которая посмертно обретает надзвездную силу. Мелодический рисунок основной темы цикла основан на интонации раскачивании – архаичном опевании центрального тона ля, архаика усиливается благодаря кварто-квинтовому остову вертикали в верхнем пласте сопровождения, что соотнобразуется с традицией григорианского многоголосия. Нижний пласт дополняет вертикаль, в целом образуются колонны септаккордов, нонаккордов и квартаккордов. Этот гармонический фон отличается напряженностью звучания, характерной для Хиндемита, что не противоречит внутренней одухотворенности и даже умиротворенности образа.

В заключение цикла кварто-квинтовый комплекс трансформируется, образуя на этот раз два секундово сопряженных пласта. При их сложении образуется квартовая гармония (G – C – F – B). Здесь также сохраняется интонация опевания основного тона (на этот раз тон «до»). Названный аккорд представляет собой заключительную тонику как номера, так и цикла в целом, ее центральный элемент. Принцип квартовости и кварто-квинтовости играет в произведении ведущую роль как центр особого притяжения в активном гармоническом и мелодическом развитии.

Наряду с использованием терцового принципа в произведении наличествуют разнообразные вертикальные структуры, характерное для композитора линейное развитие многоголосия, что связано

с широким применением диссонантного фона, выделением в фактуре квинтовых и кварто-квинтовых опор, придающих музыке ощущение архаической первозданности. Данные стилистические особенности с одной стороны возникают из недр старинной полифонии, с другой – соотнобразуются с новейшими исканиями в области двенадцатиступенного состава хроматической тональности.

Потоковость сознания, ярко выраженная в тексте Рильке, находит продолжение в свободном переходе от одного фактурного принципа к другому, в свободном развертывании вокальной партии, что привносит импульсивность, полетность в течение музыкальной мысли. Этому способствует и смена фактурных ячеек, иррегулярность музыкального синтаксиса, переменность размера, разнородность и контрастность структурно-семантических единиц. Характерная для полифонического мышления непрерывность, становление музыкальной мысли, проявляется в частом несовпадении цезур в вокальной и инструментальной партиях, их вуалировании, в речитативности и повышенной экспрессивности отдельных эпизодов, соседствующих с благородной сдержанностью вокальных эмоций и аккомпанемента, образующего самостоятельный и в то же время дополняющий план камерно-вокального цикла. Все перечисленные факторы способствуют сближению вокального цикла и монооперы.

Здесь присутствуют те качества, которые исследователи отмечают касательно этого синтетического жанра. Например, Е. Алексеева выделяет особенности, обуславливающие связь монооперы с камерно-вокальным циклом: сосредоточение музыкально-драматического материала вокруг одного действующего лица (чаще всего им выступает женский образ); тяготение к лирико-психологической сфере; взаимопроникновение черт различных жанров, в частности, монооперы и камерно-вокального цикла; появление лейтмотивов и тематических переключек между частями в камерно-вокальном цикле, что ведет к его сближению с монооперой; возможность исполнения, как на концертной эстраде, так и в сценической версии; использование различных инструментальных составов, в том числе и оркестра в вокальном цикле; существование вокальных циклов в различных вариантах – для фортепиано и для оркестра [1, с. 54–55].

Однако не только жанровые взаимодействия сближают монооперу «Письма любви» В. Губаренко с вокальным циклом «Житие Марии» Хиндемита, но и конкретная семантика, возникшая в ре-

зультате размышления в обоих произведениях над проблемой жизни и смерти, любви и нежности. Не случайно, уже первые такты обоих сочинений вызывают взаимный ассоциативный ряд, идея-initio, являясь зерном произведения, которое, разрастаясь, образует его многоплановую музыкальную ткань. Интересно, что в обоих случаях речь идет о квартетных комплексах, лежащих в основе гармонического развития, носящих линейный характер. Немало общих элементов имеют не только партии сопровождения этих сочинений, но и вокальные партии солисток, которые заключают в себе сдерживаемый эмоциональный накал, прорывающийся яркими мелодическими взлетами-кульминациями. Созданные здесь женские образы содержат яркое символическое обобщение, поднимая личную трагедию на уровень философского архетипического обобщения. Всеобщее здесь превалирует над индивидуальным. И в моноопере, и в вокальном цикле создана система интонационных арок, сообщающая произведениям целостность на уровне драматургического развития.

Важным моментом, раздвигающим жанровые границы камерно-вокального цикла, является тот факт, что ряд номеров «Жития Марии» был инструментован композитором для парного состава оркестра. Подобное переложение соотносится с авторским оркестровым истолкованием фортепианной партии, что отвечает фактурным характеристикам произведения, таким как тематическая насыщенность, тембральная выразительность, весомость линейных голосов, фоническая интенсивность вертикали. Данные особенности выдвигают сложные творческие задачи перед концертмейстером, который должен добиваться максимальной полифоничности голосоведения, полипластовости фактурного плана, отражая образно-тематическое становление и в то же время многообразно конкретизируя высказывания солистки, образуя с нею выразительный дуэт.

Таким образом, инструментальная партия помимо традиционной режиссирующей функции, своеобразного фундамента художественного целого, играет более весомую роль, ассоциируясь с симфоническим развитием оперной драматургии, причем самодостаточность аккомпанемента позволяет, на наш взгляд, исполнять ряд номеров в качестве самостоятельных пьес.

ВЫВОДЫ. Жанрово-стилистический анализ цикла Р. М. Рильке – П. Хиндемита, выполненный во многом на материале фортепианной партии, позволил в данном случае выявить роль концертмейстера

в процессе овладения сложным фортепианным сопровождением, а также значимость раскрытия заложенных в произведении смыслообразов.

В цикле Хиндемита символичность образа подчеркнута сакральным смыслом единства лика Пресвятой Девы с архитектурным прочтением храмовости, что раскрывается во внешнем и внутреннем планах. Аккордовые колонны, неоднократно представленные в произведении, наряду с конструктивным полифоническим принципом способствуют созданию музыкального образа храма, который непосредственно возникает во втором номере «Введение во храм», где звучат слова, имеющие ключевое значение в осмыслении образа Марии: *«Чтобы понять, что сделала она, встань, где царствуют колонны, где шаг гнетет ступеней ширина, где арки и полные угрозы, неуклонно давя, замкнули пропасти у ног и внутри тебя и ты б не мог, настолько велики пространства части, не осознать его внутри себя, как избавления от их гнетущей власти...»*. Известно, какое огромное значение Хиндемит придавал полифоническому двухголосию, интервалу как конструктивному и семантическому принципу, лежащему в основе полифонии и аккордообразования. Пассакалия (№ 2) открывается дуэтом голоса и фортепиано, образующим выразительный разнотемный контрапункт, где нижний голос играет роль конструктивной опоры, а верхний выражает богатство эмоционального начала, передающего тонкий мир переживаний героини.

Смыслообраз храма, представленный в № 2, выступает емким обобщающим символом. Хиндемит, опираясь на словесный текст Рильке, очерчивает музыкальный образ храма в тройственном его значении: архитектурное культовое сооружение, храма души и храм небесный, в который Мария входит посмертно. Вследствие этого храм корреспондирует здесь со средствами музыкальной фактуры, формируя мощный фундамент музыкальной архитектоники, отражая при этом динамику человеческих чувств.

Итак, обращаясь к камерно-вокальному циклу «Житие Марии», исполнителям необходимо учитывать всю систему ассоциативных связей, которые формируют уникальную многослойность музыкально-поэтического текста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренко как жанр монооперы / Е. Алексеева // Виталій Губаренко : сторінки творчості.

Статті, дослідження, спогади. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 32. Книга 4. – Київ, 2003. – С. 53–61.

2. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М : Музыка, 1974. – 446 с.

3. Лосский Вл. Мистическое богословие восточной церкви / Вл. Лосский // Мистическое богословие. – К. : Путь к истине, 1991. – С. 95–260.

4. Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (на материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина) / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Музыкальное искусство и наука : сб. статей. – М. : Музыка, 1970. – Вип. 1. – С. 166–190.

ЗУБ Г. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА СТРАДАЮЩЕЙ БОГОМАТЕРИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ЖИТИЕ МАРИИ» М. РИЛЬКЕ – П. ХИНДЕМИТА. Акцентируется внимание на присутствии этому произведению в процессе жанровых взаимодействий. Автор анализирует канонические и апокрифические источники, положенные в основу поэтического и музыкального жизнеописания Богородицы; специфические качества ансамблевого взаимодействия солистки и концертмейстера.

Ключевые слова: интерпретация, жанр, моноопера, камерно-вокальный цикл, пассакалия, политональность, фактурный план, концертмейстер.

ЗУБ Г. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ СТРАДАЮЧОЇ БОГОМАТЕРІ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ЖИТТЄ МАРІЇ» М. РІЛЬКЕ – П. ХІНДЕМІТА. Звертається увага на притаманний цьому твору процес жанрових взаємодій. Автор аналізує канонічні та апокрифічні джерела, що покладені в основу поетичного та музичного життєпису Богородиці; специфічні риси ансамблевої взаємодії солістки та концертмейстера.

Ключові слова: інтерпретація, жанр, моноопера, камерно-вокальний цикл, пассакалія, політональність, фактурний план, концертмейстер.

ZUB GALINA. INTERPRETATION OF AN IMAGE OF SUFFERING THE MOTHER OF GOD IN A CHAMBER VOCAL CYCLE «DAS MARIENLEBEN» M. RILKE – P. HINDEMITH. In this article the author is paid attention on process of genre interactions, inherent in this opus. The author analyzes initial and an apocryphal story sources, fixed in a basis of the poetic and musical biography the Mother of God; specific qualities of ensemble interaction of soloist and accompanist.

Key words: interpretation, genre, mono-opera, chamber-vocal cycle, passacaglia, polytonality, invoice plan, concertmaster.

**МОДЕРНІЗМ: ТЛУМАЧЕННЯ У ВІТЧИЗНЯНОМУ
МУЗИКОЗНАВСТВІ**

Метою публікації є проблематизація поняття «модернізм» у вітчизняній музикології шляхом аналізу деяких теоретичних (перш за все, стилістичних) підстав уживання цього терміну, а також досвіду його побутування в зарубіжній музичній науці.

XX ст. з його соціальними катаклізмами, поза сумнівами, заслуговує на ім'я небажаної «епохи перемін», жити в яку, за Конфуцієм, – тяжке випробування. Згідно ж іншій мудрості, немає худа без добра. Породженням бурхливої епохи виявилось небачене до того розмаїття стильової палітри її мистецтва, зокрема, музичного. Немовби розширюваний простір музики XX ст. охоплює пізньоромантичну стилістику, неофольклорні течії, «пари-опозиції» експресіонізм – неокласицизм, академізм – авангард з його власною диференціацією за різновидами композиційних технік, з яких декотрим дослідники схильні надавати навіть статусу самостійних «стилів»¹. У свою чергу, названі крупні стилістичні шари нерідко являють собою неоднорідні (аж до полярних станів) квалітетні «суспензії» (так, «точками тяжіння» для неокласицизму були й Середньовіччя, й Бароко, й власне віденський класицизм, й Романтизм; в «авангарді» ж знаходимо майже будь-які прояви технологічного «формалізму»). До того ж, часові стилістичні пульсації в музиці XX ст. призвели до появи в дослідницькому словнику поняття «хвиль» (авангардних, фольклорних) – здається, жоден з названих стилів не збирався назавжди відходити у нежить і протягом століття відроджувався знов.

¹ Наприклад, додекафонії, сонористиці, пуантилізму.

Так, в дослідниці Є. С. Гусєвої читаємо: «додекафонный стиль (інаше – серийная музыка) в методе создания композиции» [7, с. 10]; також знаходимо в програмі кандидатських іспитів Казахської національної академії мистецтв таке питання (за № 56): «Додекафония как стиль и творческий метод. Анализ творчества одного из представителей данного стиля (Шёнберг, Веберн, Берг)» [22].

Практика застосування сонористичної техніки та деякі думки Ю Холопова напровадять «на размышления о существовании сонорного стиля...» дослідницю І. Годіну [4].

«Творцом принципиально нового стиля музыки XX ст.» постає, за трактуванням В. Н. Холопової та Ю. Н. Холопова, А. Веберн [32, с. 11, 30].

Кожен з основних стилістичних феноменів музики ХХ ст. на сьогодні досить добре вивчений науковцями для того, щоб бути «впізнаним» в буденній практиці музичного виконавства й педагогіки. Але не буде перебільшенням стверджувати, що стилістична проблематика епохи в музиці ХХ ст. не тільки не може вважатися остаточно дослідженою в теоретичному плані, а й потребує пильної уваги. Дійсно проблемна ситуація складається, коли виникає необхідність дати *загальне* стисле визначення стильовому вигляду «епохи перемін», об'єднавши окремі тенденції у найбільш «абстрактну», найкрупнішу з можливих, стильову сполучність.

Одна з провідних сучасних російських дослідниць в стилістичній галузі, *Г. В. Григор'єва*, визначає музичне ХХ ст. як «епоху стилів» [5, с. 6, 8–10], засновуючись на тому, що тенденції «к обособленню, множественности стилевых установок позволяют метафорически перефразировать понятие стиля эпохи...» [5, с. 8]. Уявляється, однак, що таке вирішення проблеми – тимчасове. Як зазначає далі сама ж дослідниця, навіть «епоха стилів», «как и всякая другая, располагает своеобразным целенаправленным единством, определяющим “стилевое лицо” музыкального искусства нашего времени...» [там само].

Так, узагальнюючи стилістичні ознаки мистецьких феноменів, що виявляють певну часову близькість, музикознавча наука ніякою мірою не випадково вважає можливим у разі потреби вирізняти (утворювати) такі найширші категорії-поняття як «стильові епохи». При цьому музикологічні стильові класифікації узгоджуються із тими, що існують в інших мистецтвознавчих дисциплінах, естетиці, культурології, філософського-соціологічних науках.

Необхідність такої координації впливає, насамперед, з того, що стиль – категорія художньо-естетична, спільна для різних видів мистецтв й сягаюча рівня філософських узагальнень. З цим положенням є цілком улагодженим й розуміння терміну «стиль» у вітчизняній музикознавчій традиції. «Стиль музыкальный ... – понятие *эстетики и искусствознания*², фиксирующее системность выразит[ельных] средств. <...> Понятие С. м. включает как *эстетич[еский]*, так и *историч[еский]* аспекты. В эстетич[еском] аспекте оно имеет оценочное значение... <...> В *историч[еском]* аспекте С. м. означает типологич[еские] особенности системы муз[ыкального] языка как

² Тут і далі курсиви наші – Л. Р.

этапа в общем процессе или отд[ельной] линии в развитии искусства. Особо активно категория С. м. в историч[еском] смысле употребляется с кон. 19 в. в связи с проблемой периодизации истории музыки» [33, с. 522].

Як бачимо, поняття музичного стилю аж ніяк не суперечить терміну «стиль епохи», популярному серед дослідників архітектури, живопису та інших суміжних видів мистецтва. Знаходимо його ще у Г. Вьольфліна, що стояв у витоків мистецтвознавства як науки [2].

Такий «абстрагуючий» підхід до проблеми стильової періодизації в радянському музикознавстві увиразнює С. Скребков, який поділяв розвиток музичного мистецтва на стилістичні епохи *Середньовіччя, Ренесансу (Раннього та Високого), Бароко, класичну еру та сучасність* як діалектичне протистояння традиційних і новаторських тенденцій [29]. Прихильниками подібних стильових узагальнень можна вважати й І. Солертинського [30], Т. Ліванову [17], В. Конен [11–12], Л. Раабена [23], М. Лобанову [18] та інших дослідників, які демонструють історизм стильового мислення. Методологічні принципи цих провідних радянських вчених не втратили актуальності і у наш час.

Спостерігати більш-менш усталену відповідність між стильовими диференціаціями в історії музики та культурному процесі в цілому ми можемо до епохи романтизму включно. Для постромантичної доби така координація стильових епох поки що дуже розмита. Чіткого визначення «стильового обличчя» [5, с. 8] тривалого відрізка музики від краю ХІХ майже до краю ХХ ст. саме як *епохи*, тобто, за цитованим вище формулюванням *Т. Чередниченко, «етапу в загальному процесі»*, яке б урахувало *«типологічну спільність»* (а у випадку із ХХ ст. – не «системи музичної мови», а якусь іншу), у вітчизняній музикології досі не існує. Тоді як порубіжжя ХХ–ХХІ ст. встигло ствердитися на сторінках музикознавчих робіт стильовим визначенням «Постмодерн(-ізм)» – «Постсучасність». Цей термін за останні три-чотири десятиріччя пустив глибоке коріння у світовій практиці гуманітарних досліджень та був підхоплений і вітчизняними музикознавцями [1; 10].

То коли й як промайнула та ледь помічена нашою музичною наукою Сучасність (Модернізм), на зміну якій тріумфально виступає Пост-Сучасність (Постмодернізм)?

Між тим, стильові дефініції окресленого хронологічного періоду стали вже приналежністю типових культурологічних посібників. Хо-

ча тлумачення культурологів і різняться між собою, ХХ ст. (принаймні, перша його половина) чітко пов'язане із феноменом модернізму. Здебільшого він трактований як сукупність різноманітних течій, поєднаних спільною філософією, суть якої складає принципівий розрив із минулим та новаторський пошук. «Термін *модернізм* (від фр. *Moderne* – *сучасний*) більшість дослідників використовує для позначення як періоду культури, так і сукупності новітніх течій у культурі, що існували з кінця ХІХ ст. принаймні до 50–60 років ХХ ст. <...> Справжнім розквітом модернізму стали 20–30-ті роки, коли він поширився за межі Європи, насамперед у США. Форми і прийоми модернізму до сьогодні характерні для творчості багатьох митців» [13, с. 315]. Незважаючи на те, що «відсутній панівний стиль у мистецтві і відповідно існує безліч течій, особливо у живописі та музиці», «... все ж таки ХХ ст. – це цілісна художня доба, якій властиві напружене прагнення до гуманізації людського буття і творчості, глибокий інтерес до особистості. Вся історія мистецтва ХХ ст. – це розповідь про болісні пошуки нової точки опори» – підводить підсумок культуролог *Г. С. Меднікова* [19, с. 16].

Як цілісна художня доба модернізм трактований і у сучасному зарубіжному музикознавстві, де практика розподілу історії музики на епохальні стилі, аналогічні таким в інших культурних галузях, є розповсюдженим явищем. *R. Pascall*, автор статті «*Style*» в довіднику Гроува, наводить, як відносно усталений, стилістичний ланцюжок, що розпочинається близько 1000 р.: *Ars Antiqua*, *Ars Nova*, *Renaissance*, *Baroque*, *Classical*, *Romantic* «epochal styles», та «*the modern era*» – «модерна ера, епоха альтернатив до тональності й традиційної гармонії», відзначаючи, однак, що «афористична характеристика кожного періоду завжди є проблематичною, тому що самі періоди включають багато змін, стилі народжуються, виростають та вмирають» [45]³. Додамо до цього, що проблематичною є й сама періодизація історії музики, у якій ми не знайдемо остаточної єдності і сьогодні⁴. Звідси й питання визначення епохальних стилів як в зарубіжному, так і у вітчизняному музикознавстві демонструє певну *відкритість*.

³ Як направляючий фактор можливої дискусії *R. Pascall* пропонує додаткове вивчення статей *Ars Subtilior*; *Medieval*; *Rococo*; *Galant*; *Empfindsamkeit*; *Bieder-meier*; *Romanticism* [45].

⁴ Наприклад, *Dr. James Fay*, професор музики *NVCC* (*Northern Virginia Community College*), пропонує такі стильові диференціації: *Античні Греція та Рим*

І все ж в диференціації таких ми можемо, на наш погляд, керуватися найбільш поширеною в наш час в зарубіжній музикологічній практиці схемою: «Medieval (pre–1400); Renaissance (1400–1600); Baroque (1600–1750); Classical (1750–1820); Romantic (1820–1900); and Modern (post–1900)» [42]. Як бачимо, вона практично співпадає із класифікацією С. Скребкова. Керуючись цим ланцюжком, ми *дійсно* будемо мати «моральне право», продовжуючи його, визначати стиль сьогодення як «Постмодерн(ізм)», бо інакше лінгвістична парадоксальність останнього терміну неминуче доповнюється ще однією – логічною.

Однак на сьогодні Постмодернізм у вітчизняному музикознавстві нібито слідує чи не одразу за Романтизмом, оскільки така необхідна ланка у ланцюжку історичного наслідування як «Модернізм» присутня в ньому скоріше у виді натяку для посвячених, ніж у реальному «фізичному тілі» музикознавчої науки. За радянських часів проблема модернізму вирішувалась у негативному плані (тобто цей стильовий «маркер» був «неполіткоректним») ⁵, але й і нині вважати тему закритою немає підстав. Ситуація, коли кожний з вітчизняних музичних науковців продовжує вирішувати стилістичні питання музики ХХ ст. на свій лад, зберігається в цілому й дотепер.

Утворюється певна термінологічна плутанина, коли поняття «Постмодернізм», екстрапольоване на українську музику, у ряді випадків фактично накриває ті явища, які по праву є «власністю» його

(500 до н. е. – 200 н. е.), Раннє Середньовіччя (200–1100 н. е.), *Ars Antiqua* (XII–XIII ст.), *Ars Nova* (XIV ст.), Бургундська ера (1 пол. XV ст.), Ренесанс (1450–1600), Бароко (1600–1750), Класична ера (1740–1810), Романтична ера (1810–1910), ХХ ст. (1910 – сучасність) [39].

Викликає зацікавлення і розподіл, що репрезентує на своєму порталі транснаціональна корпорація «*NaXos*», яка спеціалізується на звукозапису музичної класики: Середньовіччя (до 1400), Ренесанс (1400–1600), Бароко (1600–1750), період Класики (1750–1820), Ранній Романтизм (1830–1860), Романтизм (до 1920), Модерн (після 1920) [42].

Д. McAdam, популярний музичний есеїст, наводить дещо відмінну періодизацію: *Ancient Music* (Pre 1100), *Early Music* (1100–1400), *Renaissance* (1400–1600), *Baroque* (1600–1750), *Classical* (1750–1820), *Early Romantic* (1820–1860), *Romantic* (1860–1920), *Modern* (1920+) [41].

⁵ Питання, чому саме і як було перервано цю історичну спадкоємність, досліджувалось автором у статті: Русакова Л. Модернізм як фантом советського музикознавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – С. 212–225.

історичного предтечі – Модернізму. Як вважає, наприклад, О. Козаренко, «... термін [Постмодернізм] несподівано вдало охоплює такі різні реалії буття українського соціуму, як “хрущовська відлига” і “шестидесятництво”; “брежнєвська стагнація” 70-х та інтелектуальне дисидентство; горбачовська “перебудова” 80-х і мистецький андерграунд; ідеологічна дезорієнтованість та плюралістичний еклектизм 90-х»; «<...> “гіперреальність” постмодерну з притаманною йому стильовою “всеядністю” здатна обійняти собою ... такі розмаїті явища як український музичний авангард і рудименти тоталітарного соцреалізму, “нова фольклорна хвиля” і поступове мутаціонування більшості композиторів у бік поміркованішої стилістики <...>» [10]. Однак такі феномени як, наприклад, «шестидесятництво» і дисидентство, авангард, соцреалізм, неофольклоризм навряд чи повинні розглядатися крізь призму постмодерну. Значно врівноваженішою й цілком вірною видається інша думка автора про «співіснування-накладання кількох стильових парадигм» [там само], у наведеному випадку «модерністської» та «постмодерної», в сучасному національному музично-історичному процесі.

Досвід поодиноких досліджень музикологів пострадянського простору, в яких порушено проблематику модернізму, не одержав продовження, як можна було б сподіватися: можливо, через інерцію радянського «батьківського вето», можливо, свій внесок доклали й труднощі перебудови інформаційної системи. Однак цей досвід можна розглядати як точку відліку в подальшому дослідницькому русі «в напрямку до Модернізму». Так, ще в 2001 р. відомою київською дослідницею *М. Ржевською* була здійснена спроба розплутати термінологічний клубок «авангард – авангардизм», «модерн – модернізм», спираючись на вже існуючі визначення культурологів та мистецтвознавців, з метою відмежувати авангардні тенденції від проявів стилю «модерн» в українській музиці 20-х рр. ХХ ст. Авторка відмічає, що модернізм є «найбільш звичним, традиційним, несуперечливим поняттям (якщо абстрагуватися від його колишнього “ідеологічного” навантаження)» [25, с. 112], погоджуючись із поширеним культурологічним визначенням терміну як сукупності певних напрямків і тенденцій в мистецтві ХХ ст. [там само]. Всупереч тенденції до ототожнення понять «модернізм» і «модерн» (та слідом «постмодернізм» – «постмодерн») у вітчизняній науці, яку відмічає дослідниця, в своєму трактуванні вона тяжіє до визначення поняття «модерн» скоріш як певного історичного періоду розвитку мистецтва межі ХІХ–ХХ віків,

ніж як стилю, ураховуючи варіантність засобів художнього виразу [25, с. 114–115]. Залишивши стильовий статус «модерну» відкритим для дискусії, зазначимо, що несуперечливість та звичність терміну «модернізм» дозволили М. Ржевській у подальших дослідженнях трактувати відповідне поняття як глобальний «дискурс» [24; 26].

Як філософсько-естетичний «дискурс» розглядає модернізм і Т. Гуменюк, співвідносячи його із «дискурсом» постмодернізму. Постмодерністське самовизначення реалізується у зіставленні «Модерн – Постмодерн». Авторка орієнтується на результати дискусії з цієї теми між відомими сучасними філософами Ю. Габермасом та його опонентами – Ж.-Ф. Ліотаром, М. Фуко, Ж. Дельозом, Ж. Деррідою, Ж. Бодрійяром, вважаючи порівнювальний метод перспективним у вирішенні «проблеми “сучасності – несучасності – постсучасності”» [6, с. 231]. Принциповим положенням дослідниці є розуміння модернізму «як універсального руху, що так чи інакше заторкнув світовий мистецький процес» [6, с. 227]. Резюмуючи, Т. Гуменюк підіймає питання про необхідність розглядання «смислу і змісту» модернізму «само тому, що межі, кордони постмодернізму ... є досить розмитими» [6, с. 241].

Як виявляється, питання періодизації, до якого ми повертаємось, щодо модернізму є одним з ключових. Важливим етапом на шляху до його вирішення є переосмислення російськими музикознавцями стильової ситуації рубежу XIX – XX ст.: за останні роки з'являється низка публікацій, присвячених стилю «модерн» в російській музиці (Т. Левая [14-16], Л. Серебрякова [27], Б. Єгорова [8], А. Калашникова [9] та ін.), кандидатська дисертація Л. Михайленко (1997) [20], яка висвітлює окремі параметри досліджуваного об'єкту, та докторська дисертація І. Скворцової (2010) [28]. Використовуючи «метод аналогії», вчена чинить детальну проєкцію стильових констант архітектурно-живописного «модерну» на музику, оскільки, «несмотря на разность материи и различие искусств, эстетические категории стиля едины» [28]. Винаходячи музичні аналоги рисам візуального стилю «модерн», І. Скворцова вирізняє типологічні якості мови творів російських композиторів цього часу: декоративність і орнаментальність музичної тканини, ряснота деталей, підвищена увага до способів артикуляції тексту, до фактури, тяжіння до статичності, багатостильність та ін. Рубіжне положення стилю «модерн» від кінця 80-х – початку 90-х рр. XIX до 10-х рр. XX ст. (1914) висвітлює його як наступ-

ника пізнього романтизму, однак власна еволюція модерну, в ході якої складається «новая языковая парадигма, определившая пути развития искусства XX века» [28], приводить до антиподичних романтизмові конструктивізму і авангарду. «Стиль модерн привлек всех без исключения русских композиторов, живущих на рубеже веков <...> Проблема заключается в том, в какой мере...» – стверджує автор. «Среди них поздний Чайковский и поздний Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов, Скрябин и Рахманинов, ранний Стравинский» [28].

Зазначаючи універсальність стилю модерн (тобто його проникнення у всі сфери життя), дослідниця вважає, що «несмотря на многоголосоицу времени, он стал главенствующим *стилем эпохи*» [28]. У взаєминах «*стиль модерн*» – «*эпоха модерну*» перший виступає як «более частное, конкретное и в целом вторичное явление». І стиль «модерн», і символізм – однопорядкові, паралельні явища, на які «розгалужується» епоха модерну, її породження, похідні. «Понятие “*эпоха модерна*” предполагает совокупность тех общих черт, которые отличают культуру одной исторической эпохи от другой» [28]. На наш погляд, останнє пояснення у строгому сенсі не є визначенням епохи саме модерну, оскільки не включає якісної характеристики того поняття, яке визначається. Ми можемо говорити те ж саме про будь-яку іншу з епох: бароко, класицизму, романтизму...

Вважаючи за необхідне розмежувати поняття «модерн» та «модернізм», І. Сковцова розводить їх і у часі, і за статусом. «*Стиль модерн* простирается вплоть до 10-х годов XX века, модернизм охватывает явления, происходящие преимущественно в первой половине XX века, начиная как раз примерно с 10-х годов». «Понятие “*стиль модерн*” вбирает в себя “новую музыку” конкретного культурно-исторического периода – рубежа XIX–XX веков. Тогда как понятие “*модернизм*” ...охватывает все “новые музыки”, в том числе все авангардные явления, связанные с различными современными техниками музыкальной композиции. Модернизм, не являясь стилем, а будучи художественным направлением в искусстве, превратился в новую рациональную эстетику XX века» [28].

Зосередившись на об'єкті свого дослідження – стилі модерн, і очевидно маючи за мету насамперед «відмежування від», ніж поглиблене трактування поняття «модернізм», авторка в принципі задовольняється достатньо поширеними традиційними мистецтвознавчими визначеннями останнього. У наведених дефініціях чітко

простежується стильова ієрархічність: модернізм – більш широке поняття, ніж модерн як стиль, тобто модернізм є *надстильовим явищем*, і з цим не можна не погодитися. Однак визиває сумніви хронологічна сторона цього розмежування. Якщо модернізм охоплює *всі* нові музики, а модерн, за визначенням, теж *нова* музика, більш того, *перша* хронологічно з нових музик, бо від назви стилю «модерн» похідним є і термін «модернізм», то не логічнішим було б початок модернізму як напрямку (як бачить його дослідниця) пов'язувати із початком стилю модерн (із 80-ми рр. XIX ст., згідно міркуванням І. Скворцової)? Здається, межа «10-ті роки» взагалі зайва в термінологічній системі, яку вибудовує авторка.

Саме із середини 1880-х – 1890-х рр. розпочинають стильову епоху модернізму зарубіжні музикознавці. До речі, дещо некритичним здається посилання І. Скворцової на російську сторінку «Вікіпедії», яка наводить явно помилкову інформацію щодо відсутності терміну «модернізм» у працях закордонних вчених⁶.

Так, Л. Ботштейн, автор розгорнутої статті «Modernism» у словнику Гроува [37], зазначаючи, що модернізм як історичний феномен вперше оформився між 1883 та 1914 рр., тлумачить його у найбільш широкому сенсі як *«термін, що використовується в музиці для позначення багатогранної, але відокремленої та постійно діючої традиції в композиції»*, поширюючись на естетику, навчання, виконавську практику XX ст. Використання терміну є доцільним з огляду на визначення «постмодерн» для феноменів мистецтва останньої чверті XX ст. За узагальненнями Л. Ботштейна, модернізм, відображаючи логіку історії, *передбачає зміну домінуючих стилів і напрямків, адекватних сучасності*, де панують «прогрес науки, технології та промисловості, а також позитивізм, механізація, урбанізація, масова культура і націоналізм», і яка вимагає «руйнування сподівань, узгоджень, категорій, ...меж, та емпіричного експериментування (за прикладом науки) і свідомого дослідження нового». Звідси «постійний пошук ... нових систем звуковисотної організації як альтернатив тональності, нових інструментів...», супроводжуваний інтенсивністю суб'єктивних емоцій, настроїв розриву із минулим [там само].

⁶ «Термин “модернизм” присущ только отечественной искусствоведческой школе, в западных источниках – это термин “modern”. Так как в русской эстетике “модерн” означает художественный стиль, предшествующий модернизму, необходимо различать эти два понятия, дабы избежать путаницы» [28].

Відлік ери модернізму в музиці, за *К. Дальхаузом*, починає 1890 р. – «прорив» Малера, Штрауса, Дебюссі, під яким розуміються глибинні історичні трансформації, витікаючи з настроїв відходу від традиційних норм мислення. Ярлик «пізній романтизм» вчений вважає термінологічним абсурдом, бо він поєднує Штрауса, Малера, молодого Шенберга, який був символом модернізму в очах сучасників, і антимодерніста Пфїтцнера. Термін «модернізм» поширюється Дальхаузом і на музичні явища початку ХХ ст., характеризовані новаторськими прагненнями, але тільки на передвоєнні 1910-ті рр. [38].

Д. Олбрайт датує модернізм з 1894–95 рр. («Післяполудневий відпочинок фавна» Дебюссі та «Тіль Ейленшпигель» Штрауса) по 1951 р. (композиція Кейджа «Музика змін», трактована як початок ери постмодерна). Створена ним антологія «Модернізм і музика» пропонує широке коло програмних текстів композиторів (Вагнер, Дебюссі, Рeger, «нововенці», Кшенек, Прокоф'єв, Стравінський, Барток, Хіндеміт, Брехт, Ейслер, французька «шістка», Айвз, Кейдж, Варез, Ксенакіс, Гершвін та ін.), філософів і літераторів (Ніцше, Бодлер, Джойс, Еліот, Манн, Адорно). Завдяки цьому складається цілісна картина модерністської музики у контексті історії культури. За *Д. Олбрайтом*, модернізм – це постійне *тестування меж естетичної конструкції*, границь (1) слова і музики (розділи «Примітивізм та екзотизм», «Експресіонізм», «Неокласицизм», «Нова об'єктивність»), (2) візуальних мистецтв і музики («Живопис та архітектура»), (3) музики і драми («Новий музичний театр»); нарешті, (4) спроба «на міцність» власне музики («Поповнення музичного універсуму») за рахунок «відміни усіх правил» – розширення тональних меж («Пантональність», «12-тоновий метод», «Шум»), звертання до мови символізму, дадаїзму, сюрреалізму; (5) розмивання кордонів між музикою і політикою; (6) музикою популярною і «високою» [36].

Д. Мак-Хард не пов'язує музичний модернізм із певним часовим відрізком – це скоріше *світосприйняття*, життєва позиція – ставлячи питання про появу в майбутньому «нового модернізму», натхненого імпульсами 10–20-х рр. ХХ ст. Після бурхливої експансії авангардних ідей цього часу в музиці, як і в архітектурі, виявились редукаціоністські тенденції, і «золотий вік» модернізму, вважає дослідник, почав асоціюватися із 12-тоновістю та серіальністю [43].

Отже, термін «модернізм» є загальноприйнятим в зарубіжній музикології, де він має досить усталений зміст, хоча й трактується

з певною свободою, зокрема, в плані хронології (наприклад, *О. Каройи* та *Л. Мейер* [40; 44], відштовхуючись від 1890 р., подовжують модернізм тільки до 1930. Питання, коли саме розпочався діалог модернізму із його історичним «нащадком» – постмодернізмом – лишається дискусійним.

Таким чином, однією з найважливіших щодо визначення модернізму як стильової епохи є *проблема періодизації*, з приводу якої остаточної єдності поки що немає як у зарубіжній, так і у вітчизняній музичній науці. Видається, відносно межі відліку епохи модернізму доцільно враховувати думки більшості зарубіжних науковців, які датують її 80–90 рр. XIX ст., що певною мірою синхронізує її із початком розгортання стильового етапу «модерн» в культурі європейських країн (віденський «*Secessionsstil*», французьке «*art nouveau*» або «*fin de siècle*», німецький «*Jugendstil*», англійський «*modern style*» та ін.). Розмежування ж із постмодернізмом потребує додаткових досліджень у галузях сучасних філософії, соціології, мистецтвознавства, аналізу досвіду зарубіжних музичних науковців та художньої практики, що складає перспективи нашого подальшого пошуку.

Таке розмежування зніме і «постмодерністичний акцент українського неоавангарду» та пояснить «його інтерпретуючий характер» [10], відкривши істинну природу останнього, обумовлену не «ситуацією постмодерну», а зрозумілим хронологічним відставанням, «пост-недо-модерном» (в термінології А. Мамалуя [31, с. 30]) країни, відтятої «залізною завісою» від успішного Заходу. Досвід позитивної оцінки факту несинхронності розгортання процесу культурної модернізації щодо визнаних європейських центрів – Парижу, Берліну, Відню – демонструють музикознавці інших країн колишнього «соцтабору». На міжнародній конференції у Белграді (2007) з промовистою назвою «Музичний модернізм – *нове* тлумачення» питання «центр – периферія» розглядалося, поруч з іншими, як один з актуальних аспектів проблематики модернізму [34; 35]. В цьому ж річизі прямують і думки українських дослідників візуальних мистецтв: «...модернізм нонконформістів, на відміну від західного модернізму, відігравав компенсаційну функцію “заповнення” втрачених або пропущених, через тоталітаризм, ланок розвитку мистецтва. З цього випливає асинхронність його розвитку, порівняно з модернізмом Заходу. Наприклад, давно узвичаєний у Європі абстракціонізм став локаль-

ним модерністським напрямком у 1950 – 1970-х рр. в Одесі, Москві або Києві. У світовому вимірі такі явища є реліктовими, локальними проявами певного стилю, що зовсім не применшує їх художнього значення» [3, с. 211]. Отже, таке розуміння стану речей ніякою мірою не зашкодить «локальним модернізмам» [там само], роблячи виразність їх регіональних контекстів самоцінною. Звідси російський, український (навіть, Харківський, Львівський або Одеський) «модернізми» одержують право на легітимацію, законність свого існування в науковому обігу.

З викладеного випливають деякі **резюмуючі положення**.

(1) Поглиблене вивчення феномену модернізму виявляється актуальним для вітчизняної музикології. За відсутністю узагальнюючого терміну, що позначає найдовший та надзвичайно насичений музичними подіями відрізок ХХ ст., стилістичні проблеми цього періоду перетворюються на стилістичний «пробел» (прогалину) у зв'язку з експансією хронологічно потомного терміну «постмодернізм», який погрожує безконтрольно «захопити» чужу територію.

(2) Поняття «модернізм» повинно розглядатися як таке, що увінчує ієрархічну систему стильових дефініцій музики приблизно від кінця ХІХ ст. та перших двох третин ХХ ст. Таким чином воно трактоване переважаючою більшістю зарубіжних і вітчизняних дослідників, хоча й у термінах різних галузей гуманітарного знання: «напрямок»⁷, «стильова епоха», «парадигма», «дискурс», світосприйняття (і т. ін. ...). Тобто «модернізм» – термін, що визначає, в першу чергу, не стиль, а певне надстильове явище, що має власну *ієрархію*, багатощаровість, яка розкривається дослідникові у поступовому наближенні до його суті як «сукупність стилів», «стильова епоха», «раціональна естетика ХХ ст.», стильова або культуротворча парадигма, філософський дискурс (метадискурс), «постійно діюча тенденція», світосприйняття... Ймовірними тут є й інші смислові градації.

(3) З іншого боку, модернізм, як би ми його не розглядали – як історичне явище, що минає («*етап в загальному процесі*»), чи навіть як історичну константу («постійно діюча тенденція»), має власну *єдність* («*типологічну спільність*»), критерієм якої, внаслідок значних відмінностей музичної мови у різних стильових течіях, слід вважати, за Г. Григорьєвою, «*мировоззренческую* позицію, представляющую

⁷ За Д. Наливайком [21, с. 54–56], це найбільш широка стилістична категорія в стильовій системі.

стилевые направления XX в. в двух основных разновидностях» – *классической* и склонной к *радикальным новациям*⁸ [5, с. 16]. Очевидно, що для модернізму основу цієї позиції складають принципи розрив із традицією та експериментаторство. Стосовно «класичної позиції» як тяжіння до академізму (тобто «постійно (проти)діючої»⁹, зрівноважуючої) можемо вважати, що для визначення «обличчя» XX ст. вона не є суттєвою з огляду на порівняно незначне її місце. Класичні ж тенденції з префіксом «нео-» є частиною модерністського експерименту.

(4) Використання терміну «модернізм» в музикознавчому словнику в функції терміну-парасолі дає можливість поєднати різномірні стильові тенденції найбільш тривалого й значущого етапу розвитку музики XX ст.

(6) Роблячи цей концептуальний крок, необхідно зважити й на той лежачий на поверхні факт, що музичні реалії XX ст. є невід'ємною часткою *загального процесу модернізації* усіх сфер громадського життя. Це один з важливіших аспектів теми у *перспективі* дослідження, що включає аналіз модернізму як сучасного філософського світогляду та культуротворчої парадигми, з метою більш конкретного визначення критеріїв приналежності до нього індивідуальної композиторської творчості та стильових тенденцій музики XX ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балакірова С. Ю. *Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) [Текст] : Автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08. – Естетика / КНУ ім. Т. Шевченка / С. Ю. Балакірова – К., 2002. – 19 с.*

2. Вельфлін Г. *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Генрих Вельфлин ; пер. с нем. А. А. Франковского. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2009. – 344 с.*

3. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. *Модернізм [Текст] // Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Гліб Вишеславський, Олег Сидор-Гібелінда. – Paris-Київ : Terra incognita, 2010. – С. 208–212.*

4. Година И. *Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования [Электронный ресурс] / И. Година. – Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Godina.htm.*

⁸ Курсиви Г. Григорьєвої.

⁹ Перефразовуючи цитоване вище визначення Л. Богштейна.

5. Григорьева Г. В. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы* [Текст] / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с.

6. Гуменюк Т. *Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу* [Текст] // *Київське музикознавство : Збірка статей* / Т. К. Гуменюк. – К. : Київське держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра, 2001. – Вып. 6. – С. 227–242.

7. Гусева Е. С. *О восприятии времени в музыке* [Электронный ресурс] / Е. С. Гусева. – Режим доступа : http://gf.nsu.ru/kaf/kik/guseva_kurs_2.pdf. – 16 с.

8. Егорова Б. *Мотив острова в творчестве Сергея Рахманинова: к вопросу «Рахманинов и культура модерна»* [Текст] // *От века минувшего к веку нынешнему* / Б. Егорова. – Ростов, РГК, 1994. – С. 64–74.

9. Калайникова А. *Черты стиля модерн в «Скифской сюите» С. Прокофьева* // *Мистецтво та освіта сьогодні: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Збірник наукових праць. – X. : Вид-во «Кортес». – 2006. – Вып. 18. – С. 186–194.

10. Козаренко О. *Національна музична мова в дискурсі постмодернізму* [Електронний ресурс] / О. Козаренко. – Назва з титул. екрану. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html#_top.

11. Конен В. Д. *К вопросу о стиле в музыке Ренессанса* [Текст] // *Конен В. Этюды о зарубежной музыке* / В. Д. Конен. – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1975. – С. 30–42.

12. Конен В. Д. *Проблемы Возрождения в музыке* [Текст] // *Ренессанс. Барокко. Классицизм : проблема стилей в западноевроп. искусстве XV–XVII веков* / АН СССР, Ин-т ист. иск-в М-ва культуры СССР ; отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова / В. Д. Конен. – М. : Наука, 1966. – С. 134–160.

13. *Культурологія: теорія та історія культури* [Текст] : навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко. – Вид. 2-ге, перероб. та доп. – Київ : Центр навчальної літератури, 2005. – 368 с.

14. Левая Т. *Мирикусническая концепция синтеза искусств и стилиевые принципы «Нового русского балета»* [Текст] // *Российская музыкальная культура XIX – начала XX века : сб. трудов* / Т. Н. Левая. – М. : РАМиТ, 1994. – Вып. 123. – С. 3–24.

15. Левая Т. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте времени* [Текст] / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.

16. Левая Т. *Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму* [Текст] // *Нижегородский скрябинский альманах* / Т. Н. Левая. – Нижний Новгород : Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 151–174.

17. Ливанова Т. Н. *Проблема стиля в музыке XVII века* [Текст] // *Ренессанс. Барокко. Классицизм : проблема стилей в западноевроп. искусстве XV–XVII веков* / АН СССР, Ин-т ист. иск-в М-ва культуры СССР ; отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова / Т. Н. Ливанова. – М. : Наука, 1966. – С. 264–289.

18. Лобанова М. Н. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.*

19. Меднікова Г. С. *Українська і зарубіжна культура ХХ століття [Текст] : навч. посіб. / Г. С. Меднікова – К. : Т-во «Знання», КОО, 2002. – 214 с.*

20. Михайленко Л. А. *Стиль модерн и творчество русских композиторов начала ХХ века [Электронный ресурс] : автореф. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Л. А. Михайленко. – Нижний Новгород, 1997. – 163 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/stil-modern-i-tvorchestvo-russkikh-kompozitorov-nachala-khkh-veka>.*

21. Наливайко Д. С. *Искусство: направления, течения, стили [Текст] / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.*

22. *Программа – минимум по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство [Электронный ресурс] : Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова. – Режим доступа : http://art-oner.kz/index.php?option=com_content&task=view&id=324.*

23. Раабен Л. Н. *Музыка Барокко [Текст] // Вопросы музыкального стиля / Л. Раабен. – Л. : ЛГИТМиК, 1978. – С. 4–10.*

24. Ржевська М. Ю. *Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів [Текст] : автореф. дис....д-ра мистецтв. : 17.00.03 / М. Ю. Ржевська. – Київ, 2006. – 36 [1] с.*

25. Ржевська М. Ю. *Стильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? [Текст] // Київське музикознавство : Збірка статей / М. Ю. Ржевська. – К. : Київське держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра, 2001. – Вип. 6. – С. 110–122.*

26. Ржевська М. Ю. *Український музичний модернізм: втрачені скарби? [Текст] // Науковий вісник НМАУ / М. Ю. Ржевська. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 84. Композитор і сучасність. – С. 101–109.*

27. Серебрякова Л. *Некоторые черты стиля модерн в «Свадебке» И. Стравинского [Текст] // Музыка. Культура. Человек. : сб. ст. / Л. В. Серебрякова. – Свердловск, Изд-во Уральского ун-та, 1988. – Вып. 1. – С. 27–41.*

28. Скворцова И. А. *Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков [Электронный ресурс] : автореф. дис д-ра искусств. : 17.00.02 / И. А. Скворцова // Dibase.ru : Библиотека авторефератов и тем диссертаций. – МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 44 с. – Режим доступа : http://dibase.ru/article/11012010_skvortsovaia/11.*

29. Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.*

30. Соллертинский И. И. *Романтизм, его общая и музыкальная эстетика [Текст] / И. И. Соллертинский. – М. : Музгиз, 1962 – 48 с.*

31. *Философствование inter vias: Интервью с Александром Мамалуем [Текст] [В. Гусаченко, Л. Стародубцева] // Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-пост... модернизма : Колл. моногр., посв. 70-летн. юбилею д. филос. н., проф. А. А. Мамалюя : в 2 т. / Харьк. нац. ун-т им. В. Н. Каразина ; под. ред. Л. В. Стародубцевой. – Т. 1. – Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2010. – 374 с.*

32. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество [Текст] / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М. : Советский композитор, 1984. – 320 с.*

33. *Чередниченко Т. В. Стиль музыкальный [Текст] / Т. В. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 522.*

34. *Падисон М. Центри и маргине: несигурно тле за концептуализацију модернизма [Електронни ресурс] // Музички модернизам – нова тумачења / Међународни научни скуп ; Музиколошки институт САНУ ; Одељење ликовне и музичке уметности САНУ / Београд, 11–13 Октобар 2007 / Анстракти / Макс Падисон. – С. 7–8. – Режим доступу : <http://www.sanu.ac.rs/ciril/instituti/muzik/skup/data/MuzickiModernizam-apstrakti.pdf>*

35. *Томашевић К. Музички модернизам на «периферији»? Српска музика прве половине 20 века [Електронни ресурс] // Музички модернизам – нова тумачења / Међународни научни скуп ; Музиколошки институт САНУ ; Одељење ликовне и музичке уметности САНУ / Београд, 11–13 Октобар 2007 / Анстракти / Катарина Томашевић. – С. 8. – Режим доступу : <http://www.sanu.ac.rs/ciril/instituti/muzik/skup/data/MuzickiModernizam-apstrakti.pdf>*

36. *Albright D. Modernism and Music. An Anthology of Sources: Edited and with Commentary by Daniel Albright / Daniel Albright. – Chicago : University Of Chicago Press? 2004. – 440 p.*

37. *Botstein L. Modernism // Grove Music Online. – 2008-11-06. – Oxford Music Online / Leon Botstein. – Available on : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>.*

38. *Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music [Text] / Carl Dahlhaus ; Transl. by J. Bradford Robinson. – Berkeley : University of California Press, 1989. – [x] 417 p. – P. 334.*

39. *Fay J. Style Periods in Music History [Electronical resource] / James Fay. – Available on : <http://www.nvcc.edu/home/nvfayxj/periods/tsld001.htm>.*

40. *Karolyi O. Modern British Music: The Second British Musical Renaissance – From Elgar to P. Maxwell Davies / Otto Karolyi. – Rutherford, Madison, Teaneck : Farleigh Dickinson University Press; London and Toronto : Associated University Presses, 1994. – 151 p.*

41. *McAdam, D. Classical Music Periods [Electronical resource] / Daniel McAdam. – Available on : <http://www.danielmcadam.com/classical-music-periods.html>.*

42. McAdam, D. *Epochs of Classical Music [Electronical resource]* / Daniel McAdam. – Available on : <http://www.danielmcadam.com/classical-music-periods.html>.

43. McHard J. L. *The Future of Modern Music: A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond* / James L. McHard. – 3rd edition. – Livonia, Michigan : Iconic Press, 2008. – 415 p. (First published in 2001).

44. Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* / Leonard B. Meyer. – 2nd edition. – Chicago and London : University of Chicago Press, 1994. – 349 p.

45. Pascall R. *Style [Electronical resource]* // *Grove Music Online in Oxford Music Online* / Robert Pascall. – Available on : <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>.

РУСАКОВА Л. В. МОДЕРНІЗМ: ТЛУМАЧЕННЯ У ВІТЧИЗНЯНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ. Доцільність уживання терміну «модернізм» у вітчизняній музикознавчій практиці обґрунтовується в теоретичному аспекті та аргументується співставленням із досвідом сучасної зарубіжної музикології. Перспектива його поширення вбачається автором у знятті низки термінологічних протиріч в осмисленні музики ХХ ст., зокрема, української.

Ключові слова: термін, музичний модернізм, модерн, стиль, епоха, вітчизняне українське музикознавство.

РУСАКОВА Л. В. МОДЕРНИЗМ: О ТОЛКОВАНИЯХ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ. Целесообразность употребления термина «модернизм» в отечественной музыковедческой практике обосновывается в теоретическом аспекте и аргументируется сопоставлением с опытом современного зарубежного музыкознания. Перспектива его распространения видится автору в снятии ряда терминологических противоречий в осмыслении музыки ХХ в., в частности, украинской.

Ключевые слова: отечественное украинское музыковедение, термин, музыкальный модернизм, модерн, стиль, эпоха.

RUSAKOVA LARYSA. MODERNISM: INTERPRETATIONS IN THE DOMESTIC MUSICOLOGY. The practicability of the term “modernism” used in the domestic musicological practice is justified in a theoretical aspect and gives reasons for the contemporary foreign musicology experience. The author sees the perspective of its prevalence in elimination of many terminological contradictions in comprehension of a XX century music, Ukrainian in particular.

Keywords: domestic Ukrainian musicology, term, musical modernism, modern, style, era, epoch.

А. СКРЯБИН: ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ДУХОВНОСТЬ

В калейдоскопе индивидуальных художественных стилей рубежа XIX–XX ст. на небосклоне русской музыкальной культуры ослепительными звездами блистали имена А. Скрябина и С. Рахманинова.

А. Скрябин стремится к воплощению трансцендентных идей в эстетически совершенной форме. Именно универсализм мышления и эстетика как *смыслообразующая* категория являются для композитора стилевыми доминантами. По мнению Л. Гаккеля, «... эллинистический пласт русской духовности просвечивает сквозь совершенные формы скрябинского творчества, выходит наружу в праздничных, нарядных звучаниях! <...> Взыскуя искусство-праздник, он отрицает искусство-украшение, высоко подняв значение эстетического, отрицает эстетизм» [1, с. 60, 61].

С. Рахманинов – носитель соборной идеи. Труден путь творчества как духовного делания, для него необходим высокий религиозный и нравственно-этический потенциал личности. «Онтологизм мышления есть нелицемерная установка на Истину, на мудрость и красоту сущего; свет же в умах и сердцах людей понимается как нисходящий от Света самой Истины...» [4, с. 38]. Эта этическая константа делает С. Рахманинова основоположником тех духовных традиций русского пианизма, которые впитают лучшие из исполнителей.

Цель статьи – выявить смыслообразующие категории, характеризующие стилевые основы творчества А. Скрябина и С. Рахманинова. Для её подтверждения обратимся к таким сущностным категориям бытия, как *Любовь*, *Смерть*, *Красота* и рассмотрим, как оба композитора по-разному трактуют и воплощают их в своем творчестве.

Эстетическая грань мировоззрения Скрябина обуславливает осмысление *любви* как *красоты*. Мотивы и темы скрябинских сочинений таят в себе двойственность символов, но «... какими бы многозначными не были семантические подтексты скрябинской интонаемы, неизменной остается ее духовная основа – везде сквозит любовь» [7, с. 444]. Выражением любви у Скрябина является эллинистическое понимание любви: эрос как движущая сила, созидающая красоту и являющаяся одновременно вождеделенной целью этого движения.

С. Рахманинов выступает как хранитель русской национальной традиции *жертвенности любви*, берущей истоки в жертвенной любви Христа, – традиции, проявившейся и в музыке, и в литературе (П. Чайковский, Ф. Достоевский, Б. Пастернак). В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак устами своего героя утверждает: «... человек живет не в природе, а в истории и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. <...> Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [6, с. 57].

Любовь у А. Скрябина воплощается в красоте. Композитор «... ставил под вопрос этическое значение “слишком личного” в музыке (Чайковский), вообще – этическое значение смиренного, будничного; без колебаний отвергал он этос скорби» [1, с. 59]. Совершенно иная идея любви как самопожертвования присуща С. Рахманинову, у которого *этика* любви обнаруживает сакральный уровень миропостижения.

В такой системе взглядов и *красота* оценивается по этическим критериям: для С. Рахманинова ценна красота души, истины, а значит, она глубоко нравственна. «В любви к Богу – высший критерий красоты» [4, с. 39]. Концепция чистой красоты, являющейся абсолютной ценностью для символистов (и в том числе для А. Скрябина), является продолжением традиций эллинистической культуры. И в этом положении – принципиальное отличие рахманиновских воззрений от скрябинского отношения к красоте, свободной от нравственности.

Концепция *смерти* в творчестве обоих композиторов также получает различное освещение. В космологическом универсуме А. Скрябина смерть преодолевается во вселенском экстазе. «Будут побеждены ненависть и смерть, – писал композитор, – и будет общая радость безмерная. Сверкающий поток жизни» [8, с. 342]. Гранью этого преодоления становится дематериализация – процесс, при котором материя переходит в чистый дух; смерть материи означает рождение чистого духа и слияние, всеединство. С. Рахманинов понимает смерть как переход к жизни вечной через боль и страдания. Отсюда – темы рока в творчестве композитора, введение средневековой секвенции *Dies irae* как символа смерти.

Символистические настроения эпохи по-разному выразились в творческом наследии обоих композиторов. У С. Рахманинова черты символизма выявляются на уровне звукописи: колокольность как символ Божественного зова играет важнейшую роль в формировании сакральной концепции. У А. Скрябина символизм предстает философским основанием творчества на основе идей интуитивизма, субъективного идеализма, мистицизма, почерпнутого из трудов Платона, Ф. Ницше, А. Шопенгаура.

А. Лосев отмечает в мировоззрении А. Скрябина три тенденции:

1) мистический универсализм («Скрябин всегда апологет мирового, великого, космического, универсального»);

2) анархический и деспотический индивидуализм, где А. Лосев выявляет три стадии («капризное утверждение минуты и обожествление мельчайшего субъективного зигзага», «нахождение в субъективности каких-то неведомых объективных данностей», «растворение и потопление индивидуального «я» в мировой соборности, так что это «я» насыщает собой всю вселенную»);

3) эротический историзм («...вселенная исторична и вожделет») [3, с. 256].

К обозначенным граням философии А. Скрябина остается добавить, что его композиторское творчество, взятое в целостности, воплощает в себе свою собственную религию, то есть творчество само является религией, «теургией» (Вл. Соловьев). Таким образом, два разных подхода к сущностным категориям бытия (любви, красоте, смерти) в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова формируют две картины мира – **трансцендентную** и **сакральную**. Рамки статьи позволяют аналитически осветить лишь один из подходов. Поэтому в качестве аналитического материала избрана Десятая соната А. Скрябина, так как именно в ней наиболее полно воплотилась художественно-философская идея «... движения духа от несвободы к свободе, от материального к имматериальному – *движения дематериализации*» [1, с. 67].

Трансцендентная картина мироздания воплощается на уровне формы в специфическом скрябинском **универсализме**. Композитор объединяет одночастность как отражение универсума с сонатным принципом композиции, словно стремясь охватить единым взглядом всю панораму разновекторных импульсов, пронизывающих монолит формы. Такая композиция является выражением бесконечности как

Всеединства сущего, принципом «... единого видения и охвата разноплановых аспектов бытия, смыкающегося в отдельных гранях со своей противоположностью – небытием» [8, с. 368].

Принцип Всеединства воплощается в процессе самодвижения «звукового кристалла», в котором каждая грань словно «высвечивается из фактуры». При этом вся форма будто «постепенно разгорается», вспыхивая ослепительным потоком света в генеральной кульминации. Концепция Любви как символ Всеединства, переключается с философским учением Вл. Соловьева.

Постижение макрокосмоса возможно лишь на основе выявления его взаимосвязей с микрокосмосом. Как подчеркивает Т. Лева, «... символистское переживание бесконечности, основанное на чувстве Всеединства, предполагало неразрывную взаимосвязь частного и общего, одномоментного и протяженного, мгновенного и вечного» [2, с. 65]. Как же претворяется принцип *многообразия во всеединстве* в Десятой сонате?

Обращает на себя внимание микротематизм как стилевая основа Десятой сонаты. Каждая микротема трактуется как микроединица материи. Форма сонатного *allegro*, по мнению В. Рубцовой, «... дробится во множестве кратко пульсирующих, интонационно-концентрированных тематических образований. Обилие тематического материала, естественно вписанного в структурные очертания сонатного *allegro*, и создает тот особый характер трепетности, подвижности, изменчивости музыкальной ткани, которые столь присущи Десятой сонате» [8, с. 388]. Тематизм сонаты отличается лаконизмом. В качестве темы может выступать даже концептуально осмысленный интервал. Тематизм не имеет жанровой природы: «В скрябинской интонации нет “персонажной” конкретики: радость и любовь существуют не в житейски-бытовом, поверхностно-эмпирическом понимании, а в глубинно-бытийственном, духовно-онтологическом значении» [7, с. 440].

Тематические элементы «перетекают» друг в друга, вливаясь в единый мелодический поток, образующий иллюзию бесконечности. Особое внимание обращено на выверенность акустических соответствий между всеми элементами «фактуры-кристалла». В этом плане показательным примером является первый и второй элемент вступления. Безусловно, здесь нет и намек на звукоизобразительность. Путем тщательного соотношения звуков в высоком регистре удается создать образы особой хрупкости, кристалльности, чистоты.

После усложненных расщепленных аккордовых альтераций, являющихся характерной чертой стиля, А. Скрябин возвращается к терцовой аккордовой структуре и диатоничности (намечается целотоновость и 12-ступенность звукоряда, «тритоновый энгармонизм уступает место большетерцовому» [5, с. 207]). Диатонизация вертикали сопровождается хроматизацией горизонтальных линий, в которых усиливается роль проходящих и вспомогательных хроматизмов. Со-движение многообразных индивидуализированных горизонтальных линий, объединенных простотой и единообразием гармонического решения, тоже является отражением концепции сочинения – *созерцания* многообразия в единстве.

В Десятой сонате преобладает мотивно-вариантный способ развития как выражения *самодвижения материи*. Скрябин совмещает, переплетает исходные мотивы, выбирая все новые варианты их сочетаний. Комбинации тематических цепочек формируют протяженные мелодические линии. Контрастные тематические элементы, не вступая в конфликт, гармонизируются, органически встраиваются в единую линию тематического развертывания, формируя целостную трансцендентную концепцию мироздания.

Идеально выстроенная линейная полифония как *со-движение* независимых голосов воспринимается как *со-бытие* многочисленных «линий жизни» в гармонии Всеединства. Нижний фактурный пласт лишается опорных функций, а верхний, наоборот, тембрально расцветивается, что создает иллюзию истончения, подъема духа, дематериализации. Так, пятый элемент вступления воспринимается как новая грань Всеединства. «Вибрирующий свет» шестого элемента – это подлинное любование, растворение в любви и красоте. В следующей непосредственно за ним главной партии свет начинает струиться как энергия. Это – купание в любви, где достигнута гармония и нет противостояний. В. Рубцова, на наш взгляд, очень точно выражает своеобразие этого раздела: в разработке «нет борьбы и схваток. Есть удивительная безбрежность пространств и движений, дающая свободу и рост тем импульсам, которые заложены в изначально экспонированном материале. Вариантные преобразования, прихотливые полифонические сплетения тем и микроинтонаций – все это символ бесконечного мира красочных стройных живых форм, способных вместить в себя все вновь возникающие формы» [8, с. 389].

Хронотоп в данном сочинении А. Скрябина лишен антропологических характеристик. «В скрябинской интонации заключены немислимый восторг, окрыленная радость, несказанная любовь, осененные такой светозарностью, какие несравнимы ни с чем человеческим» [7, с. 437]. Образ мира в мировоззрении Скрябина был лишен границ пространства и времени. Ощущение бесконечности Вселенной соединялось у него с ощущением бесконечности настоящего, прошлого и будущего. «Идея слияния с Вечностью приводила к тому, что его музыкальное время как бы утрачивало свойства психологичности, становилось воплощением космической беспристрастности, размеренности, граничащей с небытием», – отмечает Т. Левая [2, с. 68]. Преодоление ограниченного хронотопа человеческой жизни осуществляется в скрябинском «экстазе» – символе слияния с бесконечностью, где отсутствует и время, и пространство. В Десятой сонате состояние экстаза достигается в генеральной кульминации, а «точкой дематериализации» становится код: «Ослепительный свет, точно солнце приблизилось <...> Задыхание от лучезарности, такая окрыленность и свет» [5, с. 201]. В коде пространство словно «размагничивается» – и из бескрайнего эфира доносятся лишь отблески различных импульсов. Такая трактовка свидетельствует о переходе материи в другое качество: это явление Скрябин назвал «дематериализацией», олицетворяющей освобождение от власти материи и приближение к духовному началу. Космогонический ряд скрябинской концепции можно описать как: «стремление к гармонии – её достижение – экстаз – дематериализация».

Неантропологическая концепция времени передается в тексте Сонаты посредством длительно протяженных горизонтальных линий, которые нельзя соотнести с процессами человеческого дыхания; асимметрии структуры (от микроуровня ритма – до макроуровня «дыхания фразы»), которую нельзя сопоставить с метричностью человеческого пульса. Иллюзия грандиозного увеличения пространственного объема достигается применением политематизма, эволюцией гармонической вертикали, доходящей до десятизвучия, а также фигурацией, которая охватывает несколько регистров.

Линейность движения множества независимых голосов, вступающих в сложное имитационное и контрапунктическое взаимодействие, создает особую *пространственную стереофонию*, наполненную перекличками, отзвуками, красотой сонорных звучаний.

Специфическим скрябинским приемом является интеграция горизонтальных пластов в сложный вертикальный комплекс. Этот прием применяется композитором в кульминациях и символизирует *фокусирование времени и пространства* в ослепительный луч света («микрообраз достигнутого Всеединства» [2, с. 66], «охапки сияющего света» [1]). Для генеральной кульминации Скрябин «собирает» все пласты фактуры высокого регистра в радужную палитру – сверкающий *поток* света, изливающий вибрирующую энергию. Модель стереофонического хронотопа создается исполнителем на микро- и макроуровнях. Появление каждого нового тематического элемента, каждого нового голоса означает новый взгляд, новый ракурс, новую плоскость мировосприятия.

ВЫВОДЫ. Драматургия Десятой фортепианной сонаты кардинально отличается от традиционной модели жанра, как в западноевропейской, так и в отечественной музыке. Её музыкальный тематизм отличается неконфликтностью и многоэлементностью, порождая *особый тип* драматургии – основанную на колебаниях, сгущениях и ослаблениях множества контрастных переплетений. «Многофазность сонатной драматургии» обусловлена тем, что «... идея творческого дерзновения, становления из хаоса мировой гармонии была осмыслена Скрябиным как внутренний закон музыки», – подчеркивает Т. Левая [2, с. 63]. Скрябину нужна иллюзия полета, восхождения, истончения, невесомости, прозрачности. Он усиливает верхний регистр, применяя различные виды *vibrato* и трели, «дематериализующие» музыкальный тон. «Благодаря трелям, а также ряду других приемов музыкальная ткань у Скрябина начинает трепетать и вибрировать, воплощая таинственные зовы, разгорающееся пламя, прозрачные “звездные” звучания и т. п.» [8, с. 208–209]. Таким образом, творческое наследие Скрябина представляет глобальный мир русской духовности. Художественный мир Скрябина характеризуют: универсализм мышления, осмысление любви как красоты, эстетизация, идея преодоления смерти во вселенском экстазе.

Чтобы понять драматургию Десятой сонаты А. Скрябина, выстроим цепь авторских указаний-символов в порядке их появления в тексте: трепет, свет, нежность, радость, сияние, сверкание, бесплотность, прозрачность. Динамика состояний отражает «преобразовательный теургический акт, сущность которого – в стремительно растущем творческом самосознании духа, в победе духовного начала над косной материей» [2, с. 62].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л.-М. : Сов. композитор, 1976. – 296 с. – (Фортепианная музыка XX века).
2. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи : [Исследование] / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
3. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа / А. Ф. Лосев. – М. : Сов. писатель, 1990. – 320 с.
4. Медушевский В. О церковной и светской музыке / В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия : [материалы Всесоюз. конф. «Отечественная культура XX века и духовная музыка», 16–21 апр. 1990 г.] / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; РАМ им. Гнесиных [ред. кол. В. В. Медушевский (отв. ред.) и др.]. – М., 1994. – С. 20–45.
5. Месхишвили Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. П. Месхишвили [отв. ред. И. А. Барсова]. – М. : Сов. композитор, 1981. – 270 с. – (Библиотека музыковеда).
6. Пастернак Б. Доктор Живаго : Роман / Б. Пастернак. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 704 с.
7. Полунав Е. В. О музыкально-философской концепции А. Н. Скрябина / Е. В. Полунав // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф., 17–21 апр. 2000 г. / Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова ; «Открытое общество (Фонд Сороса) ; [ред. кол. Т. Н. Дубравская и др.]. – Ростов н/Д., 2001. – С. 436–445.
8. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с. – (Классика мировой музыкальной культуры).

ФЕКЕТЕ О. А. СКРЯБИН: ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ДУХОВНОСТЬ.

Рассматриваются и сравниваются основные мировоззренческие установки А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова и пути их воплощения в фортепианном творчестве.

Ключевые слова: концепция, интонирование, исполнительский стиль, стереофонический хронотоп, универсализм мышления, музыкальный символизм, этическая константа.

ФЕКЕТЕ О. О. СКРЯБИН: ПОГЛЯД НА РОСІЙСЬКУ ДУХОВНІСТЬ.

Вивчаються та порівнюються основні світоглядні настанови О. М. Скрябіна та С. В. Рахманінова та шляхи їх утілення у фортепіанній творчості.

Ключові слова: концепція, інтонування, виконавський стиль, стереофонічний хронотоп, універсалізм мислення, музичний символізм, етична константа.

FEKETE. O. A. SRIABIN: POINTS OF VIEW AT THE RUSSIAN SPIRIT. Explains and compares the basic worldview attitudes of Scriabin and Rachmaninoff and ways of their implementation in a piano works.

Keywords: conception, intonation, performance style, stereophonic khronotop, universalizm of thought, musical symbolism, ethics.

УДК 78.01 : [78.071.2 : 784.3] (470)

Александра Овсянникова-Трель

**СИМВОЛИСТСКАЯ ПОЭТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ
ВОПЛОЩЕНИИ С. РАХМАНИНОВА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ op. 38)**

Романсы op. 38 на стихи поэтов-символистов (1916) являются одним из последних камерно-вокальных циклов Сергея Рахманинова и представляют яркую вершину творчества русского композитора. Именно в последних вокальных опусах композитора с наибольшей силой нашли своё выражение новаторские черты, которые, в первую очередь, связаны с оригинальным музыкальным преломлением художественно-эстетических норм символистского искусства. В связи с этим осмысление музыкального текста сочинений С. Рахманинова с позиций логики индивидуальной интерпретации представляется **актуальным**.

Цель статьи – определение стилового облика указанного сочинения в аспекте художественно-стилевых канонов символизма.

Предметом исследования являются камерно-вокальные сочинения С. Рахманинова в их непосредственной соотнесённости с художественно-эстетическими принципами символизма.

Творческую личность С. Рахманинова обычно связывают с традиционалистской линией развития русской музыкальной культуры, избегая выявления органических связей его сочинений с идеями своей эпохи. Так, Л. Гаккель называет С. Рахманинова представителем «живительного традиционализма» [3, с. 6], указывая тем самым на принцип обновления фортепианного стиля композитора «изнутри», без нарушения привычных норм. Однако творчество русского композитора всё чаще рассматривается в контексте современных композитору эстетических концепций, среди которых символизм занимал ведущее положение. Очевидно, что наиболее значительные произведения композитора насыщены всевозможными «знаками» своей эпохи, образными и выразительными ассоциациями с искусством различных художественных направлений и символизма – в первую очередь.

Знаменитый «Остров мёртвых» возник под влиянием символистской живописи А. Бёклина. По признанию композитора, бёклиновский же сюжет «прозвучал» и в романсе «Возвращение».

Интересной и оригинальной представляется идея о «символичности» музыкального тематизма сочинений, о сквозных ритмоинтонационных структурах, пронизывающих фортепианное творчество С. Рахманинова. Так, в книге М. Смирнова находим классификацию фортепианной музыки С. Рахманинова по «группам стремлений», среди которых особенно выделены «гамма тоски», «стремление к мечте» и «мотивы томления», а также «тяготение к нарастанию восторженных состояний» [5].

Романсы ор. 38, написанные на стихи поэтов-символистов, чрезвычайно выразительны в образном плане, что обусловлено символистской поэзией. Поэзия А. Блока, А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, составившая «золотой фонд» русского символизма, воплощает сложное и бесконечное в своей многозначности мировоззрение, о котором удивительно тонко писал В. Иванов: «...высший завет художника – не налагать волю на поверхность вещей, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Художник должен облегчать вещам выявление красоты. Он утончит слух, и будет слышать, “что говорят вещи”; изошрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещами станут его творческие прикосновения» [7, с. 177–178]. Эти слова прямо указывают на «священную» значимость реального, предметного мира для поэтов-символистов, в котором сокрыта бездна Смысла, Красоты и Разума, преображающаяся посредством творческой воли художника.

Обращаясь к поэтическим образам, избранным С. Рахманиновым для своего ор. 38, мы сталкиваемся с краткими, но предельно ёмкими по смыслу «моментами из жизни», которые часто персонифицированы в явлениях реального мира (что отражено в названиях): «Сон», «Маргаритки», «Крысолов». Ключевой образ стихотворения становится той осью, вокруг которой разворачивается смысловая аура его музыкального воплощения. И композитор, видимо, неслучайно впервые мыслит вокальную миниатюру как «стихотворение с музыкой»: главным здесь является именно «мелодия» стиха, ведущая за собой музыкальный ряд. «Жанр стихотворения с музыкой аккумулировал на рубеже веков все типичные тенденции художественного мышления

и позволил Рахманинову чётко сформулировать собственные композиторские задачи, поскольку, с одной стороны, он обеспечивал открытый диалог с литературным оригиналом, с другой – позволял осуществить перевод художественного образа с одного языка искусства на другой», – отмечает исследователь [4, с. 208].

Яркие и тонкие, часто даже неуловимые образы поэтических текстов обусловили семантическую насыщенность музыкального текста романсов композитора, которая определяет полноту музыкальной выразительности и смысла её содержательности. Поэтому для исполнителя чрезвычайно важно «уловить» те образы-символы, запечатлённые в поэтическом тексте стихотворений, которые являются своеобразным ключом для понимания музыки С. Рахманинова.

Так, в первом романсе цикла **«Ночью в саду у меня...»** (А. Блок), который созвучен по своему образному содержанию второму и третьему – переживание красоты и поэзии ночи, вечера – статическое звучание первых тактов фортепианной партии передаёт настроение созерцания, как бы застывшего мгновения любования природой. В то время, как вокальная партия строится на декламационных оборотах, подражающих речевым интонациям, которые при темпе *Lento* звучат распевно и очень мелодично, – фортепианное звучание скупых аккордов как бы «сдерживает» эмоциональную выразительность высказывания. В монографии О. Соколовой находим сравнение данного романса с народным причетом [6, с. 105], что особенно ярко выражается в декламационно-речевом характере вокальной партии. Метрическая свобода речевого потока поэтического текста образует эффект свободного неторопливого повествования. И эта установка на ритмическую свободу «лыющей» речи зафиксирована композитором: в романсе отсутствует авторское обозначение какого-либо размера (как и в романсах «К ней» и «Крысолов»).

Главную смысловую нагрузку во внешне простой фортепианной фактуре приобретает её гармоническая структура, которая выражает основной смысл поэтического текста. Фортепианная партия романса строится на всевозможном обыгрывании *уменьшенного септаккорда* как семантического знака драматического, который имеет давнюю традицию, прочно утвердившуюся в музыкальном классицизме, и даже раньше. С. Рахманинов обращается к драматическому звучанию уменьшенного септаккорда и как символу страдания. Эта гармония появляется впервые в музыкальном тексте на словах «...*плачет*

плакучая ива», которые выступают яркой поэтической метафорой образа горя и страдания. (Далее – на словах «*безутешна она*», «*грустная*», «*плачущей горько*», «*слёзы кудрявой сотрёт*»).

Уменьшенный септаккорд звучит в конце первого куплета романа (т. 8) во время паузы вокальной партии, заполняя всё звучание и «раслаиваясь» в верхнем регистре на несколько уменьшенных гармоний. Подобный приём составляет кульминацию романа (т. 13), но уже ритмически усиленную скандированным звучанием в конце такта. Эта ритмическая фигура (восьмая с точкой – тридцатьвторые: тт. 7, 12, 18) также обретает семантику трагического знака. Подобный ритм характерен для старинных жанров чаконь и пассакалий.

Образ траурного марша возникает в романе Рахманинова в самых первых тактах (т. 3): в фортепианной партии звучит характерная пунктирная фигура на фоне «шагающего» баса. В дальнейшем развитии эта фигура видоизменяется (т. 10), хотя ощущение мерного «шага» сохраняется на протяжении всей пьесы, усиливая её образный смысл.

И ещё одна яркая семантическая формула «зашифровывает» драматический смысл романа С. Рахманинова – в кульминации на распеве слова «*горько*» (т. 14) в фортепианной партии сквозь арпеджированную фактуру отчётливо и настойчиво звучит нисходящий хроматический ход (*es, d, des, c, h, b, a*), который специально выделен композитором в музыкальном тексте. Семантика этой формулы восходит к старинной традиции музыкальной риторики, где она означала страдание.

Являясь одним из самых ярких музыкальных символов, «тема страданий» часто звучала в музыке классицизма и романтизма. У С. Рахманинова она приобретает своё значение: её «эпизодическое», краткое звучание, но чётко обусловленное логикой драматургического развития романа, усиливает эмоциональное воздействие музыки и раскрывает глубинный смысл образов поэзии А. Блока.

Выразительная роль секундовых интонаций чрезвычайно велика в данном романе, они составляют интонационный стержень как вокальной, так и фортепианной партий. Это позволяет некоторым исследователям говорить о явлении микротематизма в данном цикле С. Рахманинова [4, с. 209]. Наряду с секундовыми интонациями сквозной интонационной формулой является терцовость во всём разнообразии фактурных проявлений.

Таким образом, выявлено три семантические формулы, которые образуют музыкальный смысл романса «Ночью в саду у меня...» и своеобразие авторского стиля композитора: гармония уменьшенного септаккорда, ритмическая формула траурного шествия, интонационный комплекс «темы страданий». Все три формулы в сочинении композитора выполняют функцию музыкальных знаков драматизма и страдания, посредством чего раскрываются символические образы поэзии А. Блока.

Поэтические строки романса «**К ней**», строящиеся на принципе метрической свободы, обусловили своеобразие музыкальной интерпретации поэзии А. Белого. Из трёх строф стихотворения композитор создаёт двухчастную форму, где первая кульминация на словах «*Милая, где ты, милая!*» объединяет две строфы в один раздел. Кульминация на этих словах позволяет О. Соколовой рассматривать данный романс как «страстный и в то же время робкий призыв» [6, с. 104].

Действительно, «призывная» интонация появляется в самые яркие моменты музыкального развития и сообщает музыке остроту выразительности и эмоциональную приподнятость. Так, слова «*Милая, где ты...*» в тт. 11–12 озвучены напряжённым звучанием уменьшенной квинты, а такой же напряжённый интервал уменьшенной кварты звучит на словах «*жду тебя...*» в тт. 20–21. Обозначенные интонации-призывы выразительно передают образный смысл поэтического текста, выделяя своим экспрессивным звучанием ключевые слова и речевые обороты. И тем ярче и выразительней они воспринимаются в контексте «тотальной» терцовости данного романса, поскольку и вокальная, и фортепианная партии пронизаны консонантным, «успокоенным» звучанием.

Основная интонация романса построена на терцовом мотиве с ярко выраженной ладовой переменностью (тт. 1–2); вокальная партия строится преимущественно на терцовых интонациях (тт. 3, 5, 11, 13–14 и т. д.). Причём терцовым интервалом часто выделены именно ключевые слова – «*руки*», «*жду*» (тт. 25–26, 27). Указанное состояние «успокоенности» возникает не случайно, поскольку основной мотив фортепианной партии (*f-es-ges-f-c*) звучит в достаточно спокойном и «убаюкивающем» (за счёт ритмической неравномерности) движении остинатным фоном практически на протяжении всего романса и иногда перемещается в вокальную партию (т. 6). Фактура меняется лишь в кульминационных зонах. Именно с образа «колыбельности»

начинается музыка романса, в которой фактурная статика первой строфы разрастается в мерцание последующих терцовых созвучий. Изобразительная фактура третьей строфы подчёркивает образный смысл слов «жду тебя в струях Леты», и эта изобразительность проникает и в вокальную партию, интонации которой символизируют струящуюся воду (т. 30).

В данном романсе художественно значимой оказывается, прежде всего, принципиальная метрическая свобода вокальной партии, которая обусловлена ритмическим строением поэзии А. Белого и которая в музыкальном выражении преобразуется в эффект свободной речи. Здесь важно учитывать метрическую неповторность и некоторую «автономность» развёртывания вокальной партии по отношению к фортепианному сопровождению. «...Возникает своеобразный параллелизм двух типов музыкальной интерпретации литературного текста: в виде вокальной «прозы», интонационно-осмысливающей поэтический образ и инструментального обобщения» [4, с. 212]. Подобный принцип не случаен: его можно рассматривать в контексте символистской эстетики «бесконечности» символа, ибо образы поэзии А. Белого порождают множественные ассоциативные ряды и эмоциональные состояния.

Один из самых популярных романсов ор. 38 – «Маргаритки» (И. Северянин) – также предполагает «перевоплощение» пения в речь, поскольку предельно свободная метроритмическая организация поэтических строк провоцирует почти, что разговорный колорит вокальной партии. Эмоциональная приподнятость высказывания, искреннее восхищение красотой скромного цветка раскрывают во всей полноте символистскую эстетику: маргаритка – символ Красоты и Совершенства, она – идеал, несмотря на свою внешнюю невзрачность. И в этом глубинная суть мира: в малом – Великое и Совершенное, предмет – только оболочка, он – только символ, который «...выражает некую связь с “иным”, отличным от самого символа. Эта связь несёт в себе энергетику “иногое”, погружает в атмосферу “иногое”» [1, с. 17].

Указанное «иное», отличное от внешнего облика скромного цветка, воплощается в музыке романса в непрерывном и стремительном (при указанном темпе *Lento*) развёртывании, как бы «накоплении» эмоционального подъёма. И хотя в фортепианной партии присутствует момент образных ассоциаций – «...прозрачные звуки фортепиано рисуют весеннее приволье, тишину и лёгкий трепет нежных лепестков» [6, с. 105] – всё же главным выразительным средством здесь вы-

ступает речевой колорит вокальной партии. Простая, почти на всём протяжении романса диатоническая мелодия словно парит над баркарольным аккомпанементом, оставаясь при этом совершенно самостоятельной и независимой. Метроритмическое строение мелодической линии не совпадает с пятистопным ямбом стихов И. Северянина, что, в свою очередь, придаёт музыке достаточно изящный и «неуловимый» характер.

Как и в других романсах ор. 38, ключевые слова и фразы поэтического текста акцентируются С. Рахманиновым изменением интонационного строя мелодии или резким ладотональным «сдвигом». Так, на словах «*В них лета мощь!*» неожиданно звучит Ges-dug после светлой диатоники C-dug (т. 14), внося эмоциональное оживление и новый всплеск эмоций. На словах «*Готовь, земля...*» (тт. 17–18) – внезапный широкий скачок $f-as^2$, сообщающий музыке чрезвычайную активность и экспрессивность.

Следующий за «Маргаритками» романс «**Крысолов**» создаёт ярчайший контраст. Обращаясь к образу средневековой легенды о волшебнике-музыканте, который завораживал людей и зверей своей игрой на дудочке, В. Брюсов, а вслед за ним и С. Рахманинов возвращают перед слушателем яркую и выразительную «картинку».

Начальный терцовый мотив, который можно определить как основной образ-символ, является остинатным «каркасом» всего романса: именно на его «упрощённой» ритмической формуле держится композиция романса. Терцовость как конструктивная основа музыки «Крысолова» присутствует здесь в динамическом развитии: на протяжении всей миниатюры терцовый мотив звучит то в мелодическом движении вокальной партии, то в вертикальных построениях в виде секст и терций, он значительно «укрупняется» фактурно (от одноголосия – до секст- и кварт-секстаккордов).

Явная инструментальная природа исходного символа позволяет говорить исследователям об инструментальности вокальной партии, подражающей игре на дудочке [4, с. 212]. Однако встречаем и мысль о необычном сочетании в музыке романса «...черт лукавой детской песенки, колдовских заклинаний, фантастики и изысканного гротеска» [6, с. 105].

Таким образом, перед исполнителем стоит достаточно широкий выбор образных ориентиров, позволяющий раскрыть авторский замысел во всей полноте и многообразии образных ассоциаций.

Действительно, черты гротеска и фантастичности в данной миниатюре очевидны: ладотональная «зыбкость» и неустойчивость за счёт бесконечного «расшатывания» сферы *C-dur* неустойчивыми *fis* и *gis* (тт. 4, 5, 10, 12 и т. д.) создаёт ощущение «мерцающей» тональности. При этом ритмическая организация музыки фортепианной партии акцентирует «упрощённую» танцевальную ритмику.

Ещё одной особенностью «Крысолова» является несоответствие достаточно простых, стилизованных под «народную песенку» стихов В. Брюсова и чрезвычайно сложной в исполнительском плане вокальной партии, а также развитой и фактурно наполненной фортепианной. Последняя несколько «смещает» смысловые и образные акценты поэтического текста и придаёт ему даже драматический оттенок. Так вновь проявляет себя символистский принцип видения «в малом великого», обретения художником «невидимых смыслов видимой формы».

Указанная ладовая неустойчивость и эффект «мерцающей» тональности активно используются композитором для акцентуации важнейших слов-образов поэтического текста В. Брюсова. Например, на словах «*Спите, овцы и барашки..*» звучит *as-moll*, и тут же, на бодром «*тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля*» – неожиданный *Gis-dur* с расщеплённой тоникой (тт. 15–16). Подобный приём находим в тт. 23–25: колоритное «преображение» звуковысотностей *b-es* на словах «*ля-ля-ля-ля*» в *ais-dis* на словах «*милой девушке*». В этом случае исполнителю необходимо очень быстро перестроиться на «ощущение» тонального колорита, поскольку энгармонически указанные звуковысотности равны, в то время как ладовое наклонение придаёт каждой из них своеобразие.

Романс «*Сон*» (Ф. Сологуб) – одна из самых ярких миниатюр цикла, в которой исследователи творчества С. Рахманинова усматривают «...сказочный мир грёз и сновидений» [6, с. 104]. Действительно, образ сна, грёзы – один из самых распространённых в символистском искусстве: именно с ним связывают идеализацию ирреальных образов в символистской поэзии (достаточно вспомнить живописные шедевры А. Борисова-Мусатова, М. Врубеля и др.). Музыка романса завораживает своей иллюзорностью и некоторой призрачностью: основной диатонический мотив фортепианной партии – «...призрачный наигрыш» [там же], который остинатно звучит в первой строфе миниатюры, сохраняя свою звуковысотность, но незначительно изме-

няясь ритмически. *Des-dur* – тональность идеального, колоритно подчёркивает фактурную трансформацию заглавного мотива-символа во второй строфе, где фортепианная партия имитирует «серебристый» колокольный перезвон, столь часто встречающийся в музыке С. Рахманинова. В данном романсе появление указанного музыкального символа значительно расширяет смысловое поле вокальной миниатюры, совмещая в единое целое иллюзорные образы символистской поэзии и символику России как Родины, столь дорогой и печальной для композитора. Эта мысль особенно актуализируется, если учитывать, что ор. 38 явился последним сочинением автора в жанре камерно-вокальной музыки перед эмиграцией. «Немногие сочинения, созданные Рахманиновым за границей, красноречивей любых интервью говорят о том, что значила для него Россия, – столько в них боли и неподдельного трагизма. Возникает мысль, что судьба будто бы готовила композитора к музыкальному воплощению чувств русской эмиграции... Мотив сна также неслучаен в творчестве Рахманинова: он соприкасается с мистическим мотивом сна-смерти, сна-успокоения... Более сложный образ возникает в романсе “Сон” из ор. 38, где христианская концепция “смерти-утешительницы” просвечивает сквозь символистские покровы стихотворения Ф. Сологуба», – замечает исследователь [2, с. 181].

Основным выразительным потенциалом данной вокальной миниатюры, воплощающим образную многозначность поэтического текста, выступает отмеченное раннее «противонаправленное» развитие вокальной и фортепианной партий. Призрачное колокольное звучание, вырастающее из диатонического «наигрыша» заглавного мотива, оттеняет статику вокальной партии, также призрачно диатонической и лишённой эмоционального напряжения. В романсе заметна чрезвычайна тонкая детализация интонационного развития вокальной партии, ключевые слова поэтического текста выделяются композитором изобразительно и подчёркиваются соответствующей интонацией. Так, на словах «*У него широко...*» – секстовый скачок, «*он крылом не взмахнёт...*» – разлёт сексты *as-f* (т. 24, 30–31). На словах «*много тайных утех*» появляется гибкая мелодическая фраза, родственная начальному наигрышу фортепианной партии (т. 15–16).

Заключительный романс цикла «*Ау!*» значительно контрастирует предыдущему и по типу образности и по своему музыкальному воплощению. Основной смысл поэтических строк К. Бальмонта – столь

характерный для искусства символизма образ «ускользающей» красоты, неосуществимой мечты о местах, где «*лишь звон вершин позванивает*» и куда героя «*чей-то смех всё вглубь... заманивает*». Акцент здесь сделан на неуловимости, переменчивости, туманности и зыбкости идеального образа.

В данном случае перед нами – типичный пример символистского художественного понимания образа, который подхватывается композитором в музыкальном выражении его значений. Ф. Сологуб по этому поводу писал: «Когда художественный образ даёт возможность наиболее углубить его смысл, когда он будит в душе воспринимающего обширный сцепления мыслей, чувств, настроений, более или менее неопределённых и многозначительных, тогда изображаемый предмет становится символом, и в соприкосновении с различными переживаниями делается способным порождать из себя мифы» [7, с. 183]. Указанный принцип «сцепления» мыслей чувств и настроений чрезвычайно тонко отражает суть композиционного строения вокальной миниатюры. Междометие «*Ау!*» становится эмоциональным импульсом к созданию импульсивного и фактурно насыщенного музыкального образа.

Интонационное строение мелодической линии лишено кантиленной напевности и плавности звучания, приближая вокальную партию к свободному речевому высказыванию, и для исполнителя в этом случае важно осознавать малейшие градации эмоционального тона поэзии К. Бальмонта. Призывные терцовые и октавные (в кульминационном моменте) интонации составляют основу мелодической выразительности, отражая экспрессию высказывания. Усиливает символику и уже звучавшая в предыдущем романсе тональность *Des-dur*, объединяя смысловой аркой несбыточные мечты об идеальном и прекрасном.

ВЫВОДЫ. Обобщая наблюдения над спецификой музыкального воплощения символистской поэзии в Романсах ор. 38, можно утверждать, что оригинальность С. Рахманинова заключается в значительном расширении выразительных возможностей романса.

В традиции русской романсовой лирики сочинения С. Рахманинова, и особенно ор. 38, выделяются именно сложностью своего внутреннего содержания, эмоциональным богатством, множеством смысловых нюансов. Такое композиторское решение отвечает характерным особенностям символистского искусства в целом, для которого малые формы и жанры были той сферой, которая вместила в себя

творческие устремления поэтов и живописцев к полноте и многообразию выражения смысла. «“Вкус к детали” и обострённое чувство проходящего мига символистских стихов привели к экономии конструктивных средств, а многие приёмы письма явно обладают сгущённой знаково­стью как неотъемлемым качеством символизма», – замечает по этому поводу исследователь [4, с. 208]. И это составляет определённые трудности для певца, поскольку исполнительское решение складывается в процессе осмысления глубинных уровней музыкального текста, выявления его смысловых координат – семантических единиц, которые складываются в единую композиционную структуру.

Для исполнителя данного сочинения очень важно осознать смысловые единицы, которые представлены в виде семантических формул. Траурный марш, мотив шествия и интонации народного плача-причета в романсе «Ночью в саду у меня...»; колокольный перезвон в миниатюре «Сон»; плясовой ритм и инструментальность тематизма, несоответствие «драматической» фортепианной партии, достаточно сложной вокальной партии и стихов («в народном духе») в «Крысолове»; баркарольный и колыбельный аккомпанемент в «Маргаритках» и «К ней»; призыв-импульс, формирующий логику композиции в «Ау!» – именно эти музыкальные знаки формируют логику исполнительского решения и определяют интонационные и эмоциональные акценты при исполнении романса и донесении до слушателя полноценного смысла музыки С. Рахманинова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобков К., Шевцов Е. *Символ и духовный опыт православия* / К. Бобков, Е. Шевцов. – М. : ТОО ИЗАН, 1996. – 312 с.
2. Бородин Б. *Сны о России* / Б. Бородин // *Муз. академия*, 2003. – № 3. – С. 178–182.
3. Гаккель Л. *Фортепианная музыка XX века : очерки* / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1976. – 296 с.
4. Рудик Т. *Опус 38 С. В. Рахманинова как цикл стихотворений с музыкой* / Т. Рудик // *С. Рахманинов : на переломе столетий : сб. материалов.* – Харьков : Майдан, 2004. – С. 205–214.
5. Смирнов М. *Русская фортепианная музыка: черты своеобразия* / М. Смирнов. – М. : Музыка, 1983. – 336 с.
6. Соколова О. *Сергей Васильевич Рахманинов* / О. Соколова. – М. : Музыка, 1984. – 159 с.
7. Сологуб Ф. *Искусство наших дней* / Ф. Сологуб // *Фёдор Сологуб. Творимая легенда.* – Кн. 2. – М., 1991. – С. 177–209.

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ А. ПОЭТИКА СИМВОЛИСТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ С. РАХМАНИНОВА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ op. 38). *Рассматриваются музыкально-содержательные аспекты сочинения С. Рахманинова, составляющие оригинальную стилистику символизма в музыке.*

Ключевые слова: *принципы символизма, музыкальный символ, смысловые координаты музыкального текста.*

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ О. ПОЕТИКА СИМВОЛІСТІВ В МУЗИЧНОМУ ВТІЛЕННІ С. РАХМАНІНОВА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ op. 38). *Розглядаються музично-змістовні аспекти романсів С. Рахманінова, що складають оригінальну стилістику символізму в музиці.*

Ключові слова: *принципи символізму, музичний символ, смислові координати музичного тексту.*

OVSYANNIKOVA-TRELLA. SYMBOLISM POETICS in a MUSICAL EMBODIMENT of S. RAKHMANINOV (ON EXAMPLE of ROMANCES op. 38). *Article is devoted to the musical compositions of Op. 38 Rachmaninov in the aspect of the original symbolism of style in music.*

Keywords: *principles of symbolism, musical character, semantic co-ordinates of musical text.*

УДК 78.01 : [78.03+781]

Юлия Старкова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: ИСТОРИЧЕСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Взаимодействие видов искусства убедительно заявило о себе ещё в XVI–XVII веках в связи с рождением оперы, синтезировавшей язык живописи, музыки, хореографии. В XIX веке интенсивное развитие идеи программного симфонизма в творчестве Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Ф. Листа способствовало новому осмыслению пространственно-временных параметров музыки. С начала XX века этот процесс получил новый импульс благодаря цвето-музыке А. Скрябина, живописи М. Чюрлениса, рассчитанных на новый тип музыкального восприятия, синтезирующего музыкальные, поэтические, живописные образы и ассоциации. Границы каждого из искусств расширяются, наполняются символическим смыслом.

В то же время корни этих новых явлений представляются более глубокими, связанными с художественным мирозерцанием античности и средневековья. В связи с этим возрастает значение исторического, системного и комплексного методов в изучении явлений музыкальной живописи.

Цель статьи – обозначить исторические вехи, в которых взаимодействие музыки и живописи дало наиболее явные художественные результаты.

В Средневековье музыка и живопись, как явления, наделённые символикой, развивались по-разному: поскольку музыка считалась наукой, родственной математике, она опиралась на число; материалом живописи были библейские сюжеты. Общим для всех искусств этого периода было религиозное содержание. Принципу единства в музыкальной символике соответствовала единица, воплощавшая единство Бога и Церкви, считавшаяся источником всего сущего так же, как являлась источником и ряда чисел. Не менее важным было и число три, которое означало триединство Бога, а также три христианские добродетели – Веру, Надежду и Любовь. Число три объединяло начало, середину и конец музыкального произведения. Большую роль играло число семь, означавшее связь человека со Вселенной: семь тонов символизировали семь планет или семь дней недели, семь струн лиры – гармонию небесных сфер.

В музыке символы единства складывались постепенно. Особенно следует отметить григорианский хорал, в котором заключался весь мир в его движении и постоянстве – ведь все хоралы были распределены по дням года. Впоследствии роль такого основополагающего жанра играла месса.

В живописи числовая символика не была выражена столь ярко, как в музыке. Вместе с тем и там были свои каноны. Например, очень распространённой была форма триптиха, в которой главная фигура (обычно это сам Христос) находилась в центре и по росту была выше остальных; понятие перспективы в этот период ещё не сложилось.

Для средневековой эстетики были очень важны понятия верха и низа. Верх, как правило, связывался со светлыми, чистыми образами, низ – с неблагодарством и злом. В музыке верх – это верхний звук мелодии, в живописи – верхняя часть картины. Эти символы выделялись в музыке ходом к кульминации и плавным спуском обратно, в живописи – помещением главной фигуры, отличавшейся своим

ростом, в центр картины. «Правильность» изображения избегалась, что символизировалось как нерегулярностью метроритмического, мелодического движения в музыке, так и отсутствием перспективы в живописи.

Отметим, что в обоих искусствах непременно присутствовали и атрибуты страдания, которое отождествлялось со страстями Христовыми. В музыке это выражалось в том, что григорианский хорал сначала исполнялся только мужским хором; женщинам запрещалось петь в церкви вплоть до эпохи барокко включительно. В живописи же в крайних частях триптихов обычно располагались слева картины священного прошлого, а справа картины Страшного суда.

Позднее Средневековье характеризуется модификацией связи живописи и музыки, что обусловлено вниманием к человеческой сущности Бога. В частности, в числовой символике единица утрачивает своё господствующее положение. Зато выдвигаются числа два и четыре. Два означало начало и конец (без середины), символизируя связь между музыкой небесной и человеческой; четыре – гармонию, связывающую противоположные стороны. Например, единство души и тела, четыре периода жизни Христа.

В мирозерцании того периода, оставшегося религиозным, основным стало стремление к гармонии. В музыке зарождается многоголосие. Григорианский хорал ещё долго остаётся опорой музыкального развития как *cantus firmus*, но в фактуре уже чувствуется разделение голосов. Хоральные напевы делят на части, работая с ними, как с отдельными структурами. Имеет место соединение нескольких хоралов в протяжённых сочинениях. В хоралах постепенно появляется определённый ритм в отличие от свободной акцентности ранних образцов.

В живописи верх и низ картины уравниваются всё больше; чем ближе к эпохе Возрождения, тем это равенство ощутимее. Господство триптиха как основной формы поколебалось; количество частей стало более свободным. Иногда произведение состояло из пяти частей; появились и одночастные картины. Центральной фигурой по-прежнему оставался Иисус Христос.

В эпоху Возрождения в связи с выдвиганием на первый план светского начала живопись развивается быстрее, чем музыка. В светском искусстве художник стремился подчеркнуть прежде всего индивидуальные черты. Появился портрет, то есть изображение реаль-

ного человека, исполненное с натуры. Например, автопортрет Рафаэля (деталь фрески «Афинская школа», 1510–1511), автопортрет Леонардо да Винчи (ок. 1512). Эта линия продолжает развитие в последующих автопортретах Тициана, П. Веронезе, Я. Тинторетто, обращённых к внутреннему миру великих живописцев. Музыка как искусство более обобщённое отходит на второй план. Религиозные мотивы не исчезли полностью с картин живописцев, но теперь художники стремятся показать библейских персонажей как реальных людей.

Искусство становится антропоцентричным. Возрастает роль астрологических символов, числовые отношения также обретают реальность, словно «спускаясь на землю», оживая в эскизах, картинах. Художники ищут «верное» числовое соотношение пропорций человеческого тела; результатом этих поисков становится перспектива, появляется также понятие светотени. Наиболее последовательно разработкой теории перспективы занимались Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, Пьеро делла Франческа. Эти мастера дали математическое обоснование перспективе. Значительный вклад в теорию пропорций внёс А. Дюрер, оставивший после себя «Четыре книги о пропорциях» и трактат о прикладной геометрии.

С музыкой живопись связана в большей мере сюжетно. Что касается средств музыкальной выразительности, то многое из того, чего живопись достигла уже в эпоху Возрождения, в музыке проявляется лишь в эпоху барокко (хотя некоторые авторы начинают отсчёт эпохи барокко в музыке уже с начала XVI в.). Тяготение к светскому началу выразилось ярче всего в дальнейшем в появлении нового жанра – оперы, а затем и светской оратории. Оба эти жанра тяготеют к античности, интерес к которой заметен также и в живописи XVI–XVII веков. Например, «Персей и Андромеда» Джорджо Вазари (1570), «Даная» Тициана. Но, в отличие от живописи, в опере ещё долго действуют только боги, цари и герои. В музыке того времени на смену мотету пришёл более свободный по тематике мадригал.

Гармония мадригала, до известной степени предоставившая свободу развитию музыкальной ткани, противостояла более обобщённой полифонии. Живопись влияла на музыку и другим способом: фигуры на нотном стане, по виду напомиравшие те или иные предметы, превращались в их символы. У И. С. Баха два хода на малые секунды в разных конфигурациях представляли страдания распятого Христа, восходящие секвенции – вознесение. Композитор считал символом

и свою фамилию (звуки В-А-С-Н, взятые последовательно также образуют фигуру креста).

В эпоху Возрождения в живописи возникли новые жанры: пейзаж, портрет, натюрморт, бытовая сценка. Им соответствовали аналогичные жанры в музыке, правда, появившиеся не сразу. Очень многие произведения эпохи барокко были «изобразительными»: гроза в концерте «Лето» из цикла «Времена года» А. Вивальди, имитация птичьих голосов («Ласточка» и «Кукушка» Дакена, «Концерт птиц» Ж. Ф. Дандрие, «Влюблённый соловей» Ф. Куперена, «Курица» Ж. Ф. Рамо), звук почтового рожка («Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха). Появляются музыкальные пьесы, соответствующие живописным жанрам. Особенно много их у Ф. Куперена: «Застенчивая» и «Сумрачная» (портрет), «Будильник» (натюрморт), «Сборщицы винограда» и «Жнецы» (бытовая сценка). Не забыты и мифические («Козлоногие сатиры» Ф. Куперена), библейские образы (нашествия саранчи в оратории Г. Ф. Генделя «Израиль в Египте»).

В эпоху классицизма связи между музыкой и живописью ослабевают. Каждое из искусств вырабатывает свои самостоятельные «идеальные» формы, принципы формообразования. Изображение моря в «Ифигении в Авлиде» К. В. Глюка и «Идомение» В. А. Моцарта, «Пасторальная» симфония Л. Бетховена – это скорее предвестники музыкального романтизма. Однако вскоре оба искусства восстанавливают прежние связи. Прежде всего, они осуществляются с помощью техники лейтмотива. Например, в симфониях Г. Берлиоза, лейтмотив, проходя в модификациях от начала до конца произведения, характеризует изменения в судьбе героев.

В качестве характеристики действующих лиц лейтмотивы сохраняют значение и в операх XIX века («Кармен» Ж. Бизе, «Аида» Д. Верди). Р. Вагнер возвёл систему лейтмотивного развития в абсолют: в его музыкальных драмах лейтмотивы характеризуют не только людей, но и явления природы. У Ф. Листа лейтмотивы появляются в музыкальных пейзажах, которых особенно много в «Годах страстей».

В XIX веке происходит становление многих национальных музыкальных школ. Их основоположники «рисуют» музыкальные пейзажи своей родины, воспевают историю своей страны, используя и образы-символы. Они наполняют патриотическим содержанием романтические музыкальные жанры. Таковы симфоническая поэма «Вен-

грия» Ф. Листа, цикл поэм «Моя Родина» Б. Сметаны, симфонические произведения Я. Сибелиуса, «Лирические пьесы» Э. Грига, «Рассвет на Москва-реке» М. Мусоргского. Часто композиторы этого направления не ограничиваются картинами своей родины, рисуя и «чужие» пейзажи, а также персонажей народного творчества. Образцом может служить симфония А. Дворжака «Из Нового Света». Больше всего таких обращений к инонациональному в русской музыке, что в известной мере обусловлено многонациональным характером составом её населения. В «Картинках с выставки» М. Мусоргского многие номера обрисовывают разные национальные характеры.

Особого внимания заслуживают приёмы музыкальной живописи в творчестве Н. Римского-Корсакова. Его искусство оказывается родным по духу давним русским деятелям – искусникам слова и кисти, книжникам и иконописцам. В его эстетических представлениях особое место принадлежит ассоциациям. Особенно значимым для него оказывается ритм, воссоздающий многочисленные виды движения и покоя. Изгибы мелодии в соединении с ритмом также передают различные виды движения. Гармония в его эстетике соединяет свет и тень, мажор и минор, радость и печаль, ясность, смутность, сумеречность. Оркестровка и тембры передают блеск, сияние, прозрачность, матовость, туманность, сверканье молнии, лунный свет, закат, восход, тьму. Звукоподражания колоколам, наигрышам, военным трубам, крикам, шороху, говору, пению птиц, порывам ветра, шелесту листьев, грому использовались в партитурах композитора для создания впечатляющих картин-образов.

Н. Римский-Корсаков тонко ощущал аналогию между красками и световыми представлениями в живописи и гармоническими образованиями, тембровыми явлениями в музыке. Композитор говорил об инструментах, словно о дорогих ему существах, носителях тонких чувствований, изображающих нежнейшие, не всяким глазом уловимые, колоритные сочетания света-цвета. Известно, что свето-цветовые и звуковые ощущения систематизировались в его субъективных представлениях в цвето-звуковые образы тональностей. Тема русской природы владела вниманием великого композитора с детства. В своей музыке, создающей картины природы, композитор соперничает с поэзией русского пейзажа в картинах лучших и тонких его мастеров. Звукопись корсаковского оркестра то граничит с иллюзорностью звукоподражаний, то достигает утончённой

симфонической картинности. Звукоизобразительность, столь органично свойственная музыкальному мышлению Н. Римского-Корсакова, с которой так глубоко связан его оркестр, доводится им до такой степени пластичности и осязательности, что иногда вызывает полное слияние слышимого и видимого. Рождается звукопись живописно-иллюзорная, в которой большое значение имеют не только изобразительные качества тембров, но и изобразительные движения ритмов. Например, картины моря в опере «Садко», в «Шехерезаде», в «Сказке о царе Салтане», пляс в подводном царстве в опере «Садко».

У импрессионистов общность образного строя выходит на первый план. И в живописи, и в музыке кардинально переосмысливаются старые жанры, господствуют зыбкие формы. Изобретение масляных красок позволило художникам писать на пленэре, передавая натуру более тонко и многообразно. Пейзажи у импрессионистов изображали не только сельскую природу, но и город Так, Камилл Писарро пишет и бульвар Монмартр в Париже, и утреннее солнце на снегу; Огюст Ренуар – новый мост в Париже; Поль Сезанн – тающий снег.

Клод Дебюсси, наиболее крупный представитель импрессионизма в музыке, также обращается к пейзажам, передавая их зыбкость, родственную картинам художников-импрессионистов: это ранняя пьеса «Лунный свет» для фортепиано; «Иберия» для оркестра. К этому же жанру принадлежат «Отражения», «Призраки ночи», «Слуховые пейзажи» М. Равеля, «Ночи в садах Испании» де Фалья, «Гранада» И. Альбениса.

Для музыкантов-импрессионистов портрет отнюдь не казался таким же благодарным жанром, как для художников. Можно вспомнить «Девушку с волосами цвета льна» К. Дебюсси, «Цыганку» М. Равеля, но всё же сюжеты импрессионистов-живописцев и музыкантов пересекались очень редко. М. Равель до известной степени восстановил в правах классические средства – тему-мелодию, регулярную ритмику, классико-романтическую основу музыкальной формы.

Фортепианный цикл «Ночной Гаспар» М. Равеля (по мотивам одноименного цикла поэтических новелл А. Бертрана) изобилует живописными красками. Произведение необычно по своему содержанию не только для М. Равеля, но для французской музыки начала века, далёкой от романтической фантастики, оживающей в загадочных звучаниях этих пьес. Пейзаж соединяется у М. Равеля с фантастическими

образами, с легендами. Эта черта отличала и французский импрессионизм в живописи. Картины французских импрессионистов построены на утончённых нюансах, избегаются резкие контрасты цвета, очертания предметов стираются, фигуры людей сливаются с природой. Аналогичное содержание прослеживается и в цикле «Ночной Гаспар», где гармония и тональность приобретают большое колористическое наполнение, где огромное драматургическое значение имеет техника наплывов фактурных линий и пластов.

Первая пьеса цикла – «Ундина». «Картину моря, русалку, чарующую своим пением человека, М. Равель живописует мазками импрессионистской палитры: такова «серебристость» фортепьянных фигураций, особая «влажность» гармонической структуры пьесы, легчайшей акварелью выписаны волны, то набегающие, то рассыпающиеся жемчугом мелких брызг» [2, с. 196]. Пьеса вызывает звуковые ассоциации, связанные со стихией воды: «задремавшее озеро», «струйки течения», плеск воды и даже слёзы Ундины. Звуковой образ водяных капель воссоздан с изысканной утончённостью. Он тесно связан с поэтической программой равелевской пьесы. Вода выступает фоном, на котором возникают образы преданий, сказаний и легенд.

В «Виселице», вслед за А. Бертраном, М. Равель рисует картину трагически жутких образов. Внимание композитора привлёк отрывок, с особенной силой передающий представления А. Бертрана о «готическом» средневековье. «В этой пьесе звучат драматические акценты» небывалой ещё у М. Равеля силы. Она выделяется в его творчестве по своему трагизму и острой экспрессивности музыки. Эстет, тонко чувствующий и живописующий окружающее, поэт тончайших нюансов, лишь изредка прорывающийся в сферу реального быта, выступил теперь мастером, которому оказалась доступна область трагического» [1, с. 221].

«Скарбо» – последняя пьеса цикла исполнена виртуозности и поэтичности. Её образность почти зрима, она заключается не в передаче внешних подробностей, а в раскрытии переживаний человека, неожиданно столкнувшегося с непонятным и страшным видением. «Скарбо» – это экспрессивное, моторно-гротесковое скерцо. Ночные кошмары, галлюцинации, неожиданный смех, гримасы гнома поэмы А. Бертрана композитор воплощает в пульсирующей токатности, ритмической изменчивости, синкопированности и остроте вертикали.

Из всех фортепианных призываний М. Равеля «Ночной Гаспар» наиболее ярко выявляет принципы тембровой драматургии. Композитор расширяет тембровую палитру рояля, максимально используя все его регистры, способы звукоизвлечения.

В XX веке связи между живописью и музыкой не теряют интенсивности взаимодействий, разнообразия влияний и впечатлений. Символы обретают индивидуализированное, авторское значение в творчестве художников и композиторов. Иногда они передают традицию прежних времён, как, например, числа 3, 7 и 12 у А. Шёнберга или автограф DSCN у Д. Шостаковича. Продолжается и ряд, начатый «Картинками с выставки» М. Мусоргского и «Морем» К. Дебюсси. Создаётся множество произведений, вдохновлённых живописными полотнами: «Остров мёртвых» С. Рахманинова по одноимённой картине А. Бёклина, опера «Художник Матис» П. Хиндемита по картинам средневекового живописца У. Хогарта. Некоторые художники, напротив, видят сходство между создаваемыми ими картинами и музыкальными жанрами. Так появились циклы М. Чюрлёниса: «Соната весны», «Соната солнца», «Соната пирамид».

Во второй половине XX века возникает ещё одна интересная форма взаимодействия живописи и изобразительного искусства – графические партитуры.

ВЫВОДЫ. Музыкальная живопись – понятие, получившее распространение в искусствоведении. В процессе исторического развития художественного мышления оно получает разнообразное стилевое и жанровое наполнение, претерпевает различные модификации. Вместе с тем здесь больше неизученного, загадочного, чем освоенного наукой. Как исторические, так и теоретические аспекты проблемы изучения музыкальной живописи требуют комплексного подхода к выяснению природы художественного синтеза.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мартынов И. И. Морис Равель / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 317 с.
2. Ролан-Манюэль Р. Морис Равель / Р. Ролан-Манюэль. – К. : Музична Україна, 1975. – 144 с.

СТАРКОВА Ю. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС. Рассматриваются вопросы взаимодействия музыки и живописи в процессе становления европейской культуры (истори-

ческий этап развития от эпохи Средневековья до середины XX века). Анализируются особенности музыкальной живописи Н. Римского-Корсакова, М. Равеля.

Ключевые слова: живопись, музыка, культура, эпоха, символ, пейзаж, портрет, ассоциации, цвет.

СТАРКОВА Ю. МУЗИЧНИЙ ЖИВОПИС: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЕКСКУРС. Розглядаються питання взаємодії музики та живопису в процесі становлення європейської культури (історичний етап розвитку від епохи Середньовіччя до середини XX ст.). Аналізуються особливості музичного живопису М. Римського-Корсакова, М. Равеля.

Ключові слова: живопис, музыка, культура, епоха, символ, пейзаж, портрет, асоціації, колір.

STARKOVA J. MUSICAL ART: IN THE HISTORICAL AND THEORETICAL PERSPECTIVES. The article deals with the interaction between music and painting in the process of European culture (historical stage of development from the Middle Ages until the mid – XX-th century). The experience of analyzing some features of musical painting of N. A. Rimsky-Korsakov, M. Ravel.

Key words: painting, music, culture, era, symbol, landscape, portrait, associations, colour.

POPULAR MUSIC: ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗУ

УДК 781.161

Евгений Андреев

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА РОК-МУЗЫКИ

Цель настоящей статьи – рационализировать процедуру выбора методов исследования рок-музыки, установив соответствие между профессиональными музыкантами-практиками как адресатами таких исследований и процедурами, которыми предлагают пользоваться музыковеды.

Изучение массовой музыкальной культуры в Западной Европе и Соединённых Штатах Америки уже давно является самостоятельной отраслью музыковедения. Начало институализации данного направления исследований было положено в июне 1981 года, когда в Амстердаме состоялась первая международная конференция, посвящённая *popular music*, и было создано Международное общество изучения популярной музыки (*International Association for the Study of Popular Music*).

За прошедшие тридцать лет было опубликовано огромное количество текстов, посвящённых *popular music* в целом и отдельным ее направлениям. Даже ознакомление с ними в полном объеме невозможно. Кроме того, зарубежные исследования *popular music* часто остаются недоступными для отечественных музыковедов. Отсюда неизбежно вытекает проблема выбора источников. Решению ее способствует обращение к текстам, которые чаще всего упоминаются и цитируются в отечественной и зарубежной литературе.

Одним из признанных авторитетов в исследованиях *popular music* является шведский исследователь Филлипп Тагг, на которого ссылаются В. Дж. Конен и В. Н. Сыров. Тагг стоял у истоков изучения *popular music* в США и Западной Европе. Проследить изменения его позиции позволяет сравнение статьи *Analysing popular music: theory, method and practice*, где обобщены результаты дискуссии на конференции в Амстердаме, с новыми материалами, доступными на персональном сайте ученого.

Если в начале 80-х годов Ф. Тагг еще размышлял о возможности изучения *popular music* с позиции академического музыкознания, то к началу нового века пришел к выводу, что исследования массовой музыкальной культуры требуют выработки новых методов.

Выдвинутые Таггом в 1981 году аргументы по-прежнему представляют значительный интерес, как с точки зрения содержания, так и в отношении способа постановки проблем. Рассмотрим девять факторов, которые, по мнению исследователя, вынуждают музыковедение выделить исследования популярной музыки в качестве самостоятельной области:

<i>(1) a vast increase in the share music takes in the money and time budgets of citizens in the industrialised world</i>	<i>(1) значительное возрастание роли музыки в финансовом и временном бюджете городского населения в индустриальном мире¹</i>
<i>(2) shifts in class structure leading to the advent of socioculturally definable groups, such as young people in student or unemployment limbo between childhood and adulthood, and their need for collective identity</i>	<i>(2) изменения в классовой структуре, которые ведут к появлению таких узнаваемых в социокультурном отношении групп как молодые люди, пребывающие в студенческой или безработной неопределённости между детством и взрослой жизнью и испытывающие потребность в коллективной идентичности</i>
<i>(3) technological advances leading to the development of recording techniques capable (for the first time in history) of accurately storing and allowing for mass distribution of non-written musics</i>	<i>(3) технологические достижения, которые приводят к развитию техники звукозаписи, способной (впервые в истории) обеспечить аккуратное сохранение и массовое распространение неписьменной музыки</i>
<i>(4) transistorisation, microelectronics and all that such advances mean to the mass dissemination of music</i>	<i>(4) использование транзисторов («транзисторизация»), микроэлектроника и всё, что такие технические достижения означают для массового распространения музыки</i>
<i>(5) the development of new musical functions in the audiovisual media (for example, films, TV, video, advertising)</i>	<i>(5) развитие новых функций музыки в аудиовизуальных средствах массовой информации (например, в фильмах, на телевидении, видео, в рекламе)</i>

¹ Перевод здесь и далее мой. – Е. А.

<i>(6) the 'non-communication' crisis in modern Western art music and the stagnation of official art music in historical moulds</i>	<i>(6) кризис «некоммуникативности» в современной академической западной музыке и застревание (стагнация) казенной академической музыки в исторических шаблонах</i>
<i>(7) the development of a loud, permanent, mechanical lo-fi soundscape <...> and its 'reflection' <...> in electrified music with regular pulse <...></i>	<i>(7) формирование шумного, навязчивого, механистического низкачественного звукового пространства <...> и его «отражение» <...> в электрифицированной музыке с регулярной пульсацией <...></i>
<i>(8) the general acceptance of certain Euro- and Afro-American genres as constituting a lingua franca of musical expression in a large number of contexts within industrialised society</i>	<i>(8) общее признание некоторых евро- и афро-американских жанров как образующих lingua franca (универсальный язык) музыкальной выразительности в целом ряде контекстов промышленно развитого общества</i>
<i>(9) the gradual, historically inevitable replacement of intellectuals schooled solely in the art music tradition by others exposed to the same tradition but at the same time brought up on Presley, the Beatles and the Rolling Stones [4, 2].</i>	<i>(9) постепенная, исторически неизбежная замена интеллектуалов, воспитанных исключительно в традициях академической музыки, другими, знакомыми с теми же самыми традициями, но одновременно воспитанными на Пресли, The Beatles и The Rolling Stones</i>

Перечислены, как видим, действительно яркие явления в современной культурной жизни. При этом, однако, не рассматриваются контексты, в которых эти явления происходят. Необходимо отметить, что такой подход вообще характерен для исследований Ф. Тагга.

Попробуем перейти от перечисления явлений к осмыслению общих тенденций. Очевидно, что первый из названных Ф. Таггом факторов относится к социально-экономическим и характеризует изменения, которые происходят не столько в самой музыке, сколько в обществе, эту музыку потребляющем. Насколько это специфично именно для популярной музыки?

Действительно, она очень сильно зависит от финансовой составляющей, но мы не можем утверждать, что середины XX века композиторы и исполнители не получали высоких гонораров и не стремились их получать, а само музыкальное искусство вообще не было связано с коммерческой деятельностью. Важно подчеркнуть другое: в совре-

менных условиях коммерческий аспект создания и распространения музыки связан с индустриальным производством. Конечный продукт, выпускаемый «музыкальными фабриками», уже не создается индивидуальным трудом. Каждый участник современного массового музыкального производства выполняет только лишь свою строго оговоренную часть работы.

Второй фактор также является социальным. Ф. Тагг делает акцент на изменениях в структуре общества. При этом, вероятно, предполагается, что продукты массовой культуры однозначно зависят от этих изменений: каждая новая социальная страта создает особую культуру, включая музыкальную. Не учитывается, однако, противоречие, которое возникает между образом стратифицированного и даже фрагментированного общества с одной стороны, и понятием музыки «массовой», «популярной», то есть преодолевающей социальные границы. Идея *popular music* предполагает, что ей нет никакого дела до тонких социальных различий: она стремится охватывать общество в целом или в подавляющем большинстве его членов. Вопрос о том, насколько реально существование такого рода музыки, оставим открытым.

В следующих трёх пунктах с разных сторон описывается влияние технического прогресса. Благодаря звукозаписывающим технологиям стало возможным хранение и распространение звучащего музыкального материала. Вопрос снова в том, насколько это специфично для популярной музыки. Ведь технологию звукозаписи активно использует, например, и академическое музыкальное искусство. Более того, стандартная ёмкость CD была определена исходя из продолжительности звучания Девятой симфонии Бетховена.

Новые функции, о которых пишет Ф. Тагг в пункте (5), тоже не всегда свойственны лишь популярной музыке. Например, в рекламе, художественных и документальных фильмах или в рингтонах очень часто используется и академическая музыка. Хорошо известны исключительно удачные примеры использования не просто академической, а радикально авангардной музыки в очень известных художественных фильмах – таких, например, как «Космическая одиссея 2001 года» или «Сияние». В контексте современной массовой культуры любая музыка – академическая, джазовая или другая – либо уже потребляется массово, либо является потенциальным предметом массового потребления. В современных условиях любая музыка может

превратиться в предмет массового потребления, но не любая музыка создаётся в расчёте на такое потребление.

Следующий фактор относится к числу коммуникативных. Композиторские эксперименты в академической музыке, породившие как минимум две волны авангарда, зашли настолько далеко, что стали интересны лишь узкому кругу ценителей даже в академической слушательской среде. Однако здесь нет чего-то необычного. Ю. Тынянов ещё в 1924 г. написал статью «Литературный факт», в которой содержится следующее наблюдение над эволюцией литературных жанров: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление (это и есть явление “канонизации младших жанров”, о котором говорит Виктор Шкловский)» [1, с. 256].

Дело, следовательно, не только в том, что испытывают кризис жанры, прежде занимавшие центральное место в жанровой системе, но и в том, что центральное место занимают бывшие «младшие жанры». И процесс этот представляется достаточно универсальным, как бы дороги не были нам жанры академической музыки XIX – первой половины XX века.

Однако есть здесь важная деталь. «Младшие жанры», о которых пишут Тынянов и Шкловский, могли быть объектом профессионального литературоведческого анализа независимо от того скромного места, которое они занимали в литературе. Точно так же «младшие жанры» музыкальной культуры XIX в. можно было анализировать, пользуясь теми же самыми средствами, которые использовались для анализа «старших» – симфонии или оперы. Критика принимала в штыки «низкопробные» песни и романсы, точно так же как в XVI в. – мадригал, а в XIV – изоритмический мотет. Но это была профессиональная критика на языке музыкальной науки своего времени. В случае современной популярной музыки мы имеем сопротивление тому, что о ней можно говорить на профессиональном языке учения о гармонии, полифонии или форме.

Историки музыки уже изучают современную популярную музыку и дают ей те или иные оценки. Что же касается теоретического музыкознания, то пока что «повезло» только джазу – он уже имеет собственный курс гармонии. Все остальные явления рассматриваются как бы изнутри массовой культуры: в социальном, психологическом, экономическом, но не специфически музыкальном аспекте.

Следующий фактор, названный в пункте (7), действительно очень тесно связан с популярной музыкой. Однако стоит отметить, что первым, кто систематически отражал звуковые ландшафты индустриального общества в музыке, считается Стравинский, а самым первым произведением, в котором отразилась идеология индустриального общества, многие историки музыки и культуры считают «Болеро» Равеля. И в академической музыке второй половины XX века, которая включает в себя электронную, найдётся немало подобных примеров. Стало быть, звуковые ландшафты современного мира влияют не исключительно на популярную музыку, а на современную музыку вообще.

Замечание по поводу *lingua franca*, то есть языка международной музыкальной коммуникации очень существенно. Основу этого языка составляет особым образом интерпретированная тональная гармония, специфика которой, если не считать работ о гармоническом языке блюза и джаза, изучена очень мало. Ненамного лучше обстоит дело и с изучением ладовых систем, а в области ритма вообще только описываются отдельные жанрово характерные ритмические формулы. О музыкаловедческих исследованиях того, что И. Приходько называет «тембровым телом», можно и не говорить – их просто нет. А между тем достижения массовой музыкальной культуры уже оказывают влияние на академическую музыку. И оно проявляется не только в том, что подражание особенностям популярной музыки служит знаком чего-то «низкого» или «вульгарного». Известны, к примеру, случаи плодотворного сотрудничества композиторов-авангардистов и рок-музыкантов: Штокхаузена и, в числе многих, занимавшихся в его студии, Бьорк.

Два последних фактора, выделенных Ф. Тэггом – это опять, в сущности, одно и то же, рассматриваемое с разных сторон. Речь идёт о том, что язык популярной музыки является универсальным и с точки зрения создания музыкальных произведений, и с точки зрения их потребления.

Итак, Ф. Тагг описывает следующие факторы: социально-экономические, технологические (и связанные с ними коммуникативные), психологические, музыкально-языковые. Специфика популярной музыки, недостаточно четко, на наш взгляд, очерченная исследователем, состоит в том, что её музыкальный язык сформировался под сильнейшим влиянием технологических факторов, а также коммуникативного (средства звукозаписи стимулируют создание музыкальных произведений, которые изначально адресованы массовому слушателю).

Ф. Тагг предлагает рассматривать популярную музыку в системе массовой коммуникации, отвечая на составной вопрос: *Why and how does who communicate what to whom and with what effect?* [4, 3]. Разные части этого вопроса адресованы представителям различных дисциплин.

На вопрос *why?* (почему? зачем?) отважится отвечать, наверное, только философ. Он же может ответить и на вопрос *what?* (что?), то есть на вопрос о «содержании» музыки. Музыковеду, если он не хочет ограничиться описанием своих впечатлений, на этот вопрос отвечать не следует. Вопросы *who* (кто?) и *to whom* (кому?) относятся к социологии и теории коммуникации, а на вопрос *with what effect* (с каким результатом?) лучше всего ответит, наверное, психолог. Из всего перечисленного только вопрос *how* (как?) имеет непосредственное отношение к музыкальной науке, и именно на этот вопрос должен дать ответ музыковед. Анализировать музыку и разъяснять, как она устроена, как организован звуковой материал – это одна из древнейших и главнейших обязанностей музыковедения.

За истекшие тридцать лет позиция Ф. Тагга в целом не изменилась. Теперь исследователь следующим образом характеризует популярную музыку, обосновывая невозможность применения к ней академических методов исследования:

<i>(1) a phenomenon of industrialised society</i>	<i>(1) явление индустриального общества</i>
<i>(2) no formal training required to make or use</i>	<i>(2) для создания и использования не требуется формальное обучение</i>
<i>(3) until recently excluded from officially sanctioned institutions of learning</i>	<i>(3) до недавнего времени исключалась из числа официально санкционированных образовательных институций</i>
<i>(4) most commonly stored and transmitted via audio (visual) recording</i>	<i>(4) чаще всего хранятся и передаются через аудио (видео) записи</i>
<i>(5) production and distribution most commonly financed according to rules of the 'free' market</i>	<i>(5) производство и распределение наиболее часто финансируемых по правилам «свободного» рынка</i>
<i>(6) cannot be defined in terms of musical structure</i>	<i>(6) не может быть определена в терминах музыкальной структуры</i>
<i>(7) music that is neither 'art' nor 'folk' music [5].</i>	<i>(7) музыка, которая не является ни «артифицированной», ни фольклором</i>

Перечисленные пункты описывают – как представляется, не вполне корректно – способ существования *popular music*. Собственно музыкальные качества не рассматриваются, и вопрос *how* (как?) по-прежнему остается без ответа. Мы можем лишь констатировать, что Ф. Тагг остается убежденным сторонником социологического подхода в исследованиях *popular music*.

Другой подход представлен в монографии известного американского музыковеда Аллана Ф. Мура *Rock: the Primary text*. Исследователь отмечает в качестве ведущей тенденции разделять академическую и популярную музыку. Основной задачей исследователей в такой ситуации становится обнаружение отличий или сходств между двумя пластами музыкальной культуры. Некоторые американские музыковеды полагают, что методы *detailed musical theories* [3, 9] академической науки чересчур сложны для рок-музыки и поэтому не могут быть применены к ней в полном объеме. Иными словами, рок-музыку считают слишком «простым» объектом для академического музыкознания. Другие же стремятся найти общее между академической и популярной музыкой в способах сочинения, распространения и исполнения.

Специфика подхода, выбранного Алланом Ф. Муром, заключается в том, что он предлагает сосредоточиться не на социальном аспекте *popular music*, не на сравнении её с академической музыкой, а на анализе собственно музыкального материала. Мур предлагает разделить его на четыре слоя. Первый слой – ритмический. Предметом анализа становится партия ударных инструментов, хотя, разумеется, ритмическую организацию, сопряжённую с высотой звука, имеют и другие партии. Второй слой формируется из низкочастотных звуков, и объектом анализа становится партия баса. Третий слой составляют звуки высоких частот, которые или поются солистом, или играют на музыкальных инструментах. В центре внимания оказываются мелодические линии. Наконец, четвертый слой, определяемый Муром как «гармоническое наполнение» (*harmonic filler*), представляет собой связующее звено между вторым и третьим слоем. При обращении к этому слою осуществляется гармонический анализ.

Очевидно, что предложенный Муром метод имеет много общего с общепринятыми способами анализа. Главное отличие заключается в выделении партии ударных в качестве самостоятельного объекта, изучаемого в первую очередь. Действительно, ударные в рок-музыке

играют решающую роль в организации структурного целого. Кроме того, они оказывают сильное «внешнее» воздействие на фактуру, образуемую звуковысотными инструментами: моменты «ритмического резонанса» между ударными и остальными инструментами обычно привлекают к себе повышенное внимание слушателей, тогда как общее напряжение (драйв) в рок-композиции определяется ритмическим контрапунктом партий.

Аллан Ф. Мур поднимает также вопрос терминологии и указывает на использование одних и тех же понятий в разных значениях в зависимости от методологической направленности исследования. Так, понятие «бит» (*beat*) может означать регулярную и интенсивную ритмическую пульсацию, если речь идет об анализе музыкального материала, но может использоваться как разговорный синоним понятия «грув» (*groove*) в исследованиях, имеющих социологическую направленность. Расхождение в объемах и даже значении понятия «бит» является ярким примером того, насколько сильно социологический подход размывает терминологические границы музыковедческих понятий.

Третий тип исследований *popular music*, представленный в монографии американского музыковеда Кристофера Долла *Listening to Rock Harmony* [2], радикально отличается от двух вышеописанных. Автор не обосновывает выбор тех или иных методов исследования, предполагая их «прозрачными» и общеизвестными, а сразу переходит к гармоническому анализу музыкального материала. Высокое качество анализа и содержательность выводов об особенностях использования гармонических средств являются в данном случае своеобразной методологической «манифестацией» исследователя: лучшим аргументом в пользу методов академического музыкознания является их эффективное применение к анализу рок-музыки.

ВЫВОДЫ. Зарубежное музыкознание сталкивается с теми же проблемами, что и отечественное: социологический и культурологический подходы к изучению *popular music* преобладают над собственно музыковедческим. Каждый из подходов порождает разные, часто лишь соприкасающиеся между собой трактовки понятий и терминов. Выход из сложившейся ситуации, который подсказывают авторитетные зарубежные исследователи, заключается в четком разграничении используемых подходов и необходимости для музыковеда опираться на профессиональный опыт и традиционные процедуры анализа музыкального материала.

Чтобы понять преимущество такого подхода необходимо учесть, что современные рок-музыканты в основной массе становятся профессионалами, то есть получают профессиональное по своему содержанию музыкальное образование независимо от формальных условий, в которых это происходит. Предлагаемый подход позволяет им сосредоточиться на специфических проблемах музыкально-практической деятельности, оставив социологическую проблематику тем, кто является профессионалами в области социологии, культурологии или журналистики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино* / Ю. Н. Тынянов. – М. : 1977. – С. 255–270
2. Doll C. *Listening to Rock Harmony* / C. Doll – Columbia University : 2007. – 231 p.
3. Moore Allan F. *Rock : the primary text : developing a musicology of rock* / Allan F. Moore. – Ashgate Publishing Limited : 2001. – 253 p.
4. Tagg. Ph. *Analysing popular music: theory, method and practice* / Ph. Tagg // *Popular Music*. – ii. – 1982. – P. 37–67.
5. Tagg Ph. *Popular Music Studies. A brief introduction* [электронный ресурс] / Ph. Tagg. – Режим доступа : <http://www.tagg.org/ptavmat.htm#PowerPoint>.

АНДРЕЕВ Е. В. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА РОК-МУЗЫКИ. Сравнительная характеристика музыковедческих и социологических подходов позволяет уточнить термины и процедуры, используемые в исследованиях рок-музыки.

Ключевые слова: рок-музыка, популярная музыка, социологический и музыковедческий подходы, методология.

АНДРЕЄВ Є. В. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ РОК-МУЗИКИ. Порівняльна характеристика музикознавчих та соціологічних підходів дозволяє уточнити терміни і процедури, що використовуються в дослідженнях рок-музики.

Ключові слова: рок-музика, популярна музика, соціологічний та музикознавчий підходи, методологія.

ANDREEV E. V. METHODOLOGICAL PROBLEMS IN THE ANALYSIS OF ROCK MUSIC. Comparative characteristics of musicological and sociological approaches allows us to refine the terms and procedures used in the study of rock music.

Key words: rock music, popular music, musicological and sociological approaches, methodology.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И БАРОККО

Цель настоящей статьи – способствовать формированию представлений о массовой музыкальной культуре как о релевантном и легитимном объекте музыковедческого исследования. Иными словами, наша основная мысль состоит в том, что музыковед, исследуя массовую песню, рок-композицию или эстрадный шлягер, не делает ничего недостойного и роняющего престиж своей профессии. Напротив, такого рода исследования полезны как минимум в двух отношениях: во-первых, они способны пролить новый свет на вполне традиционные и «законные» объекты науки о музыке; во-вторых, они стимулируют совершенствование самих методов музыковедческого исследования.

Методологические установки, способные служить ориентирами в пространстве современной музыкальной культуры, извлечены нами из статьи М. Л. Гаспарова «Историзм, массовая культура и наш завтрашний день» [1]. Главный из них следующий:

<...> массовая культура не заслуживает высокомерного презрения. Массовая – она и есть настоящая и представительная, а элитарная, авангардная культура состоит при этом серийном производстве духовных ценностей лишь как экспериментальная лаборатория. <...> Более того: массовая культура гораздо меньше противопоставляет себя высокой, чем высокая – массовой. Когда по библиотечным отчетам оказывалось, что Вербицкую читают больше, чем Льва Толстого, то это совсем не значило, что Вербицкая и ее читатели противопоставляли себя Толстому. Это было (и есть) **не противоположение, а продолжение одного и того же культурного массива** [выделено мной. – И.П.]. И если на верхнем его конце торжествовал историзм, а на нижнем – голливудский исторический лубок, то они связаны друг с другом крепкими нитями, а как эти нити переплетаются, должна самоотчитываться сама наша культура» [1, с. 26–27].

Уточнения к основному тезису.

(1) Между верхними этажами элитарной культуры и её нижними этажами циркулируют многочисленные **культурные лифты**. Они позволяют произведениям, изначально предназначенным для повседневного, массового потребления, перемещаться в область «высокой» культуры. Такие перемещения обусловлены важными различиями в функ-

ционировании этих двух типов культуры. Массовая культура быстро и бурно откликается на всё новое и необычное. Вместе с тем, она непостоянна и забывчива: «звёзды» массовой культуры гаснут, как правило, так же быстро, как и вспыхивают. Значительно медленнее происходят изменения в элитной культуре. Она более вдумчива и внимательна, сохраняет устойчивые привязанности к своим сюжетам и персонажам, стремясь не столько к обновлению, сколько к совершенствованию.

Именно отмеченное различие в эстетической реакции обеспечивает функционирование лифтов между разными этажами культуры. Тот или иной объект или персонаж, который вчера находился на вершине популярности, сегодня может лишиться большей части своих поклонников, но та относительно небольшая часть производителей и потребителей культурных ценностей, которая сохраняет приверженность прежним кумирам и идеалам, вполне способна, выделившись из общей массы, сформировать элиту и, соответственно, превратить свои ценности в элитарные. Таким образом, отнесение тех или иных артефактов к массовой или элитарной культуре зависит от пользователей едва ли не больше, чем от свойств самих артефактов.

(2) Нити, связывающие элитарный «верхний конец» и массовый «нижний конец» единого культурного массива, можно, развивая мысль М. Л. Гаспарова, представить себе как кровеносную систему. Субстанция, которая циркулирует по кровеносным сосудам музыкальной культуры, питает ее целиком – точно так же, как кровь питает весь человеческий организм с головы до ног.

Дальнейшее развитие аналогии между культурой и человеческим организмом несколько рискованно, поскольку последний производит различные субстанции, и некоторые из них накапливаются лишь в некоторых органах. Ущербность сравнения культурных и физиологических механизмов становится понятной, если мы обратимся к двум сосуществующим в современной музыкальной культуре способам звуковысотной организации – тональному и атональному. Некоторое время (впрочем, относительно недолгое) некоторым производителям и потребителям музыки (впрочем, не очень многим) казалось, что тональная и атональная организация относятся друг к другу как прошлое и будущее европейской музыкальной культуры. Кроме того, казалось, что граница между тональной и атональной¹ музыкой представляет

¹ Несмотря на протесты Шёнберга против употребления слова «атональность»

собой границу между элитарной и массовой музыкой. Со временем, однако, оказалось, что тональность не собирается отмирать, а массовая музыкальная культура вполне способна использовать атональную технику письма – например, в музыкальном сопровождении фильмов определенных жанров или вступительных разделах рок- и даже поп-композиций.

Ассоциации вообще полезны в тех случаях, когда они позволяют высветить какую-то одну не слишком заметную или недооцененную особенность изучаемого явления, и всегда опасны тем, что отвлекают внимание от этого явления в целом. В данном случае желательно не вдаваться в рассуждения о том, возможно ли сравнить взаимодействие тонального и атонального принципа со смешением, скажем, крови и желчи. Вместо этого полезно было бы обратить внимание на то, что важной составляющей современной музыкальной культуры является то, что можно назвать *культурным наследием* – совокупность музыкальных произведений, которые функционируют в качестве образцов, эталонов и определяют «химический состав» той субстанции, которая циркулирует по «кровеносным сосудам» современной музыкальной культуры.

Культурное наследие, которое можно считать фундаментом, оболочкой или стержнем культуры – топологические ассоциации в данном случае не имеют никакого значения, – *нейтрально по отношению к моде или традиции*, к массовому или элитарному. Рядовой потребитель массовой музыкальной культуры может не посещать концертов академической музыки и называть музыку И. С. Баха «слишком сложной», «скучной» и т. п., декларируя свое негативное отношение к «музыке Баха» как культурной абстракции, воплощению неизвестной и чуждой ему элитарной традиции. При этом такой потребитель не испытывает никакого дискомфорта, когда слышит фрагменты произведений Баха, звучащие в качестве музыкального сопровождения, и даже охотно пользуется баховскими мелодиями в качестве рингто-

для характеристики применяемого им, его учениками и последователями принципа звуковысотной организации, это слово закрепилось в качестве термина, обнимающего собой как додекафонную технику письма, так и ряд других техник, возникших в XX веке на основе отрицания принципа иерархической звуковысотной организации. Именно отрицание тональности как исходный импульс той или иной техники делает употребление столь ненавистной Шёнбергу приставки «а-» логичным и обоснованным.

нов. При этом ему не приходит в голову, что он воспринимает или использует элементы какой-либо элитарной музыкальной культуры – просто потому, что музыка Баха (взятая в данном случае только для примера) сама по себе не является ни элитарной, ни массовой. Гораздо труднее осознать, что это же верно и в отношении музыки Шёнберга или Лигети: элитарность или массовость являются не «врожденными свойствами» музыкального материала, а особенностями его восприятия. В крайнем случае, элитарность определяется намерениями композитора, планирующего поставить музыкальный эксперимент над сравнительно небольшой и тщательно отобранной группой слушателей.

Исторический метод как лекарство.

Вероятно, главная трудность, с которой сталкивается любое достаточно масштабное исследование современной музыкальной культуры, состоит в чрезвычайной пестроте материала. Может показаться, что неоднородность окружающей нас звуковой среды беспрецедентна, однако в ней нет ничего такого, что можно было бы считать свойственным только нынешнему времени. М. Л. Гаспаров отмечает, что мозаичность – дело дистанции: изблизи она режет глаз безобразными контрастами, а издали сливается в ровный колорит, как у пуантилистов. Высоких классиков мы видим издали, а среди современников мучимся изблизи. Исторический подход к разнослойности прошлых культур может дать нам тот опыт, который немного облегчит эти наши мучения» [1, с. 29].

В чём же «целебные свойства» исторического подхода? Чтобы ответить на этот вопрос настолько подробно, насколько позволяет объем настоящей статьи, необходимо уяснить, что исторический метод, порожденный XIX веком, не был историческим в строго научном смысле слова: устанавливая связи между прошлым и настоящим, он был нацелен на будущее, которое предметом исторического знания не может быть по определению. Гегель рассматривал исторический процесс с точки зрения самодвижения абсолютной идеи, а выработанное Марксом материалистическое понимание истории, хотя и заменило абсолютную идею производительными силами, оставило в неприкосновенности принцип движения к конечной цели – пресловутому «светлому будущему» коммунистической формации.

Кроме того, мыслители XIX столетия не усматривали особых различий между законами природы и закономерностями общественного

развития. Огюст Конт, полагая, что законы физики и истории имеют одинаковую природу, создавал социологию как «социальную физику». Исследования «объективных законов истории» заметно расширили область своего приложения в первой половине XX века за счет цивилизационных теорий О. Шпенглера и А. Тойнби. Там, где не возникают находящиеся за пределами исторической реальности образы «светлого будущего» или «заката цивилизации», традиционный гегельянский историзм реализует *историко-генетический подход*, рассматривающий условия и причины возникновения тех или иных явлений. Благодаря историко-генетическому подходу историческая наука перешла от описания последовательности событий, в которой с трудом просматривались причинно-следственные связи, к изучению связанных исторических процессов. Историко-генетический подход, весьма эффективный, когда предметом исследования оказываются отдельные явления или процессы современной культурной жизни, всё же не справляется со всем её многообразием как таковым.

Другой подход к изучению истории и культуры возник в русле гуманитарного поворота, начатого Вильгельмом Дильтеем. Именно он впервые отделил *Geistwissenschaften* (науки о духе), методологическую основу которых образует принцип понимания, от *Naturwissenschaften* (наук о природе), опирающихся на методологический принцип объяснения. Не принуждаемые следовать образцу естественных наук, гуманитарии переносят внимание с «объективных» законов, реализуемых в деятельности людей, на самих действующих людей. Особенно заметный поворот к человеку осуществила в социологии школа Макса Вебера² и школа «Анналов» в истории.

Создатели школы «Анналов» выработали совершенно новое отношение к историческому времени. Оно как бы расслоилось и приобрело два измерения: первое – привычное нам время событий, соизмеримое с длительностью человеческой жизни, второе – время большой протяженности (*la longue durée*), как бы застывшее огромное «пространство времени», характеризующееся стабильностью социальных структур. В медленном течении исторических процессов обнаруживаются особого рода устойчивые формы индивидуальной и социальной жизни – ментальности, которые, согласно определению А. Я. Гуревича, представляют собой

² Макс Вебер впервые отнес социологию к *Kulturwissenschaften*, параллельно уточняя предложенное В. Дильтеем разделение наук.

<...> социально-психологические установки, автоматизмы и привычки сознания, способы видения мира, представления людей, принадлежащих к той или иной социально-культурной общности. В то время как всякого рода теории, доктрины и идеологические конструкции организованы в законченные и продуманные системы, ментальности диффузны, разлиты в культуру и обыденном сознании. По большей части они не осознаются самими людьми, обладающими этим видением мира, проявляясь в их поведении и высказываниях как бы помимо их намерений и воли. Ментальности выражают не столько индивидуальные установки личности, сколько внеличную сторону общественного сознания, будучи имплицированы в языке и других знаковых системах, в обычаях, традициях и верованиях [2, с. 75].

Обратившись ко времени большой протяженности, историки школы «Анналов» и их многочисленные последователи³ смогли трансформировать в метод исторической науки еще один способ описания событий, существующий со времен античности. Подобно тому, как убежденность ученых XIX в. в существовании законов, управляющих историей, подчинила повествования о событиях прошлого историко-генетическому методу, внимание исследователей XX в. к человеческой жизни, взятой в масштабах поколений и цивилизаций, позволило создать на основе сравнительных жизнеописаний, известных еще по трудам Плутарха, к *историко-компаративному методу*⁴.

Когда в историческом исследовании течение времени замедляется настолько, что становится практически незаметным, появляется возможность обнаруживать ментальные сходства и различия, характеризующие разные цивилизации и обозначающие границы больших исторических периодов. О. Шпенглер, создавая «морфологию истории», тоже сравнивал различные цивилизации, и было бы несправедливо не отметить его весомый вклад в формирование современной исторической науки. Однако в теории Шпенглера всё-таки господствует

³ А. Я. Гуревич, чьему авторитету нет оснований не доверять, полагает, что «новая историческая наука», берущая начало в исследованиях Л. Февра и М. Блока, представляет собой «наиболее влиятельное направление современной зарубежной историографии» [2, с. 75].

⁴ Его не следует путать со сравнительно-историческим методом в лингвистике, который относится к генетическим: с его помощью устанавливается родство языков и реконструируются праязыки, из которых они могли развиваться.

детерминизм и действуют преимущественно законы, управляющие людьми, а не сами люди с их ментальностью.

Причём тут барокко?

Возвращаясь к замечанию М. Л. Гаспарова по поводу зависимости между мозаичностью и исторической дистанцией (чем ближе события, тем более разрозненными они кажутся), можно было бы предположить, что эта зависимость всегда будет прямой и неизменной, то есть по мере углубления исследователя в историческое прошлое картина будет становиться всё более однородной. Во «времени событий» так и происходит, поскольку в этом измерении исторического времени огромную роль играют механизмы забывания: память хранит только наиболее яркие события и создает на их основе цельные интеллектуальные конструкции. Они возникают благодаря тому, что со временем разрушается целостный контекст повседневной жизни, в котором каждое событие имело собственную сложную многоуровневую систему мотиваций, а воображение исследователя, не способное заполнить образовавшиеся пробелы, их попросту игнорирует. Отсюда в истории европейской музыки, понимаемой как череда событий, соединительный союз «и» сплошь и рядом может оказаться на том месте, где раньше мог быть только разделительный союз «или»: Шуберт и Мендельсон, Мусоргский и Чайковский, Вагнер и Брамс, Шёнберг и Стравинский...

Во «времени процессов», которое стремится в максимальной полноте удерживать и реконструировать именно ткань повседневности, картина оказывается более сложной: *некоторые исторические эпохи, отмеченные большей неоднородностью, чем другие, переключаются друг с другом независимо от порядка следования*. Рассматривая из сегодняшнего дня «временное пространство» музыкальной культуры прошлого, поневоле вспомнишь афоризм незабвенного В. С. Черномырдина («Сроду такого не было, и опять то же самое»).

Современная музыкальная культура с её калейдоскопом стилей⁵ значительно сильнее резонирует не с предшествующей классико-ро-

⁵ Среди множества трактовок понятий «стиль» и «жанр» мы придерживаемся той, согласно которой стиль (в соответствии с этимологией: латинское слово *stylus*, заимствованное из греческого языка, буквально означает палочку для письма, а в переносном значении – индивидуальную манеру письма или изложения мыслей) отсылает к проявлениям индивидуального или особенного в музыкальной культуре, тогда как жанр (опять-таки в соответствии с этимологией: французское слово *genre* через

мантической эпохой, а с исторически куда более отдаленной музыкальной культурой эпохи барокко (согласно сложившейся традиции, которую мы в данном контексте не намерены оспаривать, барокко в западноевропейской музыке охватывает период приблизительно с 1600 по 1750 годы). Данное обстоятельство легитимирует попытки истолковать некоторые проблемные для академического музыковедения реалии современной массовой музыкальной культуры, проводя параллели с барочной музыкой. Впрочем, само понятие «барокко» далеко от терминологической однозначности. Аналогии, о которых идет речь, позволяют привести в действие механизм перекрестного осмысления явлений, разделенных большим промежутком «событийного» времени.

Пейоративы как термины.

Достаточно обратиться к Википедии, чтобы узнать, что пейоративы – это «слова и словосочетания, выражающие негативную оценку чего-либо или кого-либо, неодобрение, порицание, иронию или презрение»⁶, но не выходящие за рамки нормативной лексики. Здесь сразу же вспоминается хлесткое словечко «попса». Оно постоянно используется и для оценки отдельных музыкальных произведений, на которых лежит клеймо потакания невзыскательному вкусу массовой слушательской аудитории, и для характеристики современной ситуации в целом: одинокие голоса «настоящей» музыки тонут в назойливом звучании «попсы».

Однако «попса» – далеко не единственный пейоратив, употребляемый для характеристики музыкальных и других культурных явлений. Его особенность лишь в том, что все остальные применяются в качестве... весьма устойчивых терминов, из которых с течением времени совершенно выветрился оценочный компонент. Например, термин «готика» или «готическое искусство» первоначально относился к произведениям, созданным варварами-готами и означал искусство «варварское» – в той мере, в какой поделки нецивилизованных дикарей вообще можно было относить к области искусства.

латинское *genus* восходит к греческому слову, обозначающему, в числе прочего, род или племя) соотносится с её социальным аспектом и представляет собой способ обобщения через единообразие социальной ситуации, в которой могут использоваться разные музыкальные произведения.

⁶ См.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Пейоратив>.

Говоря сегодня о «высокой» или «пламенеющей» готике в архитектуре или изобразительном искусстве, мы стремимся с помощью прилагательных-эпитетов внести в нейтральное звучание существительного дополнительную позитивную окраску, совершенно игнорируя его изначальный негативно-оценочный характер. (Можно лишь пожалеть, что термина «готика» не получил достаточно широкого распространения в музыковедении: применительно к ансамблевой полифонии XIII – первой половины XV веков он представляется куда более уместным, нежели широко используемое и хронологически чересчур расплывчатое понятие «средневековая полифония». Даже в звучании больших органумов Перотина и изоритмических мотетов есть какая-то общность и с пропорциями готических соборов, и с обликом химер и горгулий, облепивших верхнюю часть самого известного из них – собора Парижской Богоматери.)

Термин «барокко» изначально также был пейоративом: в большинстве западноевропейских языков прилагательное *baroque* (французское и английское), *barocco* (итальянское) или *barroco* (испанское) по сей день обозначает нечто причудливое, вычурное и даже нелепое в своей чрезмерной пышности – всё то, чем, с точки зрения взыскательных ценителей музыки, новомодные сочинения стремились потакать вкусу «простецов», неспособных наслаждаться строгой простотой традиционного искусства. Между «барокко», взятым в его первоначальном значении, и современной «попсой» (имеются в виду пока что только словесные определения, а не музыкальные явления) оказывается неожиданно много общего.

Более того, вся эта «вычурность» и «чрезмерность» была объектом постоянного копирования и варьирования, словно бы предвосхищая современное конвейерное тиражирование наиболее удачных музыкальных клише. Самым ярким примером здесь, конечно, служит инструментальная музыка Вивальди. Однако язвительное замечание Стравинского по поводу одного и того же сочинения, переписанного пятьсот с лишним раз, можно отнести и к операм Генделя, и к кантатам И. С. Баха (их, кстати сказать, не намного меньше, чем концертов Вивальди), и к сонатам Д. Скарлатти. Оказывается, что «способ производства», которым пользовались композиторы XVII – первой половины XVIII веков, сходен с тем, который практикуют многие современные композиторы. Наконец, все перечисленные сочинения (кроме сонат Скарлатти, адресованных одной-единственной исполни-

тельнице – португальской принцессе, а позднее испанской королеве Марии Барбаре) адресованы слушателю, которого можно, *mutatis mutandis*, назвать массовым – посетителям публичных оперных театров или прихожанам церкви.

Сегодняшнюю популярную музыку принято обвинять в примитивности используемых средств. Еще одна вытекающая из этого историко-культурная параллель состоит в функциональном сходстве между нынешней «примитивностью» и барочной «чрезмерностью»: и та и другая, с точки зрения критиков, призвана удовлетворять вкусы неискушенного массового слушателя. Столь очевидным образом совпадающие **оценочные суждения** столь же очевидным образом относятся к области эмоционально окрашенной слушательской, а не очищенной от эмоций музыковедческой деятельности.

Вместо выводов: профессионализм как препятствие.

Профессиональная деятельность музыковеда в идеале должна основываться на суждениях разума, не подчиняясь вкусовым пристрастиям. Однако в реальности музыковед не может полностью отвлечься от своей эмоциональной реакции на услышанное. Иногда именно яркость эмоциональных реакций, обусловленная специальной тренировкой слуха, его внимательностью к деталям и быстротой реагирования на звучание, мешает музыковеду адекватно оценивать социальный (жанровый) контекст, в котором звучит музыка. Там, где для обычного человека она служит лишь фоном, сопровождающим застольную беседу или просмотр фильма, слух профессионала почти автоматически регистрирует множество деталей и отвлекает внимание от слов собеседника или изображения на экране. То, что мы оцениваем как «хорошую» музыку, заставляет слушать себя и только себя, а то, что оцениваем как «плохую», создает негативный эмоциональный фон, который мешает воспринимать слова собеседника или действия на экране. Между тем, музыка, которую мы слышим сегодня, как и музыка эпохи барокко, по способу своего функционирования в обществе весьма далека от идеалов самодостаточной «абсолютной» музыки, культивируемых в профессиональной среде. Чаще всего она **включена в сложный аудиовизуальный художественный комплекс**, и слух профессионала, извлекая из него звуковую составляющую, наносит невольный ущерб органичности целого.

Слух музыковеда, как и любого другого профессионального музыканта, воспитывается на определенном наборе идиом (стандартных

оборотов), преимущественно звуковысотных и метроритмических, то есть относящихся к тому, что В. Медушевский называет «редуцированной» или «внутренней» формой музыки. С традиционной точки зрения в сопряжении высоты и длительности заключен смысл музыкального искусства, его «душа». Соприкасаясь с «тембровым телом» музыки, музыковед испытывает определенные трудности, обусловленные тем, что традиционные курсы сольфеджио почти совершенно пренебрегают развитие тембрового слуха. Музыкант-практик развивает его в постоянном и заинтересованном контакте со своим инструментом, тогда как музыковед, чья музыкально-практическая деятельность ограничивается, как правило, достаточно формальным курсом обязательного («общего») фортепиано, такой возможности лишен. Известный недостаток чувствительности к тембру ставит музыковеда в невыгодное положение даже по отношению к квалифицированному любителю музыки, для которого *типы тембрового оформления и некоторые индивидуальные тембры служат опознавательными знаками исторических стилей европейской музыки*: строгое письмо воплощается в безмятежном звучании хора, барокко – в тембрах органа и клавесина, классицизм может быть представлен тщательно продуманной слитностью оркестрового звучания, романтический индивидуализм передает скрипка или рояль, а эмблемой современности (не только звуковой, но и визуальной) чаще всего оказывается электрогитара и саксофон. В аспекте историко-стилистического резонанса примечательно то, что барокко и современность сходны в повышенном внимании именно к тембровому оформлению: на смену заботам о гармоничности звуковысотных и метроритмических отношений приходит интерес к «тембровому телу», в которое они облакаются.

Кроме того, профессиональный слух, который приучен ориентироваться преимущественно на идиоматический набор, сформированный наследием прошлого, подобен тем стратегам, которые всегда готовятся к прошедшим войнам. Сталкиваясь с необычными комбинациями привычных элементов, он склонен вначале оценивать такие комбинации как «неправильные». Ориентируясь на «внутреннюю» форму, он может заметить в современной популярной музыке лишь упрощение гармонических и мелодических средств в сочетании с гипертрофированной ритмической активностью, игнорируя принципиально важные изменения в тембровом и фактурном оформлении. Отсюда возникает иллюзия «примитивности» современной популярной музыки. Разве-

ять эту иллюзию помогает историко-компаративный метод, который, таким образом, одновременно и стимулирует активность профессионального слуха, и обосновывает необходимость более тщательного изучения того, что представляется «нижними этажами», а на самом деле является основным массивом современной музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гаспаров М. Л. *Историзм, массовая культура и наш завтрашний день* / М. Л. Гаспаров // *Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН.* – М., 2005. – Т. 1. – С. 26–29.

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

ПРИХОДЬКО И. СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И БАРОККО. *Применение историко-компаративного метода позволяет обнаружить параллели между музыкальными культурами барокко и современности, которые помогают преодолеть негативную оценку популярной музыки и по-новому осветить некоторые черты музыкального искусства барокко.*

Ключевые слова: музыкальная культура, популярная музыка, барокко, методология, историко-генетический / историко-компаративный метод.

ПРИХОДЬКО І. СУЧАСНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА І БАРОКО. *Використання історико-компаративного методу дозволяє виявити паралелі між музичними культурами бароко і сучасності, які допомагають здолати негативну оцінку популярної музики і по-новому освітити деякі риси музичного мистецтва бароко.*

Ключові слова: музична культура, популярна музика, бароко, методологія, історико-генетичний / історико-компаративний метод.

PRYKHODKO I. MODERN MUSICAL CULTURE AND BAROQUE. *Application of comparative historical method allows exposing parallels between Baroque and modern musical cultures, which helps to overcome the negative estimation of popular music and put a new light on some features of Baroque music.*

Key words: musical culture, popular music, Baroque, methodology, genetic / comparative historical method.

ПОП И РОК-МУЗЫКА 1980-Х: ПОЛЯРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, СХОДНЫЕ ПРИЁМЫ

В 1970-е годы в рок-музыке наблюдается прорыв в развитии и усложнении музыкального языка. Это связано с ростом популярности таких стилей, как Прогрессив-рок, Джаз-рок, Фьюжн и т. д. А также и ростом сложности у иных стилей, как, например Хард-рок.

Произошло колоссальное развитие в гармонической, тембровой и аранжировочной сферах.

Хотелось бы обратить внимание на, казалось бы, не очень заметную на первый взгляд особенность, которая проявилась в 70-х у группы Genesis. Она выражается в смене диатонических аккордов, без хроматических смен тональной направленности на басовом органном пункте.

Многие композиции прославившие команду Genesis, и одновременно ставшие классикой Прогрессив-рока имеют в арсенале широкое употребление такого приёма. Достаточно упомянуть такие композиции, как *The Battle Of Epping Forest*, *Dance On A Volcano*, *Los Endos* и т. д. Статичным, как правило, является бас, а смены гармоний проводят инструменты среднего и высокого регистра – гитары, электроорганы, клавиши. Genesis использовали в этом приёме широкий и разнообразный спектр гармоний – натуральные мажор и минор, гармонические мажор и минор, миксолидийский мажор, дорийский минор. Несоответствующие басу аккорды живут своей жизнью, сменяют друг друга, разрешаются в тонику, или наоборот зависают на каком-либо аккорде.

Со временем такой приём стало копировать большое количество исполнителей.

Но хотелось бы обратить внимание на особо глобальное использование таких смен аккордов на статичном басу именно в натуральных ладах, особенно – в натуральном миноре. В данном случае особенно ярко проявляется использование трезвучия 7-й ступени, когда в басу звучит тоника. Часто прослеживается чередование трезвучий тоники, 7-й и 6-й ступеней в натуральном миноре. У самих Genesis это ярко проявилось в их песне *Knife* (эпизод 00: 21).



Схожий приём проявляется и в творчестве группы Led Zeppelin.

В середине 70-х рок-музыкант и звукорежиссёр Алан Парсонс применил схожие гармонические признаки в более синкопированном ритме. Этим он показал воплощение такого гармонического приёма в стиле Фанк.

Использование аккорда 7-й ступени на тоническом басу проникает и в стиль Диско. Он замечен у донны Саммер в 1977 году, в песне Dance Into My Life.

Использовала этот приём и американская группа Kansas. Этот ансамбль, хоть и будучи прогрессив-роковым, всё же повлиял на более массовую коммерческую музыку, которая впоследствии станет называться AOR (Adult Oriented Rock – рок ориентированный для взрослых), или же Мелодик-рок. В 1980-х годах этот стиль переживает наибольший расцвет. Дальнейшие представители этого стиля к 80-м годам, как никто другой, активно использовали такое чередование трезвучий тоники, 6-й и 7-й ступеней на статичном басу.

При этом выработалась закономерность: такой приём звучит, как правило, в куплете. В припеве, эти же аккорды исполняются уже с динамичным, подвижным басом, который подчёркивает 6-ю и 7-ю ступени.

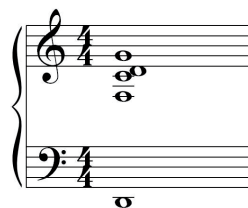
Куплет, в данном случае является, как бы, «ожиданием», «потенциальной энергией», которая проявится в припеве.

Поскольку, выше уже упоминалось про использование этого приёма в 70-х годах, в стилях Диско и Фанк, следует сказать и о глобальном его распространении в этих же стилях в 80-е годы.

Можно сказать, что этот гармонический приём пронизывает творчество большинства исполнителей, которые были на гребне славы в 80-е. Использование этого приёма простирается от композиций групп тяжёлого мелодичного рока, типа Van Halen или Bon Jovi до исполнителей Поп-фанка, Диско 80-х и Синт-попа, вроде Мадонны, Синди Лаупер, или Синт-поп-группы Frankie Goes To Hollywood.

Встречается и иная особенность органного пункта, существующая в припевах AOR-группы Journey. Это, и обыгрывание (как правило, в натуральном мажоре) аккордов тоники, субдоминанты и доминанты на тоническом басу. А далее – обыгрывание тех же (и с той же очерёдностью) аккордов уже на другой, не тонической, но также, статичной басовой ноте (например, 6-й ступени, субдоминанты, доминанты). Но и такой приём также присутствовал в 70-х, в экспериментах группы Genesis. В песне Journey Don't Stop Believin', в припеве (01: 21), в натуральном мажоре бас сначала подчёркивает субдоминанту, а на её фоне синтезаторы играют доминанту-субдоминанту-доминанту-тонику, затем бас подчёркивает тонику, а синтезатор играет доминанту-тонику-доминанту-тонику. Этот приём очень характерен для Journey.

В 1979 году группа «Новой волны» The Police в песне Walking On The Moon употребила на гитаре уже свой характерный одинарный специфический аккорд. Из терцового он превратился в сочетание кварты, квинты и большой секунды (на ре минорном тоническом басу строятся ноты: фа – до – ре – соль):



Хотя, с другой стороны, это сочетание нот может представляться и как сочетание двух интервалов: квинты – внизу, и кварты – сверху.

Этот аккорд слышен в начале песни (00: 05) и повторяется далее, как постоянный инструментальный рефрен перед куплетами, в самих куплетах, и затем – снова, в инструментальных рефренах после припевов (припевы ознаменовывают некую смену настроения, переходя в параллельный мажор), предваряя новый куплет, с этим же аккордом.

The Police представили этот аккорд в особом тембровом обрамлении, используя специфические преобразователи гитар Chorus. Он придаёт ощущение звучания, как бы не одной, а одновременно нескольких гитар. Это создаёт ощущения объёмности, масштабнос-

ти. При этом, увеличиваются и колебания звука, что создаёт немного «космическую», возможно даже «футуристическую» атмосферу.

С одной стороны, это уже иной приём, отличающийся от описываемого выше приёма смен аккордов на басовом органном пункте. Так как на фоне баса ре, он вроде бы и не чередуется с другими аккордами, а является самостоятельным, не имеющим тяготения диатоническим аккордом, просто, как бы «висящим» в воздухе. Однако, в 80-х, в творчестве некоторых исполнителей мы наблюдаем и некое смешение 2-х тенденций: появление такого «одинарного» аккорда, в контексте различных смен аккордов на тоническом органном пункте. Об этом пойдёт речь ниже.

Для начала следует вернуться к самому этому «полисовскому» аккорду 1979 года. Просто поразительно, какое огромное количество поп и рок-звёзд 80-х, а также звёзд предыдущих эпох, обратившихся к саунду 80-х, использовали этот приём (включая, как характерное созвучие нот, так и тембр гитары).

Далее приведён список исполнителей, у которых он прослеживается.

Минута и секунда в скобках указывают на момент употребления этого аккорда, именно в то время, когда бас подчёркивает тонику натурального минора, что наиболее близко к оригинальному варианту такого аккорда у The Police: Pretenders – Brass In Pocket (без баса – в самом начале, далее аккорд идёт на тонике ля мажора, затем на 00: 13 – на ноте соль, как на параллельном миноре, что наиболее сходно с The Police), Брайан Адамс – Win Some Loose Some (00: 03 и далее, в куплете), King Crimson – Heartbeat (00: 25, и далее, в окончании фразы в куплетах), Питер Гебриэл – Kiss Of Life (00: 51, в данном случае – в натуральном мажоре), Тина Тёрнер – What’s Love Got To Do With It (самый начальный аккорд и далее в куплете), Принс – Purple Rain (сначала аккорд идёт на тонике си бемоль мажора, затем на 00: 04 – на ноте соль, как на параллельном миноре, что наиболее сходно с The Police), The Smiths – You’ve Got Everything Now (00: 03), Rush – Distant Early Warning (00: 05, и далее в куплете), Uriah Heep – Rockarama (00: 36), Фил Коллинз – Don’t Loose My Number (02: 06), Chicago – Over And Over (00: 20 в данном случае – в натуральном мажоре), Дэвид Ли Рот – Skyscraper (02: 57), Роберт Плант – Dance On My Own (00: 36, и далее, как аккорд перед припевом), Bonfire – Look Of Love (00: 21, повторится как начало куплета).

У The Police этот аккорд представлен как один аккорд, рассчитанный на один бас (после чего, и аккорд уходит, и бас меняется), а не как один из нескольких аккордов на статичном басу. То есть, возможно, это просто некая аккордовая вариация на тонику. Однако в сходном приёме, но в иных песнях The Police можно столкнуться также с органичным пунктом, но уже, наоборот – с меняющимся басом и статичным повторяющимся аккордом. Например, в песне King Of Pain. Там, в куплетах, в натуральном миноре, переборы гитары постоянно подчёркивают трезвучие 7-й ступени (в данном случае, не кварты и секунды, а просто трезвучие), а бас чередует подчёркивание тоники и 6-й ступени. В какой-то мере это сходно с вышеназванным приёмом, который упоминался, например у Journey. Правда, там была группа нескольких аккордов, чередующаяся сначала на одной басовой ноте, затем та же группа аккордов чередовалась на другой и третьей и т. д. Но притом, что каждый из этих басов был органичным пунктом для этих мелких аккордов, они же (эти мелкие аккорды) сами из себя создавали свой своеобразный органичный пункт, постоянно повторяясь, одинаково меняясь и чередуясь, сначала на одном басу, затем на другом и т. д. По такой же схеме построен и пример с группой Pretenders в куплете песни Brass In Pocket. Или у Брайана Адамса, в куплете песни Win Some Lose Some. А что касается одного статичного аккорда и меняющегося баса, как в песне The Police King Of Pain, то это, возможно, характерно для стилей Новой Волны, в частности, для так называемого «Кельтского рока». Так, как, широко присутствует у группы U2, например, в важном для 80-х альбоме Joshua Tree.

Но это, также, есть и у исполнителей иных стилей 80-х. Например, американского AOR, у группы Bon Jovi, в песне Wild In The Streets. Там, в 1-й половине куплета, характерный, близкий к «полисовскому», аккорд тянется сначала на фоне тоники натурального мажора, затем – на фоне 6-й ступени (параллельного минора). То же самое у Принса, в начале Purple Rain.

Поэтому, в примерах с Pretenders в Brass In Pocket, Брайаном Адамсом с Win Some Lose Some, Bon Jovi с Wild In The Streets минутой и секундой в скобках отмечено не столько начало куплета (когда бас подчёркивает тонику натурального мажора), сколько следующее предложение, когда бас переходит к подчёркиванию параллельного минора. Несмотря на то, что аккорд (или один, или в группе мелких аккордов) одинаково повторяется и на мажорной басовой тонике и на

басовом параллельном миноре, нас интересует именно параллельный минор, поскольку, взятая за первоначальный идеал «полисовская» Walking On The Moon имеет изначальную тонику натурального минора с таким аккордом. Таким образом, куплеты в Brass In Pocket, Win Some Lose Some, Wild In The Streets наиболее идентичны к Walking On The Moon именно в момент второго предложения, когда бас берёт тонику параллельного минора.

Однако если вернуться к квартово-секундным аккордам Энди Саммерса, то у него схожие аккорды в песнях The Police действительно есть, как абсолютно одинарные. Например, в песне When The World Is Running Down, когда в куплете 3 аккорда (3-й аккорд с характерным квартово-секундным сочетанием) сменяют друг друга вместе с басом. Когда меняется нота баса, тогда меняется и аккорд. Хотя эти аккорды и расходятся с басом в тональном плане. Появление такого аккорда, как одинарного, когда после него меняется и бас, и аккорд есть у Роберта Планта в упомянутом выше Dance On My Own.

При этом нельзя не упомянуть и применение такого же квартово-секундового аккорда в обсуждённых, в начале статьи сменах аккордов на тоническом органном пункте. То есть, можно говорить и о смещении тенденции, идущей от прогрессив-роковых корней группы Genesis – с одной стороны, и характерного аккорда, близкого к The Police – с другой стороны. Здесь, в первую очередь нужно отметить Тину Тёрнер с её хитом 80-х What's Love Got To Do With It. В нём, в самом начале звучит схожий аккорд: на басовой тонике натурального соль диез минора, звучат ноты соль диез- си- до диез- фа диез (квартово-секундовый аккорд). За тем, на том же басу, аккорды меняются на фа диез – ля диез – до диез – фа диез:



Последний аккорд может быть просто трезвучием 7-й ступени. Таким образом, нота си первого аккорда в какой то мере напоминает задержание в следующем аккорде 7-й ступени. Так как, нота си в первом

аккорде как бы хочет перейти в ля, во втором аккорде. Хотя, возможно, при употреблении схожего изначального варианта такого аккорда у The Police не предполагалось видеть в этом аккорде какое-либо задержание. Так как этот аккорд ни во что не переходит, и не разрешается, а просто, как было сказано, «висит» в воздухе.

То же самое можно сказать и про песню Look Of Love металлической группы Bonfire. Сходно с хитом Тины Тёрнер, здесь в куплете, на басовой тонике натурального соль диез минора, звучат си – до диез – фа диез. Затем, в следующем аккорде, си, также, заменено на ля диез, что делает ноту си 1-го аккорда задержанием к ноте ля 2-го аккорда.

А вот у Фила Коллинза схожий аккорд в песне Don't Loose My Number звучит в некоем срединном эпизоде, расположенном между 2-м проведением припева, и эпизодом с гитарным соло. Он имеет свою временную тональность – натуральный соль минор. На фоне баса, подчёркивающего тонику, сначала отмечено тоническое трезвучие, играемое синтезаторами, затем – характерный аккорд си – до диез – фа диез отмечен характерной же гитарой со спецэффектом Chorus, после которого синтезаторы играют трезвучия 6-й и 7-й ступеней. То есть при игре клавишами трезвучий тоники, 6-й и 7-й ступеней, гитара врывается в этот эпизод только ради этого квартово-секундового аккорда, вставая между тоникой и 6-й ступенью. При пропеваемых словах «Don't give up», квартово-секундовый аккорд выпадает именно на слово «up». Здесь этот аккорд также напоминает некое задержание к трезвучию 7-й ступени. Следует отметить и некую подвижность баса в этом эпизоде. Дело в том, что здесь, бас не так уж статичен, а обыгрывает некие мелодические линии, переходя от тонической ноты к нотам ре, фа, и снова – к тонике, соль. Однако, они, скорее всего не ознаменовывают переход баса в иную гармонию, а являются обыгрыванием тоники басом, который иногда импровизирует, вплетая иные ноты, мелодические линии во, всё же, статичный бас. Примечательно, что как раз, при самом начале характерного квартово-секундового аккорда, а также и трезвучий 6-й и 7-й ступени, у баса отчётливо звучит тоника.

А в песне Heartbeat адаптировавшихся к саунду 80-х прогрессив-рокеров King Crimson, гитара, в натуральном до-диез миноре, на тоническом басу, сначала играет тонический квартсекстаккорд соль диез – до диез – ми, а затем – характерный аккорд, на этот раз – фа диез – си – ми, что также напоминает задержание 7-й ступени.

Гитарист The Police Энди Саммерс вообще известен, как виртуоз гитары, но не столько беглости пальцев, сколько феноменальной растяжки (в данном примере *Walking In The Moon*, пальцы находятся на 3-м и 5-м ладах, создавая не очень удобное положение). Возможно, большинство аккордов-последователей The Police являются и слегка более упрощёнными во взятии их на гитаре. Скажем, в примере песни *Dance On My Own* Роберта Планта. Там звучит сочетание нот ля – си – ми на басовой тонике фа диез. Ноты си и ми явно взяты на пустых струнах. Однако, наличие в таких аккордах, также как и в оригинале The Police, кварты и большой секунды, делает по характеру звучания их практически идентичными. То есть, аккорд The Police просто вошёл в моду, а иные исполнители уже могли изобразить схожий, но не требующий таких усилий аккорд, и при этом ухватить это модное звучание, модное настроение, которое продвигал Энди Саммерс, которое стало аккордовым поп-стандартом 80-х. Тем более что заимствовалась и тембровая окраска этого аккорда (спецэффект гитары Chorus).

Следует добавить, и просто, схожесть в тембровом плане (гитарный спецэффект Chorus). Все вышеперечисленные «подражатели» The Police звучали в сходном гитарном тембре. Схоже звучала и металлическая группа Def Leppard во фрагменте куплета песни *Women* (01: 14). Здесь также употребляются, в какой-то мере, близкие к такому характерному аккорду созвучия. Обыгрываются 1-я, 7-я и 6-я ступени.

Не так уж далёк от таких приёмов и арфист Андреас Фолленвейдер – представитель, наоборот, уже совсем спокойной, фоновой музыки 80-х Нью Эйдж. Обыгрывания 7-й ступени на тоническом басу можно проследить в его композиции *Behind The Gardens*. При этом его арфа имеет также, в чём-то близкое к эффекту Chorus звучание, создавая типичный «футуристический» настрой, что в общей массе характерно для музыки 80-х.

ВЫВОДЫ. Как видно, достаточно одинаковый приём пронизывает почти все адаптированные к звучанию 80-х годов стили поп, рок и афроамериканской музыки – Нью Вейв (Новая волна), Нью Эйдж, Рэггей, Уорлд-музик, Соул, Фанк, Хард-рок, Хэви-метал, AOR (Мелодик-рок), Глэм-метал, Прогрессив-рок, Джаз-рок, Инди-поп, Синт-поп.

Столь глобальное использование такого приёма позволяет говорить об общей тенденции. Она как бы объединяет кажущиеся

абсолютно разные, иногда противоречащие друг другу музыкальные стили, существовавшие в 80-х (а некоторые и до и после них).

В этом случае необходимо пересмотреть (по крайней мере, на протяжении декады 80-х) взгляды музыкальных критиков на эти стили, как на противостоящие друг другу. А это в свою очередь заставляет по-иному взглянуть на поп и рок-музыку 1980-х.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Додд П., Каутроун Дж., Баррет К., Оти Д. 100 лучших альбомов 1980-х / П. Додд, Дж. Каутроун, К. Баррет, Д. Оти. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 224 с.
2. Климук И. Мода. Музыка. Молодежь / И. Климук. – Минск-Киев. : Освіта України, 2010. – 238 с.
3. Козлов А. Рок. Истоки и развитие / А. Козлов. – М. : Синкопа, 2000. – 192 с.
4. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К., 1996. – 292 с.
5. Музыка наших дней. Современная энциклопедия. – М. : Аванта+, 2002.
6. Скулатти Дж. 100 лучших альбомов 1970-х / Дж. Скулатти. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 224 с.
7. Ренессанс Прогрессив-рока. *Classic Rock*. – 2007. – Спец. вып. № 2. – С. 26–29.
8. Рок энциклопедия. – М. : «Ровесник», 2003.
9. Терентьев Д. Рок-музыка. Забытые звучания десятилетия (1980-е годы) / Д. Терентьев // В сб. Київське музикознавство. – К., 2010. – Вып 31. – С. 220–234.
10. Терентьев Д. Видоизменения Прогрессив-рока в классический и кризисный периоды / Д. Терентьев // В сб. Київське музикознавство. – К., 2010. – Вып 35. – С. 85–102.
11. Троицкий А. *Porplex* / А. Троицкий. – Спб. : Амфора, 2009. – 254 с.
12. Цалер И. Популярная музыка XX века / И. Цалер. – М. : Астрель, Мир энциклопедий Аванта+, 2009. – 480 с.
13. Чамп Х. 100 лучших альбомов 1970-х / Х. Чамп. – М. : АСТ : Астрель, 2007. – 224 с.
14. Шар В. Путь рока / В. Шар. – М. : 1998. – 285 с.
15. *AOR. Classic Rock*. 2007. – Спец. вып. № 1. – С. 76–77
16. *AOR. Classic Rock*. 2007. – Спец. вып. № 2. – С. 120–121
17. *Prog rock. Classic Rock*. 2007. – Спец. вып. № 1. – С. 50–51.
18. *Prog rock. Classic Rock*. 2007. – Спец. вып. № 2. – С. 30–31.
19. *The soft machines. Classic Rock*. – 2007. – Спец. вып. № 1. – С. 68–75.

ТЕРЕНТЬЕВ Д. ПОП И РОК-МУЗЫКА 1980-Х: ПОЛЯРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, СХОДНЫЕ ПРИЁМЫ. В статье исследуется специфика некоторых особенностей аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов. Статья прослеживает возникновение аккордового созвучия, которое стало популярным, и определило характер звучания массовой музыки этого десятилетия. Это позволило абсолютно разным и даже, полярным стилям поп- и рок-музыки приобрести схожие музыкальные качества.

Ключевые слова: поп-музыка, рок-музыка, аккорд, гармонический анализ.

ТЕРЕНТЬЄВ Д. ПОП І РОК-МУЗИКА 1980-Х: ПОЛЯРНІ НАПРЯМКИ, СХОЖІ ПРИЙОМИ. В статті досліджується специфіка деяких особливостей акордики в поп- і рок-музиці 1980-х років. Стаття простежує виникнення акордового співзвуччя, котре стало популярним, і визначило характер звучання масової музики цієї декади. Це дало змогу зовсім різним і навіть, полярним стилям поп- і рок-музики здобути спільні музичні риси.

Ключові слова: поп-музика, рок-музика, акорд, гармонічний аналіз.

TERENTIEV D. 1980S POP AND ROCK-MUSIC: OPPOSITE STYLES, SIMILAR METHODS. This article talks about specific features of harmony in 1980s pop- and rock-music. Article examines the appearance of the chord, which has become very popular. This chord globally defined the character of the sound in this decade. Because of this chord, many different styles of pop- and rock-music have found similar musical quality.

Key words: pop music, rock music, chord, harmonic analysis.

УДК 78.03 : 785.161

Александр Федорченко

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗА

Актуальность темы статьи обусловлена как дискуссиями, которые вызывает искусство джаза, так и несоординированностью научных поисков, ведущихся вокруг этого яркого феномена. **Объектом** данной статьи является – стилевая эволюция джаза, **предметом** же – специфические проявления этих тенденций в сфере джазового вокала. **Цель** работы – показать историческую эволюцию искусства джаза, различие и преемственность в становлении его направлений.

Джаз как род музыки сложился на рубеже XIX–XX веков в результате синтеза элементов двух музыкальных культур – европейской

и африканской. Из африканских элементов, которые вобрал в себя джаз, можно отметить полиритмичность, многократную повторяемость основного мотива, вокальную экспрессивность, импровизационность, которые проникли в джаз вместе с распространенными формами негритянского музыкального фольклора: обрядовыми плясками, рабочими песнями, спиричуэлс и блюзами. Слово «джаз», первоначально «джаз бэнд», стало применяться в середине 1-го десятилетия XX в. в южных штатах для обозначения музыки, создаваемой небольшими ньюорлеанскими ансамблями (в составе трубы, кларнета, тромбона, банджо, тубы или контрабаса, ударных и фортепиано) в процессе коллективной импровизации на темы блюзов, регтаймов и популярных европейских песен и танцев. В настоящее время под словом джаз подразумевают целый комплекс стилевых направлений, принадлежность которых условно можно отнести к одному из *трех периодов*: 1) *предджазовый период*, 2) *период от традиционного джаза до свинга*, 3) *период современного джаза*.

Краткий исторический обзор становления джазовых стилей в данной статье, конечно, не может охватить всего разнообразия талантливых исполнителей, осветить все множество джазовых направлений. Поэтому обратимся к наиболее известным и значимым явлениям джазовой музыки.

Предджазовый период представлен такими жанрами как спиричуэлс, рабочие песни негров, регтайм, буги-вуги.

Спиричуэлс (spirituals) представляли собой песни, исполнявшиеся обычно одним певцом в сопровождении хора, здесь негры, знавшие ранее только одноголосие, приобщились к европейской гармонии. Содержание спиричуэлс было религиозным, и в нем скрывалось глубокое чувство тоски. Негритянские народные хоры, исполнявшие эти песни, с огромным успехом гастролировали по городам Америки и Европы в конце XIX века. В XX веке этот жанр влиял на концертную эстраду благодаря таким исполнителям как Марианн Андерсон и Поль Робсон. Слушатели познакомились со знаменитыми спиричуэлс – «Небо», «С неба слети, карета». «Благодаря сопровождению пения спиричуэлс топанием ног и хлопками в ладоши установилось разделение ансамбля на мелодическую и ритмическую группы» [5, с. 97]. Наряду с негритянскими спиричуэлс существовали и «белые» спиричуэлс, так же, как в дальнейшем развивались негритянский и белый джаз.

Существует легенда, по которой скэт изобрел Луи Армстронг. Во время записи композиции Heebie Jeebies (1926 год) он выронил листок с текстом, но не растерялся и допел до конца, имитируя звуки собственной игры на трубе, используя вместо слов первые попавшиеся комбинации слогов. Какой-то остроумец назвал это Scat – возможно, сократив фразу «Scat-a-lee-dat». Армстронг наверняка не был первым музыкантом, заменившим текст песни слогами, но он первым записал Scat в студии, привнеся в импровизационный джаз еще один несравненный инструмент - человеческий голос. Пение скэтом было популярно среди вокалистов стиля **регтайм** (Rag Time) – рваный ритм (см. об этом [3, с. 48–56; 2, 130–153]), среди них можно назвать Бена Харни, Тони Джексона, Джина Грина, которые ещё в первые два десятилетия XX в. активно пользовались техникой скэт-пения.

Буги-вуги в своих «некоммерциализированных» формах – это инструментальное соло фортепиано, сочетающее элементы блюза и джаза. От блюза в буги-вуги – 12-тактовая прогрессия и своеобразное «блюзовое» звучание со слайдами (так называется скольжение с черной клавиши на белую, исполняемое одним пальцем), всевозможными мелизмами, трелями, невнятными «проскальзывающими» переборами соседних нот. От джаза – важность импровизированного соло, в связи с чем пианисты часто обращались к джазовым стандартам в поисках импровизационных идей. Широкое распространение буги-вуги в крупных городах Севера США и в первую очередь в Чикаго датируется второй половиной 20-х и началом 30-х годов XX в. [1, с. 59.] Самой яркой личностью который пел в этом стиле является джазовый вокалист Рэй Чарльз.

В предджазовый период получают развитие как вокальные, так и инструментальные жанры, в которых зарождалась живая, основанная на импровизации музыка джаза, повлиявшая на дальнейшее развитие джазовых стилей.

Следующий период от традиционного джаза до свинга – начинается с классического джаза.

Общепринятое итоговое обозначение ранних джазовых стилей, существование которых обычно датируют с конца XIX в. до второго десятилетия XX в., то есть до момента появления «белых» оркестров, игравших в манере диксиленд.

Традиционный джаз, как стали впоследствии называть все разновидности новоорлеанского стиля, диксиленда и даже свинга,

получил широкое распространение в Европе и почти слился с городской бытовой музыкой Старого Света – знаменитые три «Б» в Великобритании – Акер Билк, Крис Барбер и Кенни Болл (последний прославился диксилендовой версией Подмосковных вечеров в самом начале 1960-х гг.). На волне диксилендового возрождения в Великобритании возникла также мода на архаичные ансамбли самодельных инструментов – скиффл, с игры на которых начинали свою карьеру участники квартета «Битлз». Ярчайшие представители этого стиля: Луи Армстронг, Элла Фитцджеральд.

Вторая волна этого периода представлена горячим джазом – музыкой новоорлеанских пионеров, чья наивысшая творческая активность совпала с массовым эмигрированием новоорлеанских джазовых музыкантов на Север, преимущественно в Чикаго. Главным представителем этой школы был Луи Армстронг. Ещё выступая в ансамбле Кинга Оливера, он внёс революционные по тем временам изменения в концепцию джазовой импровизации, перейдя от традиционных схем коллективной импровизации к исполнению индивидуальных сольных партий.

С эмоциональным накалом, характерным для манеры исполнения этих сольных партий и связано само название этого вида джаза. Термин «Hot» первоначально был синонимом джазовой сольной импровизации для подчёркивания отличий в подходе к солированию, произошедших в начале 1920-х годов. В дальнейшем, с исчезновением коллективной импровизации, это понятие стали связывать со специфическим способом исполнения джазового материала, в частности с особенным звучанием, определяющим инструментальный и вокальный стиль исполнения, так-называемым хотированием или хот-интонацией, то есть совокупностью особых приемов ритмизации и оригинальными интонационными особенностями. Наиболее известные исполнители: Джо Кинг Оливер, Луи Армстронг, Бенни Гудман, «Фетс» Уоллер и др.

Диксиленд – наиболее широкое обозначение музыкального стиля самых ранних нью-орлеанских и чикагских джазовых музыкантов, записавших пластинки с 1917 до 1923 года. Так же это понятие распространяется на период последующего развития и возрождения новоорлеанского джаза, продолжавшегося после 1930-х годов. Некоторые историки относят Диксиленд только к музыке белых групп, играющих в новоорлеанском джазовом стиле. В отличие от других форм

джаза, репертуар пьес у музыкантов Диксиленда оставался весьма ограниченным, предлагая бесконечные изменения (варьирование) одних и тех же мелодий, сочинённых на протяжении первого десятилетия 20 века и включал в себя рэгтаймы, блюзы, уанстепы, тустепы, марши и популярные мелодии. Для этого исполнительского стиля было характерным сложное переплетение отдельных голосов в процессе коллективной импровизации всего ансамбля. Открывающий соло исполнитель и продолжавшие его игру другие солисты как бы противостояли «риффингу» остальных духовых, вплоть до заключительных фраз. Музыканты диксиленда в сущности искали пути возрождения классического новоорлеанского джаза прошлых лет. Эти попытки оказались весьма успешными и благодаря последующим поколениям продолжают по сей день. Можно указать на первую попытку возрождения традиций диксилендов в 1940-е годы. В данном стиле работали преимущественно музыканты инструменталисты.

Термин **«swing»** имеет два значения. Во-первых, это выразительное средство в джазе: характерный тип пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма от опорных долей. Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия. Во вторых, это стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 1920–30-х годов в результате синтеза негритянских и европейских стилевых форм джазовой музыки. Появление нового стиля в джазе (в 1933–1935 гг.) было связано с процессом распада маленьких оркестров после кризиса 1929 г. В отличие от новоорлеанского джаза, ставшего традиционным, свинг не основывается на одновременной коллективной импровизации. Все музыканты исполняют обычно аккомпанемент к импровизации солиста, отличающийся большей или меньшей степенью сложности. Солист же (один из участников оркестра) играет обычно без нотной записи. Таким образом, особенность свинга состоит в умении солистов свободно импровизировать на фоне интересно аранжированного аккомпанемента. В художественно-исполнительском плане свинг развивал отточённую технику, чувство гармонии и формы. Специфическим приемом свинга стал рифф. Техника свинга заключается в способности музыканта с помощью ряда приемов превращать исполняемую тему в джазовую, то есть, по выражению музыкантов «освинговывать» ее. Это своеобразный прием роскачивания (англ. swing – качание). Популярной мелодии предается упругая пульсация, синкопирование; характерно

и изменение ритмической структуры напева. Хороший свинг – это умение исполнителя придать легкость музыкальному движению, наполнить звучание личным обаянием и интузиазмом. Джазовые вокалисты которые работали в этом стиле: Фрэнк Синатра, Майкл Бабл, Нора Джонс, Мишель Легран и др.

Период начала современного джаза принято связывать с би-бопом (**Bebop**) [5, с. 100]. Джазовый стиль, сложившийся в начале – середине 40-х годов XX века и открывший собой эпоху модерн-джаза. Характеризуется быстрым темпом и сложными импровизациями, основанными на изменении гармонии, а не мелодии.

Сверхбыстрый темп исполнения был введён Паркером и Гиллеспи, дабы не подпустить к их новым импровизациям непрофессионалов. Кроме всего прочего, отличительной чертой всех бибоповцев стала эпатажная манера поведения. Изогнутая труба «Диззи» Гиллеспи, эксцентричное поведение Паркера и Гиллеспи, нелепые шляпы Монка и т. д. Возникнув как реакция на повсеместное распространение свинга, бибоп продолжил развивать его принципы в использовании выразительных средств, но вместе с тем обнаружил ряд противоположных тенденций. В отличие от свинга, большей частью представляющего собой музыку больших коммерческих танцевальных оркестров, бибоп – это экспериментальное творческое направление в джазе, связанное главным образом с практикой малых ансамблей (комбо) и антикоммерческое по своей направленности. Этап бибоба стал значительным смещением акцента в джазе от популярной танцевальной музыки к более высокохудожественной, интеллектуальной, но менее массовой «музыке для музыкантов». Боп-музыканты предпочитали сложные импровизации, основанные на сочетаниях сложных аккордов, гармонических оборотов. В этом стиле ярко проявили себя такие вокалисты, как Элла Фитцджеральд, Сара Вон, Эл Джеро, Кэвин Махогани, Даяна Кролл и др.

После окончания господствующей моды больших оркестров в эпоху биг-бендов, когда музыку больших оркестров на сцене стали теснить маленькие джазовые ансамбли, свинговая музыка продолжала звучать. Многие знаменитые свинговые солисты после концертных выступлений в болл-румах, любили поиграть в своё удовольствие на спонтанно устраиваемых джемах в небольших клубах на 52-ой улице в Нью-Йорке. Причем это были не только те, кто работал в качестве «сайдменов» в больших оркестрах, такие как Бэн Уэбстер, Коул-

мен Хокинс, Лестер Янг, Рой Элдридж, Джонни Ходжес, Бак Клэйтон но и сами руководители биг-бэндов - Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, Бенни Гудмен, Джек Тигарден, Гарри Джеймс, Джин Крупа, будучи изначально солистами, а не только дирижерами, тоже искали возможности поиграть отдельно от своего большого коллектива, в малом составе.

Не принимая новаторские приёмы наступающего бибоба, эти музыканты придерживались традиционной для свинга манеры, демонстрируя при этом неиссякаемую фантазию при исполнении импровизационных партий, такой стиль игры в последствии стали называть **мейнстрим**.

Термин «современный мейнстрим» или постбибоб используется сегодня почти для любого стиля, который не имеет близкой связи с историческими стилями джазовой музыки.

Один из стилей современного джаза – **кул-джаз**, сформировавшийся на рубеже 40-х – 50-х годов XX века на основе развития достижений свинга и боба. Происхождение этого стиля прежде всего связано с именем свингового негритянского саксофониста Л. Янга, разработавшего противоположную звуковому идеалу хот-джаза «холодную» манеру звукоизвлечения; он же ввел впервые в обиход сам термин «кул». Кроме того, предпосылки кул-джаза обнаруживаются в творчестве многих музыкантов бибоба — таких, например, как Ч. Паркер, Т. Монк, М. Дэвис и других.

Вместе с тем кул-джаз имеет существенные отличия от боба. Это проявилось в отходе от тех традиций хот-джаза, которым следовал боп, в отказе от чрезмерной ритмической экспрессивности и интонационной неустойчивости, от нарочитого подчеркивания специфически негритянского колорита. В этом стиле играли преимущественно инструменталисты: Майлз Дэвис, Стэн Гетц, Гэри Маллигэн, Дэйв Брубэк, Пол Дэймонд.

В противовес прохладности стиля кул, на Восточном побережье США молодые музыканты в начале 50-х годов продолжили развитие, казалось бы, уже исчерпавшего себя стиля бибоп. Вновь было обращено внимание на сохранение верности афроамериканским импровизационным традициям. При этом все достижения бибоба были сохранены, но к ним прибавились и многие наработки кула как в области гармонии, так и в сфере ритмических структур. Музыканты нового поколения, как правило, имели хорошее музыкальное образование.

Это течение, получившее название «хардбоп», оказалось весьма многочисленным. В него включились трубачи Майлс Дэйвис, Фэтс Наварро, Клиффорд Браун, пианисты Телониус Монк, Хорас Силвер, барабанщик Арт Блэйк, саксофонисты Сонни Роллинс, Кэннонболл Эддерли, контрабасист Пол Чембэрс и многие другие.

Происхождение стиля **хард-боп** было связано с возросшим самосознанием негров. Заметно использование гармоний, входящих в состав хроматической тональности, а также сам процесс расширения тональности, усложнение гармонической вертикали, насыщенность горизонтали. Это воздвигало и более сложные задачи перед исполнителями, которым необходимо было удерживать в памяти большое количество сложных гармонических структур, включая и полиаккорды. Возрастает роль быстрых темпов, требующих технического совершенствования. Импровизация требовала предварительного планирования и подготовки. В данном стиле работали преимущественно музыканты инструменталисты.

В ритмическом отношении южная часть Нового Света заметно повлияла в нашем веке на всю популярную (и джазовую) мировую музыку и многое дала ей в смысле ритмики. На протяжении столетия отсюда вышли танго, румба, бегин, ча-ча-ча, калипсо, сон, меренге, мамбо и, конечно же, самба, а кроме того – на эстрадных сценах мира появилось множество разных, новых для нас латиноамериканских ударных инструментов (перкуссия). Огромную популярность в Америке и Европе 50-х приобрел стиль и танец мамбо – как в джазе, так и в популярной музыке. Это был танец латиноамериканского происхождения, который представлял собой разновидность быстрой румбы в музыкальном размере 4/4.

Самой выдающейся личностью среди композиторов **босса-новы** был, конечно же, Антонио Карлос Жобим (1927–1994), а среди американских исполнителей – саксофонист Стэн Гетц, гитарист Чарли Берд, певица Аструд Жильберто [5, с.191]. В феврале 1962 г. Гетц и Берд записали свой первый диск, который так и назывался «Джаз-самба», и в том же году они получили за него премию «Грэмми», а в марте 1963 г. Стэн Гетц записал в Нью-Йорке очередной удачный альбом босса-новы с бразильской певицей Аструд Жильберто и самим А. К. Жобимом за роялем. В дальнейшем трудно было бы назвать такого джазового или популярного артиста, который не записывал бы темы в духе босса-новы.

Латин-джаз – общий термин, который относится к музыке, сочетающей африканские и латиноамериканские ритмы с джазовыми мотивами Латинской Америки, стран островов Карибского бассейна, Европы и США.

Две основных ветви *Latin Jazz* – это бразильский и афро-кубинский. В бразильский *Latin Jazz* входит босса-нова и самба. В афро-кубинский входят сальса, маренго, сонго, мамбо, болеро, сон, чаранга, ча-ча-ча. Соединение латинских ритмических элементов присутствовало в джазе почти с самого начала смешения культур, зародившегося в Новом Орлеане. Джелли Ролл Мортон говорил об «испанских оттенках» в своих записях середины и конца 1920-х. Дюк Эллингтон и другие руководители джазовых оркестров так же использовали латинские формы. Развитый бразильцами Жоао Жильберто и Антонио Карлосом Жобимом, этот стиль в 1960-е годы стал танцевальной альтернативой хардбопу и свободному джазу, значительно расширив свою популярность благодаря записям и выступлениям музыкантов с западного побережья, в частности гитариста Чарли Берда и саксофониста Стэна Гетца.

Возможно самое спорное движение в истории джаза возникло с появлением «свободного джаза». Хотя элементы «**Free Jazz**» существовали задолго до появления самого термина, в «экспериментах» Коулмена Хокинса, Пи Ви Расселла и Ленни Тристано, но только к концу 1950-х усилиями таких пионеров, как саксофонист Орнетт Коулмен и пианист Сесил Тэйлор это направление оформилось как самостоятельный стиль.

Среди новшеств, которые вводились с воображением и большой музыкальностью, был отказ от последовательности аккордов гармонической схемы, что позволяло музыке двигаться в любом направлении. Другое фундаментальное изменение было найдено в области ритмики, где «свинг» был или пересмотрен, или же игнорировался в целом. Другими словами, пульсация, метр и грув больше не являлись существенным элементом в этом понимании джаза. Ещё один ключевой компонент был связан с атональностью. Теперь музыкальное развитие больше не основывалось на обычной тональной системе.

Первоначальное определение **джаз-рока** было наиболее ясным: сочетание джазовой импровизационности с энергетикой и ритмами рок-музыки. Вплоть до 67 года миры джаза и рока существовали практически раздельно. Но к этому времени рок становится

более творческим и усложняется, возникает психоделический рок, соул-музыка. В то же время некоторым джазовым музыкантам стал надоедать чистый хардбоп, но они не хотели играть и трудную для восприятия авангардистскую музыку. В результате две различных идиомы начали обмениваться идеями и объединять свои силы. Начиная с 1967 г., гитарист Ларри Кориелл, вибрафонист Гэри Бертон (а в 1969 г. и барабанщик Билли Кобэм с группой «Dreams», в которой играли братья Брекер) начали осваивать новые просторы стиля. К концу 60-х Майлс Дэйвис обладал необходимым потенциалом для перехода к джаз-року. Он был одним из создателей модального джаза, на основе которого, используя ритмику 8/8 и электронные инструменты, делает новый шаг, записав альбомы «Bitches Brew» и «In a Silent Way». Вместе с ним в это время оказывается блестящая плеяда музыкантов, многие из которых позже становятся основополагающими фигурами этого направления – Джон Маклафлин, Джо Завинул, Хэрби Хэнкок. К началу 1970-х джаз-рок сформировал собственный джазовый стиль, хотя и высмеивался многими пуристами от джаза. Представители данного стиля играли высококачественный джаз-рок, который объединял огромный арсенал приемов джаза и рока. Вокалисты, поющие в этом стиле – это Джерли Бэрнхофт, Джо Бэйгел, Джос Стоун, Эл Джерро.

Для наиболее интересных составов джаз-рока характерна импровизационность, сочетающаяся с композиционными решениями, использование гармонических и ритмических принципов рок-музыки, активное воплощение мелодики и ритмики Востока, внедрение в музыку электронных средств обработки и синтезирования звука.

В этом стиле расширился диапазон применения ладовых принципов, сам набор различных, в том числе и экзотических ладов. В 70-е годы джаз-рок становится неимоверно популярным, в него идут наиболее активные музыкантские силы. Более развитый в отношении синтеза различных музыкальных средств джаз-рок получил название **фьюжн** (сплав, слияние). Дополнительным импульсом для фьюжн послужил очередной поклон в сторону европейской академической музыки. Вокалисты, поющие в этом стиле – Нино Катамадзе, Рэйчел Ферел, Даяна Ривз, а также такие джазовые вокальные группы как «Manhattan Transfer», «Take 6», «New York Voices» и др.

Современный **фанк** относится к популярным направлениям джаза 70-х и 80-х, в которых аккомпаниаторы играют в стиле черного поп-соул, в то время как сольные импровизации имеют более твор-

ческий и джазовый характер. Большинство саксофонистов этого стиля используют собственный набор простых фраз, которые состоят из блюзовых выкриков и стонов. Они основываются на традиции, освоенной из саксофоновых соло в ритм-н-блюзовых вокальных записях, подобных Кингу Кертису в записях с «Coasters», Джуниору Уолкеру с вокальными группами лейбла «Мотаун», Дэйвиду Сэнборну с «Blues Band» Пола Баттерфилда. Видная фигура в этом жанре – Гровер Вашингтон-младший, который часто играл соло в стиле Хэнка Кроуфорда с использованием фанкоподобного аккомпанемента. Значительная часть музыки Майкла Бреккера, Тома Скотта и их учеников использует этот подход. Среди вокалистов поющих в этом стиле необходимо выделить: Кэвина Махогини, Эл Джеро, Джеми Калума, Даяну Ривз, Рэйчел Ферел, Джейсон Рэбелло, вокальная группа «Mand Sound» и др.

ВЫВОДЫ. Предложенный обзор основных джазовых стилей, в которых, как правило, играют и поют джазовые музыканты-исполнители, позволил выстроить изучаемые стили в порядке их возникновения. Для удобства усвоения и ознакомления они распределены по следующим периодам: 1) предджазовый период; 2) период от традиционного джаза до свинга; 3) период современного джаза.

Стилевые особенности вокальных композиций различных джазовых направлений связаны, прежде всего, с особенностями музыкального языка; синкопированного ритма-остинато на фоне четкой метрической пульсации; своеобразии мелодии импровизационного характера; гармонии с преобладанием септаккордов всех ступеней.

В эволюции джаза (фри-джаз, фьюжн, джаз-рок) заметна тенденция к развитию модальных элементов (модальный джаз). Многие музыканты ведут поиск нового языка на Востоке: например, увлечение индийской музыкой (Дж. Колтрэйн), индонезийской и китайской (Д. Черри), арабской и японской (Ф. Сандерс). Интерес к востоку не ограничивается ориенталистикой, музыканты проявляют желание углубиться в эстетический и духовный мир восточных культур, найти точки соприкосновения с джазом. Интеграция характерна для современного джаза так же, как и для всей мировой культуры, диалог Востока и Запада – одна из сторон этого процесса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кинус Ю. Г. *Из истории джазового исполнительства* / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на/Д. : Феникс, 2009. – 157 с.

2. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 310 с.
3. Коллиер Дж. Становление джаза / Дж. Коллиер. – М. : Искусство, 1980. – 269 с.
4. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология / В. Симоненко. – К. : Муз. Україна, 1984. – 318 с.
5. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учебное пособие / Ю. Чугунов. – М. : Сов. композитор, 1985. – 144 с.

ФЕДОРЧЕНКО А. СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗА. Предложен исторический обзор становления джазовых стилей, начиная от предджазового периода до новейших направлений последнего времени.

Ключевые слова: джаз, свинг, стиль, импровизация, скэт, джазовый вокал.

ФЕДОРЧЕНКО О. СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗУ. Запропоновано історичний огляд становлення джазових стилів, починаючи від предджазового періоду і до новітніх напрямків останнього часу.

Ключові слова: джаз, свінг, стиль, імпровізація, скет, джазовий вокал.

FEDORCHENCO A. STYLISH TENDENCIES OF DEVELOPMENT OF A JAZZ. In article the historical review of formation of jazz styles is presented, beginning from period before jazz and up to the newest directions of last time.

Key words: jazz, swing, style, improvisation, the scat, the vocal jazz.

УДК 784.66 : 7.012.185 (430)

Анна Шехтман

ПОПУЛЯРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Актуальность темы. Музыкальное искусство современности представляет собой сложный, многообразный процесс, протекающий под влиянием социально-экономического прогресса и изменений в духовной жизни общества. Эстрадное вокально-исполнительское искусство является одной из специфических форм музыкальной культуры, интегрирующей в своём содержании всю систему общественного сознания. Эта интеграция на современном этапе социокультурного развития преодолевает национальные барьеры, глобализируя мировое эстрадно-во-

кальное исполнительское мышление. Несомненно, процесс глобализации стирает, минимализирует, обезличивает интонационно-речевую исполнительскую аутентичность. Кризисные явления, вытекающие из процесса глобализации, являются общей проблемой современного эстрадно-вокального исполнительского искусства во всем мире, в том числе – в Германии (бывшей ГДР и объединённой ФРГ).

Анализ особенностей исполнительских стилей выдающихся эстрадных певцов Германии не только ретроспективно обозначает основные этапы эволюции эстрадного вокально-исполнительского искусства Европы в XX веке, но и высвечивает социально-экономические факторы, оказавшие влияние на основные тенденции развития эстрадного вокала в мировом масштабе, а также позволяет осознать причины и наметить пути преодоления кризисных явлений.

Если имена «звезд» эстрадно-вокального исполнительства таких европейских стран, как Франция (Э. Пиаф, Ш. Азнавур, Дж. Дассен, Далида), Италия (Р. Фолли, Т. Кутуньо, Аль Бано и Рамина Пауэр, А. Челентано), Испания (Х. Иглесиас) известны отечественному слушателю, то Германия в этом ракурсе рассмотрения до сих пор остается «белым пятном» и для любителей эстрадной музыки, и для музыковедов.

Цель статьи – выявить специфику этапов развития U-Musik Германии и очертить в этом контексте ретроспективу европейского эстрадно-вокального исполнительского искусства XX века.

Специфика популярной вокальной музыки в современной немецкой массовой культуре неразрывно связана с тенденцией внедрения коммерции в сферу популярной музыки Германии ещё на этапе её формирования. К началу XX века музыкально-эстетические вкусы германской публики были полярно разделены. Популярная музыка (Populär Musik) Германии, возникновение сферы которой относится к концу XVIII века, своим развитием обязана развитию музыкального рынка. Уже на протяжении первых десятилетий XIX века намечилось отторжение популярной музыки от традиционной академической. С притоком в большие города провинциальных мелкобуржуазных слоёв населения в сфере искусства возникли противоречия, вызванные различиями в понимании социальных функций искусства (особенно музыки). Мелкая буржуазия и пролетариат представляли собой массовую публику, и их музыкальные предпочтения отличались от вкусов господствующих классов.

Результатом этих процессов стала видовая дифференциация музыкальной культуры в Германии, где резко разделены три сферы: E-Musik (Ernstmusik – серьезная, классическая музыка); U-Musik (Unterhaltungsmusik – лёгкая, развлекательная музыка, то же, что и популярная музыка); позже, с развитием звукового кинематографа появилось понятие F-Musik (Filmmusik – музыка кино).

Постепенно развился и антагонизм между композиторами, представлявшими ветви «серьёзного» и «лёгкого» жанров в музыкальном искусстве. Т. Адорно утверждает в этой связи: «Вплоть до конца XIX в. лёгкая музыка ещё была возможна и с соблюдением приличий. А фаза её эстетического упадка совпадает с окончательным и бесповоротным отказом обеих сфер друг от друга» [1, с. 27]. Далее выдающийся немецкий социолог ещё более резок в оценке «лёгкой» музыки: «Отношение серьёзной музыки к её историческим формам диалектично. Они зажигают искру творчества, но музыка переплавляет их, уничтожает их, чтобы возродить вновь. А лёгкая пользуется своей формой, как пустой банкой, в которую запихивают содержимое, – нет взаимосвязей между содержимым и формой. Итак, без связи с формой содержание гибнет, но оно и раскрывает ложность формы, которая ничего на деле не организует» [1, с. 31]. Таким образом, мы рассматриваем популярную вокальную музыку Германии в пространстве U-Musik.

Если в первом десятилетии XX века в России уже были свои «звёзды» эстрадно-вокального исполнительства (В. Зорина, В. Панина, А. Вяльцева), то на эстрадном горизонте Германии исполнители подобного масштаба появились лишь во втором десятилетии XX века. Однако формы, направления, которые можно назвать предысторией жанра, уже существовали и были достаточно разнообразными.

Основными генетическими истоками немецкой вокальной эстрады стали немецкое кабаре и оперетта.

Немецкое кабаре репрезентирует сатирическую ветвь немецкой эстрады, основанную на синтезе актерского мастерства, сценического движения, поэзии и пения. Преимущественно кабаретистами были самодеятельные поэты. Их основными исполнительскими приемами были эксклюзивная манера исполнения и индивидуальная актерская игра. Тип звукоизвлечения кабаре-певцов представлял собой мелодекламацию с приоритетом речевого начала. Интересно, что корни это-

го явления скрыты в начальном периоде творчества А. Шенберга, для которого кабаре стало творческой лабораторией в разработке метода Sprechstimme.

Наиболее прославленными кабаре-певцами были О. Ройтер и К. Вальдофф. Для исполнительского облика О. Ройтера характерны музыкально-поэтический синкретизм и актерская подача текста. Творчество К. Вальдофф демонстрирует новую (по А. Шенбергу) трактовку воплощения экспрессивных состояний интонационными средствами (вскирки, прерывистое дыхание, резкие акценты).

Утверждение вокального и актёрского профессионализма на сцене немецкого песенного кабаре связывают в Германии с появлением первых кабаре-ревю (Лео Фалля, Оскара Штрауса) и с именем Ф. Массари – создательницы немецкого светского шансона.

Социальный запрос на жанр светского шансона был вызван двумя встречными тенденциями: господством «двойной морали» в семейном укладе Германии после первой мировой войны – и мощным движением феминизма. Взаимодействие этих тенденций в искусстве отразилось в появлении на сцене плеяды Startyp – «звездных женщин», олицетворяющих немецкое эстрадно-вокальное исполнительство.

В творчестве Ф. Массари объединились авангардные достижения композиторов нововенской школы (техника «речевого пения»), эстетические установки венской оперетты, профессиональные традиции немецкой классической вокальной школы (пение в высокой позиции нёба, фразировка, и акценты, соответствующие фонетическим нормам немецкого языка). Основным стилевым атрибутом исполнительства Ф. Массари является установка на раскрытие художественного образа, прежде всего, посредством жеста и мелодекламации. В своей сценической деятельности Ф. Массари применяет комплекс выразительных средств разнопланового коммуникативного воздействия (как слуховых, так и визуально-пластических).

Самой примечательной чертой социокультурной ситуации в Германии 30–40-х годов становится кристаллизация идеи культа, в эстрадном искусстве проявившаяся в «культе звезды», за которой «пойдут миллионы». В эстрадном искусстве определяющим фактором сценического успеха становится мощное личностное начало; иными словами – культ неповторимого тембра и неповторимого облика, шарма, поведения и т. д.

В немецкой эстраде Третьего рейха выпукло представлена тенденция пренебрежения этическим началом в искусстве, свидетельством чего является необычайная популярность жанра *Dirnenlieder* («песни публичных женщин»). С другой стороны, симпатии слушателей завоевывает жанр «песни-размышления», в котором «звезды» немецкой эстрады обращаются к вечным общечеловеческим ценностям – темам любви, разлуки и т. д.

В этот период особенно усиливается влияние на эстраду кинематографа, что выражается в прогрессирующей тенденции трактовки пения как актерского переживания, одного из элементов художественной выразительности. Для эстрадных певиц продолжает быть актуальной микстовая манера вокального звукоизвлечения, присущая эстраднему исполнительству. У М. Дитрих («поющей актрисы») модель звукоизвлечения трансформируется согласно драматургическим поворотам от внешнего к внутреннему действию («пение в роли» и «пение от себя»). У Ц. Леандер («играющей певицы») микстовая модель звукоизвлечения несет в себе другие акценты: особенности немецкой фонации в сочетании с очень отчетливой артикуляцией обусловливают академизм в примарной тесситуре, уход от него – в крайних регистрах, а также – дискретность и в то же время пластичность вокальных фраз.

Во второй половине XX века в развитии немецкой популярной вокальной музыки (и музыки на немецком языке в целом) наступили «тёмные времена» (*Die Dunklen Zeiten*). Основной предпосылкой упадка был преимущественно военно-политический имидж фашистской Германии в оккупированной Европе во второй мировой войне. Немецкоязычная музыка, естественно, не могла быть желанной и слушаемой. Т. Адорно заметил в этой связи: «Особая политико-идеологическая судьба может так подавить музыкальные силы нации, что они ведут самое жалкое существование и сводятся на нет. Творческая музыкальность, будучи духовной способностью, приобретённой на позднем этапе развития человечества, чрезвычайно остро реагируют на социальное угнетение. Трудно предсказать, во что – и на сколь долгое время превратила немецкую музыкальность гитлеровская диктатура, выпятившая наружу самую затхлую ретроградность. Во всяком случае, после 1945 г. немцы уже не обладают тем преимущественным положением, о котором думал Шёнберг, когда гарантировал его немцам на сто лет, сформулировав принципы двенадцатитоновой тех-

ники. Как глубоко всеобщность и гуманность музыки переплетены с национальным моментом в ней, который бросает на них свой отблеск...» [1, с. 141].

Перефразируя Т. Адорно, мы можем утверждать, что всё последующее развитие эстрадно-вокального исполнительства, имевшего поистине неповторимый облик и особенный расцвет в середине XX века, погрузилось в кризис, который продолжается, пожалуй, до наших дней. Политически разделенная на два государства нация (ГДР и ФРГ) не испытывала взаимного интереса и почти не поддерживала внутреннего творческого сотрудничества. Восточногерманская актриса Ренате Блюме с горечью замечает: «В «старых землях» гедэровских актёров практически не знали. У нас практически отсутствовали связи среди западных продюсеров, а те, в свою очередь, и до падения Стены нами особо не интересовались» [9]. Эстрада ГДР утратила преемственную нить поколений. Только в ФРГ состоялась творческая наследница немецких эстрадных вокальных традиций, последовательница творчества К. Вальдоф, М. Дитрих, Ц. Леандер, оставившая яркий личностный свет в развитии эстрадно-вокального исполнительства Германии, – Хильдегард Кнеф (Hildegard Knef – 1925–2002). Именно она – киноактриса и писательница – продолжила своей творческой деятельностью во второй половине XX века традиции эстрадно-вокального исполнительства на немецком языке. В ее творчестве можно обнаружить преемственные нити с традициями эстрадного расцвета в Германии (берлинская традиция шансона, представленная К. Вальдофф и М. Дитрих).

И сейчас отличительной для Германии особенностью вокального звукоизвлечения по-прежнему остается усиленное внимание к речевому началу, мелодекламации (часто в ущерб вокалу). Следствием этих процессов является экспрессивность исполнительской подачи в русле эстетики А. Шенберга. Слово, текст, язык чрезвычайно важны, собственно, для самого понятия «популярность» (от лат. общедоступность изложения; широкая известность).

Чрезвычайно показательным является эпиграф Райнхарда Мэя к *Das große Lexikon der Unterhaltungsmusik* (Большому словарю популярной музыки): «Со времён второй мировой войны больше не существует немецкой лёгкой музыки. Мы проиграли перед войной часть своей идентификации с Кэстнером и Тухольским в пользу шлягера и невыразимой народной музыки» [7]. Под «невыразимой народной

музыкой», в контексте популярной вокальной музыки в современной немецкой массовой культуре, мы подразумеваем множество эстрадных вокальных исполнителей, поющих на немецком языке. Однако их популярность, как правило, ограничивается внутренним немецким музыкальным рынком (Катя Эбштейн, Удо Линденберг, Петер Маффай).

Сегодня популярная вокальная немецкая музыка всё ещё прибывает в кризисе. Это проявляется в доминировании на музыкальном рынке Германии не только популярных вокальных произведений на английском языке, исполняемых немецкими исполнителями, но и главенствующая роль в массовой культуре Германии «звёздных» представителей американского шоу-бизнеса (Леди Гага, Кетти Перри, Майли Сайрес, Кристина Агилера, Бритни Спирс). Отсюда можем говорить о формировании в массовой культуре Германии такого интернационального сегмента, как Молодёжная культура (Jugendkultur).

Немецкоязычные исполнители представляют меньшинство, и, повторяясь, подчеркнём, что популярные вокальные произведения на немецком языке в современной массовой культуре Германии преимущественно не выходят за пределы внутреннего музыкального рынка Германии: Unheilig, Ich und Ich, Tokio Hotel, Silbermond, Eisblume. Также необходимо подчеркнуть тот факт, что к вышеуказанным исполнителям понятие «вокальный» мы применяем достаточно условно. Это обстоятельство объясняется достаточно специфическим способом современной немецкой молодёжи заниматься музыкой, в том числе и вокалом. Суть его сводится не к урокам пения, как к разработке базовых профессиональных навыков вокализации, а к развлечению путём занятий пением, так называемому «Zum Spaß» («для удовольствия»)

Ярчайшим примером вышеизложенного тезиса является победа на Евровидении в Осло (2010) берлинской школьницы Лены Майер-Ландрут, исполнившей на английском языке незатейливую песенку «Satellite» при помощи столь же незатейливых приемов пения.

Охарактеризуем общую тенденцию исполнительской манеры современных популярных вокальных исполнителей Германии, используя понятие доминанты фонации. Под доминантой фонации мы подразумеваем имманентную, естественную способность голосового аппарата к той или иной манере звукоизвлечения (исполнительской манере). Классифицируя типы фонаций, выделим в качестве основных академическую, народную и речевую фонации.

В каждом из многочисленных эстрадно-вокальных стилей и манер, представленных в XX в., можно выделить спектр, состоящий из доминанты естественной фонации – и комплекса наработанных, «вплетых» элементов иных вокальных манер. Такой «интонационный» синтез чрезвычайно показателен для современного периода глобализации в мировой культуре и эстрадного вокального исполнительства, в частности (например, для отечественной традиции примером «наработанных» элементов» является техника пения «соул»). Возвращаясь к характеристике общей тенденции исполнительской манеры современных популярных вокальных исполнителей Германии, в контексте массовой культуры, мы отмечаем преобладание речевой доминанты фонации, опирающейся на мелодекламацию. Одним из ярчайших примером служит творчество популярной немецкой группы «Rammstein», исполняющей произведения на немецком языке. Яркая репрезентация тевтонского духа воспринимается как аутентичный элемент. Исполнительский стиль группы представляет собой речевой тип фонации, опирающийся больше на жёстко акцентированный *Sprechgesang*, чем на мелодекламацию.

ВЫВОДЫ. Современная популярная немецкая вокальная музыка в контексте массовой культуры Германии по-прежнему переживает послевоенный кризис немецкоязычной музыки. Причины этого кризиса можно обнаружить в разных аспектах: в *политическом* (негативный имидж фашистской идеологии), в *этическом* (жанровая специфика немецкой эстрады – *Dirnenlieder*), в *эстетическом* (ориентация на речевое, а не на вокальное начало, что губительно для развития песенной эстрады как разновидности *музыкального искусства*). На данном этапе этот кризис усугубляется всемирным процессом глобализации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. *Избранное: Социология музыки* / Т. Адорно. – М. : РОССПЭН, 2008. – 444 с.
2. Брет Д. *Голубой ангел* / Д. Брет. – М. : Эксмо, 2004. – 352 с.
3. Элик М. *Sprechgesang* в «Лунном Пьеро» А. Шенберга // *Музыка и современность* : сб. ст. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 164–211.
4. Axel Andree ; Knef Hildegard. *Hildegard Knef O-Töne : Für mich soll's rote Rosen regnen...* – Berlin : a-verbal, 1995. – 189 S.
5. Bach Steven. *Marlene Dietrich*. – Econ verlag Düsseldorf, Wien, New York, Moskau, 1993. – 784 S.
6. Bie Oskar. *Fritzi Massary*. – Berlin : Reiß, 1920. – 47 S.

7. *Das große Lexikon der Unterhaltungsmusik. Die populäre Musik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – vom Wiener Walzer bis zu Swing, Latin Musik und Easy Listening.* Autor Jürgen Wölfer. Lexikon. Imprint Verlag. Berlin, 2000. – S. 589.

8. *Delling Manfred. Zarah Leander – ihre Rolle und ihre Rollen : Artikel // Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 05.07.1981.*

9. *Deutsche Welle 01.02.2004.*

10. *Flender Reinhard David ; Rauhe Hermann. Popmusik : Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik. – Darmstadt : Wiss. Buchges, 1989. – 243 S.*

ШЕХТМАН А. М. ПОПУЛЯРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ. *Статья посвящена анализу социокультурной динамики немецкой эстрады в XX–XXI ст. в русле выявления причин ее современного кризисного состояния.*

Ключевые слова: популярная музыка, вокальная техника, эстрада, музыкальный рынок.

ШЕХТМАН А. М. ПОПУЛЯРНА ВОКАЛЬНА МУЗИКА В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ. *Стаття присвячена аналізу соціокультурної динаміки німецької естради у XX–XXI ст. у руслі виявлення причин її теперішнього кризового стану.*

Ключові слова: популярна музика, вокальна техніка, естрада, музичний ринок.

SHEHTMAN A. M. POPULAR VOCAL MUSIC IN THE MODERN GERMAN MASS CULTURE. *The article is devoted to the analysis of sociocultural dynamics of the German stage in XX–XXI centuries for the exposure of reasons of her modern crisis state.*

Keywords: popular music, vocal technique, stage, music market.



РОЗДІЛ 2

ТЕОРІЯ МУЗИКИ – ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ: КОТНІПЛИВНІ МОДЕЛІ

УДК 78.01

Неоніла Очеретовська
**ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ
МУЗИЧНОГО ТВОРУ**

Об'єктом дослідження даної статті є категорії «зміст» та «форма», що посідають центральне місце у філософії, естетиці та музикознавстві. **Актуальність** цієї теми обумовлена тією обставиною, що стосовно до музики вони виявляють надзвичайно широкий діапазон дії: адже будь-яке музичне явище може розглядатись в аспекті єдності та діалектичної взаємодії змісту і форми. Чи йдеться про музичний твір як відносно самостійну художню цілісність, або ж про процес його зародження у мисленні і творчій праці композитора, чи про музичне сприйняття, або про структуру і сили, котрі рухають музично-історичний процес, – всюди ці загальні поняття відіграють роль найважливіших логічних віх, бо певний зміст існує лише в певній формі. **Мета** даної статті – привернути увагу молодих дослідників до проблем філософсько-естетичного аналізу музичного твору як єдності змісту та форми, включаючи образ-задум композитора, його втілення в музично-художній цілісності та подальше відображення у процесах сприйняття музики реципієнтами. Для цього вирішуються такі **завдання** як моделювання ієрархічної структури твору, відтворення моделі методології музикознавчого аналізу, збагаченого методами філософії, психології, соціології.

В динаміці музично-історичного процесу твір відіграє одну з відповідальних ролей: здійснюючи функції опредмечування, збереження

і актуалізації музично-художнього досвіду, він стає важливою ланкою, що забезпечує спадкоємність в становленні художньої думки, ланкою, надзвичайно гнучкою, що сприймає різного плану зовнішні дії, наприклад, зміни в соціальному, культурному середовищі, традиціях слухання і виконання музики. В той же час твір спирається на стабільність власної структури. Ця діалектичність природи і, як наслідок, структури твору викликала і викликає труднощі в його осягненні, визначенні, аналізі, бо будь-який підхід здається одностороннім, фіксує лише одну грань його складної внутрішньої будови. В живому звучанні твір розкривається перед слухачем в органічному поєднанні обох його сторін: інваріантної й варіантної. В музикознавстві неодноразово формувались визначення цього феномену. До найбільш відомих з них віднесемо наступні:

- музичний твір – це «єдність створених виконавцями семіотичних конструкцій з варіантною множиною їх значень, що виникають в результаті інтерпретацій цих конструкцій слухачами і відображають єдиний у своїй сутності і багатоманітний у своїх проявах специфічний життєвий зміст, осмислений композитором» [3, с. 163];
- музичний твір – це «матеріально зафіксований ідеальний художній об'єкт, створений композитором на базі існуючих в культурі можливостей і засобів, здатний зберігати свою інваріантну структуру, а разом з тим – завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам пристосовуватись до ситуацій і історично розвиватись» [5, с. 28];
- музичний твір – «авторська інтонаційна концепція, цілісність якої визначається діалектичною єдністю рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності виконавських інтерпретацій» [4, с. 54].

З наведених дефініцій стає зрозумілою актуальність аналізу твору в плані його історичного «життя». Не втрачає значення і повнота висвітлення «біографії» твору: адже в багатьох дослідженнях ми знайомимось з вихідним моментом його функціонування, композиторським задумом, його реалізацією, найчастіше першими виконаннями. Однак важливими є і інші віхи «життя» музичного твору, оскільки взаємодії з зовнішнім світом, середовищем також є нашаруванням його змісту.

В цьому розумінні можна говорити про своєрідний історичний фонд змісту музичного твору, фонд, що безперервно поповнюється, збагачується неповторністю суспільної художньої свідомості тієї чи іншої епохи. По-друге, твір, його структура можуть бути осмислені

і охарактеризовані стосовно до його стабільної, інваріантної основи, що є фундаментом виконавських відтворень. Іншими словами, погляд на твір в плані його соціального функціонування передбачає попереднє вияснення того, що ж саме відтворюється в соціальному просторі, якою є сутність твору як відносно стабільної і цілісної художньої композиції.

Методологічні засади знаходимо у вченні про музичну форму Б. Асаф'єва, звернувшись до його тези про зв'язок музичної динаміки і статики. Вчений писав про наявність суперечності, що спонукає процес становлення творчої думки, сутність якої – в боротьбі «між відкрystalізованими у пам'яті звукопоєднаннями <...> і між таким же постійним процесом формування» [1, с. 36]. Разом з тим Б. Асаф'єв акцентував увагу і на сфері музичної статики, тобто на цілому, що знаходиться в повному спокої і рівновазі усіх сил. Саме на цій основі формується і погляд на музичний твір як завершену систему, що реалізує попередній творчий процес композитора і вбирає в себе в процесі функціонування виконавські пошуки. З цим положенням можна пов'язати і поширений в музикознавстві підхід до музичного твору як художньої цілісності, що складається із елементів та їх взаємозв'язків. Він притаманний працям Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Цукермана та ін. Музичний образ, твір, що мисляться як ціле, і інтонація як елемент, котра вбирає в себе суттєві ознаки цілого, – ця думка проступає в багатьох асаф'євських висловлюваннях. Наприклад, роздумуючи про пісню, вчений визначає її як лаконічну інтонацію, що діє на короткому звуковому просторі. Сутність жанру симфонії Б. Асаф'єва уявляє як дві – три сутнісні лаконічні інтонації-тези, котрі діють у взаємотяжіннях і взаємовідштовхуваннях на великих звукопросторових відстанях [1, с. 223].

Ціле, таким чином, складається з певної кількості інтонацій та їх зв'язків, розвитку. Звідси значення інтонаційного рівня в цілісному аналізі твору, яке є першорядним і з тієї причини, що в інтонуванні ніби «знімається», набуваючи діалектичної єдності, протилежність музичного змісту та форми. Крилатим є вислів Асаф'єва про те, що «думки, інтонація, форми музики – все в постійному зв'язку: думка, щоб стати звуково вираженою, стає інтонацією, інтонується» [1, с. 211].

Разом з тим шлях інтонаційного аналізу не є єдиним в осягненні змісту музичного твору. Варто звернутися і до поширеного завдяки системному методу принципу ієрархічності. Логічні корені музичного твору можна знайти у відомих музикознавчих теоріях: вченні Г. Рімана про ієрархію елементів музичної форми, концепції Г. Шенкера,

котрий розглядав музичну композицію як єдність трьох планів – глибинного, середнього і ближнього. У вітчизняній естетиці і мистецтвознавстві ця теза знайшла відбиття у визначеннях понять внутрішньої та зовнішньої форми (О. Потебня, О. Волкова), аналітичної і інтонаційної сторін форми (В. Медушевський), логічно-композиційних і експресивно-драматургічних функцій (В. Бобровський).

Цінною є спроба деяких авторів (К. Горанов, О. Волкова) репрезентувати твір як своєрідну ієрархію рівнів, переходів від більш простих елементів до більш складних. В процесі аналізу музичних творів ми спираємося на модель художнього цілого, що заснована на теорії діалектичної суперечності. Ця модель поєднує крайні та проміжні рівні, між котрими моментом єднання виступає горизонт – рівень інтонаційний. Полюси моделі – ідея-концепція і матеріально-акустична організація – є найбільш яскравим втіленням, з одного боку, плану змісту, з іншого – плану форми. Вони утворюють своєрідне обрамлення, в межах якого протікають складні процеси, «життя» музичного твору. Моменти ж переходів властиві для проміжних рівнів – це образна система, що включає образно-тематичні структури, поєднує риси ідейно-емоційного, предметно-тематичного змісту і внутрішнього форми.

Зміст

Крайній член		Ідея-концепція
Проміжні члени	Образна система (образно-тематичні структури)	
Горизонт		Інтонація
Проміжні члени		Засоби виразності
Крайній член		Матеріально-акустична організація

Форма

Дана модель може служити опорною схемою при виборі методів дослідження музичного твору, координації і субординації методів у процесі рішення пізнавальних завдань, адже останні можуть бути спрямовані не на весь твір, а лише на певний його аспект. Наприклад, при розкритті драматургії твору на перший план висувається метод драматургічного аналізу, в той час як інші методика можуть залучатись як допоміжні. Якщо ж ставиться завдання максимально повного охоплення музичного твору, то використовуються різноманітні методи, ієрархія котрих нерідко відображає ієрархію структури певного музично-художнього об'єкту. Пам'ятаючи, що метод – це аналог дій-

ності, що відображається в створюваному об'єкті, можна запропонувати і адекватну щодо структури твору модель методології аналізу:

Зміст

Концептуальний аналіз

Образно-драматургічний аналіз

Тематичний аналіз

Композиційний аналіз

Інтонаційний аналіз

Аналіз засобів виразності (мелодія, гармонія, ритм, поліфонія, тембр, фактура, динаміка, агогіка, артикуляція та ін.)

Аналіз матеріально-фізичного субстрату (акустичні методи)

Форма

Ієрархія методів демонструє переходи від змісту до форми, бо одні методи ближче спрямовані на дослідження сфери музичного змісту, інші – на дослідження сфери музичної форми. Звертаючись до них, обираючи певну їх послідовність, необхідно глибоко знати можливості, методичні засоби і прийоми, притаманні кожному з методів. Наприклад, розглядаючи музичний твір як неповторну художню цілісність, важливо осягнути специфіку методу цілісного аналізу. Однак цікавим є і аналіз взаємодії форми і змісту в об'єктах процесуального плану, насамперед, в творчому процесі композитора, процесах музичного виконання й сприйняття.

Зміст та форма майбутнього музичного твору кристалізується в творчому процесі композитора, а оскільки структура системи є адекватною її становленню, цей етап має важливе значення для пізнання і оцінки художнього результату. Дослідникам важливо розуміти необхідність вивчення чорнових рукописів, варіантів, редакцій музичних творів, як минулого, так і сьогодення, для того щоб одержати вичерпні уявлення про їх концепції, характерні риси та особливості. Специфіка музичного змісту в період розгортання творчого процесу полягає у тому, що формуючись у свідомості автора, він носить характер образу-задуму, котрий уявляє ієрархію ідей. Інструментом його аналізу може послужити наступна ієрархія: **узагальнена художня ідея** → **інтонаційно-художня ідея** → **конструктивна ідея**.

Аналізуючи авторські рукописи творів, зіставляючи їх з кінцевим рішенням, ми наче реставруємо авторський задум, відкриваючи

у ньому те найбільш індивідуальне, яскраве, що складає авторську ідею в її багатомірності. Для прикладу звернемося до вокального циклу «Барвіста стрічка» В. Дробязгіної, що був створений на тексти українських народних пісень та поетичних творів Т. Г. Шевченка. Аналізуючи особливості поетичної і музичної образності, музичної мови циклу, ми можемо помітити наявність у ньому узагальненої художньої ідеї, котра направляє ідейний задум і виступає як смислова домінанта. Це почуття любові до Вітчизни, захоплення вічною красою Матері-землі – мотиви, котрі пронизують народну творчість, визначають її дух, її етос. Ця вагома, значуща узагальнена художня ідея стає призою для відбору композитором народних текстів і визначає драматургічне вирішення циклу, що підкорене взаємодії двох ідейно-тематичних ліній: патріотичної теми, особливо відчутної в обрамляючих номерах («Чом, чом, земле моя» і «Все йде, все минає»), і теми краси народного характеру.

Будова циклу, послідовність його номерів підпорядковані суміщенню протилежних драматургічних начал, тобто проведенню зазначених ідейно-тематичних ліній, їх взаємодії і в той же час їх контрастності, різнобарвності втілення. Звідси такою природною здається авторська назва твору – «Барвіста стрічка», звідси ж завершеність концепції і в той же час її розімкненість, бо вона практично відкрита для нових образів, настроїв, барв, як безкінечна і багатобарвна стрічка-лінія людського життя, історії.

Цікаво прослідкувати розвиток задуму цього циклу на рівнях інтонаційно-художньої і конструктивної ідей. В результаті інтонаційного аналізу вокальної партії приходимо до висновку про те, що на інтонаційному рівні, подібно до ідейно-емоційного, композитору вдалось створити цілісний художній організм, живу інтонаційну атмосферу, досягти органічного злиття поетичної та музичної інтонації. Незважаючи на індивідуальність кожної пісні, можна говорити про виразно окреслену, єдину, сумарну інтонаційно-художню ідею циклу, яка виникає на абстрактному рівні як своєрідна система інваріантних поспівок. Втілені у численних різноманітних варіантах, вони пронизують мелодику пісень, залишаючи після того, як завмирає останній звук, єдине інтонаційно-образне враження.

Коренями цей «словник» поринає в стихію народної музики з притаманною їй імпровізаційністю протікання музичної думки, що проростає все новими і новими варіантами. Вона характеризується свободою

дою метро-ритмічного регламенту, більш тісно зв'язаного зі словом, аніж з жорсткою ритмічною схемою. Цій музиці притаманна широка роз співність – одна з головних естетичних властивостей української вокальної лірики. Найбільш типовою, стійкою є інтонаційна структура завершень мелодійних фраз, що цілком природно, адже каданс (мелодійний чи гармонічний) – це завжди сама «м'язиста», за виразом Б. Асаф'єва, сфера інтонацій, яка за своїми функціями більше тяжіє до типовості, ніж до індивідуальності. У циклі в цій ролі використана характерна для народної мелодики низхідна поспівка, часто в діапазоні терції (з пощабельним рухом, терцевим кроком чи оспівуванням), зі слабким, нерідко синкопованим метро-ритмічним закінченням, глісандуючим продовженням кінцевого тону. Конкретні варіанти цієї поспівки різноманітні, подібно до того, як різноманітні каданси в народних піснях.

Інтонаційно-художня ідея циклу включає також інтонацію-розспів, що уявляє собою більш чи менш широкий висхідний і низхідний пощабельний рух мелодії. Особливо яскраво ця інтонація звучить в п'ятій пісні «Не стій, вербо, над водою», що є ліричним центром твору.

До кола інваріантних поспівок у циклі належить інтонація-повтор одного звуку, особливо характерна для пісень жартівливого змісту (наприклад, «На вулиці скрипка грає»). В деяких випадках вона набуває рис рецитації, котрі нагадують інтонаційний стрій української думи (пісні «Щедрівка», «Летять галочки»).

Поряд з цим в процесі аналізу циклу важливо показати значення конструктивної ідеї-задуму кожного із номерів, звернувши увагу на органічний зв'язок конструктивної ідеї з поетичною. Так, наприклад, у весільній пісні «Летять галочки» двочастинна будова відповідна щодо характерного для фольклору образного паралелізму: життя природи – людське життя, образи пташок і дівчат.

Додатковий і важливий матеріал дає співставлення кінцевої редакції циклу і чорнових варіантів, ескізів. Наприклад, в поетичному змісті «Щедрівки», що поєднує жанрові ознаки українських народних обрядових та козацьких пісень, виявляється характерна для фольклору образно-емоційна багатозаровість: комічне, смішне співіснує поряд з трагічним, повсякденне з героїчним. Ярмарочна сценка змінюється спогадами персонажів про минулі героїчні подвиги, про боротьбу з ворогами, турками й татарами.

Порівняємо початковий і кінцевий варіанти цього номеру. Таким шляхом можна прослідкувати за ходом думки авторки, що виражає її прагнення створити лаконічну і в той же час багатопланову музичну драматургію, різноманітність художнього змісту поетичного джерела. Опорна інтонація – швидкий говорок, який переходить у розспів, на тлі густого секундового кластера у фортепіанному супроводі була знайдена відразу, а надалі композитором опрацьовувались окремі деталі. Стосовно форми цілого, то за аналогією з народною піснею авторка спочатку мала намір використати куплетно-варіаційну, динамізовану звуковисотними засобами (в третьому куплеті мелодія переміщається на зменшену терцію вгору). Другий варіант «Щедрівки» наближається до кінцевої редакції. В ньому спостерігається посилення імпровізаційності, своєрідне «розкріпачення» форми, що дозволяє, з одного боку, досягти більш природного, гнучкого розвитку думки, з другого, наповнити його внутрішньою експресією та драматизмом. Відхід від регламентуючих схем відбувається на всіх рівнях цілого. На композиційному авторка відмовляється від принципу куплетності, йдучи по шляху оновлення тематичного матеріалу, створення наскрізної, динамічної сцени. Від регламентуючої метро-ритмічної «сітки» вивільняється і ритм: у першому варіанті виставлені розмір 3/8 і тактова риска, в другому – вони опущені. Більш вільно інтерпретується і звуковисотний контур. У другому куплеті використаний майже не зафіксований висотно говорок на фоні алеаторного фрагменту фортепіанного супроводу (імпровізація на білих клавішах).

Відзначена лінія перетворень завершується в кінцевій редакції «Щедрівки». Тут замість первинного темпу *Presto*, що установлював єдину міру стрімкого руху, певну пульсацію, пропонується темп *Rubato*, що відкриває більш широкі можливості варіативності в організації музично-поетичного часу в процесі виконавської інтерпретації. Тут також врешті фіксується форма наскрізного характеру типу хвилі або дуги з нарощуванням експресії, кульмінацією та спадом. Подібне рішення стало не тільки більш сучасним і оригінальним, але за сутністю і більш близьким до народного поетичного джерела, бо акцентувало яскраві особливості поетичного змісту, притаманний йому драматизм, елементи театралізації.

Процесуальна сутність музичного змісту та форми розкривається і в аналізі музичного сприйняття. Твір – не тільки результат композиторської творчості, але й виток, початок численних естетичних відно-

шень між людьми. Тому аналіз музичного твору в аспекті єдності змісту і форми має включати і точку зору слухача (реципієнта). Оскільки в ході музичного сприйняття твір розкривається перед слухачем як більш чи менш органічна художня цілісність, доцільно використати, на наш погляд, як методика його аналізу в аспекті сприйняття концепцію В. Ганзена про сприйняття цілісних об'єктів [2]. Якщо музично інтерпретувати ті п'ять принципів гармонічності цілого, що були запропоновані автором, можна одержати орієнтири для оцінки закладеної у творі програми естетичного сприйняття або, за Б. Асаф'євим, направленості на сприйняття музики. Це суттєва складова музичного твору з точки зору його комунікативної функції, що впливає на естетичну реакцію і оцінку слухача, а в результаті – і на художню цінність твору. Назвемо ці принципи:

- повторність цілого в його частинах впливає на їх об'єднання в цілому на основі подібності (наявність ведучої ознаки цілого);
- супідрядність передбачає диференціацію головного, другорядного і доповнюючого в цілому, тобто в протилежність попередньому принципу, об'єднання частин відбувається на основі відмінностей; у процесі сприйняття цей принцип забезпечує ієрархію зон уваги і дає певний відпочинок;
- співрозмірність передбачає наявність у частин певної числової міри в межах цілого;
- врівноваженість дає узгодженість протилежних сторін цілого;
- принцип єдності означає відповідність структури цілого та його функцій.

Можливість застосування цієї методики покажемо на конкретному музичному прикладі. Як і багато інших творів Й. С. Баха, Прелюдія h-moll з II тому «Добре темперованого клавіру» залишає в пам'яті цілісне художнє враження. Що ж сприяє його формуванню? Які властивості композиції, інтонаційного процесу виявляють дію програми естетичного сприйняття, безумовно, закладену в самій музичній тканині?

Насамперед звернемо увагу на дію принципу повторюваності цілого в його частинах. Музична тканина Прелюдії h-moll пронизана яскравою ключовою інтонацією, що спирається на автентичний зворот (t – D), багато орнаментований співучою мелодійною і гармонічною фігурацією. Це надає єдності звуковисотній, функціональній системі твору, що витікає з даного звороту, перетворюючи і розвиваючи

його як на мікро-, так і на макрогармонічному рівнях. Функції вищого порядку утворюють в прелюдії пронизаний поступальним рухом тональний план $h - D - e - fis - h$, де ключові моменти зв'язані з основною (h -moll) і доміантовою (fis -moll) тональностями.

Двоголосна поліфонічна інтонація по вертикалі також виявляє наявність в обох голосах подібних елементів, що надають звучанню образно-емоційної цілісності. Ознайомившись з Прелюдією h -moll, слухачі помітять і велику роль принципу супідрядності, оскільки в інтонаційному процесі можна виділити ділянки ведучі, інтонаційно найбільш яскраві, і фрагменти розвиваючі, ніби другорядні за музичним матеріалом, що виникають у секвентному русі. Останні менш стійкі, містять відхилення, доміантові і септакордові ланцюжки, а тому в широкому розумінні вони співвідносяться як зона неустою по відношенню до зони устою, представленого тематично концентрованими розділами. Сприйняття вони надають певного відпочинку, ту необхідну розрядку, яка надалі змінюється новою концентрацією при проведенні теми.

Цільності музичного образу сприяє композиційна чіткість і співрозмірність усіх розділів, в основі якої – чотиритактова побудова. Позначимо тему буквою Т, а контрастні щодо неї розділи буквами R (розвиток) і К (заключний каданс), і випишемо схему тональної і масштабної структури цілого:

T	R	T ₁	T ₂	R ₁	T ₃	R ₂	T ₄	K
h-moll	h-moll → D-dur	D-dur	e-moll	e-moll → fis-moll		fis-moll → h-moll	h-moll	h-moll
4 такти	4 такти	4 такти	4 такти	4 такти	2 такти	7 тактів	2 такти	2 такти

Рівність розділів за числовою мірою надає композиційному цілому особливої стрункості, гармонічності, урівноваженості. Лише в момент кульмінації, яка переходить в завершуючий каданс, рівномірна пульсація чотиритактів долається. Невелике розширення в кінці (R₂) дозволяє досягти кульмінаційного моменту і впевнено поставити крапку в музичному розвитку прелюдії.

Цікаві особливості твору розкриваються тоді, коли ми звернемо увагу на дію принципу співрозмірності у співвідношенні тематично насичених і розвиваючих розділів. Якщо всередині перших спостері-

гається більш помірна пульсація (однотакти), то в розвиваючих розділах пульсація учащається (в основі її напівтакти). Це пов'язане з активізацією гармонічного розвитку в розвиваючих фрагментах. Кількісне і якісне співвідношення T і R в прелюдії h-moll виявляє значення особливо важливого для музичного мислення Баха принципу врівноваженості, бо це співвідношення постійно прагне досягти рівноваги, подрібнення тяжіє до сумарності, об'єднання, нестійкість до стійкості.

Підводячи підсумок, зазначимо, що запропоновані в даній статті конкретні методика аналізу змісту та форми музичного твору можуть бути застосовані на широкому як в жанровому, так і в стилізовому відношенні музичному матеріалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Кн. 1–2. – Л. : Гос. ком. издат, 1963. – 378 с.
2. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов / В. А. Ганзен. – Л. : Изд-во ленингр. ун-та, 1974. – 152 с.
3. Мальшев И. В. К определению понятия «музыкальное произведение» / И. В. Мальшев // Эстетические очерки. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 142–163.
4. Москаленко В. Г. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте методики анализа / В. Г. Москаленко // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании. – К., 1985. – С. 50–64.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

НЕОНІЛА ОЧЕРЕТОВСЬКА. ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ. Звертається увага на необхідність оволодіння категоріями музичного змісту та форми як інструментом аналізу багатоманітних музичних явищ. Вихідним моментом обирається музичний твір в єдності елементів змісто- й формоутворення. В світлі запропонованих методик виникає новий ракурс аналізу класичних та сучасних музичних зразків.

Ключові слова: музичний твір, музично-художня цілісність, інтонаційно-художня ідея, композиторський образ-задум, метод, драматургія, структура, композиція.

ОЧЕРЕТОВСКАЯ Н. К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. Обращается внимание на необходимость овладения категориями музыкального содержания и формы как инструментом анализа многообразных музыкальных явлений. Исходным моментом избрано музыкальное произведение в единстве

элементов содержания и формы. В свете предложенных методик возникает новый ракурс анализа классических и современных музыкальных образцов.

Ключевые слова: музыкальное произведение, музыкально-художественная целостность, интонационно-художественная идея, композиторский образ-замысел, метод, драматургия, структура, композиция.

NEONILA OCHERETOVSKAJA. TO A PROBLEM OF INTERACTION OF THE CONTENTS AND FORM OF A PIECE OF MUSIC. *In the article is paid attention to necessity of mastering by categories of the musical contents and form as by the tool of the analysis of the diverse musical phenomena. The initial moment elects a piece of music in unity of elements of the contents and form. In light of the offered methods arises new aspect of the analysis of classical and modern musical samples.*

Key words: music work, musical art integrity, intonational art idea, image-plan by composer, method, dramatic art, structure, composition.

УДК 78.072.2

Кира Тимофеева

МЕТОД КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Одной из центральных проблем музыкознания является вопрос о его соотношении с музыкальной практикой. Отражая практическую музыкальную деятельность, музыкознание осмысливает природу и рассматривает функции музыкального искусства, его содержание и форму, процессы функционирования и исторического развития, систематизирует знания о музыке. Как фундаментальная наука теоретическое и историческое музыкознание сформировало систему категорий, понятийный аппарат, и, следовательно, выполняет регулирующую функцию в развитии музыкальной культуры, воздействуя на различные формы музыкальной деятельности и процессы музыкальной коммуникации.

Понятие «метод» является одной из основных категорий музыкознания, изучающейся в обширной научной литературе. Следует заметить, что точки зрения различных ученых относительно природы и структуры метода, его соотношения с другими историко-типологическими категориями во многом не совпадают. Если в исследованиях ведущих ученых конца XX в. категория «метода» рассматривалась в философско-эстетическом ключе, то в предлагаемой статье – в аспекте специфики исполнительского искусства.

Объектом статьи является категория «метод», а **предметом** – сравнительный метод анализа и его роль в музыковедении.

Приведем краткий научный экскурс возникновения и развития категории «метод» в отечественном искусствознании. Данная категория стала предметом дискуссий в советской музыкальной науке, начиная с конца 20-х – начала 30-х годов XX в. Основной смысл проблемы состоял во взаимоотношении мировоззрения и творчества, то есть в выявлении мировоззренческих, философских и идеологических факторов в творчестве различных художников литературы и искусства. По мнению литературного критика 30-х годов М. Розенталя, «метод, как и мировоззрение, разрабатывает принципы подхода к действительности, законы познания и отражения явлений и предметов...» [1, с. 35].

В конце 50-х годов XX в. акцент смещается на эстетико-художественный аспект понимания метода. В. Сквозников определил метод как «...определенное единство художественного видения жизни и ее творческого пересоздания; отсюда – тот или иной тип связи образного мышления с отражаемой действительностью» [3, с. 170].

В переломные 80-е годы творческий метод понимается уже не только как категория эстетико-художественная, но и социально-идеологическая, направленная на решение практических задач в искусстве. К примеру, И. Волков исследует творческий метод в искусстве как «объективно-историческую закономерность, преломленную специфически художественным образом в определенном, исторически сложившемся типе общественной деятельности и ставшую основным принципом, орудием художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия реальной действительности» [1, с. 41].

Исследователь Д. Наливайко, [3] трактует творческий метод как методологическую категорию, подразумевающую определенную систему взглядов (не только эстетических), определенные принципы отбора и момент сознательной и целенаправленной деятельности художника. По мнению Д. Наливайко, метод теснейшим образом связан с содержательным уровнем искусства, ориентируя его на определенную интерпретацию действительности, не только смысловую, но и художественную.

Специфику музыковедческого метода, его сходство и отличия с методом искусствоведения, с методами искусства и науки определяет В. Медушевский [2]. Свообразием музыковедческого предмета,

по мнению исследователя, является взаимодействие противоположных сторон человеческой деятельности – художественной и научной. Объединяющей же стороной науки и искусства является человеческое мышление, целостное по своей природе, но выраженное в различных формах.

В. Медушевский рассматривает метод искусствоведения как «единство двух разнонаправленных векторов»: объективного, направленного на рациональное постижение искусства, и субъективного, соединяющего рациональную картину мира с художественным и личностным опытом [2, с. 214]. Предметом познания искусствоведения становится художественная культура, содержанием метода становится память культуры о наиболее рациональных способах деятельности в каких либо областях.

Исходя из трактовки метода музыковедения, В. Медушевский определяет музыкальное произведение как «художественный текст, адекватно прочитываемый с позиций художественной культуры, которой он принадлежит» [2, с. 214]. Дифференциация научной и художественной интерпретации происходит, во-первых, на семиотическом уровне (музыкальный текст – научная статья); во-вторых, – на определенной коммуникативной стадии: изучения объекта и его восприятия. Следовательно, метод искусствоведения, являющийся «медиатором между полюсами науки и искусства», синтезирует объективные знания о художественной культуре [2, с. 213].

В данной статье *методология* рассматривается как совокупность общих основ теории исполнительства, отражающая содержание социокультурного и исторического контекстов и являющаяся одним из проблемных вопросов, изучаемых современной интерпретологией. Многоуровневая структура методологии музыкознания отражает сложность и многоликость объекта музыковедческого исследования – музыкальной культуры и музыкального искусства, их многообразных связей с другими областями человеческой жизни, культуры, искусства и науки.

Методология как *система* научных принципов имеет несколько взаимосвязанных уровней:

– *фундаментальный* – представляет высший уровень методологии науки, выявляющий научную стратегию принципов познания;

– *общенаучный* – используется в большинстве наук и способствует критическому переосмыслению понятийного аппарата и подходов к исследуемому материалу;

– *конкретнонаучный* – представляет совокупность идей, научные концепции, лежащие в основе какого-либо исследования.

В монографии В. Шейко и Ю. Богуцкого определены основные парадигмы методологии, лежащие в основе концептуальных принципов изучения *культурологии* как научной дисциплины [7]. Авторы систематизируют существующие функции, направления и механизмы действия основных принципов научного исследования.

К функциям методологии относится определение *способов* (методов) получения научных знаний; обеспечение *всесторонней информации* об изучаемом процессе или явлении; уточнение, обогащение и *систематизация* терминов и понятий в науке; внедрение новой информации в теорию науки.

Одним из ключевых вопросов интерпретологии является изучение *методологических проблем теории исполнительства*. Методология в научной традиции рассматривается как система принципов (методов) познания, лежащих в основе исследования (концепции) [7]. Основными функциями методологии являются систематизация научных знаний и разработка логико-аналитического инструмента познания, способствующие введению новой информации в теорию науки.

Опираясь на категориальный синтез теоретического музыковедения и исполнительского искусства, интерпретология выявляет четкую тенденцию их внутреннего родства.

Методологической основой интерпретологии является взаимодействие нескольких научных подходов современного музыковедения:

– *компаративный*, представляющий «процесс установления сходства или различия предметов и явлений действительности, а также нахождения общего, свойственного двум или нескольким объектам» [7];

– *системный*, изучающий явления и процессы в единстве предметной, функциональной и исторической плоскостей;

– *жанровый*, на основе которого музыкальное произведение рассматривается в системе музыкальных жанров и типов интонирования (жанровости);

– *семиотический*, действующий через расшифровку смыслов и значений в музыке (через систему музыкальных знаков и символов) в определенном историческом контексте;

– *интерпретационный*, позволяющий выявить специфику феноменов и артефактов исполнительского искусства и фокусирующий

своеобразии принципов исполнительского мышления (в частности, исполнительский текст, концепция, драматургия, стиль и др.);

– *стилевой*, дифференцирующий творческую деятельность композитора и музыканта-исполнителя в аспекте личности, базируясь вокруг его художественного сознания и системы принципов музыкального мышления;

– *визуальный*, или графический метод (графики, схемы, диаграммы, сонограммы и др.), позволяющий, в процессе сравнительного изучения исследуемого предмета (исполнительской интерпретации), наглядно показать разницу отдельных уровней исполнительской формы. Этот метод тесно связан с компьютерными технологиями;

– *исторический*, пронизывающий все уровни исследования музыкального процесса, касающегося исполнительской интерпретации (личность исполнителя, исполнительское направление, школа, отдельно взятое исполнение и т. д.).

Одним из распространенных методов науки является **метод сравнительного анализа**. Его определение находим в монографии В. Шейко и Ю. Богущкого: «процесс установления сходства или различия предметов и явлений действительности, а также нахождения общего, свойственного двум или нескольким объектам» [7, с. 64]. Наряду с методом сравнения давно утвердился в философской практике и компаративистский метод, послуживший основой отдельной научной отрасли. В настоящее время компаративистика является областью историко-философских изысканий, предметом которой есть сопоставление различных уровней иерархии системы. Философская компаративистика предполагает идеологически нейтральную систему категорий, четко обозначенную стратегию сопоставления, оставляющую меньше возможностей для субъективистских спекуляций и интерпретаций, считает В. Шохин [8]. К методам компаративистики относят сравнительно-исторический, аналитико-феноменологический, структурно-функциональный. Таким образом, метод сравнительного анализа в исполнительстве является составной компаративистской методологии.

Метод сравнительного анализа достаточно широко представлен в современном процессе научного осмысления и составляет перспективу исследования теоретических проблем интерпретологии. Однако в музыкальной науке он до сих пор не был предметом специального интереса.

Исключение составляет статья В. Фомина, где обосновывается необходимость использования *сравнительного анализа* в комплексном исследовании способов существования музыкального произведения [6]. Автор раскрывает алгоритм последовательного использования системного подхода в музыкознании, анализирует понятия способа и форм существования музыкального произведения. В музыкальной науке использовался метод целостного анализа, который предполагает исследование музыкального произведения как системы в широком социально-историческом контексте.

На современном этапе метод сравнительного анализа широко востребован в исполнительском искусстве. Это обусловлено возросшей потребностью исполнителей к сравнительному анализу на различных уровнях профессиональной деятельности: при изучении музыкального произведения, при создании оригинальной трактовки для концертного выступления, в педагогическом процессе в помощь молодым исполнителям для развития их слухового и аналитического мышления. Метод сравнительного анализа – это *способ познания семантико-коммуникативных связей между композитором и исполнителем, с помощью которого становится возможным постижение целостного смысла исполнительской интерпретации (или других явлений музыкального творчества).*

На основе предложенного определения автором статьи разработана **методология анализа исполнительской драматургии** [5], в основе которой лежит взаимодействие нескольких принципов (методов) познания:

– *стилевой метод* включает определение исторической эпохи, особенности национальной культуры, композиторской и исполнительской школ;

– *жанровый метод*. Влияние жанровой природы отражается на характере и композиционно-драматургической структуре произведения. Для исполнителя жанровые характеристики имеют решающее значение при выборе средств выразительности (определении фразировки, нюансировки, артикуляции, темпо-ритма), а также при построении исполнительской драматургии;

– *функциональный метод*. В его основе лежит глубокое изучение исполнителем нотного текста музыкального произведения. Сюда относится определение композиционной формы, тонально-гармонического плана, выявление интонационно-драматургической структуры

(интонационный анализ тематизма и музыкальной драматургии), изучение и сопоставление различных редакций¹;

– *типологический метод*². Его целью является определение личности интерпретатора как представителя определенного исполнительского типа (анализируется исполнительский текст: использованная исполнителем динамика, артикуляция, темпоральность);

– *сравнительный метод*. В центре внимания исполнителя находится соотношение авторской и исполнительской драматургии. Сравнение различных трактовок позволяет исполнителю углубить свои познания относительно природы музыкального произведения, приблизиться к раскрытию авторского замысла и создать оригинальную драматургическую концепцию.

ВЫВОДЫ. Привлечение внимания к практике сравнительного анализа в контексте исполнительского искусства является сверхзадачей интерпретологии на современном этапе её развития. Для многочисленной армии исполнителей, пишущих о природе и законах своего искусства, научная ценность предложенной концепции, на наш взгляд, заключается в постановке проблемы сравнительного анализа как методологического фундамента моделирования исполнительского процесса.

Во-первых, сравнительный анализ как метод интерпретологии способствует развитию аналитической деятельности и мышления музыканта-исполнителя. Во-вторых, он направлен на осмысление содержания исполнительских концепций и их научное описание. Благодаря сравнительному анализу процесс работы над музыкальным произведением при создании собственной концепции и построении исполнительской драматургии структурируется, обретает системный характер. Как результат, опора на сравнительный анализ способствует определению жанрово-стилевых и национальных особенностей исполнения.

¹ Вышеизложенные аналитические подходы направлены на научное моделирование нотного текста с целью наиболее точного раскрытия авторского замысла. Последующие методы анализа связаны непосредственно с исполнительской спецификой, поскольку объектом исследования становится музыкальное произведение как артефакт (в условиях концертного исполнения либо аудио- или видеозапись).

² В основе метода лежит разработанная Д. Рабиновичем классификация исполнителей в соответствии с типами темперамента и психофизиологическими особенностями [4].

Иными словами, сравнительный анализ предстает одновременно как структура и как процесс. Возникая как результат взаимодействия нескольких подходов, он выступает *завершающей ступенью исполнительского анализа авторского текста*. В процессе формирования исполнителем собственных позиций (стиля, «школы») сравнительный анализ оказывается и *методом мышления, и направлением творческой деятельности, и механизмом исследования избранных артефактов фортепианного искусства*. Таким образом, было раскрыто содержание категории «метод» в трактовках различных ученых, а также рассмотрена специфика категории «метод» в аспекте исполнительского искусства через широкий круг его предметностей; выявлена научно-теоретическая и практическая значимость сравнительного метода анализа в структуре научного моделирования исполнительского процесса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волков И. Ф. *Творческие методы и художественные системы* / И. Ф. Волков. – 2-е изд., дополн. – М. : Искусство, 1988. – 253 с.
2. Медушевский В. В. *О методе музыковедения* / В. В. Медушевский // *Методологические проблемы музыкознания*. – М. : Музыка, 1987. – С. 206–230.
3. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили* / Д. Наливайко. – Киев : Мистецтво 1980. – 288 с.
4. Рабинович Д. *Исполнитель и стиль* / Д. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – 320 с.
5. Тищенко К. *Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере исполнений Большой сонаты П. И. Чайковского ор. 37)* / К. Тищенко // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музично-творчий процес : наукові рефлексії*. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 201–207.
6. Фомин В. *Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему* / В. Фомин // *Музыкальное искусство и наука*. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 99–135.
7. Шейко В. М. *Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : монографія* / Шейко В. М., Богуцький Ю. П. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
8. Шохин В. К. *Ф. И. Щербатской и его компаративистская философия* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://society.polbu.ru/shohin_scherbatskoi/ch01_i.html

ТИМОФЕЕВА К. МЕТОД КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКОЗНАНИЯ.

Представлена система основных подходов к анализу феноменов исполнительского искусства в их методологической функции и исторической предметности.

Ключевые слова: интерпретология, сравнительный анализ, метод, методология.

ТИМОФЕЄВА К. МЕТОД ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИКОЗНАВСТВА. *Надано систему основних підходів до аналізу феноменів виконавського мистецтва в їх методологічній функції та історичній спадкоємності.*

Ключові слова: інтерпретологія, порівняльний аналіз, метод, методологія.

TIMOFEEVA K. METHOD AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY. *A system of basic approaches to the analysis of performing arts phenomena in their methodological functions and historical continuity is represented.*

Key words: interpretology, comparative analysis, method, methodology.

УДК 781. 22 : 78.036 «19»

Виктор Мужчиль

МОДИФИКАЦИЯ ПАРАМЕТРОВ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XX ст.

XX столетие – эпоха радикальных и стремительных перемен не только в социальной, политической, экономической и других сферах общественной жизни, но и в искусстве, в частности, музыкальном. Прежде классическое сознание художника стало терять твердую почву традиционной преемственности. Разнообразие образов повлекло множество музыкальных техник и направлений: сериализм, алеаторика, сонористика, полифония пластов, минимализм и т. д. Однако ни в теории музыки, ни в акустике на сегодняшний день нет работ, посвященных проблеме музыкального звучания в его связи с параметрами звукообразования.

Цель статьи – установить фактор мобильности параметров инструментального звукообразования в музыке XX века.

Новая эстетическая парадигма второй половины XX века, по мысли Ю. Холопова, характеризуется тем, что «материал музыки – звукоотношения не *используется* (что предполагает его наличие в готовом виде), а *создается* композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности» [15, с. 139–140]. Это связано с возрастающим интересом к сонорике, где, как пишет Ю. Холопов, «умалетсяя

роль кантиленой мелодии и гармонии (в традиционном смысле – аккордовых последований; также – полифонии) благодаря выдвиганию на первый план восприятия явления звучности как таковой (непосредственно чувственного звукового аффекта), оперированию нетрадиционным звуком» [14, с. 413].

Наступившая эпоха взрыва перевернула взгляды не только на звуковую сторону музыкального искусства, но и на процесс сотворчества в системе «композитор – исполнитель», свидетельством чему может служить раскрепощающий исполнителя инструментальный театр, или новый тип соавторства «композитор – исполнитель» в неконтролируемой алеаторике. Как отмечает К. Штокхаузен, «... с 1951 года по настоящее время, то есть в течение вот уже сорока лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951 году произошла революция, которую я называю “*революцией параметров*”» [11, с. 266].

Интенсивное звуковотворчество, появление неординарных средств выразительности привело не только к выходу за пределы традиционного мира музыкальных звуков (в электронной или конкретной музыке), но и кардинальному *пересмотру веками сложившихся представлений о традиционных музыкальных инструментах, правилах игры и их звуковых возможностях*. Как справедливо отмечал Е. Назайкинский, «искусство реагирует на социальную атмосферу не только идеями, мыслями, чувствами, но и мутацией системы средств, принципов, техник» [8, с. 166]. Итак, во второй половине XX ст. общие усилия «композиторских исследований» реализовались двумя путями. *Первый* – так называемая техническая музыка [7, с. 195]. Результатом деятельности явились открытия в области тембровых звучаний электромузыкальных инструментов, электронной музыки, а впоследствии и компьютерных технологий.

Среди исследований, связанных с анализом новых явлений в сфере музыкального звука и исполнительских приёмов, нельзя обойти вниманием современные *компьютерные опыты*, с помощью которых в акустической лаборатории Московской государственной консерватории изучаются различные характеристики звуков, в том числе тембры певческих голосов, звучание акустических и электромузыкальных инструментов. В статье А. Харуто рассматриваются методы компьютерного анализа, ориентированные на задачи музыковедения и музыкальной педагогики в области классификации исполнительских

стилей, к исследованию т. н. «новой музыки», где «возникают задачи анализа тембра, т. е. того специфического звучания, которое может придаваться известному музыкальному инструменту» [13, с. 144]. Такого рода анализ применен в дипломной работе М. Переверзевой (2002; научный руководитель – проф. Ю. Н. Холопов) где, в частности, проведено точное измерение изменения высоты и обертонового состава звуков и призвуков пьесы Дж. Кейджа на специально подготовленном композитором фортепиано. Как замечает А. Харуто, «аналогичные задачи возникают при анализе произведений электронной музыки, часто использующих вариации тембра» [там же, с. 144].

Не отрицая важности компьютерных исследований подобного рода, отметим всё же некоторую абсолютизацию А. Харито собственно объективных физических методов. По мысли Е. Назайкинского, «слишком большое приближение к материальной и технической стороне произведения искусства неожиданно оборачивается удалением от него и притом таким, что музыканты не замечают самой сути, не слышат музыки, хотя в то же время прямо-таки непосредственно ощущают слухом, пальцами, зрением поверхность ее звукового тела» [9, с. 9].

Другой путь связан с поисками новых тембровых звучностей на традиционных музыкальных инструментах, которые достигаются с помощью необычных приёмов звукообразования. В основе приёмов лежит использование «не по назначению» тех акустических механизмов звукообразования, которые традиционно представлялись функционально незыблемыми. Речь идёт о 3-х необходимых, взаимно соподчиненных параметрах, различными «вкладами» которых рождается музыкальный звук – *артикуляторе, вибраторе и резонаторе*. По пути инноваций в данном направлении пошли многие новаторски мыслящие композиторы и исполнители 50–60-х годов прошлого столетия.

На сегодняшний день существует обширная литература, в которой обстоятельно освещены вопросы музыкального инструментария, принципы исполнительской техники игры на музыкальных инструментах, история возникновения отдельных исполнительских приёмов, особенности их использования в композиторской практике. Достаточно вспомнить авторов классических трудов по оркестровке и инструментоведению (Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Дм. Роголь-Левицкого, С. Василенко, М. Чулаки, У. Пистона, Д. Клебанова, Г. Банщикова и др.). Однако в этих исследованиях речь идёт все же об оркестровой музыкальной практике до середины XX ст. Кроме того,

в них совершенно не затрагиваются акустические параметры звукообразования, которые способны стать твердым объективным аналитическим основанием данного направления звукотворчества.

Обратимся к многочисленным музыкальным примерам, упрямо свидетельствующих о факте глубинных инструментальных модификаций в музыке XX ст., ломающих устойчивую традиционную систему акустических параметров звукообразования. Установление данного факта составляет **предмет** данного исследования.

В связи с изменениями, наблюдаемыми в области музыкального инструментария, и сегодня остаются правомочными вопросы, поднятые в 1962 г. Бруно Бартолоцци [2, с. 5]. Исследователь указывает, что музыкантам необходимо *пересмотреть* взгляды, связанные с *традиционной* трактовкой технических и тембральных возможностей инструментов. Он убедительно доказывает, что монодический духовой деревянный инструмент при определённой технике исполнения способен издавать полнотонные аккордовые звучания. И это не фантастика! Композиторы Е. Станкович, Л. Колодуб, В. Рунчак, Э. Денисов, С. Губайдулина нередко в произведениях для духовых инструментов используют приёмы, связанные с тембральной переокраской одного или нескольких звуков, исполнением аккордовых созвучий и даже аккордовых трелей.

«Переоценка ценностей» в музыкальной культуре XX ст., традиционных технических исполнительских возможностей инструментов коснулась и других групп симфонического оркестра – медно-духовой, струнной, ударной, а также арфы и фортепиано. Со времени Второго авангарда (1946–1968) и до сегодняшнего дня наблюдаем симптоматичные процессы: музыканты-исполнители играют «не тем» и «не по тому»; приходят в движение веками незыблемые параметры звукообразования. Ничем не ограниченные фантазии новаторски мыслящих композиторов и исполнителей в поисках необычных тембровых звучностей посягнули на «святая святых» – конструктивную целостность инструмента: разделили (расчленили) его корпус – резонатор на составные части с несвойственными им прежде функциями. В группе *медных духовых инструментов* довольно часто используются приёмы, связанные с игрой на мундштуке (труба, валторна, туба), а на тромбоне – не только на мундштуке, но и на кулисе (например, в пьесе «*НОМО LUDENS VI, ПАРА АНЕКДОТІВ НА ВСІМ ВІДОМУ ТЕМУ*» В. Рунчака). Встречаются и еще более экстравагантные

исполнительские приемы, где происходит замена основного со-резонатора – мундштука на со-вибратор – мундштук другого видового инструмента (вместо традиционного мундштука – мундштук от тено-рового саксофона – в пьесе В. Шалонек для тубы соло «Piernikiana»).

Для достижения экстраординарного звучания при игре на *струн-ных инструментах* также используют «мелкую детализацию» кор-пуса – резонатора (верхнюю и нижнюю деки, обечайку, полугриф, колковый ящик и завиток, подставку, подбородник у ручных инстру-ментов, шпиль у ножных инструментов), части которого выполняют несвойственную им функцию вибратора. Такова игра смычком по деке в пьесе Р. Гринблата «Ноктюрн» для семнадцати струнных.

Эксперименты композиторов и исполнителей по «расчленению» корпуса, игре на отдельных, ранее не выделяемых частях инструмен-та с целью достижения определённого тембрового, нередко сонорно-го звучания характерны и для *деревянных духовых инструментов*. Достаточно указать на пьесу С. Низкодуба «Кларнетовые разборки».

Подобная же участь постигла и *рояль*, корпус которого музыканты стали использовать в качестве ударного инструмента, а струны – в качестве щипкового, что стало едва ли не рядовым явлением на фести-валях современной музыки. В качестве примера укажем на «Колорис-тическую фантазию» С. Слонимского (1980). Наряду с традиционной игрой на клавишах здесь почти постоянно осуществляется игра на струнах рояля (в том числе полифонически). Для достижения неор-динарного тембрового эффекта в финале пьесы автор использует звук замочной пружины, возникающий при нажатии крышки клавиатуры. Еще дальше по пути открытия новых звучностей пошел Д. Кейдж в пьесах для препарированного фортепианно.

Наряду с вышеуказанной тенденцией поисков экстраординарных звучностей, внимание композиторов все более устремляется в микроразличные строи. Несмотря на то, что А. Хаба, один из немно-гих, ещё в 30–40 годы прошлого столетия постоянно использовал в своих сочинениях микротоновую технику, в наше время нет компо-зителя, в творческом портфеле которого, хотя бы эпизодически, не по-явился бы фрагмент со звуковыми эффектами бихроматики. Большой вклад в развитие этого вида техники внесла Новая польская школа в лице таких всемирно известных композиторов, как В. Лютослав-ский, К. Пендерецкий, К. Сероцкий, Л. Ноно, Д. Лигети, С. Губайду-лина, Р. Щедрин, А. Шнитке, Э. Денисов, Е. Станкович, В. Сильве-

стров, М. Скорик, В. Зубицкий, В. Рунчак, С. Зажитько и др. Среди произведений с использованием четвертитоновой техники – Концерт для виолончели с оркестром В. Лютославского (1970), с. 66–68), Соната для виолончели и фортепиано Е. Денисова (1971, ч. I, с. 2, т. 4–5), *Sinfonia larga* Е. Станковича (1973, с. 20, т. 4).

Появление нетрадиционных приёмов игры на музыкальных инструментах, нового звукового материала музыки способствовало рождению современной нотной графики. В этой связи следует отметить фундаментальный труд Е. Дубинец «Знаки звуков. О современной музыкальной нотации» [5], который является значительным подспорьем для изучения и расшифровки исполнительских приёмов, используемых в современных музыкальных произведениях. Нельзя также пройти мимо более ранней работы о современной нотографии Г. И. Супоневой, знакомящей с современными приёмами игры на музыкальных инструментах [12].

Значительный интерес представляет монография Н. К. Дроздецкой «Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни» о выдающемся американском композиторе – новаторе, творчество которого сфокусировало в себе основные тенденции поисков в области новых выразительных средств [4]. Представляет интерес с точки зрения не только истории возникновения современной нотной графики, способов систематизации, увлекательных экспериментов с нотацией, социальной обусловленности состояния музыкального искусства и пр., но и собственно исполнительских приёмов как того материала, который подвергается графической визуализацией. сборник научных статей Московской государственной консерватории «*ARS NOTANDI. Нотация в меняющемся мире*» (1997) [1].

Обратим внимание, что нотографические исследования не затрагивают главной сущности инновационных приёмов, открытых в музыке XX ст., что связана с *нарушением изначальной природы звукообразования*, незыблемости его акустических базовых параметров – возбuditеля колебаний, вибратора и резонансной системы. В качестве примера укажем фрагмент из струнного квартета Бронюса Кутавичюса (1971), где исполнители играют *пальцами по корпусу инструмента – деке* (часть II, *Vivace*).

Достижение радикально новых, недифференцированных по высоте тембровых звучностей связано с «разбалансировкой» акустических механизмов звукообразования. В «Трио» для скрипки, контрабаса

и фортепиано Л. Грабовского (1964–1975) вибрирующим телом традиционного tremolo является *не струна, но подставка* (ч. I, т. 68–72). Более сложный образец встречаем в струнном квартете К. Пендерецкого (1960), который никоим образом не укладывается в традиционные параметры звукообразования (с. 4, sec. 23–60). Достаточно привести авторский комментарий: «Колодочкой смычка или кончиками пальцев ударять *по верхней деке* инструмента» [10, с. 4].

Отметим значимость фундаментального труда Е. Назайкинского «Звуковой мир музыки», содержанием которого являются свойства музыкальных звуков, рассмотренные в контексте связи с акустическими механизмами. Заслугой Е. Назайкинского является четкое разделение акустических параметров звукообразования на музыкальных инструментах и введение их в сферу теории музыки. «Возбудитель колебаний, вибратор, резонансная система – каждый из этих трёх выделяемых акустикой компонентов вносит свой вклад в сложное по составу звучание музыкального инструмента» [8, с. 33]. Вместе с тем данная монография не является специальным исследованием новых явлений в сфере звукообразования.

Скрытая за «музыкальным действием» базовая акустическая структура «артикулятор, вибратор, резонатор», которая пришла в движение и потеряла свою стабильность в музыке XX века, неразрывно связана с *приёмами игры на инструменте*. Без анализа последних акустические механизмы звукообразования не могут быть увидены, опредмечены, раскрыты.

С точки зрения механизмов звукообразования все музыкальные инструменты представляют интерес и имеют право на всесторонний анализ в данном направлении. Вместе с тем, особый интерес представляют струнно-смычковые инструменты. Благодаря своей конструктивной особенности – прямому доступу к механизму звукоизвлечения – они оказались в эпицентре композиторского внимания. Именно эти инструменты наиболее *наглядно* демонстрируют функциональные изменения параметров (акустических механизмов) звукообразования в их непосредственной связи с инновационными приёмами игры в музыке XX ст. Не в меньшей степени здесь сказались и исторически сложившиеся эстетические предпочтения музыкантов группы струнно-смычковых как основной в симфоническом оркестре.

Поток вновь изобретенных исполнительских приёмов поражает эффектами пальцевой и штриховой техники, экстравагантностью,

неслыханной дерзостью тембровых находок, порой шокирующих антиэстетизмом. Так, с необычным приёмом мы встречаемся в пьесе С. Зажитько «Эпитафия Маркизу де Саду» для двух виолончелей (1996): вместо традиционного горизонтального движения смычка по струнам исполнитель добивается звучания путём движения *вертикального*; при этом ему необходимо ещё и заглушить вибрирующую струну. Для большей ясности предоставим слово композитору: «Вертикальное движение смычка вниз на указанной струне. Крестик сверху означает, что струну нужно заглушить так, чтобы не прослушивалась определенная нота (до). В этом случае можно держать смычок «не горизонтально (указана стрелка, направленная вниз), а под углом (в длину)» [6, с. 5].

Значительный интерес при изучении нетрадиционных приёмов игры представляет статья Л. Гинзбурга [3, с. 68]. В частности, исследователем выделены, «темброво-акустические» исполнительские приёмы. К ним «относятся различные виды флажолетов, *ponticello*, игра на грифе, *pizzicato*, *con legno*, постукивание о деку инструмента, *glissando* и *quasi glissando*, игра за струнной подставкой, скордатура и т. д.» [3, с. 91]. Внимательный взгляд на приведенный перечень с позиций акустических параметров звукообразования позволяет вывести следующие умозаключения. В общую классификацию Л. Гинзбургом включены приёмы с участием вибрирующих тел (вибраторов), *выходящих за пределы традиционных* (имеется в виду резонирующий корпус инструмента и его части, кроме играющей поверхности струн между грифом и подставкой) а, значит, *изначально к данной функции не предназначенных*, не приспособленных. Такова, например, роль *деки* инструмента, на которой играют путём постукивания. Однако в приведенном перечне приёмов игры (в группе «темброво-акустической») внимание к исполнительскому действию затмевает собственно акустическую структуру параметров звукообразования, а точнее, просто не замечает ее. Мы имеем в виду возможность и необходимость при анализе современных приёмов игры на инструменте включать аспект звукообразования, пронаблюдать инструментальные параметры: возбудитель звучания, вибратор, резонансная система в их различных функциях и взаимодействиях (в сравнении с традиционной классической моделью).

Объединение Л. Гинзбургом разнородных участников звукообразования в один класс «темброво-акустический» (разных артикуляторов – смычка, руки; разных вибраторов – струны, деки) с точки

зрения инновационной природы звукообразования на сегодняшний день является недостаточным. Традиционный, достаточно «размытый» взгляд на механизмы звукообразования во многом является причиной, не позволяющей понять природу радикальной новизны звукообразования в музыке второй половины XX ст. Однако не только Л. Гинзбург, но и теория исполнительства в целом упорно проходит мимо вопросов, связанных с параметрами звукообразования, сосредотачиваясь по большей части на узкопрофессиональных технических задачах (среди работ назовём Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», И. Браудо «Артикуляция», К. Флеша «Искусство скрипичной игры» и др.). Это не случайно!

ВЫВОДЫ. На протяжении веков параметры звукообразования демонстрировали *стабильность функций «трёх китов»*: **артикулятора**, как возбудителя звука, способа звукоизвлечения (1); **вибрирующего тела** – будь то струна, столб воздуха, пластина, мембрана (2); **резонатора**, то есть корпуса инструмента (3). Однако эта *стабильность пришла сегодня в движение, превратилась в мобильный фактор композиционного процесса*.

Для современного музыкознания очевидной становится актуальность собственно акустических исследований, связанных с природой и механизмами современного звукообразования (с одной стороны) и теоретических исследований в области музыкальной фонетики, сонорики, словом, «звукового мира» музыки (с другой).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «*ARS NOTANDI*». Нотация в меняющемся мире. Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – Вып. 17. – 124 с.
2. Бартолоцци Б. Нові звучання на дерев'яних духових музичних інструментах. [Переклад з англ. С. Р. Носирева ; переклад на укр., ред. та упоряд. нотних прикладів Л. М. Колодуба]. – 1962. – Рукопис.
3. Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов) / Л. Гинзбург // Музыкальное исполнительство : сб. ст. – М. : Музыка, 1983. – Вып. II. – С. 69–100.
4. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М. : МП «Петит», 1993. – С. 75–111.
5. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. – К. : Гамаюн, 1999. – 313 с., илл., нот.
6. Зажитко С. «Эпитафия Маркизу де Саду» для двух виолончелей. – 1996. Рукопись.

7. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. – М. : Музыка, 1976. – 268 с.
8. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский*. – М. : Музыка, 1988, 254 с.
9. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский*. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
10. К. Пендерецкий. *Струнный квартет*. – Краков : PWM, 1960. – 15 с.
11. Просняков М. *Космическая музыка Штокхаузена / М. Просняков // Корневище, 2000. Книга неклассической эстетики*. – М. : ИФ РАН, 2000. – С. 251–272.
12. Супонева Г. *Проблемы нотации в музыке XX века / Г. Супонева*. – М. : МП «Петит», 1993. – С. 1–71.
13. Харуто А. *Компьютерный анализ музыкального звука и стиля исполнения / А. Харуто // Музыка в информационном мире*. – Ростов-на/Д. : Издательство Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 142–163.
14. Холопов Ю. *Сонорика / Ю. Холопов // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [под общ. ред. В. В. Бычкова]*. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 413–417.
15. Холопов Ю. *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов // Эстетика на переломе культурных традиций*. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 132–147.

МУЖЧИЛЬ В. МОДИФИКАЦИЯ ПАРАМЕТРОВ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XX ст. Рассматривается фактор мобильности параметров инструментального звукообразования в музыке XX века.

Ключевые слова: музыка XX ст., музыкальная акустика, звукообразование, артикулятор, вибратор, резонатор, приемы игры, композитор, исполнитель.

МУЖЧИЛЬ В.С. МОДИФІКАЦІЯ ПАРАМЕТРІВ ЗВУКОУТВОРЕННЯ В МУЗИЦІ XX ст. Розглядається фактор мобільності параметрів інструментального звукоутворення у музиці XX ст.

Ключові слова: музика XX ст., музична акустика, звукоутворення, артикулятор, вібратор, резонатор, способи гри, композитор, виконавець.

MUZCHIL V. CHARACTERISTIC MODIFICATION OF MUSICAL FORMATION IN MUSIC OF XX CENTURY. In this article is considered the mobility factor of characteristic of instrumental musical formation in music of XX century.

Keywords: music of XX century, musical acoustics, musical formation, articulator, vibrator, resonator, playing technique, composer, performer.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
КАК ВОЗМОЖНОСТЬ «СОБЫТИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ»**

Современная культурно-историческая ситуация – предмет раздумий исследователей в самых разных областях знаний: от социологии, культурологии до философской антропологии и т. д. Уникальность ее фиксируется сосуществованием множества разнохарактерных парадигм (философских, этических, художественных), общей чертой которых является подвижность возникающих моделей, их центробежность (устремленность к границам знания). Характерно, что обозначенная мобильность вовсе не мыслится как ущербность культурного пространства современности, напротив – как преодоление «паузы культуры». В контексте множества современных исследований небезынтересным, на наш взгляд, оказывается позиция Х. У. Гумбрехта. Осмысливая кризис современной гуманитаристики, он предлагает программу реанимации «событийной культуры», ядром которой должен стать феномен присутствия.

Целью данной статьи является опыт моделирования интерпретации в исполнительском искусстве и слушательском восприятии на основе концепции «событийной культуры» Х. У. Гумбрехта.

Система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. Если в одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным кодом (в пределах всего акта коммуникации), то в другом – речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды.

Яркой особенностью эпохи XXI ст. являются как трансформация коммуникативных процессов, связанных с восприятием искусства и творческим самовыражением, так и появление новых форм. Например, М. Найдорф отмечает, что особенностью современного коммуникативного процесса является не просто наличие, наряду с устоявшимися четырьмя типами музыкально-коммуникативных систем (фольклорной, импровизационной, дилетантской, концертной), еще одной – массмедийной, но их активнейшее взаимопроникновение [8]. Процессу осознания современной коммуникативной ситуации по-

священы статьи и исследования О. Береговой [1], В. Щербины [13], О. Соколовой [10] и многих других авторов. Так, теория музыкальной коммуникации, сложившаяся в базовых исследованиях (от А. Моля до В. Медушевского)¹ в современном музыковедении² несколько изменяет вектор развития. Особенно важно подчеркнуть, что этот вектор направлен не столько на проблему «язык-речь» (например, в работах М. Бонфельда [2]), сколько на проблему «художественного общения».

Вослед М. Кагану, всесторонне изучавшему коммуникативную функцию искусства, Ю. Борев определяет общение как «интеллектуально-эмоциональную связь автора и реципиента, передачу последнему художественной информации, которая несет определенный взгляд на мир, художественную концепцию, устойчивые ценностные ориентации» [3, с. 160]. По его мнению, в пользу того, что это не просто коммуникация (как передача, трансляция), а общение свидетельствует наличие и прямой, и обратной связи. Музыковед Л. Опарик [9] вводит в коммуникативную систему музыки, наряду с обозначением субъектов коммуникативного процесса (традиционно – композитора, исполнителя и слушателя), таких центров коммуникативной структуры как «музыкальный текст», «музыкальный стиль», «музыкальный курс», «музыкально-исполнительское высказывание» и т. д.

Названные выше авторы, безусловно, стараются фиксировать изменчивость коммуникативных ситуаций современной культуры и высказывают достаточно убедительные аргументы в пользу той или иной коммуникативной ситуации. В рамках данной статьи нас будет интересовать не формы и даже не модели коммуникативных ситуаций.

¹ См.: «Теория информации и эстетическое восприятие» А. Моля, «Эстетика как философская наука. Лекция 17. Художественно-творческий процесс – производство искусства – художественное восприятие» М. Кагана, «Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация А. Сохора, «О психологии музыкального восприятия» Е. Назайкинского, «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» В. Медушевского и др.

² Укажем, что наиболее целостный взгляд на теорию музыкальной коммуникации представлен в исследовании А. Якупова [14], который оперирует собственным разработанным категориальным аппаратом. Важным для развития теории коммуникации в музыке оказываются исследования А. Черемисина [13], рассматривающего когнитивно-дискурсивную парадигму коммуникации, и Е. Береговой [1], развивающей теорию коммуникативных функций В. Медушевского.

Обращаясь к вопросам музыкальной интерпретации, её статуса в современных формах художественных коммуникаций, мы намеренно задаемся следующими вопросами: что должен (может) ожидать современный слушатель от исполнителя? Насколько важен для каждого из них личностный опыт, и можно ли моделировать исполнительскую концепцию в условиях существующих традиций? Насколько актуальной для современного слушателя является когнитивная (познающая) сущность музыкального искусства?

В поисках ответов на эти вопросы обратимся к исследованиям Х. У. Гумбрехта, профессора Стэнфордского университета, который на протяжении нескольких лет формулировал основные идеи «производства присутствия». Основной пафос его исследований направлен на реабилитацию эффектов чувственного, телесного присутствия, игнорирование которых делает наш опыт восприятия культуры в лучшем случае неполным, а в худшем – несостоятельным. То, что он называл «негерменевтическим литературоведением», было направлено на культурные измерения, возникающие из соотношения человеческого тела с вещами, которые его окружают и частью которых оно является, а не из «**актов атрибуции смыслов**» [4]. Автор, выступая против склонности современной культуры отвлекаться от «присутствия», против главенства толкования, пытается бросить вызов эпохе «присвоения значений» (культура присутствия против культуры значений – повсеместной практике гуманитарных наук). Все это позволило ему сформулировать основные законы «событийной культуры».

Итак, первый вопрос, который требует осмысления в контексте заявленной темы – что такое «событийная культура»? Х. У. Гумбрехт пишет, что обычно эти слова относятся к тем людям, которые стремятся обязательно попасть на «живые» концертные выступления или религиозные обряды, совершаемые под открытым небом, непременно из-за желания непосредственного *присутствия*. Данную мысль философ объясняет таким образом, что, скорее всего, это обусловлено «вопиющим недостатком присутствия в нашей повседневной жизни» [5, с. 56], и развивает её далее так: «Событийная культура может означать готовность к тому, чтобы с нами случались удивительные вещи, чтобы нас посещали внезапные интуиции и прозрения» [там же, с. 53]. Вот ключевой момент, воплощающий этическую парадигму того, что должно существовать в культуре, но не всегда осуществляется в силу нашей (слушательской, исполнительской) *не*-готовности к Событию!

Неожиданным образом концепция культуры как *события присутствия* коррелирует с концепцией культуры «как актуализации смыслового потенциала» С. Крымского³ [7]. На это обращали внимание философы, занимавшиеся вопросами понимания. «Культура, – пишет Л. Баткин, – не “была”. Она всегда должна быть. Потому что оставленный смысл – отрезанный от дальнейших вопросов, не способный стать ответом на еще не заданные вопросы – это умерший смысл; между тем, смысл, родившийся однажды, умереть не может» [цит. по 7, с. 58].

Итак, процесс интерпретации как процесс моделирования, как «способ наложения одной системы на другую» (по формулировке С. Крымского [7]), насколько он должен стать «событийным»? Или иначе: в чем заключено «событие» интерпретации? Два ниже-следующих примера позволят приблизиться к ответам на эти вопросы. Это исполнения Станислава Нейгауза (реализованные в фильмах «Станислав Нейгауз» и «Живой голос души») и Франческо Аттести (исполнение на концерте, состоявшемся в рамках международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи-2011»).

Фильм «Станислав Нейгауз» решен в ключе беседы со зрителем, в ходе которой Вера Горностаева (пианистка, профессор МГК, ученица Г. Г. Нейгауза) делится своими воспоминаниями и создает портрет музыканта «высокой духовной культуры, удивительного благородства, обаяния, аристократизма и породы». Как человек, близко знавший С. Нейгауза, друг и коллега она считает, что «он ушел так рано, потому что фактически сжег себя: как В. Высоцкий, как О. Даль». «Он чувствовал в Шопене то, что очень редко могут передать – ностальгию, боль, которая владела Шопеном всю жизнь, – она была близка ему и он передавал ее в своей игре». Уникальность исполнения С. Нейгаузом произведений Шопена, по мнению рассказчика, в том, что он был «поэтом уходящей романтической культуры, который больше принадлежал веку девятнадцатому». Этот раздел фильма является прелюдией к просмотру записи, сделанной во Франции в 1966 году и содержащей исполнение С. Нейгаузом произведений Скрябина (этюд *cis-moll* и ноктюрн для левой руки) и Дебюсси (прелюдии «Менестрели» и «Феерверк»).

По поводу слов В. Горностаевой о том, что данная запись «не отражает полностью его сути, его личности за роялем» и уступает тем

³ Неожиданность заключается в том факте, что оппозиционность «присутствия – означивания» всячески подчеркивается на страницах трудов Х. У. Гумбрехта.

ощущениям, которые она испытывала непосредственно на его концертах, у слушателя, не имевшего возможности прикоснуться вживую к магии С. Нейгауза, все же не возникает разочарования от увиденного и услышанного. Остается только догадываться о том, какой силой воздействия на зрителей обладал музыкант при непосредственном контакте. Однако даже эта запись презентует не только его уникальное дарование, но и дает почувствовать, услышать то, что составляет основу его исполнительского стиля.

Еще более остро «событие» от встречи с исполнением С. Нейгауза ощущается в фильме «Живой голос души»⁴. Кроме воспоминаний, в фильме присутствуют фрагменты хроники уроков С. Нейгауза, его репетиций с оркестром, некоторые записи молодых и зрелых лет, фрагмент фильма «Баллада» (а именно запись Четвертой баллады Ф. Шопена). Запечатлен внешний и внутренний вид дома в Переделкино, где С. Нейгауз провел большую часть своей жизни.

Режиссер применяет интересный прием слияния двух записей Второго скерцо Ф. Шопена разных лет в одну: первая часть скерцо представлена записью 1956 года, вторая – 1979 года. В результате получается еще одна – новая – интерпретация. Причем психологический эффект от такой подачи необычайно силен.

Думается, что представленные фильмы, несмотря на разницу авторских взглядов, демонстрируют общность подхода к анализу феномена Станислава Нейгауза. Во-первых, обоими авторами ощущалась необходимость комментария к исполнению; во-вторых, комментирование затрагивало область психологии его личности, судьбы, окружения. Это помогло уловить неповторимость нейгаузовского звукоощущения как стиливого качества, и каждый раз «узнавание» констант его стиля воспринималось как «событие». Среди наиболее ярких констант назовем следующие:

- особое отношение к звуку, созданию в каждом конкретном произведении *особого звукового образа*; утонченное, рафинированное звучание рояля, изысканное ощущение звукового колорита, краски;
- наличие специфических черт звуковой выразительности (по Е. Левитану), среди которых особенно выделяются *legato cantabile* («пе-

⁴ Это более развернутая документально-художественная лента, содержащая воспоминания многих близких людей из окружения С. Нейгауза: Е. Рихтер, Б. Ахмадулиной, Г. Нейгауз, М. Нейгауз, А. Микиты, В. Воскобойникова, А. Золотова.

ние на рояле», *legato tenuto* (как речевая выразительность) и техника *leggiero* (как колористическая рояльная краска);

- интонирование виртуозных пассажей (выявление их мелодического содержания);
- преимущественно вокальная природа исполнительского интонирования (в результате чего глубокий контраст ощущается при смене ее на сферу инструментальную);
- неповторимое *tubato* – как живое дыхание музыкальной ткани, свое для каждого композитора – важнейшая составляющая исполнительской концепции произведения; в связи с этим – особое ощущение исполнительского времени;
- многоплановость («многоэтажность») звучания фортепианной фактуры, основанная на законах выравнивания звучности в разных регистрах инструмента и дифференцированности фактуры;
- *балладность* и *устремленность* как общие черты исполнительской драматургии, которые рождали уникальное ощущение от исполнения С. Нейгауза – словно «рожденного из-под пальцев»;
- *исполнение как Passion* – ключевое качество исполнительского звукоощущения Станислава Нейгауза и то самое, необъяснимое, личное, особенное, что чувствовалось всеми его современниками, в унисон утверждающими, что он «был не пианистом, но поэтом», и что создает ощущение *непреходящести* событийности.

Второй опыт подобного ощущения состоялся на концерте, который прошел в рамках международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи-2011». Итальянский пианист Франческо Аттести создал своим исполнением совершенно особенный «звуковой образ фортепиано». Первое, что было сказано о нем перед началом концерта и что настроило критически, стали слова его учителя, профессора Пертикарони: «Игра Ф. Аттести нетипична. Всё, что касается звучания, фразировки, интерпретации является результатом особого эстетического и музыкального восприятия, которое ставит его стиль исполнения вне всяких формальных и потребительских прогнозов». Слова насторожили, но и заинтриговали. И последующая музыка заставила поверить в их справедливость.

Первое же произведение – «Алегретто» Дж. Б. Пешетти – было исполнено в безукоризненном ритме, тонким, почти хрустальным звуком в верхах рояля и достаточно прозрачным, облегченным в базах. Еще более клавесинным был звук в Сонате Д. Скарлатти D-dur.

В «Вальсе» Дж. Верди пианист удивительно грациозно передавал пластику разнохарактерных тем, а в увертюре к опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини (несмотря на немного странные темповые соотношения тем), демонстрировал темброво-полифоническое слышание оркестровой фактуры. Это была абсолютно постмодернистская концепция концерта, когда время Истории сжимается, и за полчаса слушатель осуществляет путешествие длиной в 300 лет.

Основной замысел пианиста заключался в следующем: весь концерт был объединен его собственным ощущением рояля как *инструмента «чистых» тембров и фортепианной фактуры именно как полифонической*. Как следствие, даже звучание во втором отделении романтического репертуара (Шопен, Лист) было достаточно непривычным, но в этом звучании была перспектива. Пианист абсолютно не боялся играть *неровно*, как и не старался покорить слушателей своей техникой, зато удивлял почти речевыми интонациями в шопеновских Вальсах и Мазурке a-moll, миниатюре Э. Сати и гениальных Танго А. Пьяцолы, так редко звучащих в чисто фортепианном тембре. Смогла ли стать для многих слушателей *событием* игра «вне всяких формальных и потребительских прогнозов»? Анализ самых разных отзывов после концерта показал, что впечатление было неоднозначным, спорным, но все же непрогнозируемо-окрыленным.

ВЫВОДЫ. Оба примера, достаточно разные по своим техническим воплощениям и художественным задачам, тем не менее, вполне подтверждают концепцию Х. У. Гумбрехта о необходимости «событийности» каждого акта культуры. Его подход к коммуникации (в современном ее существовании) предполагает отказ от присвоения значений в пользу вчувствования, ощущения и не просто эффекта присутствия, но непременно – его производства [4, с. 29], создаваемого в той или иной мере средствами коммуникации.

На наш взгляд, автором затронута глубочайшая проблема современного искусства. Ведь в великом множестве интерпретаций далеко не каждый раз слушатель получает бесценный и совершенно особый опыт «события встречи». Такая «событийность» в отношении исполнительства во многом утратила свою первозданность, но приобрела значение резонансности (особенно резонансными становятся интерпретации, в корне отличающиеся от академических). В приведенных примерах (между которыми разница более чем в 30 лет) интерес заключается в том, что «событие» интерпретации как актуализации

смыслового потенциала лежит, прежде всего, в области *звукощущения*, создания *особого звукового образа* инструмента. В соответствии с концепцией Х. У. Гумбрехта важно именно это – «производство присутствия», а уж затем – смысловая интенция (как акт «присвоения значений»).

Именно «события присутствия» должен ожидать современный слушатель от исполнителя для того, чтобы в коммуникативной практике актуализировалась когнитивная (познающая) сущность музыкального искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берегова О. *Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?* / Олена Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.

2. Бонфельд М. *Музыка: язык или речь?* / М. Бонфельд // *Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. – Проблемы музыкознания. – СПб. : РИИ, 1996. – Вып. 8. – С. 15–39.*

3. Боров Ю. *Эстетика : [учебник]* / Ю. Б. Боров. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.

4. Гумбрехт Х. У. *Производство присутствия: чего не может передать значение* / Х. У. Гумбрехт. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 179 с.

5. Гумбрехт Х. У. *Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманистаристике* / Х. У. Гумбрехт // *Койнонія : вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Серія : Теорія і історія культури. – Філософія Іншого та богослов'я спілкування. – Спецвипуск № 2. – Харків-Київ : Дух і Літера, 2011. – С. 51–61.*

6. *Живой голос души [видеофильм]* / автор идеи и продюсер И. Лебле ; реж.-постановщик В. Быков, 2007.

7. Крымский С. *Экспликация философских смыслов* / С. Крымский. – М. : Идея-Пресс, 2006. – 236 с.

8. Найдорф М. *Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства [электронный ресурс]* / М. Найдорф. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php

9. Опарик Л. М. *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03* / Лариса Миколаївна Опарик. – Львів, 2006. – 17 с.

10. Соколова И. В. *Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры* / И. В. Соколова // *Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков [отв. ред. М. Уваров]. – СПб., 1997. – С. 146–153.*

11. *Станислав Нейгауз [видеофильм]* / автор идеи В. Горностаева. – ГТРК «Культура», 2005.

12. Черемисин А. Музыкально-коммуникативное событие : факторы формирования музыкального дискурса : дис. ... канд. филос. наук : спец. 24.00.01 / А. М. Черемисин. – Тамбов, 2004. – 162 с.

13. Щербина В. М. Комунікація в контексті діалогу культур / Віктор Щербина // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. – Київ, 2009. – № 1. – С. 80–86.

14. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / А. Н. Якупов. – М., 1995. – 291 с.

НИКОЛАЕВСКАЯ Ю. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВОЗМОЖНОСТЬ «СОБЫТИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ». Статья посвящена музыкальной интерпретации, которую автор анализирует через позиции концепции Х. У. Гумбрехта и его теории «событийной культуры». На примере интерпретаций С. Нейгауза и Ф. Аттести (как формы перевода всего прочувствованного, предчувствованного и понятого с метаязыка музыки на язык конкретных интонационно-пластических форм) рассматриваются модели «события встречи» в соответствии с константами исполнительского текста и исполнительского стиля.

Ключевые слова: интерпретация, событийная культура, коммуникативная ситуация.

НИКОЛАЄВСЬКА Ю. МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК МОЖЛИВІСТЬ «ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ». Стаття присвячена музичній інтерпретації, яку автор аналізує через позиції концепції Х. У. Гумбрехта і його теорії «подієвої культури». На прикладі інтерпретацій С. Нейгауза і Ф. Аттести (як форми перекладу того, що відчуте, передчуває і зрозуміло з метамови музики на мову конкретних інтонаційно-пластичних форм) розглядаються моделі «події зустрічі» відповідно до констант виконавського тексту і виконавського стилю.

Ключові слова: інтерпретація, подієва культура, комунікативна ситуація.

NIKOLAYEVSKAYA YULIYA. MUSICAL INTERPRETATION AS POSSIBILITY «EVENT'S CULTURES». Article is devoted musical interpretation which the author analyzes through positions of the concept of H. U. Gumbrecht and its theory «событийной cultures». On an example of interpretations of S. Nejcawz and F. Attesti (as forms of transfer of all felt, had a presentiment and understood from a music meta language on language of concrete intonation-plastic forms) are considered models of «meeting event» according to constants of the performing text and performing style.

Keywords: interpretation, event-culture, a communicative situation.

Марина Ковтунова

**ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ КАТЕГОРИИ ТВОРЧЕСТВА
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ А. ПЯРТА)**

*Творчеству должно быть
возвращено его священное значение.
Н. Бердяев*

Попытка осмыслить категорию «творчество» – не простое задание для современного культуролога: ведь творчество, созидание нового, скрывает в себе некую непостижимую тайну, чудо. Об этом свидетельствуют выдающиеся умы человечества прошлого и настоящего. Представители разных сфер духовной культуры человечества сходятся во мнении, когда речь заходит о творчестве. «Для нас явственна сила творческая, движущая, сохраняющая сотворенное, хотя и не постигается она мыслью», – свидетельствует святитель Григорий Богослов. Через много веков ему вторит русский философ Н. Бердяев: «Творчество <...> есть обнаружение избыточной любви человека к Богу, ответ человека на Божий зов, на Божье ожидание». Кто-то поймет эту мысль как метафору, а кто-то как руководство к действию. Однако перед каждым стоит проблема выбора – как относиться к творчеству тех композиторов Новейшего времени, кто сначала завоевал славу ниспровергателей традиций (авангардистов), а затем коренным образом изменил собственным эстетическим установкам, уйдя самым неожиданным образом в христианские корни музыкально-европейской традиции. Таков Арво Пярт в своем жизнетворчестве. Живущий ныне на Западе, он открывается слушателям через возвращение к духовному наследию русской православной культуры.

Целью статьи является опыт дефиниции категории «творчества» с учетом духовного опыта музыкального искусства второй половины XX ст., в частности, одного из её знаковых фигур – Арво Пярта.

Откуда и каким образом человек черпает творческие силы? Чем творчество является по своей сути и каково его значение для жизни человека? Креативный процесс не может быть исчерпывающе постигнут человеком. Но в этом устремлении постичь то, что до конца не представляется возможным постичь, открывается перспектива вечности, приобщение к истинности бытия. «Человек-творец представляет тайну, которая вопреки всем различным попыткам может

быть разрешена лишь с большим трудом», – писал К. Г. Юнг, один из культовых, но отнюдь не религиозно настроенных гениев XX ст.

На современном историческом этапе (рубеж II–III тысячелетий) осмысление перспектив создания общей теории творчества осуществляется в различных междисциплинарных сферах. Главные из них – это философия и психология творчества. Философия рассматривает вопрос о сущности творчества, который по-разному трактовался в различные исторические эпохи. Психология изучает механизмы его воздействия на душу человека. Добавим к этому еще один существенный аспект с точки зрения онтологии творчества – богословский.

Кратко рассмотрим каждый из предложенных аспектов познания.

Психология творчества складывалась на рубеже XIX–XX ст. Вначале она изучала все феномены, связанные с созданием нового и оригинального, описывая их. Главным ее методом был анализ биографий и автобиографий выдающихся людей. Были выделены фазы творческого процесса, описаны качества творческой личности, ядром творчества признавалась бессознательная работа. В дальнейшем использование текстов, анкет, интервью позволило изучать различные отдельные аспекты творчества, появилась эмпирическая многоаспектность исследований.

Одним из ключевых вопросов общей психологии творчества является вопрос о психологическом механизме творчества. В этом качестве в разные исторические эпохи признавались разные концепты:

- эманация (давнеиндийская философия);
- мимезис (Платон);
- интуиция (Б. Спиноза, А. Бергсон и др.);
- инсайт (М. Вертгаймер и др.);
- ассоциация (Дж. Ст. Милль и др.);
- потребность в творческой самореализации (А. Маслоу);
- бисоциация (А. Кестлер).

В психологической литературе встречаются разные трактовки творчества. Так, например, Л. Выготский рассматривал творчество как созидание нового. С. Л. Рубинштейн определял творчество как деятельность, создающую нечто новое, оригинальное, что потом входит в историю развития не только самого творца, но и науки, искусства и т. д.

А. М. Матюшкин выделял два вида активности: адаптивный и творческий. Задачей творческой активности является изменение

существующего порядка, создание новых подходов. А. Брушлинский и О. Тихомиров в творчестве выделяют открытие неизведанного, создание нового, преодоление стереотипов. Тихомиров особую роль в творческой деятельности отводил целеполаганию. Приверженность человека задаче, его целеустремленность выступают как личностная предпосылка творчества.

А. Маслоу указывал, что подлинное творчество, креативность проявляются у человека и в повседневной жизни, в каждодневном выборе жизненных ситуаций, в разных формах самовыражения. Б. Г. Ананьев среди свойств творческой личности выделял глубину и остроту мысли, необычность постановки вопроса и его решения, интеллектуальную инициативу.

Общим для творческих личностей, как указал американский психолог П. Торранс, является потребность развиваться, потребность в постоянном росте» [5, с. 421]. «Творчество – следствие включенности в деятельность всей личности, ее способностей, направленности и мотивов поведения» [3, с. 16]. «Творческая деятельность – системное единство самосозидания личности» [11, с. 29]. Таким образом, к концу XX ст. интенсивно шла работа в направлении создания общей теории психологии творчества, изучаются осознанные, логические и интуитивные составляющие творчества. Однако ощутимых результатов подобных теорий для композиторской практике мы не знаем.

Из краткого сравнения предложенных позиций в истории философских взглядов на творчество прослеживается смысловая динамика, направленная на поиск наиболее точного определения основного вопроса коммуникации «человек – Бог» [см.: 10, с. 642–643]. В античной философии творчество связывается со сферой конечного, переходящего и изменчивого бытия, а не бесконечного и вечного бытия, созерцание которого ставится выше всякой деятельности, в том числе и творчества. Начиная с Платона, развивается учение об эросе, как о своеобразной устремленности человека (энтелехии) к достижению высшего («умного») созерцания мира.

Воззрения на творчество в средневековых учениях уже связано с пониманием Бога как личности, свободно творящей мир. По аналогии творчество предстает как волевой акт, вызывающий бытие из небытия. Пафосом безграничных возможностей человека проникнута эпоха Возрождения. Творчество осознается, прежде всего, как

художественное созидание, сущность которого усматривается в действительном преображении мира. При этом художник открывает другим путем созерцания и познания самого себя через процесс творчества. Возникает культ гения, интерес к самому акту творчества и личности художника, характерная для Нового времени духовная рефлексия по поводу творческого процесса.

Анализируя пути философского осмысления творчества в различные эпохи и параллельно прослеживая этапы Церковной истории, познается мера *приобщенности* (или *отдаленности*) философского знания от жизни Церкви, их взаимосвязь и взаимовлияние. Прежде всего, по-разному освещен один из основных вопросов о причине, Первоисточке творчества. Если в античной философии (языческое мировоззрение) не представлялась возможной связь творческой деятельности с вечным и бесконечным; то средневековая философия видит в творчестве свободный волевой акт устремленности и, в результате, приобщенности к Вечности – к Богу. Творчество есть диалог, путь к Богу – Богопознание. Монизм философских течений, их пестрота множественность с началом картезианской эпохи (XVII–XIX вв.) обнаружили поиск человеческого ума объяснить творчество как продукт *исключительно* человеческой способности вне связи с Личностью Бога как причиной и Истоком всего сущего.

К началу XX века – эпохи воинствующего атеизма – была подготовлена почва для «иллюзорного» (П. Флоренский) понимания личности человека (и, соответственно, творчества), в полной изолированности от Первоначала. Спасительным исключением для русской культуры были философско-богословские позиции Н. Бердяева и П. Флоренского. Последний, соединяя всей своей жизнью и творчеством науку, культуру и религию, видел суть творчества в неразрывной связи с культом, с главным таинством Церкви – Евхаристией. Однако в советский период развития государства духовные основания культуры были преданы полному забвению.

Существенным выбором «точки опоры» в совершающемся распаде целостной картины мира в искусстве XX ст. стал *богословский* аспект творчества. Что хранит он в себе? О чем напоминает историкам Новейшего времени? Религиозная культура служит генетическим «кодом» профессионального европейского музыкального искусства. Она предполагает культурологическую установку на христианский дискурс **творчества как Дара** и ответного благодарения, которая, на

наш взгляд, вполне соотносима с исторической традицией как западноевропейской, так и отечественной культуры.

Именно христианская система ценностей дает художнику семиотически сложившиеся параметры творчества, зафиксированные в ментальных структурах художественного творчества (образы, символы, аналогии). В условиях новой волны христианизации на рубеже II и III тысячелетий их необходимо закрепить в соответствующей понятийной системе (без подмен и искажений этимологии ключевых категорий и терминов). Композитор, претендующий на творчество как духовную ценность, должен стать участником того способа жизни, который именуется «духовным созерцанием» – феорией; ему дано видеть мир духовными очами, в плодах своего труда ему дано узреть самого Бога (*духовная вертикаль* творчества). И через неё отразить свой опыт Богобщения во внешних, межличностных проявлениях музыкального Логоса (*горизонталь музыкальной коммуникации*).

Богословский смысл понятия «творчество» является трансцендентным, трудным для четкого и полного его определения, и таким же должен быть путь его познания. При каких условиях он будет истинным? Для определения метода познания обратимся к сравнению Н. Бердяева двух путей познания: «... Научное познание поднимается по темной лестнице и освещает постепенно каждую ступень. Оно не знает, к чему придет на вершине лестницы. В нем нет солнечного света, смысла, Логоса, освещающего путь сверху. Но в подлинном высшем гнозисе есть изначальное откровение смысла, солнечный свет, падающий сверху на лестницу познания. Гнозис есть изначальное осмысление, в нем есть мужественная активность Логоса. Современная душа все еще страдает светобоязнью <...> вся новая история с ее рационализмом, позитивизмом, научностью была ночной, а не дневной эпохой – в ней померкло солнце мира, погас высший свет <...> Вновь признана должна быть сама ценность мысли (в Логосе) как светоносной человеческой активности, как творческого акта в бытии <...> Но должно освободиться от реакции и в свободе духа, во вневременном утверждении мысли и слова узреть смысл...» [1, с. 257]. Слова, сказанные более полувека назад, актуальны и сегодня для каждого, кто ищет в музыке высший смысл – Истину.

Бесспорной является истина о том, что «каждая личность владеет определенными творческими резервами» [6, с. 7]. Вопрос состоит в том, как реализовать их в нужное время, в нужном месте, при первой

необходимости и по своему желанию. Творчество есть деятельность способ жизни человека. «Творчество», «творческие резервы», «творческие способности», «творческий потенциал личности» – широко используемые понятия, как в науке, так и в повседневной жизни. Множественность определения этих понятий не является исчерпывающей.

При сравнении позиций разных исследователей четко прослеживается путь **от душевности к духовному** осмыслению вещей – онтологизму. Например, польский психолог В. Йеротич считает креативную силу сущностью человека. Украинский исследователь В. Ромеиц добавляет, что посредством творчества становится возможным не только выявление его индивидуальности, но и её познание другими. «Творчість – це й засіб самопізнання, це й засіб саморозвитку, це й дивовижне дзеркало, в якому відображаються найтонші намагання й очікування людини, найпотаємніші її думки, вся велич її духу, її неповторного “я”», – предлагает собственную дефиницию категории «творчество» автор [9, с. 6–7]. Действительно, в творчестве выявляется потребность личности в полноте жизни, устремленность к ней, по словам протоиерея Владислава Свешникова отказ от «намерения довольствоваться упрощенным подобием духовности, схемой, не требующей постоянного участия души, воли, ума, творческих сил в созидании, собирании и преображении себя самого и своих связей с миром» [цит. по: 8, с. 10].

«Чистое» творчество (свободное от человеческих страстей) одухотворяет человека, делает его носителем Духа, приобщает божественному. «И в этом движении возрастает, утверждается, свобода человека в преодолении материальности и ограниченности видимого мира», – пишет протоиерей Иоанн Гончаров [7, с. 18]. Вот почему для многих художников путь бегства от модернизма был выходом из личного и общественного кризиса. Именно поэтому обращение к философско-богословской сфере человеческого духа, его осмысление для таких музыкантов-мыслителей, как А. Пярт, стало откровением – восхождением к опыту Церкви и, соответственно, музыкально-интонационному переосмыслению своего музыкального мирозосщерцания. Богатейший семиозис западноевропейской (католической) и восточноевропейской (византийской, православной) традиций стал сегодня для многих единственно возможным в поиске истинной сути творчества, в «самопознании человеком его царствен-

ной и творческой роли в космосе» [1, с. 288]. Особенно востребовано и основательно тяга к духовным истокам христианства была осознана и обществом, и музыкальной наукой после «обращения» в сакральный мир творчества таких великих художников XX столетия, как И. Стравинский, Г. Свиридов, А. Пярт, Р. Шедрин и др.

Востребованность онтологизма продиктованы совершившимися в науке разграничением Бога и человека, творца и его творения, признанием науки базовой методологией познания, на понимании самого познания с позиций людского, несовершенного представления об Истине. Музыка в храме не может рассматриваться как самостоятельное явление: вне культа она утрачивает свое истинное предназначение. Отношение Церкви к творцам Богослужебного пения хорошо поясняет И. Гарднер (словами П. Флоренского: «каноническое есть церковное, церковное – соборное, – соборное же всечеловеческое»). Отсюда каноническое искусство – это не произведение, результат самовыражения художника.

Сказанное является идеалом для духовно ориентированного художника, типа А. Пярта. Он не стремится более к самовыражению, но приближает свою стилистику, способ говорения к языку традиции. Иными словами, онтологический аспект устанавливает историческую преемственность музыки христианской традиции и звучащих образов современности. Музыка – не служанка богословия, но основная со-причастница общения, познания Божественного Логоса. Таким образом, в литургическом творчестве композиторов последней трети XX ст. хранится высший онтологический смысл и решается высшая задача художника – донести ангелоподобное пение людям, через Божественную красоту (звукотворчество¹) воспринять услышанную некогда Отцами Церкви и их современниками благодать, свет Любви.

Павел Флоренский определил значение культа как выражения культуры в целом, включающего прошлое, настоящее и будущее (эсхатологическое) бытие. Осознание истинного предназначения музыки дает понимание, что создание музыки не является уделом человека: культовое искусство (*musica sacra*) создано свыше, как бы вне человеческой воли – верой Отцов Церкви и молитвенным предстоянием бесчисленного множества анонимных певчих.

Так чем же с позиции христианского богословия является творчество, что являет собой творческая личность? Православной Церкви

¹ «Умозрение в звуках», по образной формулировке Е. Трубецкого

имеет ясный, определенный взгляд на проблему творчества? Глубокие суждения по этой теме встречаются у Оптинских старцев. Среди святых Отцов, просиявших в Новое время, наиболее многосторонне осветил проблему творчества святитель Игнатий (Брянчанинов). В творениях и письмах владыки мы находим суждения, касающиеся всех видов художественного творчества. Мысли, высказанные им по поводу книги Н. Гоголя, ясно очерчивают для современного читателя путь постижения художественного творчества **от душевного психологизма к истинной глубине Богопознания – онтологизму**: «Сперва очищение Истиною, а потом просвещение Духом. Правда, есть у человека врожденное вдохновение, более или менее развитое, происходящее от движения чувств сердечных. Истина отвергает сие вдохновение как смешанное, умерщвляет его, чтоб Дух, пришедши, воскресил его обновлением состояния. Если же человек будет руководствоваться прежде очищения Истиною своим вдохновением, то он будет издавать для себя и для других не чистый свет, но смешанный, обманчивый, потому что в сердце его лежит не простое добро, но добро, смешанное со злом. <...> Большая часть талантов стремились изобразить в роскоши страсти человеческие. Изображено певцами, изображено живописцами, изображено музыкаю зло во всевозможном разнообразии. Талант человеческий, во всей своей силе и несчастной красоте, развился в изображении зла; в изображении добра он вообще слаб, бледен, натянут» [8, с. 6].

Богословской традицией строго определены «границы» духовного пути личности. Однако в музыкальной традиции они выработаны вполне самостоятельно. Не удивительно, что для современных композиторов актуальны знаки религиозной культуры, главным из которых является жанровые формы канонического пения. Многие из них нашли своё продолжение во внехрамовом творчестве композиторов последней трети XX ст. **Таков онтологический смысл сакрального понимания творчества, реализованный в произведениях А. Пярта.**

Аналогией творчества как «проекции» нетварного мира в здешнем горизонте бытия тварного человека можно завершить богословское объяснение этой категории в музыкальном искусстве. Остается только добавить необходимый модус полноты общения в творчестве, о котором С. Хоружий пишет: «... это достижение полноты и восполнение неполноты, того, что представляется неполным для этического, эстетического или иного чувства» [11, с. 76].

ВЫВОДЫ. Критерием истинности творчества (полноты, красоты, благодати) в методологии духовного анализа музыкального творчества всех веков (и особенно эпохи постмодернизма) следует признать принцип онтологизма – меру приближенности личности художника к Богу (посредством преображения себя и других в творчестве). Такие концепты христианского мировоззрения, как «полнота», «личность», «сердце», «любовь» являются актуальными в контексте *musica sacra* также, как и *musica humana*, озаренной богословским смыслом. Тогда творчество как *вцеленность* человеческой жизни в бытие становится извечной радостью. Тогда творчество как *служение*, ведущее к «высшей экзистенциальной цели человека – спасению души» (В. Даренский), станет и извечным светом, и трудным путем к откровению и явлению Бога человеку, устремленности человека к Творцу, ответом на его призыв.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяев Н. *Философия свободы. Смысл творчества* / Н. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 605 с.
2. Варламова Е., Степанов С. *Психология творческой уникальности* / Е. Варламова, С. Степанов. – М. : Институт психологии РАН, 2002. – 256 с.
3. Воинов И. *Учить творчеству* / И. Воинов. – М., 1988. – 160 с.
4. *Всемирная энциклопедия : Философия* [глав. науч. ред. и сост. А. Грицанов]. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, Современный литератор, 2001. – С. 1053.
5. Дьяченко М., Кондыбович Л. А. *Психологический словарь-справочник*. – Мн. : Харвест, 2004. – 576 с.
6. Клепиков О., Кучерявий І. *Основи творчості особистості : Навчальний посібник*. – К. : Вища школа, 1996. – 295 с.
7. Гончаров И., прот. *Многие пощут войти, и не возмогут... / прот. И. Гончаров*. – Симферополь : Родное слово, Н.Орианда. – 2008. – 180 с.
8. Рогозянский А. *Наш современник в Церкви и в мире* / А. Рогозянский. – М. : Лента-Пресс, 2003. – 713 с.
9. Роменец В. *Психологія творчості : навчальний посібник* / В. Роменец. – 3-е вид. – К. : Либідь. – 2004. – 134 с.
10. *Философский энциклопедический словарь. Ред. коллегия : С. Аверинцев и др.* – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1989. – С. 642–643.
11. Хоружий С. *К феноменологии аскезы* / С. Хоружий. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.
12. Юсов Б., Ильченко В., Левченко О. *Личность и творчество: проблемы, идеи, возможности* / Б. Юсов, В. Ильченко, О. Левченко. – Луганск : Пресса, 1997. – 156 с.

КОВТУНОВА М. ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ КАТЕГОРИИ ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ А. ПЯРТА). Рассмотрены три важнейших аспекта современных путей познания творчества как духовного бытия: психологический, философский и богословский. Раскрыто роль творческого принципа онтологизма как меры Богопознания (вертикаль музыкальной коммуникации).

Ключевые слова: творчество, дух, бытие, онтологизм.

КОВТУНОВА М. ДОСВІД ОСМИСЛЕННЯ КАТЕГОРІЇ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ А. ПЯРТА). Розглянуто три найважливіших аспекти сучасного пізнання творчості як духовного буття: психологічний, філософський та богословський. Розкрито роль творчого принципу онтологізму як міри Богопізнання (вертикаль музичної комунікації).

Ключові слова: творчість, дух, буття, онтологізм.

KOVTONOVA M. EXPERIENCE OF COMPREHENSION OF CREATIVITY CATEGORY (ON THE EXAMPLE OF MUSIC by A. PÄRT). Three major aspects of modern ways of comprehension of creativity as a spiritual being are considered: psychological, philosophical and theological. The role of the ontologism principle as a measure of God comprehension (vertical of musical communication).

Keywords: creativity, spirit, being, ontologism.

УДК 398.831 : 37.013.8

Вікторія Осипенко

ФОЛЬКЛОРНИЙ ГУРТОВИЙ СПІВ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА ЕТНОПЕДАГОГІКИ

Традиційна культура – феноменальне явище, витвір народного духу, зведення знань про світ і людину, що акумулює в собі риси національного характеру, моделює взаємовідношення різних поколінь, визначає норми поведінки людини в соціумі, формує цінності та ідеали особистості, відношення до оточуючого світу, до рідної природи.

Найвидатніші педагоги світу визнавали, що виховання дитини завжди має ґрунтуватися насамперед на культурно-історичних цінностях своєї нації, а вже пізніше відбувається знайомство з традиціями інших народів. Сучасна електроніка фіксує національні особливості плачу новонародженої дитини. Тому недооцінювання значення духовних

архетипів несвідомого у дитини ускладнює досягнення цілісності світоспоглядання, заважає формуванню абстрактного мислення. Звертання до генетичної пам'яті дитини, намагання пов'язати в єдиний процес накопичення індивідуального досвіду в свідомому бутті з проявом інформаційно-енергетичного коду несвідомого – шлях гармонійного розвитку людини. На думку Д. Овсянико-Куликовського, все, що функціонує в несвідомій сфері, зберігає енергію людини [7]. Отже, мова і національність, які діють несвідомо, виступають як особлива форма збереження і накопичення психічної енергії нації. Розкриття потенцій особистості у зв'язку з її етнічним кодом дає можливість органічно формувати внутрішній світ її почуттів і виховувати людину з відчуттям національної гідності, приналежності до свого народу.

Окрема галузь сучасної педагогічної науки – *етнопедagogіка*, досліджує конкретні етнічні традиції виховання. На протязі кількатисячолітньої історії нашої культури формувався педагогічний досвід народу, виявлений в певних процесах передачі етнічної пам'яті наступним поколінням. Цей досвід сконцентровано в народних піснях, іграх, обрядах та традиціях. Тому природним та цілком логічним є розкриття музичних здібностей дітей саме на ґрунті традиційної культури, а також за допомогою музичного фольклору свого народу – формування свідомості, поведінки та творчих здібностей. Практичний досвід педагогів доходить висновку, що діти, які займаються фольклором, яскравіше проявляють свої творчі здібності, гнучкість та оригінальність мислення.

В систему дитячої освіти поступово вводяться нові предмети, методичною базою яких є досягнення української етнопедagogіки – народознавство, усна народна творчість. Ці предмети формують у свідомості дитини феномен національного менталітету, тобто причетність її до світу високих духовних цінностей свого народу, почуття національної гордості і гідності, любові до історії свого народу – і все це крізь призму конкретної *етнофольклорної діяльності*.

Метою статті є аналіз змісту фахового предмету «фольклорний гуртовий спів» як засобу виховання національної свідомості на підставі формування етномузичної орієнтації та професійної компетентності учасників гурту.

Дитячий фольклор як складова частина етнопедagogіки є віддзеркаленням способу музичного мислення нашого народу. Це чисте джерело «екомузики». Такі жанри як колискові, забавлянки, дитячі

музичні ігри, лічилки, звуконаслідування, календарно-обрядові пісні, казки, міфи та легенди мають бути репертуарною основою фольклорних гуртів дитячих навчальних закладів.

Основною метою предмету «Фольклорний гуртовий спів» є прилучення дітей до національної «духовної практики» – культури співу, психологічним стрижнем якої є ментальна риса нашого народу – внутрішня потреба творити гармонію круг себе через традиційну пісенну творчість. Головним завданням предмету є розкриття індивідуальності дитини, виховання прагнення художньої реалізації своїх емоцій, почуттів через виспівування народної пісні (розспівування емоційної настроєвості), бо праматерія української душі, за М. Шлемкевичем, – то лірична пісенність [11, с. 26].

Вивчення найдавніших народно-пісенних зразків, їх активне засвоєння через конкретну діяльність – художнє виспівування, долучає дитину до творчості в річищі ментальних основ самобутнього способу музичного мислення нашого народу.

Знайомство з величним пантеоном міфічних героїв і персонажів, що створений поетичною уявою праукраїнців стане можливим при введенні в програму роботи фольклорного гурту легенд, міфів, казок (пісні-казки, пісні з казок). Це допоможе зазирнути в саму глибину історії України, зрозуміти зміст національних символів, проїнятися красою, мудрістю прадавньої української віри й дивовижним, хвилюючим злиттям Людини з Природою.

В наш час діяльність людини все більше насичується прагматичними установками, сухою раціональністю, стає регламентованою. Щоб не втратити такі екзистенціальні прояви людського духу, як милосердя, душевність, віра в добро, надія на краще майбутнє, співчуття треба подовшити час перебування дитини у світі казки, де добро і зло – найважливіші критерії оцінки буття. Педагоги вальдорфської школи запевняють, що слід якомога довше залишати дитину в її ніжному образно-казковому світі, в якому вона пристосовується до життя, дати їй якомога довше не розставатися з уявою, образністю, «безінтелектуальністю» [12]. Бо, якщо дозволити її організму зміцніти в «безінтелектуальності», він зможе пізніше вірним чином освоїтися в інтелектуальності, необхідній сучасній цивілізації. Тому на заняттях фольклорного гурту «Посестри» ліцею мистецтв № 133 м. Харкова ми виділяємо час для знайомства з українськими міфами, легендами, казками, давніми віруваннями, що закладено в тематичні плани.

Неабияке захоплення, сильний емоційний відгук дітей викликають пісні-казки. Моторна мелодика, яскраві поетичні образи, танцювальна ритміка, риси пантомімічності таких творів дозволяють поєднувати різні види музичної діяльності, вирішуючи цілий комплекс дидактичних завдань. Діти із великим задоволенням супроводжують співи козачково-гопачкової ритміки хореографічними рухами та пантомімікою. Західноукраїнські зразки часто мають вальсову метрику.

Провідна діяльність дитини та основа її послідуєчого розвитку – це гра. Не випадково прилучення дитини до мистецтва здійснюється через гру. Музична гра відкриває дитині світ музики як мистецтва, в якому ігровий аспект визиває естетичну насолоду грою духовних сил людини. «Автентична народна гра – справжнє диво, здатне заряджати наснагою, мобілізувати приховані резерви організму» – запевняє академік Микола Жулинський [2, с. 6] Ця форма діяльності допомагає виявити акторські здібності дитини, допомагає їй усвідомити значення емпатичних¹ реакцій у процесі виконання та сприйняття музики. В учбовій практиці ліцею мистецтв на заняттях фольклорного гурту ми використовуємо такі традиційні музичні ігри, як *«Іде, іде дід»*, *«Дріхман»*, *«Коза-коза, бе-е!»*, *«Літала сорока»*, *«Яструб і курчата»*, *«Лінива коза»*.

Певний зв'язок із грою має кожен жанр дитячого музичного фольклору. Так виконання календарно-обрядових пісень передбачає відтворення конкретних обрядодій, обов'язково в контексті народних уявлень при зміні пор року, природні явища.

Особливе значення в процесі виховання має долучення дитини до святкової традиції української календарно-обрядової культури. Як запевняє Г. Лозко, з давніх давен наші пращури узгоджували своє життя з космічними циклами природи, жили синхронно з вібраціями космосу як єдиний організм. «Всі свята, приурочені до річних фаз небесних світил, покликані гармонізувати тіло й душу людини з божественними космічними ритмами природи. Хаотичність і невпорядкованість життя руйнує тіло й душу» [5, с. 179]. Святковий настрій вивільнює внутрішню глибинну потребу в пісні, танцювальних рухах. Традиційні українські свята покликані приносити відчуття радості, щастя, що є необхідним для нормального повноцінного життя людини.

¹ Під цим терміном сучасна наука розуміє – засіб розуміння емоційних станів інших людей, в тому числі при сприйнятті творів мистецтва, через вчуття (вчування) та сопереживання [13, с. 413].

Обрядова пісня – своєрідна давня молитва, що супроводжує культовий ритуал, це дохристиянський канон аналогічний християнському «святому письму». Головне тут – віра людей у потойбічні сили, з якими треба домовлятися, контакт з якими організує світ. Людина несе відповідальність перед світом, природою – вона відчуває себе необхідною часткою світу в цілому. Людина через обряди «допомагає» природі підтримувати порядок змін пор року, родючість землі, гармонізацію духовного та матеріального. Тому залучення дітей до традиційної обрядової культури наших пращурів допомагає зростанню маленької особистості з відчуттям власної значущості, необхідності в цьому житті, надає внутрішньої повноти та повноцінності самовідчуття.

Усвідомлення голосової діяльності (звуко-дії) як звукового маркування – знаку святкової обрядовості, «культ» піднесеного стану оптимізує голосову діяльність дитини та дає потужну мотивацію творчості. Давній обрядовий спів - звукова реалізація святково-піднесеного стану. Виховання виконавської майстерності здійснюється шляхом усвідомлення пісенної інтонації як звукоемоції. Важливу роль у роботі є виховання індивідуального тембру в колективному співі за принципом єдиного резонування. На основі «заклично-виголошувальної» манери обрядового співу досить швидко налаштовується координація слуху та голосу, формуються навички чистої виразної інтонації.

Як відмічала Л. Христиансен, виховуючись у фольклорному ансамблі, учасники гурту із завершенням мутації, «співають у народній манері виключно вільно та впевнено, до того ж, як правило, інтонаційно чисто і стройно» [10, с. 11]. Це ще раз підкреслює ефективність традиційного виховання слуху (мелодичного, гармонічного, вокального) через спів у фольклорному гурті.

Мелодика пропонованих пісенних зразків речитативно-декламаційного характеру охоплює маломісткі звукоряди (монохорди, дихорди, трихорди, тетрахорди). Емоційно наповнене, чітке та виразне виголошення та проспівування обрядових пісень розвивають голосові здібності, підвищують мовну та співочу культуру.

Скоромовки, лічилки, віншування – важлива складова світу дитячого народного ігрового життя, яку слід залучати до занять дитячого фольклорного гурту. Скоромовка – одна з перлин народної творчості. Жанр, що має величезний педагогічний потенціал. Ці яскраві вправи найдавнішої логопедії мають високу художню цінність, в них відби-

лися риси міфологічних уявлень, історія нашого народу. Скоромовки виховують почуття рідної мови, сприяють виробленню чіткої дикції, вірної артикуляції. Працюючи над ними, можна використовувати такі прийоми:

1. виголошення зразка тихо, гучно, поступово збільшуючи або зменшуючи гучність;
2. повільно, швидко, прискорюючи чи уповільнюючи темп виголошення;
3. виспівуючи скоромовку на примарному тоні, поступово підвищуючи тон;
4. виконання з різним (настроєвим) емоційним наповненням (радісно, сумно, налякано, похваляючись, тощо) виховує емоційно-мовну виразність.

Яскраве, виразне, ритмічно-пружньо організоване проспівування може в ігровій формі вирішувати цілий комплекс завдань: дикційних, інтонаційних, артикуляційних, розвитку почуття ритму, навичків співочого дихання, уміння розраховувати виконання *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando*, *ritenuto*, навичків співу на рівному наповненому диханні, економному розподілу видиху, розспіву голосних звуків, короткій та чіткій вимові приголосних звуків на висоті загального тону. Доповнюючи виголошення (або проспівування) скоромовки остинатним виконанням відповідного ритмічного малюнку (плескаючи в долоні, тупаючи, пританцювуючи, стукаючи по столу, граючи на елементарних ударних народних інструментах) можна опановувати ритмічне двоголосся.

Один з найвидатніших видів усної народної творчості, календарно-обрядові пісні відображали кожен цикл хліборобської праці у різні пори року. Часто ці пісні виконувались з імітуванням трудового процесу: рухами, які символізували оранку, сівбу, жнива тощо. Наприклад, веснянки *«А ми рутоньку посієм, посієм»*, *«А ми просо сіяли, сіяли»*. Відгуки найдавніших обрядів збереглися в різдвяній грі *«Коза»*, в весняній грі *«Коструб»*.

Ще один цікавий жанр – звуконаслідування – це невеличкі музично-поетичні твори, в основі яких лежать інтонації, уподібнені до звуків, які відтворюють голоси живих істот чи явищ природи. Головним фактором у формуванні звуконаслідувань є відповідна інтонація та відповідний добір фонем, що властиві певним голосам тварин чи звукам навколишнього середовища.

Унікальні зразки давніх язичницьких сакральних відправ скеровані на спілкування людини з природою. Діти, схильні до наслідування дій дорослих та явищ природи, переймали священні дії та співи, відтворюючи їх у своїх іграх. Поступово частина колишніх сакрально-магічних відправ – магічна імітація голосів звірів, птахів, природних явищ, заговори-заклички до сонця, дощу – перейшла до дитячого фольклору в формі ігор.

В українському фольклорі найчастіше зустрічаються наслідування звуків дзвонів, співу птахів, виття вовка, кулікання жаб. Такі зразки сприяють вихованню у дитини здібності помічати прекрасне навколо себе, чути музику в природі, вчать прислуховуватись, вмінню одержувати естетичну насолоду у спілкуванні з природою. Елементи звукової діяльності ранньовокального періоду людства покладено в основу деяких сучасних методик постановки голосу. Це доводить виняткове значення означеного жанру у вихованні дитячого голосу. Поєднуючи в собі яскравий колорит, емоційне наповнення, ігровий контекст, робота над звуконаслідуваннями розвиває голос, вокальні здібності, сприяє набуттю м'язевого досвіду керування артикуляційним апаратом, співочим диханням, виявленню яскраво характерного звучання різних ділянок діапазону (регістрів), відпрацюванню головних навичків співу.

На думку В. Антонюк, шлях кожного співака-професіонала – це проекція історії становлення вокального мистецтва: його звукомагічного «дитинства», пісенно-фольклорної «юності» (аматорський спів) та професійних форм [1]. Тому ми можемо стверджувати, що вокальне виховання дитини можливо та потрібно розпочинати з гуртового фольклорного співу. Існує самостійна система вокального виховання В. Ємельянова, в основі якої лежить опанування найглибших еволюційно-давніх механізмів роботи голосового апарату людини та зв'язок естетичного співу з органікою звуковидобування сигналів домовної комунікації [4]. Ці первісні сигнали – звукоемоції – стають прийомами здобування навичків професійного співу. Вони складають основу давніх інтонацій, які завдяки своєму певному емоційному наповненню стають знаками-символами (артефактами). Фольклорні зразки та народна манера співу дають можливість з'єднати чудовим чином в одночасному єдиному органічному процесі здобуття навичків співу та естетичне почуття логічного музичного висловлювання (інтонавання музичної думки) з певним емоційно-змістовним наповненням.

Велика кількість зразків весняних пісень, виконання яких – це звукокінетична діяльність, з неодмінним підкріпленням жестами спонукального характеру, може стати музично-методичною основою в вихованні почуття ритму. Наприклад, ми використовуємо такі веснянки: «Топчу, топчу ряст», «А в кривого танця», «Травко-муравко». Г. Нейгаузу належить вислів, що найпоширенішим дефектом при музичному вихованні дітей буває скованість руху [6]. Тому, формуючи у дитини емоційно-ритмічний стан на зразках обрядових пісень (органічно пов'язаних з ритуальним рухом), треба відповідно організувати пов'язану з ним моторику, а також цілком можливе використання елементарних народних інструментів (глиняні свистунці, дзіночки, рубель тощо). Так формується цілісний музичний стан дитини.

Цікаво зазначити, що для багатьох етносів спільним є звичай зцілювання співами: взявшись за руки, люди рухаються довкола хворого за ходом сонця і оптимізують його здоров'я. Таке колування уособлювало згармонізований світопорядок, сприяло одужанню. Не випадково вальдорфська лікувальна педагогіка одним з основних занять має *евритмію*, яка дає можливість дітям відчувати радість від вільного природного руху, при цьому пробудити дитячу фантазію. Вальдорфська методика запевняє, що почуття ритму та регулярності в житті є необхідними для збереження здоров'я та повноцінного розвитку дитини [12]. Хаотичність і невпорядкованість життя руйнує тіло й душу. Цю одвічну мудрість знали наші предки, все життя яких було узгоджене з космічними циклами природи. Всі свята, приурочені до річних фаз небесних світил, покликані гармонізувати тіло й душу людини з божественними космічними ритмами природи. Тому календарно-обрядові пісні, виконувані вчасно і з ритуальними діями, сприяють органічному розвитку дитини, пізнанню циклічності, періодичності природних процесів, самоусвідомленню себе часткою Природи.

Сучасна педагогічна думка підкреслює, що дитина в процесі виховання та освіти повинна поступово пройти всі етапи еволюційного становлення мислення, світосприйняття людства від його «дитинства» до сучасності. Це стосується і опанування інтонаційною мовою, таких її складників як ритм, мелодика, лад, фактура та форма. Давні пісні з їх повторністю коротких поспівок в діапазоні вузькооб'ємних ладозвукорядів найбільш близькі природі дитини. Тому теретики-методисти пропонують виховувати музичний слух засобами *етносольфеджіо*, розпочинаючи з оліготонічних (вузькооб'ємних)

ладозвукорядів з поступовим наростанням їх складності (монохорд, дихорд, трихорд, трихорди з субсекундою і субквартою, різні види комбінованих звукорядів) [3].

ВИСНОВКИ. Зміст дисципліни «Фолькорний гуртовий спів» скерований на *виховання у дітей здатності вільно орієнтуватися у світі національної музики, добре розуміти специфічну мову фольклору і користуватися нею як семантичним «кодом» традиційної культури.* Узагальнюючи десятирічний досвід діяльності автора у Ліції мистецтв № 133 (м. Харків) з дитячим фольклорним гуртом «Посестри», маємо зробити висновок, що у процесі музичної діяльності на уроках гуртового фольклорного співу, діти здобувають вокальні навички, навички співу у гурті, розвивають слух та почуття ритму і поступово формують тезаурус, з відповідною семантикою національної музичної мови. У практику навчального процесу ліцею мистецтв впроваджуємо конкретні форми роботи.

На рівні навчального процесу та методики – знайомство з обрядами та традиціями українського фольклору з точки зору різних методичних підходів. Визначимо їх:

1. літературно-сюжетний (текстовий);
2. гуртовий спів як пісенно-виконавська творчість;
3. театральна гра як пізнання конкретних обрядів в емоційному та навчальному аспектах;
4. етносьольфеджіо як специфічна форма музичного розвитку дитини.

На рівні творчості:

1. участь у фольклорних святах;
2. підготовка до конкурсів, присвячених різним традиційним святам.

На рівні науково-дослідницького пошуку:

1. прогнозування нових форм етномузичної діяльності фольклорного гурту з урахуванням особливостей дитячої психології та актуальних завдань сучасного культурного процесу;
2. вивчення досвіду творчих колективів (аналогічних за фахом).

Важливим завданням занять дитячого фольклорного колективу є концертно-виконавська діяльність: участь у конкурсах, фестивалях, фольклорних святах. Саме вона найяскравіше проявляє творчі здібності, розвиває особистісні риси характеру.

Заняття фольклорного гурту дозволяють вирішувати завдання етномузичної освіти дітей у процесі різних видів музичної діяльності (слухання, співу, елементарного музикування, пізнавальної, ігрової, імпро-

візаційної, музично-пластичної діяльності та музичної театралізації). Художньо-творча колективна діяльність дітей допомагає виховувати вірну поведінку в колективі. У виконавському процесі учні набувають навички самоусвідомлення, самооцінки, самоконтролю, розвиваються емоційна та волюва сфери, формується мотивація діяльності.

Отже, на заняттях вирішується комплекс завдань, пов'язаних із розвитком загальних музичних здібностей, етнохарактерних якостей характеру особистості дитини, усвідомлення ментальних рис, інтонаційно-свідомого колективного музикування, навичків співу, загальної якості мовлення (логопедичних завдань), а також завдань психофізичного оздоровлення дітей (з використанням методів фольклорної терапії та казкотерапії).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Монографія. – Видання друге, перероблене і доповнене / В. Антонюк. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.

2. Дзига : Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги [Композиція П. Г. Черемського, Укладачі : В. І. Семеренський, П. Г. Черемський]. – Харків : Друк, 1999. – 528 с. : кол. іл. 61.

3. Дудар О. Виховання музичного слуху засобами етносольфеджіо / О. Дудар // Наукові записки. – Тернопіль : Тернопільський педуніверситет, 1999. – 2 (3). – С. 105–110.

4. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренаж / В. Емельянов. – СПб. : Лань, 1997. – 192 с.

5. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.

6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 300 с.

7. Овсянико-Куликовский Д. Н. Психология национальности / Д. Овсянико-Куликовский. – Петербург : Время, 1922.

8. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор / О. Смоляк – Тернопіль : Лілея, 1998. – Вип. 1. – 77 с.

9. Суховерська О. Рухові забави та ігри: з мелодіями й примовками / Оксана Суховерська. – Львів : Свічадо, 2007. – 124 с.

10. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами / Л. Л. Христиансен // Вопросы вокальной педагогики : сб. ст. [под ред. Л. Б. Дмитриева]. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 5. – С. 9–38.

11. Шлемкевич М. Душа і пісня / М. Шлемкевич // Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького [Редкол. : Ю. І. Римаренко (відпр. ред.) та ін.] – К. : Довіра : Генеза, 1996. – С. 26–28.

12. *Элизабет М. Грюнеллус. Вальдорфский детский сад / Элизабет М. Грюнеллус. – М. : Изд-во МПИ «Мир книги», 1992. – 67 с.*

13. *Эстетика : Словарь [под ред. А. А. Беляева]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.*

ОСИПЕНКО В. ФОЛЬКЛОРНИЙ ГУРТОВИЙ СПІВ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА ЕТНОПЕДАГОГІКИ. *Розглядаються засоби і методи формування етномузичної орієнтації та професійної компетентності учасників дитячого фольклорного гурту.*

Ключові слова: *традиційна культура, дитячий гуртовий спів, етнопеддагогіка.*

ОСИПЕНКО В. ФОЛЬКЛОРНОЕ ГУРТОВОЕ ПЕНИЕ КАК СОСТАВНАЯ ЭТНОПЕДАГОГИКИ. *Рассматриваются средства и методы формирования этномузыкальной ориентации и профессиональной компетентности участников детского фольклорного гурта.*

Ключевые слова: *традиционная культура, детское гуртовое пение, этнопеддагогика.*

OSIPENKO V. CENTURY FOLKLORE ГУРТОВОЕ SINGING AS COMPOUND ETHNOPEDAGOGICS. *Means and methods of formation of ethnomusical orientation and professional competence of participants of a children's folklore herd are considered(examined).*

Keywords: *traditional culture, children's гуртовое singing, ethnopedagogics.*

УДК 78.087.68 : 781.24

Олена Заверуха

ФУНКЦІ ТА СТРУКТУРА ЛОГОСУ В СИСТЕМІ ХОРОВОГО ПИСЬМА

*Мистецтво, у тобі єдиному є захист:
У красі незнаних слів!*

М. Рильський

Багатівікове буття хорового мистецтва зберегло та вдосконалило свій образ та дух найповніше, ототожнюючи їх у мистецтві слова. В останній час музично-хорова словесність як основа хорової композиції значно змінилась, і ці перетворення набули стрімкий характер. В обставинах трансформації хорового мистецтва ХХ ст. формуються закономірності щодо функцій та структури логосу як невід'ємної

складової хорового письма. Психологічні і творчі мотиви, що з цим пов'язані, проявляли себе через зв'язки словесної та хорової творчості, які набули ширшого розвитку і виразовості. Тому все, що пов'язане в хоровому мистецтві з розвоєм інтенсивнішого композиторського письма під впливом трансформації мислення, вдосконаленням словесного і дійового набуло значних зразків у творчій практиці. Ось чому **актуальним** є дослідження словесності як невід'ємної складової хорового письма в сучасній композиторській творчості.

Метою статті є визначення функцій та структури логосу (на прикладі хорових творів В. Мужчиля).

Об'єктом дослідження є сфера хорового письма в системі творчої практики, а **предметом** – функції і структура логосу в системі хорового письма.

Значення логосу полягає у визначенні його змісту, хоча проаналізувати зміст логосу найбільш складно. Поняття логосу розглядається в контексті розуміння його структуральності, поширеного як тлумачення його структури. З одного боку, цілком зрозуміло, що таке логос (вербальний текст) в хоровій музиці, а з іншого – у хоровій практиці складалось його двоє значення:

- логос передбачає знакову фіксацію авторського задуму;
- логос розкриває зміст хорового твору як деякого повідомлення, образно-сислової інтенції.

Що ж характерно для становлення словесності (логосу) та її споріднення з хоровим письмом? Словесність у системі хорового письма складалася в зв'язку з інтересами вдосконалення хорового мистецтва, в окремій і замкнутій сфері розвитку, на ґрунті впровадження хорового доробку, та його соціальною деформацією. Довгі часи словесне мистецтво розуміється як спосіб передачі інформації, а переломившись в світогляді дало початок до нових низок хорової творчості з певними мотивами та формами, новою психологічною закраскою, новими підходами та методами розв'язання проблеми словесності, що перетворилось в поняття «логос». Огляд теоретичних аспектів дослідження історичної послідовності зміни парадигм хорового мистецтва на різних етапах його розвитку свідчить, що:

- хорове мистецтво модулює в найбільш загальні аспекти, складаючи просторову картину світу – її структурні положення, що є основним змістом твору, складає певне повідомлення засобом вербального тексту та викладеною технікою письма;

- хорове мистецтво є організованою системою своєрідного типу, яка виступає засобом надання інформації на ґрунті становлення виконавського мислення та розвитку засад хорового твору: техніка письма, вербальний текст, духовний контекст.

Все це вносить основні зміни в хорове мистецтво, глибоко відбиваючись на словесності та хоровому письмі в цілому, перетворюючи їх, створюючи старі версти на нові, які почасти з ними асимілювалися. Вся хорова творчість, а з нею і хорове письмо та словесність, підпала великим змінам, здебільшого була наново проредакована і не тільки щодо структури, але і в змісті, як побачимо потім на прикладі хорових творів. У величезній масі ми маємо матеріали техніки письма та мистецтва словесності попередньої доби, які були трансформовані, перетворені і лише частково залишили свою первісну форму.

Як бачимо, в хоровому мистецтві важливі дві системи творчості – система логосу та система хорового письма. Ці системи розвиваючись у творі перетікають з однієї системи в іншу. Завдяки взаємозв'язку двох систем відбувається реалізація певної інформаційної системи. Слід зазначити, що існування однієї системи окремо від іншої просто неможливе, тому як зміст обох систем визначається в їх єдності, в так звану єдину структуру. Але в першооснові сприйняття їх можна розділити на початковий та другорядний фактор в засіб вираження та змісту (це стверджує Ю. Лотман [див.: 8]). У двох функціях встановлюються певні закономірності – кожна із них підпорядковується і сприймається як рівнозначність іншого. Такий взаємозв'язок свідчить про сумісність змісту та вираження, функцію яких займають структура логосу та хорове письмо.

В сфері хорового мистецтва, творчість композитора є віддзеркаленням його світогляду, а отже й створенням на цій основі хорової техніки письма. Сутність сучасних уявлень про хорове письмо розкривається через єдність мислення, мовленнєвого дискурсу та його сприйняття. Логос в системі хорового письма визначається як своєрідний (специфічний) зв'язок вербального тексту з критерієм мислення. У хорових творах критерій мислення підпорядкований змістом сюжету, де процес розгортання музики здійснюється за елементами вербального тексту. Хорове письмо як цілісний комплекс хорового мистецтва містить у собі літературну та мистецтвознавчу функції. Їх змістом осмислення має поняття *логос*.

Задіяність цього поняття виражає провідну тенденцію в розвитку мовно-мисленнєвої діяльності, завдяки чому є піднесення на новий рівень розвитку композиторського мислення – здатності до теоретизування, що відбувалося в процесі абстрагування змісту вербального тексту, значення уявлень і сприйняття в системі хорového письма. Логос є формою осмислення дійсності, результатом, а згодом і фактором подальшої інтелектуалізації хорového письма. Справа в тому, що становлення поняття «логос» відображає важливі зміни, що відбулися як в цілому – в аспекті світогляду, так і його складових, в першу чергу мови. Про це свідчить різноманіття значень цього поняття у контексті концепції дослідження:

- мистецтво слова, або вербальний текст утворюють специфічний предмет – «музично-хорову словесність»;
- тематизація мовного знаку, осмислення якого виразилося у поясненні проблеми поняття логосу.
- мислення – широке поняття, яке є одночасно елементом світогляду та елементом пізнання в різних контекстах їх значення; мислення зароджується в сприйнятті та закріплюється в пам'яті, що приводить до викладення загальних понять хорového твору;
- логос та музичне мислення наділені індивідуальною визначеністю, але мають нерозривний зв'язок між собою.

Словесність спочатку свого утворення була не значимою та нерозрізною і лише завдяки критерію мислення стала зрозумілою її **структура**:

- логос – це певна послідовність знаків, яка при внутрішній організації перетворює його в структурне ціле;
- сукупність фраз на рівні художньої організації утворюють структуру логосу.

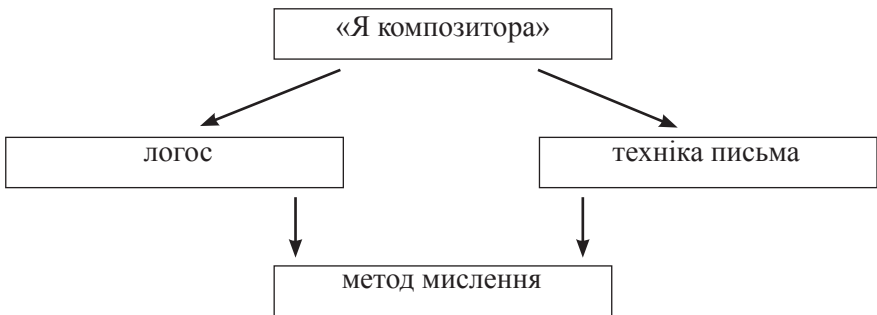
Звідси виникає питання, що веде до функцій логосу? Перш за все, необхідно визначити витоки зародження та розвитку функцій логосу. В словесному мистецтві німецький психолог та лінгвіст К. Бюлер виділяє три основні функції слова: «вираз, повідомлення, зображення» [7, с. 65]. Цим обумовлені функції логосу в системі хорového письма:

- **функція вираження** зумовлює дію шляхом критерію мислення та світоглядного аспекту, де логос – результат виразу думки шляхом вербального тексту;
- **зображальна функція** підпорядкована світоглядному компоненту,

де логос репрезентує поняття мислення, яке у своєму розвитку (викладенні) є його значенням;

- **функція повідомлення** полягає у вираженні реляційної системи викладу, де логос розглядається як носій інформації засобом викладення світоглядного критерію та вербального тексту.

Незмінність логосної структури в системі техніки письма – необхідна передумова поглибленого його вивчення. Вслід за цим постає завдання виявлення та описання певної системи зв'язку «**Я композитора – логос – техніка письма – метод мислення**».



На думку І. Драч, творчість композитора постає як актуалізація власної індивідуальності «як особливого типу трансльованого у твір духовного світу, відокремленого від індивіду і здатного на самостійне існування у культурі» [3, с. 45]. В чому полягає його особистість, дозволяє визначити «... суб'єкт вибору», тобто художня індивідуальність, логіка вияву якої базується на принципово інших засадах, відмінних від логіки актуалізації композиторської індивідуальності» [там само, с. 47]. Цим і обумовлено поняття «Я композитора», що визначає пошуком осягнення змісту хорового твору, де логос виступає як структура образності, розкриття якого відбувається засобом викладення техніки письма.

Я композитора, виражене за допомогою думки, набуває здатності відтворення дійсності через викладення словесного тексту методом техніки письма. Тому можна стверджувати, що Я композитора вказує на безпосереднє цілісне світосприйняття (логічне мислення), яке в процесі розвитку створює картину світу, зображення якого відбувається за допомогою розвитку *вербального тексту* в системі хорового письма.

Поняття «логос». Мистецтво слова слід віднести до динамічного та часового критерію хорового письма. Щоб обґрунтувати дане визначення, необхідно відзначити, що літературно-поетичний образ, формально розгортаючись у часі, своїм змістом відтворює часопросторову картину світу, при чому в її символічному, ціннісному аспекті. Динамічний критерій логосу визначається темпом розвитку літературного образу шляхом викладення техніки письма, відтворюючи світоглядну картину зображення дійсності. Логос – це своєрідна установка, яка здатна вдосконалюватись та необхідна для передачі інформації дійсності.

Поняття «техніка письма» – стрижень виконавсько-хорової музики, що узагальнює світоглядну та словесну функції хорового мистецтва. Як результат узагальнення сучасних засобів виразності логос слугує виявленню композиторського світогляду. Так виникає необхідність розглянути його взаємодію ще з одним засадничим поняттям – **«метод мислення»**.

Сфера діяльності свідомості в процесі сприйняття вербального тексту санкціонує не тільки збагачення уявлення (бачення, сприймання) художнього явища, а й виявлення не зрозумілого у ньому раніше сенсу. Набуваючи здатності осмислення та пояснення вербального тексту, логос означає думку, виражену в мовленні. Зафіксований мисленням взаємозв'язок речей ототожнює структуру світогляду, тим самим засвідчуючи здатність мислення виявляти зв'язок між окремими частинами дійсності.

Отже, у процесі світоглядного бачення композитора здійснюється процес становлення та викладення техніки письма, де неабиякого значення набуває мовленнєвий критерій. Мислення розширило коло своєї діяльності, відкрило величезні можливості свого викладення, призвело до вміння викладення техніки письма та логосу як невід'ємної складової (частки) мислення. Це все зумовило до більш нового засобу створення хорового твору. Звертаючись до мови з метою осягнення основ мислення прирівнюють мовні закономірності з логічними світоглядними. Свідченням цього є узгодженість розвитку уявлень про світ і бачень про мову. Справді, мові і мовна діяльність, будучи найближчою умовою та безпосередньою сферою перебігу життя людини, впливає на можливості світосприйняття, в тому числі на світогляд. По суті, відбувається взаємозв'язаний процес: світогляд розглядається крізь призму мови, а будова мови – крізь призму світогляду.

Як наслідок, створена своєрідна система зв'язку «*я композитора – логос – техніка письма – метод мислення*», що розкриває специфіку та індивідуальність кожного поняття, цілісність напрямку та характерний зв'язок між собою; призводить до організації системних зв'язків, завдяки чому збагачується семантика хорового твору.

Важливим аспектом контексту логосу як невід'ємної складової хорового письма є розвиток виконавських навичок формування духовної інтенції стосовно логосу хорового мистецтва. Слід брати до уваги не лише стильові домінанти словесності певної доби та індивідуальні стилі, техніку письма композиторів, але й ті історичні, соціально-політичні та культурні умови, в яких народжувався твір. Твір, його матеріал – техніка письма та логос, вимагає розрізнення та оцінки, розвиваючи здібність до аналізу. Логос в системі хорового твору формує тематичний матеріал, для якого характерні прийоми викладу. При цьому твір перетворюється в цілісну систему, яку складають хорове письмо та логос.

Хоровий твір в процесі свого становлення передбачає конкретні цілі:

- викладення своєрідної техніки письма, як осередку хорового твору, узагальнює світоглядну функцію хорового письма, прийоми якого зображені через композиторський світогляд;
- викладення логосу як основної складової хорового твору є визначальним образним повідомленням в реляційній системі побудови.

Отже, поняття «логос» ототожнюється з уявленням про духовну цілісність хорового твору (у єдності вербальних та проінтонованих виконавським мисленням сенсів).

Хоровий твір є певною картиною світу, певним повідомленням, який не існує без викладення світоглядного критерію та вербального тексту. Логос має художню цінність та володіє глибоким змістом, який поет викладає в поетичній та віршовій формі. На безліч віршів композиторами створено велику кількість хорових творів, які ще більш розкривають їх зміст засобом хорового письма. Необхідно, щоб логос та структура відповідала *«замыслу композитора, намерения которого тем более раскроются в музыкальном сочинении, чем ближе ему текст по художественной образности»* [15, с. 153].

В творах В. Мужчила необхідно звернути увагу на його філософський світ, в якому домінує подвійність граней, несучи в собі відбиток двох філософій, а саме *звук та логосу*. Звук та логос – невід'ємні одне від одного в світогляді та діяльності композитора, тому і мислен-

ня наділене неординарністю. Його творчість визначена майстерністю викладу авторського задуму в логосі, розкриттям словом значення того, що сприяє осягненню музичного образу. Для створення сучасного хорового твору з власною технікою письма В. Мужчиль великого значення надає підбору словесного тексту. Тобто, завдяки образності логосу мисленнева функція малює чітку картину, яка у поєднанні зі звучанням хорового твору зображується в пізнанні, хорове письмо ж, в свою чергу, сприяє до поглибленого змісту слів та їх емоційного, психологічного сприйняття. Ось чому завдяки логосній системі перцепція хорового твору легша та більш сприятлива для об'єднання хорової музики та тексту.

Система логосу хорової притчі «Щедрик», створений композитором, складає декілька поетичних слів, які розспівуються протягом всього хорового твору. Йому вдається відтворити народження музичного зерна, яке ототожнює собою появу української культури, що в розвитку призводить до її руйнації. Логос у творі розуміється як знакова система, яка функціонує в критерії мислення і, «подібно атомному розпаду, слово «кришиться» до окремих звукобуквів, а паралельно цьому процесу зароджується важка фатальна мелодія *Dies irae*, символізуючи образ долі» [11]. Система мислення тут є особливим фактором. Втім його абстрактність знаходить об'єктивний задум.

Сприйняття логосної структури, тобто сукупності знаків, пов'язаних з викладенням техніки письма притаманному даному твору, відрізняється від сприйняття того чи іншого викладення матеріалу. В даному випадку в світогляді зображується картина цих явищ. Сприйняття літературного тексту несе інформацію та зображення. Словесний текст тем поліфонічного викладення має логічне та змістовне значення. Народжується «Щедрик» із окремих звуків голосних і приголосних, так званих фонем і лексем, які складає слово «щедрик». Композитор малює картину хаосу, йде розпад на інтонаційному рівні, за принципом пересемантизації та дезорієнтації структури логосу та його змісту, що супроводжується створенням ефекту шуму. Це пов'язано, в першу чергу, з світоглядною спорідненістю з життям в суспільстві та природі – здібність перетворювати шумові ефекти в спосіб зображення та передання інформації зі словесним мистецтвом та викладеною технікою письма. Ця особливість пов'язана з структурним принципом логосу. Сучасна логосна структура, як ми бачимо, складається з чужорідності кореляції (тема добра і зла)

зі структурою авторської словесності, що в наслідку руйнації змісту твору та знакових систем, утворюють художнє сповіщення (інформацію) засобом шумового ефекту. При сприянні звука-думки-слова хоровий доробок В. Мужчиля направлений на збагнення та осягнення філософії звука, філософії логосу та філософії світогляду.

Якщо обробка «Щедрик» М. Леонтовича характеризується своєю бодою та широтою мелодичного малюнку, форма якого основана на підголосках, то «Щедрик» В. Мужчиля підпорядковує те нове, що відрізняє його від оригіналу. Композитор перетворює знайомий образ в спосіб вираження того, що його турбує – це «тема загрози руйнування світу сучасної людини, втрати нею національної культури» (слова доктора мистецтвознавства О. Г. Рощенко на ювілейному вечорі композитора). Цікавим є те, що на один і той же обрядовий твір написані різні твори, в яких знайшли відображення абсолютно індивідуальні втілення одного художнього образу.

Думу «Вмирала річка» (для мішаного хору) викладено досить цікаво: композитор проводить водночас два пласта – систему логосу та систему письма, для яких характерна закономірність:

1) в епізодах, де відсутній літературний текст (системи логосу) (заплачка, перший уступ) вся виразність втілюється в музичній мові, де техніка письма складається зі складного ритмічного малюнку, та хроматизації мелодії;

2) в епізодах, де присутній літературний текст – логос виступає основним змістовним елементом з ознакою драматичної дії, а засоби техніки письма зводяться до мінімуму, ніби поступаючись «правом» виражальної функції.

Так досягається баланс, рівне співвідношення вербальної і музичної мови. Основа логосу твору настановує композитора на створення відповідної техніки письма: фразування, значних логічних акцентів та наголосів. Відповідно до цього, структура логосу та техніка письма твору є «рівноправними компонентами хорового твору» [15, с. 70].

Як відомо, у розвитку хорової культури характер твору знаходить своє особливе втілення та застосовується при створенні певного художнього образу. Цьому сприяє той чи інший лад твору. У творі «Вмирала річка» композитор використовує подвійно гармонічний мінор з елементами думного ладу твору, який майстерно використовується в характеристиці психологічного стану для створення плачу (ефект), чому сприяють секундово-терцієві інтонації. Композитор для невели-

кого за змістом твору підбирає короткий, але ємну за змістом структуру логосу, де зображено образ занепадаючої природи: «*Вмирала річка, трудненько так, / як тітка... Настина... А... / Били чайки себе в груди, / Що ж воно тепер буде... люди... ?*».

Музичне оформлення хорової партитури слідує за фразами та гнучкістю логосу та його яскравою образністю. *Драматургія твору* складається під впливом структурних принципів думи з притаманними їй функціями: заплачки, уступів, кінцівки. У першому, експозиційному розділі твору використаний прийом хорового письма, при якому проводяться два тематичних пласти. Для першого – solo-речитатія – характерним є відсутність мелосу, головним є образний стрій («*вмирала річка*»). Другий пласт tutti хору – власне тема-поспівка, що супроводжує текст, має звукозображальне наслідування. Використавши у творі думний речитатив (в даному випадку – це структура логосу твору), композитор підкреслює особливість жанру думи – неперевршена інтонаційна й образна сукупність музики і слова.

Основна тема звучить в партії сопрано-solo. Особливо важливою в творі є художня специфіка виконання – вільний тематичний матеріал у партії solo. Хоровий супровід має звукозображальну функцію: стони страждалиці-річки, що зображуються секундовими інтонаціями, ритмічний малюнок доповнює емоційний стан. Основою музичної мови є ладо-інтонаційний комплекс – драматизм, наголошення трагічних аспектів змісту. Так, прагнучи до єдності та відповідності словесної та музичної думки композитор засобами хорового письма ще більш поглиблює зміст логосної структури.

ВИСНОВКИ. Поняття «логос» постає як засаднича категорія для виразу духовної семантики вербального тексту та її втілення засобами внутрішньої форми хорового письма. Сміслова системність хорового твору набуває властивість пов'язувати вербальний текст та мислення в певну цілісність. Це свідчить про їх нероздільний взаємозв'язок, що веде до розуміння світогляду композитора, та формування власне виконавських закономірностей мислення. На ґрунті становлення логосу відбувається методологічне обґрунтування духовної структури семантики хорового твору, а саме:

- виявлення значень та його структури в системі хорового письма;
- сучасне новаторське рішення проблеми логосу та хорової техніки письма, центрально-смісловою складовою яких є *Я композитора* з його індивідуальним методом мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Ветров А. Семиотика и ее основные проблемы / А. Ветров. – М., 1968. – 263 с.
3. Драч І. Художня індивідуальність композитора / І. Драч. – Харків, 2010. – 106 с.
4. Жинкин Н. Речь как проводник информации / Н. Жинкин. – М. : Музыка, 1982. – 160 с.
5. Заверуха О. Сучасне хорове письмо (на матеріалі творчої практики України останньої третини ХХ ст.). Магістерська робота (Музичне мистецтво) / О. Заверуха. – Харків, 2009. – 65 с.
6. Зись А. Природа искусства и пути его исследования / А. Зись. – Советская музыка. – 1971. – № 8. – С. 96–105.
7. Кашкин В. Введение в теорию коммуникации / В. Кашкин // Функции коммуникации. – Воронеж : ВГТУ, 2000. – С. 63–77.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Музыка, 1970. – 384 с.
10. Мышление и речь [под ред. Н. Жинкин и Ф. Шемакин]. – М. : Музыка, 1963. – 272 с.
11. Полтавцева Г. Юбилейные возвращения в Alma Mater / Г. Полтавцева // Время. – 2007. – 27 декабря. – С. 4.
12. Раппопорт С. Искусство и эмоции / С. Раппопорт. – М. : Музыка, 1972. – Изд. 2. – 168 с.
13. Рейтман У. Познание и мышление. Моделирование на уровне информационных процессов / У. Рейтман. – М. : Музыка, 1968. – 400 с.
14. Романовский Н. Из прошлого русской хоровой культуры / Н. Романовский // Хоровое искусство. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 67–79.
15. Ушкарев А. Основы хорового письма / А. Ушкарев. – М. : Музыка, 1986. – Изд. 2. – 231 с.

ЗАВЕРУХА О. ФУНКЦІЇ І СТРУКТУРА ЛОГОСУ В СИСТЕМІ ХОРОВОГО ПИСЬМА. Запропоновано досвід узагальнення наукових джерел стосовно поняття логосу в подальшій проєкції на хорову творчість В. Мужчиля.

Ключові слова: логос, композиторське письмо, функція, структура, метод мислення.

ЗАВЕРУХА Е. ФУНКЦИИ И СТРУКТУРА ЛОГОСА В СИСТЕМЕ ХОРОВОГО ПИСЬМА. Изложен опыт обобщения научных источников отно-

сительно понятия логоса в дальнейшей проекции на хоровое творчество В. Мужчиля.

Ключевые слова: логос, композиторское письмо, функция, структура, метод мышления.

ZAVERUCHAE. THE FUNCTIONS AND STRUCTURE OF THE LOGOS IN THE SYSTEM OF THE CHORAL WRITING. *A generalization of experience of scientific sources on the concept logos in a future projections of the choral writing by V. Muzhchyl.*

Keywords: logos, composer writing, function, a structure, method of thinking.

УДК 781.22 : 78.072.2

Анна Серебрянская

ТЕМБРОВОЕ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОЗНАНИЯ

Практика создания авторских версий собственных сочинений является неотъемлемой чертой стиля композитора. До настоящего момента существуют разные взгляды на необходимость процесса переработки и ценность вторично переработанного материала. В связи с этим следует рассмотреть сам процесс, именуемый «тембровое переинтонирование». Со времен И. С. Баха авторские переложения носили прикладной характер (музыкальные произведения, имевшие популярность среди широкого круга публики, перекладывались авторами для ансамблей таких составов, которые давали возможность музицирования в домашних условиях). Остается загадкой, с какой целью автор продолжает работу над ранее созданным, сообщая ему новую жизнь в иных тембровых условиях.

Цель статьи – изучить явление тембрового переинтонирования в аспекте психологии музыкального творчества. Для этого необходимо проанализировать смысловые цепочки понятий, связанных как с тембром, так и с интонацией (интонированием).

Анализ процесса звукоизвлечения невозможен без анализа акустических свойств. Музыкальный звук и любой другой, так или иначе, характеризуется условиями своего распространения, то есть акустикой [3], и этот процесс тесно сопряжен с психологией восприятия. В фундаментальном труде по музыкальной акустике

Н. А. Гарбузов [3] анализирует процесс формирования тембра следующим образом.

Когда звучащее тело совершает колебание основной частоты, определяющей высоту звука, оно обычно делится на части. Колебания этих частей, имеющие большую частоту, сравнительно с основной частотой звучащего тела, воспринимаются как призвуки основного тона. Тон, производимый колебанием основной частоты, называется основным, а призвуки, производимые колебаниями частей – частичными тонами или обертонами. Частичные тоны, присоединяясь к основному, образуют окраску звучания или тембр: «Тембр – сложное качество звука. Зависит от многих компонентов: гармонических (частичные тоны, соотношение которых может быть выражено возрастающим рядом целых чисел) и негармонических частичных тонов» [3, с. 16]. Таким образом, тембром считается окраска звука, благодаря которой происходит процесс распознавания звука одной высоты в исполнении разных голосов, либо инструментов, соответственно, что является своеобразной индивидуальной характеристикой звучащего тела. Автор рассматривает тембр с двух сторон: как характеристику звука и характеристику звучащего тела. При изучении тембра как индивидуальной характеристики звука отметим, что помимо ряда обертонов или частичных тонов, образующих определенную ауру звучания, еще есть компоненты, без которых узнавание звука невозможно – это атака, вибрация и затухание. Отсутствие данных компонентов невозможно, так как они неразделимы как физический процесс извлечения звука, а человеческое ухо, в свою очередь, не воспринимает частичные тоны дифференцировано: оно воспринимает все в совокупности. При анализе тембра как характеристики звучащего тела невозможно обойти вниманием ряд элементов, определяющих тембр музыкального звука, характерного для каждого отдельного инструмента. Таковыми являются шумовые компоненты, возникающие при соприкосновении раздражителя и, собственно, колеблющегося тела как результата атаки звука (струна – смычок, клавиша – молоточек – струна).

В музыковедении проблема тембра обсуждается достаточно широко. Приведем лишь некоторые высказывания. Так, Л. Мазель и В. Цуккерман указывают, что «будучи близким к жизненным звуковым прообразам музыки, тембр, подобно динамике, не принадлежит к числу тех элементов, которые в первую очередь определяют специфическую внутреннюю организацию музыки, логику развития му-

зыкальной мысли. Это видно не только по существованию темброво однородных произведений (не содержащих тембровых смен), но и по возможности звучания одного и того же произведения в различных тембрах» [4, с. 319].

С. Шип определяет тембр как элементарную неразделимую психологическую характеристику звука, благодаря которой различаются звуки одной высоты в исполнении разных голосов и инструментов [7].

Даже беглый анализ концепций свидетельствует о том, что изучение тембра является важнейшим аспектом изучения смысла в музыке, а его изменение может напрямую зависеть от художественных намерений исполнителя.

В понимании интонации важными элементами являются темп, тембр, громкость и тон. Слово «тон» (греческое – *tonos*) буквально переводится как «натянутая веревка, натяжение». Интонация – высотная организация звуков или степень точности их воспроизведения. Соответственно, интонация рассматривается в музыкальном искусстве как составляющая процесса интонирования.

Интонирование – сложный процесс взаимосвязи обособленных звуков. Б. Асафьев рассматривает интервал как «один из первичных выразительных единств – обобщенную интонацию» [1, с. 12]. С точки зрения интонации каждый интервал «достигается» (осознается) слухом. Н. К. Переверзев, цитируя мнение скрипача М. Лессмана, пишет, что чистота интонации в музыкально-исполнительском процессе определяется степенью выявления ладо-смысловых связей между звуками [6]. Интонирование поднимается на качественно высокую ступень, становясь способом интерпретации музыкальных произведений. Понимая это, невозможно обойти вниманием психологическую сторону явления «интонирование»; прослеживается тонкая связь исполнительского интонирования с психологическими познавательными процессами, такими как музыкальное восприятие, мышление, память. Иначе говоря, интонация – это сложный смысловой комплекс звуковых взаимосвязей, сопряженный с потребностью предслышания, что, в свою очередь, опирается на восприятие, музыкальную память.

Музыкальное восприятие отражает чувственный уровень познания, базируясь на первом простейшем из познавательных процессов – ощущении. В отличие от ощущения, восприятие – это осмысленный и означенный синтез слуховых, зрительных и тактильных ощущений;

это первичное осмысление, анализ художественного образа, выраженного средствами музыкальной выразительности, т. е. способность на уровне эмоциональной реакции и понимания откликнуться на музыкальное произведение. В свою очередь, от степени такого осмысления зависит дальнейшая психологическая работа над музыкальным материалом. Иначе говоря, на восприятии основываются память как познавательный процесс и высший из познавательных процессов – музыкальное мышление.

Музыкальная память – это способность человека к сохранению в сознании музыкального материала, с целью его дальнейшего воспроизведения. Или его дальнейшей проработки – тембрового переинтонирования. Как известно, по временным параметрам память делится на кратковременную и долговременную. В нашем случае сам процесс запоминания (то есть помещение материала в кратковременную память) менее важен, нежели использование долговременной памяти, как источника ранее заложенной информации для преобразования предыдущего опыта в новую форму существования. И этот процесс, основываясь на ранее полученной информации об образе, средствах его воплощения и пр. неразрывно связано с мышлением.

Мышление занимает особое место в науке, не только как психологическая категория, но и как деятельность (процесс). Как категория входит в структуру не только психологии, но и философии. Этим и определяется его особое положение в системе познавательных процессов. Мышление отражает мир опосредовано (используя ранее заложенную через ощущение, восприятие, память информацию), а не непосредственно, как ощущение и восприятие, с помощью знаний и речи, а в нашем случае – еще и с помощью музыкальной речи. Эффективность музыкального мышления определяет результаты восприятия и запоминания: уже в процессе восприятия происходит первичное осмысление, а значит и кратковременное запоминание, через понимание. Мышление предполагает наличие аналитического компонента в процессе переработки сочинений, тем самым являясь отправной точкой в рождении новых образных связей ранее созданного, что непосредственно близко к пониманию процесса тембрового переинтонирования.

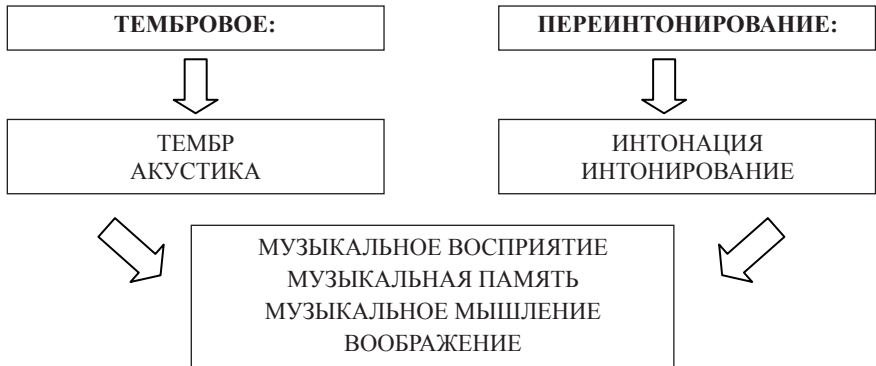
Что же касается процесса воображения, то это результат синтеза познавательных процессов. Процесс воображения всегда протекает в неразрывной связи с двумя другими психическими процессами –

памятью и мышлением. Из психологии нам известно, что воображение – психический процесс создания образа предмета, ситуации путем перестройки имеющихся представлений. Образы воображения не всегда соответствуют реальности; в них есть элементы фантазии, вымысла.

Творческое воображение прибегает в художественном произведении к отклонению от некоторых сторон действительности, с тем, чтобы придать образную наглядность действительности, основному замыслу или идее, отражающей опосредованно какую-то существенную сторону действительности. Это, безусловно, касается и исполнительского искусства. В кандидатской диссертации Т. Б. Веркиной музыкально-исполнительское искусство рассматривается как творческая практика, способ закрепления, воспроизведения и развития музыкального опыта человека [2]. Автор предлагает ввести понятие «актуальное интонирование», не отождествляя его с понятиями «выразительного», «художественного», а рассматривая как дополнение к ним. В системе этих определений актуальное интонирование указывает на ценностный статус конкретной исполнительской деятельности, позволяющей функционировать системе художественной коммуникации.

Восприятие, память, мышление, воображение – все эти познавательные процессы определяют степень интонирования, то есть степень осознанности музыкального произведения, степень его смыслового наполнения и реализации на суд публики. Речь должна также идти «о композиторском *перво-творении* музыкальной интонации, об исполнительском вариантном *претворении* и о ее *со-творении* со стороны слушателя» [2, с. 9]. Таким образом, сочетание всех выше перечисленных познавательных процессов и рождает актуальное интонирование, заставляющее публику сопереживать как композиторскому, так и исполнительскому выражению музыкального смысла.

Вышеизложенные размышления позволяют представить структуру понятия «тембровое переинтонирование» следующим образом.



На основании проведенного анализа содержания понятия предлагается следующая дефиниция.

Тембровое переинтонирование – это такой *качественный уровень проработки ранее созданного композиторского материала, при котором обнаруживается тембровое переосмысление интонационных связей сочинения.*

Практика авторских переложений в рамках музыкального творчества в целом – явление достаточно распространенное, породившее ряд жанровых воплощений музыкального материала: транскрипция, переложение, редакция и др. Явление тембрового переинтонирования связано, в первую очередь, с усилением семантической функции тембра, которая проявляется при воплощении авторской идеи произведения, а также при его вторичной переработке самим композитором.

Тембр является неотъемлемой, «врожденной» характеристикой каждого музыкального инструмента, а умелое его использование диктует изменение (иногда – кардинальное) смысловой роли в контексте драматургии сочинения. При этом жанровый уровень в процессе тембрового переинтонирования затрагивается крайне несущественно и выступает в качестве «оболочки» нового содержания.

Если на уровне технологии процесс перевода из одной версии в другую можно назвать переложением (иногда транскрипцией, редакцией, аранжировкой), то вопросы тембрового переинтонирования целесообразно рассматривать *вне зависимости от возможных жанровых трансформаций.* Это процесс, при котором версия имеет художественную ценность, равнозначную оригиналу. Ведь тембровое переинтонирование несет в себе обновленное содержание, соответ-

ственно, и иную образную сферу, что достигается благодаря работе композитора как интерпретатора с новыми тембровыми красками.

ВЫВОДЫ. Выявленная связь тембрового переинтонирования с познавательными психологическими процессами (ощущение, восприятие, память, мышление) позволяет отнести данное явление к практике композиторской интерпретации.

Преобразованные (переработанные вторично) сочинения являются, на наш взгляд, самостоятельными, не вторичными по своей художественной ценности, а достойными внимания как исполнителей, так и слушателей. Неслучайно подобный вид работы достаточно распространен в мировой музыкальной практике по сей день. Он не просто «продлевает» жизнь отдельным произведениям, а позволяет уже сложившемуся образу приобрести новые очертания.

Появление авторедакций сочинений как равнозначных артефактов творчества композитора в контексте единого авторского стиля представляет собой новый этап тембрового переосмысления сочинений. В связи с этим фортепианные и оркестровые версии существуют в концертной практике как взаимодополняющие, однако, автономные по своей сути области композиторского творчества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация / Б. Асафьев. – М. : Музгиз, 1947. – 163 с.
2. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Т. Б. Веркіна. – ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Гарбузов Н. Музыкальная акустика / Н. Гарбузов. – М-Л. : Музгиз, 1940. – 246 с.
4. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман [ред. Т. И. Соколова]. – М. : Институт военных дирижеров, 1959. – 366 с.
5. Москаленко В. Г. Стилевые основы музыкального творчества / В. Г. Москаленко // Лекции по музыкальной интерпретации [электронная версия]. – Лекция 9.
6. Назайкинский Е., Рагс Ю. О применении акустических методов исследования / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. [под ред. С. Скребкова]. – М. : Музыка, 1964. – С. 3–18.
7. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Применение

акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. [под ред. С. Скребкова]. – М. : Музыка, 1964. – С. 79–101.

8. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования / Н. К. Переверзев [ред. Ю. Рагс]. – М. : Музыка, 1966. – 224 с.

9. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.

СЕРЕБРЯНСКАЯ А. ТЕМБРОВОЕ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОЗНАНИЯ. Рассматривается понятие «тембровое переинтонирование» в широком значении – как авторский процесс переработки ранее созданного музыкального материала, и в узком – как тембровое перевоплощение. Задействуются аспекты его изучения с позиций акустики, музыкального мышления, психологии восприятия.

Ключевые слова: тембр, акустика, интонация, интонирование, восприятие, мышление.

СЕРЕБРЯНСЬКА Г. ТЕМБРОВЕ ПЕРЕІНТОНУВАННЯ ЯК ПРОБЛЕМА МУЗИКОЗНАВСТВА. Розглядається поняття «темброве переінтонування» у широкому значенні – як авторський процес переробки первинного музичного матеріалу та у вузькому – як темброве переосмислення. Аналіз поняття залучає аспекти його вивчення з позицій акустики, музичного мислення та психології сприйняття.

Ключові слова: тембр, акустика, інтонація, інтонування, сприйняття, мислення.

SEREBRJANSKAJA A. TEMBRAL INTONAITING AS A MUSIC'S ASPECT. The author talks about the topic “tembral intonaiting” as a reworking process of composer’s authentic music material. The topic “tembral intonaiting” consists of elements. Synthes of this elements makes us to take new version as autonomic level of composer’s creation. Combination of musical elements with cathegories of psychology helps us to anderstand the topic “tembral intonaiting” like individual composer’s interpretation.

Keywords: tembre, acoustic, intonation, интонирование, musical thinking.

ГИТАРНАЯ МУЗЫКА КАК ОБЪЕКТ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Гитарная музыка сегодня является одной из самых динамично развивающихся сфер музыкального творчества второй половины XX века. Однако при всей очевидности популярности гитары в современной музыкальной культуре, научного материала, освещающего специфику данной области, крайне мало. **Цель** статьи – систематизация аспектов изучения гитарного искусства, представленного концепциями авторов диссертационных исследований, монографических очерков, статей.

Начнем с точки зрения В. Ганеева: «...на первый взгляд может показаться, что наука и классическая гитара – понятия не очень сочетаемые; что «проверить алгеброй гармонию», то есть искусство композиции и исполнения обосновать научно – конечно, можно, но нужно ли?» [15]. Учитывая тот факт, что вторая половина прошлого столетия демонстрирует чрезвычайно динамичное развитие классической гитары как на исполнительско-технологическом уровне, так и в плане расширения жанрово-стилевых канонов, становится очевидным: «...чтобы успеть за этим взрывным ростом... – теоретическая база оказывается совершенно необходимой» [там же].

Действительно, до определенного исторического времени осмысление феномена гитарной музыки представлено в большинстве своём популярной литературой, которая адресовалась достаточно широкому кругу читателей и любителям гитары. Так, различные аспекты развития гитарного искусства в России рассматривали в своих работах ещё А. Фаминцын и В. Русанов. Литература познавательного характера, в которой основное внимание уделено историческим фактам возникновения и популяризации гитары, а также отличиям гитарных школ, начала появляться в начале XX века.

Целостный подход в описании гитарной музыки намечается с середины прошлого столетия в работах исторического и биографического характера о композиторах и исполнителях-гитаристах (труды Э. Шарнассе, Б. Вольмана, М. Вайсборд и др.) и научно-популярных периодических изданиях (одно из самых популярных – «Гитарист»). Отдельную область изучения гитарной музыки составляют

исследования, посвящённые семиструнной гитаре (М. Иванов, О. Тимофеев, А. Ширялин).

Ещё одним направлением в научном освоении гитарной музыки стали работы справочно-энциклопедического характера. Так, например, В. Машкевичем, одним из крупнейших исследователей гитарной музыки в России, ещё в 1926 году была собрана обширная и разрозненная информация о выдающихся деятелях русского гитарного искусства (изначально эти материалы предназначались для немецкого «Справочника по лютне и гитаре», изданного в Вене в 1926 году). Классическая энциклопедия под редакцией М. Яблокова «Классическая гитара в России и СССР» (1992) [8] – труд, значение которого для истории развития гитары невозможно переоценить, – была создана на основе вышеуказанного исследования. Позднее в Украине вышло справочное издание «Справочник гитариста» (авторы-составители: Н. Михайленко, Фан Дин Тан, 2004), в котором систематизирован материал, освещающий исполнительское и композиторское гитарное творчество – от классики до современности [10].

С 90-х годов XX века наблюдается тенденция к профессиональному исследованию гитарной музыки, в том числе и современной. Появляются научные монографии, диссертации, отдельные статьи, посвященные различным проблемам гитарной музыки – академизации инструмента, органологии, вопросам исполнительства. К проблеме академизации и целесообразности преподавания классической гитары в рамках академического образования обращались Б. Вольман, Д. Варламов, А. Горбачев, О. Спешилова и др. Большинство из названных авторов рассматривали в своих работах различные явления гитарной музыки, не разделяя искусство российской гитары на «классическое» и «популярное», и поэтому не ставили вопрос о формировании специфических жанрово-стилевых сфер.

Научные интересы современных исследователей направлены как к отдельным вопросам исполнительской практики (формирование репертуара гитариста, методика преподавания в системе профессионального музыкального образования, комплексное изучение истории исполнительства на данном инструменте), так и к теоретическому осмыслению специфических жанровых качеств гитарного искусства.

Показательны в этом плане многочисленные гитарные фестивали и научно-творческие конференции, посвящённые проблемам развития гитарного творчества. Результатом этих мероприятий являются

разнообразные научные разработки широкого спектра вопросов, связанных с особенностями данной области инструментальной культуры. Так, например, внимания заслуживают ряд сборников, вышедших по материалам международной конференции в Тамбове (2005–2010). В них достаточно полно отражаются основные тенденции развития музыковедческих разработок обозначенной тематики. Отдельные статьи посвящены выдающимся представителям гитарного искусства, органически сочетающих композиторское и исполнительское творчество – М. Джулиани, А. Сеговии, личностям, которые во многом определили эволюцию гитарной музыки в XX веке. В Украине подобные конференции проводились в Харькове (2008, 2010), результатом которых стала публикация двух сборников научных работ [12, 13].

Ещё одно направление – изучение национальных гитарных школ (статьи К. Успенского и М. Цеханович «Белорусская гитарная школа: актуальное состояние и основные тенденции развития»). Значительная часть материалов посвящено анализу самых разнообразных образцов современной гитарной литературы. Достаточно много исследований посвящено методическим вопросам, вопросам техники исполнения соло и в ансамбле.

Все чаще в отечественном музыковедении стали появляться материалы, посвященные современному гитарному искусству: теоретическим вопросам, перспективам развития и научного изучения, анализу историко-культурного контекста, в котором формируются особенности и специфика гитарной музыки. Так, например, профессор кафедры народных инструментов ХГУИ им. И. П. Котляревского В. Доценко имеет ряд опубликованных работ, посвящённых творчеству Л. Брауэра и его влиянию на гитарную музыку современности [4; 12; 13]. Всё чаще традиции гитарной музыки рассматриваются с позиций «вписанности» в общекультурный контекста второй половины XX века, которые позволяют выявить постмодернистские тенденции в данной сфере музыкального творчества [6].

В Харьковском государственном университете искусств им. И. П. Котляревского успешно защищён целый ряд магистерских работ по гитаристике, затрагивающих стилевую специфику гитарной музыки и рассматривающих особенности развития гитарной музыки в XIX – начале XX веков¹.

¹ Например, работы Т. Кочневой «Творчество Хоакина Родриго для гитары-соло и его вклад в развитие современного гитарного искусства» (научный руководитель –

В последние десятилетия были защищены диссертационные исследования, которые значительно пополнили музыковедческие разработки гитарной тематики. Среди них – диссертация К. Ильгина (Санкт-Петербург, 2003), посвященная особенностям развития и взаимодействия двух видов гитары (русской семиструнной и шестиструнной) на территории России, их влиянию на русское гитарное исполнительство в целом [7].

Исследование В. Ганеева обращается к вопросу становления западноевропейского гитарного искусства в статусе академического [2]. Автор анализирует развитие традиций классической гитары в России, структурные и функциональные особенности академического гитарного искусства игры в системе музыкальной деятельности.

В структуре академического гитарного искусства В. Ганеев выделяет три основных компонента: профессиональное исполнительство, обучение в рамках системы профессионального образования и наличие оригинального репертуара. В диссертации предлагается определение профессионального исполнительства на классической гитаре «...как вида профессиональной исполнительской деятельности с использованием инструмента авторской конструкции, выходящего за рамки национальной культуры» [2, с. 16–17].

Основная идея исследования В. Ганеева заключена в следующем: возрождение академического статуса классической гитары, утраченного в процессе исторического развития отечественного гитарного искусства, должна обеспечиваться созданием образовательной модели, направленной на комплексное обучение профессиональных исполнителей.

В диссертации А. Петропавловского (Новгород, 2006) [11] рассматриваются традиции камерно-ансамблевого статуса гитары, особенностям репертуара, практической связи гитарного исполнительства с исполнительским искусством в области других инструментов, а также музыкально-выразительным возможностям гитары в данном амплуа. Автор обращается к западноевропейской эволюции ансамблевого музицирования с гитарой – от Средних веков до начала XX века.

А. Петропавловский не без оснований замечает: «...многие аспекты гитарного искусства пока ещё не попали в поле зрения

доктор искусствоведения Е. Г. Рощенко) и А. Жерздева «Исполнительские стили в гитарном искусстве второй половины XX века» (научный руководитель – доктор искусствоведения Л. В. Шаповалова).

отечественных музыковедов. Особенно это относится к сфере камерно-ансамблевого музицирования с гитарой, которая остаётся практически неизученной. По-видимому, одна из главных причин этого состоит в том, что рассматриваемая сфера находится на пересечении различных областей знания – музыковедения, культурологии, эстетики, психологии, акустики, а, кроме того, требует от исследователя практического исполнительского опыта» [11, с. 3]. Исследователь анализирует музыкально-выразительные возможности гитары в камерном ансамбле различного состава: гитара и скрипка, гитара и флейта, гитара и голос, гитарный дуэт. Каждый из рассмотренных автором исследования исполнительских составов представляется самобытным художественно-звуковым объёмом, неповторимым и оригинальным в своём выразительном качестве. Основной вывод А. Петропавловского заключается в следующем: «...подлинного расцвета гитарного искусства на современном этапе можно ожидать тогда, когда все аспекты исполнительства – сольное, камерно-ансамблевое и аккомпанемент – будут существовать и развиваться комплексно и полноценно, естественным образом обогащая и дополняя друг друга» [11, с. 20].

В диссертационном исследовании В. Сидоренко (Львов, 2009) [14] основной целью автора стало рассмотрение традиций гитарного творчества на «локальном» уровне отдельного региона – Западной Украины. Причём разработка проблемы становления и эволюции гитарной традиции происходит комплексно, охватывая параметры стилистики, жанровых приоритетов, формообразования. Анализируя разнообразный в историческом и стилистическом планах музыкальный материал (от XVII века к современному этапу), автор подчёркивает национальное своеобразие гитарного творчества Западной Украины, её принципиальные связи с народно-инструментальной традицией, а также выдвигает творческую фигуру М. Вербицкого в качестве основоположника данной сферы музыкальной культуры. Особенно перспективным в исследовании представляется анализ сочинений для гитары современных львовских композиторов: «...подробный анализ произведений львовских авторов, преимущественно впервые введенных в научный обиход, делает возможными выводы относительно синтезирования в них индивидуальных, национальных и европейских признаков гитарной традиции, особенностей трактовки жанра, формы, выразительности» [14, с.11]. Разнообразный музыкальный материал

демонстрируют эволюцию гитарной музыки на рубеже XX–XXI ст. и очерчивают аспекты изучения этой жанровой сферы.

Одним из немногих исследований, обращённых к специальной проблематике гитарной музыки, к органологическим свойствам «музыки для гитары», является диссертация А. Жерздева [5]. Автор на основе аналитического рассмотрения «стиля инструмента» пытается вывести дефиницию феномена «гитарного стиля» и его фактурного проявления. Очевидно, что данный подход выводит научные представления о гитарной музыке на серьёзный и специальный теоретический уровень, в центре внимания которого – «...гитарное творчество как художественно-стилевая система...» [5, с. 2].

Значительную группу составляют работы, посвященные отдельным исполнительным стилям и отдельным региональным гитарным школам Украины. Так, гитарист А. Шевченко (Одесса) значительное внимание уделил истории гитарного исполнительства, а также изучению стиля фламенко, что обусловило появление дидактически систематизированной педагогической работы «Гитара фламенко: Мелодии и ритмы (ноты, упражнения)» (Киев, 1988).

К наиболее значительным явлениям гитарной педагогики в Украине следует отнести фундаментальные труды профессора Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского Н. Михайленко – «Методика преподавания на шестиструнной гитаре» (Киев, 2004), «Методология исполнительского мастерства гитариста» (Киев, 2009) – в которых подведены наработки собственного педагогического и исполнительского опыта автора в соотношении с основными положениями фундаментальных научных исследований по философии, психологии, музыковедения, теории исполнительства. Первое из названных изданий – учебник для преподавателей всех уровней музыкального образования по классу гитары и смежных специальностей, студентов музыкальных учебных заведений, а также гитаристов-любителей. В нём освещаются кардинально важные вопросы гитарной педагогики и исполнительства, их специфические проблемы и пути преодоления. Второе – объемная систематизированная фундаментальная работа в области гитарного искусства, где изложена оригинальная авторская концепция технического развития гитариста, опирающаяся на принципы научного подхода с применением целого комплекса аспектов исполнительской физиологии, ориентации, психотехники, координации мышечных ощущений и др.

В диссертационном исследовании Н. Михайленко [9] гитарное искусство рассматривается в коммуникативно-практическом аспекте, как самобытная сфера воплощения исполнительского мастерства. Основная цель и задачи автора – разработка методологических оснований формирования профессионализма гитариста-исполнителя, затрагивающих такие специфические параметры как эстетика гитарного звука, аппликатурно-штриховую технику, слухо-моторную память и т. п. Центральным выводом исследования является мысль о том, что «..оригинальное единство образного, теоретического, психологического и технологического аспектов музыкального мышления составляют основу сотворческого с композицией музыкально-исполнительского мастерства» [9, с. 15].

Среди новых сфер музыковедческих интересов – гитарная музыка неакадемических направлений, таких как джаз, рок, альтернативные стили. Данная область гитарной музыки практически не исследована в отечественном музыкознании, и только в последние десятилетия начали появляться публикации, рассматривающие этот пласт музыки для гитары [3]. Тем не менее, именно эта область гитарного искусства открывает новые горизонты исполнительского мастерства, «прогнозируя» возможные варианты «звукового образа» инструмента. Опираясь на исторический опыт освоения выразительных и технических возможностей гитары, современная джазовая и рок-культура выдвигает собственные исполнительские принципы, расширяя тем самым представления о гитаре.

ВЫВОДЫ. В современной музыкальной науке очевидна тенденция к возрождению научно-теоретического интереса как к классической, так и к неакадемической сферам гитарной музыки. Несомненно, что каждая из этих музыкальных традиций имеет свои стилевые параметры, которые определяют художественную суть явления. Поэтому для современного музыковедения важным является осознание стилевой и жанровой специфики «музыки для гитары», представленной со второй половины XX ст. многообразием индивидуально-авторских решений. Поэтому перед современными исследователями стоит первостепенная задача научного осознания одной из самых ярких и оригинальной ветви музыкального искусства Нового времени. Сошлемся на авторитетное мнение В. Ганеева: «Классическая гитара, несмотря на свою богатую историю, инструмент сравнительно молодой, а исполнительское искусство в этой области развивается стремительно.

Двадцатый век дал миру огромное количество высокохудожественных оригинальных произведений и высочайшего уровня исполнителей-интерпретаторов. Однако в этом “взрослении” <...> умение с большим отрывом обгоняет осознание. Другими словами, необходимо осмысление процессов, происходящих в гитарном искусстве, их теоретическое обоснование, систематизация и прочее» [15].

Рассматривая гитарную музыку как объект музыковедческих исследований, можно обозначить следующие аспекты изучения данного явления, которые характерны для современного этапа:

- работы методической направленности, которые изучают гитарную музыку с позиций исполнительской и педагогической деятельности;
- историко-культурологический подход к феномену гитарной музыки, который рассматривает данную сферу инструментального творчества в контексте жанрово-стилевых традиций европейского музыкального искусства;
- теоретические исследования, основную цель которых составляет изучение художественно-стилевой специфики гитарной музыки в различных её аспектах;
- гитарная «регионистика», задача которой – рассмотрение жанрово-стилевых и исполнительских особенностей гитарной музыки той или иной национальной культуры (или её конкретного географического региона).

Указанные направления музыковедческого изучения гитарной музыки значительно расширяют спектр интересов современной музыкальной науки, что позволяет говорить сегодня о её новой ветви, которую всё чаще обозначают как гитаристика.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вольман Б. *Гитара и гитаристы* / Б. Вольман. – Л., 1966. – 67 с.
2. Ганеев В. *Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02* / В. Ганеев. – Саратов, 2006. – 23 с.
3. Гордиенко П. *Гитара в джаз- и рок-музыке // Молодий народник : щорічник студентських наукових робіт ; [під заг. ред. Ю. Ніколаєвської]. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – Вип. 2. – С. 55–64.*
4. Доценко В. *Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста (на прикладі концерту для гітари з оркестром № 3 «Елегійний» Лео Брауера)* / В. Доценко. – К., 2005. – 167 с.

5. Жерздев О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Жерздев. – Харків, 2011. – 18 с.

6. Иванников Т. П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / Т. П. Иванников. – Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. – С. 185–196.

7. Ильгин К. В. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / К. В. Ильгин. – СПб., 2003. – 20 с.

8. Классическая гитара в России и СССР [сост. М. Яблоков]. – Тюмень-Екатеринбург, 1992.

9. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / М. П. Михайленко. – Київ, 2011. – 19 с.

10. Михайленко Н., Фан Динь Тан. Справочник гітариста / Н. Михайленко, Фан Динь Тан. – К. : FAN'S COMPANY, 1998. – 247 с.

11. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. А. Петропавловский. – Н. Новгород, 2006. – 21 с.

12. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. // ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Гітара як образ світу : виконавське мистецтво та наука ; [ред.-упор. Ю. Ніколаєвська]. – Харків, 2008. – Вип. 23. – 220 с.

13. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наук. статей / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. – Вип. 31 : Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття [упор. В. Доценко]. – Харків : С.А.М., 2011. – 240 с.

14. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / В. Л. Сидоренко. – Львів, 2009. – 16 с.

15. В международная научная конференция по классической гитаре : интервью с Виталием Ганевым [электронный ресурс] / режим доступа : <http://guitarmag.net/tambov-conference/>

МОШАК Е. ГИТАРНАЯ МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ. Систематизированы различные аспекты изучения европейского гитарного искусства, представлены отдельными статьями, диссертационными исследованиями, монографическими очерками, которые составляют специальную научную сферу современного музыковедения.

Ключевые слова: гитарная музыка, исполнительское мастерство, жанровая сфера, стилевая специфика.

МОШАК Є. Г. ГІТАРНА МУЗИКА ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА. Систематизовано різні аспекти вивчення європейського гітарного мистецтва, представлені окремими статтями, дисертаційними дослідженнями, монографічними нарисами, що складають спеціальну наукову сферу сучасного музикознавства.

Ключові слова: гітарна музика, виконавська майстерність, жанрова сфера, стильова специфіка.

MOSHAK Y. GUITAR MUSIC IN MODERN MUSICOLOGY. Systematized different aspects of study of the European guitar art, presented the separate articles, dissertation researches, monographic essays which make the special scientific sphere of modern musicology.

Keywords: guitar music, performance trade, genre sphere, stylish specific.

УДК 78.071.1 : 786.2

Галина Карелова

**«ГЕНИАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ» ОП. 126 Л. БЕТХОВЕНА
ПОД «СКРОМНЫМ» НАЗВАНИЕМ «БАГАТЕЛИ»**

Актуальность темы. Багатели Бетховена традиционно занимают весьма скромное место как в исполнительской практике, так и в научной мысли, посвященной осмыслению творчества композитора. Подобное невнимание исполнителей и ученых к данной жанровой единице в наследии венского классика обусловлено целым рядом причин. Среди них – утвердившееся в XIX веке отношение к этим пьесам в «мелкой форме» как образцам, выполняющим исключительно инструктивную функцию, концертное исполнение которых в эпоху тяготеющего к виртуозности романтического столетия утратило актуальность. Таковой, например, была концепция Г. фон Бюлова – одного из наиболее тонких и мыслящих музыкантов эпохи романтизма, явившемся к тому же редактором двух последних циклов бетховенских багателей оп. 119 и оп. 126. В частности, Г. фон Бюлов склонен рассматривать два поздних цикла багателей Бетховена исключительно в инструктивном отношении, не более как способ проникновения в специфику позднего стиля композитора, полно воплотившегося в крупных произведениях [5, с. 4].

Оценка бетховенских багателей, данная учеником и сподвижником великого Ф. Листа, нашла своё продолжение в суждениях выдаю-

щихся ученых XX ст. Среди них – В. Конен, согласно мнению которой, «по багателям нельзя составить представление о художественной индивидуальности композитора, *гениально проявившего в себя в области монументальной формы*» [4, с. 158]. Если Г. фон Бюлов прослеживал в багателях Бетховена ор. 119 и ор. 126 некоторые черты поздних произведений композитора (таковы, в частности, своеобразная статика, просветлённость колорита, отсутствие активности, взрывчатости, резких контрастов, «печаль мудрой созерцательности... тонкость необычайно благородных чувств, импульсивность смены настроений» [цит. по: 5, с. 4]), то В. Конен трактует последний бетховенский цикл как «уникальный в наследии композитора, не нашедший продолжения в его последующем творчестве» [4, с. 159].

Предпринятое В. Зенкиным исследование бетховенских багателей как преддверия романтической миниатюры [2] также не исчерпывает той проблемной ситуации, что сложилась вокруг этих уникальных циклов. Изучить багатели Бетховена ор. 126 в контексте творческих принципов композитора, установить специфику проявления в них черт позднего стиля – *актуальные* задачи современного музыковедения. **Цель** настоящей статьи – установить особенности проявления позднего стиля Л. ван Бетховена в багателях ор. 126.

Объект исследования – бетховенские багатели в контексте творческого наследия Бетховена, а **предмет** – специфика преломления творческих принципов Бетховена в жанре багатели.

В цикле «Шесть багателей» ор. 126 (опубликованы в 1825 г.) Бетховен не ставил задачу осуществление дальнейшего процесса расшифровки содержания жанрового имени, считая, по-видимому, его осуществленным в предыдущем цикле ор. 119, обозначенном как «Новые багатели в собрании простых и приятных пьес».

«Простота и приятность», афишированные композитором (в связи с ор. 119), следует рассматривать как установки жанра как такового, находящие преломление и в ор. 33, и в ор. 126. Например, в отзывах современников о пьесах ор. 126 отмечалось: «Под скромным названием “Багатели” Бетховен дарит ... *гениальные пьесы, всегда новые и оригинальные, как и все его произведения*» [5, с. 4]. Показательно, что отмечаемые качества новизны и оригинальности позволили автору отзыва не исключить их из контекста бетховенского наследия, а, напротив, соотнести с ним как с общими свойствами творчества композитора.

Первая багатель (№1 *Andante con moto. Cantabile e compiacevole, G-dur; dolce*) построена на основе диалогического принципа, характерного для творческого метода Бетховена в целом. В масштабах пьесы указаный принцип, сохраняя своё значение, трансформируется. Так, различия в проявлении диалогичности в первом и заключительном разделах пьесы связаны со сменой последовательности сопоставления фраз в верхнем и нижних голосах. В результате реприза являет собой «зеркало» первого раздела, «отражая» материал, представленный в экспозиции.

Отличительными чертами проявления принципа диалогизма в Первой багательи¹ ор.126, являются относительная протяженность подвергаемого диалогическому проведению темы (4-х тактовое построение) и вариантное изложение темы при её диалогическом проведению. И относительная протяженность тематического построения, и его вариантное положение при диалогическом проведении могут быть объяснены жанровым фактором (песенно-ариозный жанровый прообраз Первой багательи).

Средний раздел пьесы характеризуется импровизационно-виртуозным началом. От фразы к фразе происходит наращивание метроритмической интенсивности (четверти, восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые). В итоге после срединного каданса, сопровождаемого трелью и авторской ремаркой *ritardando*, следует нетактированный пассаж, придающий окончанию среднего раздела Багательи черты каденции, сообщая ей сходство с фантазийным стилем. О каденционных свойствах данного фрагмента свидетельствует и его расположение на грани формы. Так в пределы фортепианной миниатюры Бетховен внедряет «отблески» монументального концертно-фантазийного жанра. В результате происходит расширение смысла, сопрягаемого с миниатюрой, своего рода трансцендентализация жанра. В итоге Багатель обретает черты медленной части концерта, в которой, в данном случае, выписана лишь партия солиста.

В связи с анализом интонационной драматургии Первой багательи и всего цикла в целом следует обратить внимание на формирование

¹ Первый раздел – однотональный период повторного строения, квадратный, состоящий из двух восьмитактовых предложений; второе предложение варьированное (добавлены трели в мелодическом голосе; сопровождение переходит в подвижный бас). Характерна вокальная природа, песенность, гомофонно-гармоническая фактура. Элементы органного пункта в нижнем голосе на тоне d следует рассматривать как прообраз интоны судьбы.

сквозной интоны судьбы в её бетховенской интерпретации. Если поначалу её интонационный прообраз заложен в нижнем голосе аккордового пласта, то во втором разделе Первой багатели происходит её оформление в нижнем голосе, сопровождающем песенно-ариозную тему. Отличительной чертой интоны судьбы в Первой багатеи является её введение в контекст лирической концепции.

Вторая багатель ор. 126 наследует от Первой несколько интонационных идей при значительности роли контраста (темпового, тонального, жанрового, интонационного). Это, во-первых, принцип диалогизма, представленный на уровне лаконично изложенных в разных голосах мотивов; во-вторых, дальнейшее развитие интоны судьбы.

Первую тему Второй багатели (*Allegro*) отличает внутритематический контраст – принцип, присущий темам сонат и симфоний Бетховена. Два четырёхтактовых предложения соотносятся между собой по типу коренного контраста, подчеркнутого не только мелодически, но и ритмически, динамически и фактурно. Важным аспектом с точки зрения сквозной интонационной драматургии, свойственной ор. 126, является введение и развитие интоны судьбы во Втором номере цикла. Если в Первой багатеи данная интонация была помещена композитором в начало второго раздела, то во Второй «судьбоносная» интонация помещена в кадансовую зону двух первых предложений экспозиционного раздела формы. «Миграция» интоны, её перемещение из начала в конец построения – свидетельство вездесущности судьбы, рока, фатума, черта, свойственная и симфоническим произведениям Бетховена. Если Первая пьеса цикла обнаруживала связи с медленной частью концертно-фантазийной жанровой сферы, то Вторая обретает черты сходства с симфоническим скерцо.

Вторая часть миниатюры многообразна по своим структурно-композиционным и образно-смысловым функциям. Открывает её раздел *Cantabile* (g-G), имеющий черты контрастной середины по отношению к первой части, основанный на тематизме песенного типа. Второй раздел второй части пьесы лишен однозначности с точки зрения оформления структуры и темообразования. Его «интонационное происхождение» очевидно: прообразом второго раздела второй части является первый тематический комплекс первой части. Однако Бетховен трансформирует тип изложения материала: экспозиционность заменяется разработочностью. Исчезновение тональной определённости,

введение пауз между излагаемыми имитационно тематическими группами и их проведение в разных регистрах придаёт прежде «слитному» музыкальному материалу напряжённую прерывистость воспроизведения, «осколочность»: происходит фрагментаризация времени-пространства Багатели. Этот драматический раздел выполняет функцию трансформированной «quasi-репризы» относительно начального Allegro. Показательно, что напряжённость интонационной работы не ведёт к преобразованию конструктивной жесткости, свойственной логике Багатели в целом: разработочный раздел оформлен в виде периода из двух восьмитактовых предложений. Так фантазийная свобода в изложении материала взаимодействует с жесткой конструктивной логикой, в результате чего возникает единство свободы и необходимости – то качество, что присуще диалектическим процессам, характеризующим бетховенский симфонизм.

Следующий раздел Багатели представляет собой новый этап развития начальной (имитационной) тематической идеи. Перемещенная из рельефа в фон, она становится фактурной основой для появления интонымы, которую по аналогии со связующей партией 3 симфонии Бетховена следует обозначить как «тему сабельных ударов» (Р. Роллан [7]). Контрапунктическое развитие двух тематических идей приводит к появлению интонымы вздоха, проводимой на «бурлящем» фоне, ведущем свое происхождение от имитационной темы первого раздела. Как и в монументальных концепциях Бетховена, героико-драматическому интонационному комплексу «отвечает» интоныма ламентозного типа. Однако наличие фактуры одного типа в сопровождении служит объединяющим фактором.

Таким образом, центральный раздел второй части Багатели обнаруживает черты, позволяющие усматривать в нем специфическое преломление бетховенского симфонизма героико-драматического типа. И вновь бурное развитие тематических идей, вступающих между собой в образно-смысловую контрапункт, «уложено» композитором в четкую конструктивную схему (8+8). Взаимодействие конструктивной четкости и интонационной свободы – черта мышления Бетховена-классициста. Вместе с тем, конструктивная регламентация возможной интонационной свободы обусловлена здесь жанровыми границами миниатюры. В результате симфонизировано-фантазийный «ток» развития ограничен строгими рамками «формы-кристалла» как одним из определяющих свойств миниатюры (К. Зенкин) [2].

Заключительный раздел Багатели осуществляет функцию замыкания столь бурного развития второго раздела. Происходит возвращение широко понимаемой идеи *Cantabile*, объединяющей второй тематический комплекс первой части и первый раздел второй части Багатели. При этом в качестве фоновой фактуры в первом восьмитакте проводится тематическая идея первого (имитационного) интонационного комплекса первой части пьесы. Однако вместо шестнадцатых в заключительном разделе этот материал проводится восьмью длительностями: «бурный поток» останавливается, благодаря воцарению хорально-песенной идеи. Её торжество, казалось бы, могло быть незыблемым в заключительном восьмитакте. Однако Бетховен и здесь далёк от однозначности: в качестве второй интонации финального восьмитакта композитор вводит интонацию судьбы, троекратно проведенную в завершении пьесы. Благодаря её связи миниатюры с героико-конфликтным симфонизмом Бетховена становится непреложной, а смыслообраз судьбы и в ор. 126 вновь обретает сквозное развитие.

Драматургия Третьей багатели² (*Andante*) основывается на взаимодействии нескольких интонационных комплексов. Это, прежде всего, сплетение тем песенного характера, отражающих сущность авторской ремарки *Cantabile e grazioso*, накладывающихся на октавно продублированный выдержанный звук. С точки зрения развития интонационной драматургии Багатели показательны третьи предложения первого раздела, в котором изложение песенного материала в верхних голосах сопрягается с октавной пульсацией на звуке *в* во второй октаве, в которой постепенно оформляется в ритмокомплекс интонация судьбы. Так устанавливается интонационная связь между тремя пьесами первого внутреннего цикла ор. 126.

Как и в двух первых пьесах, интонация судьбы и в Третьей багатели звучит по преимуществу в контрапункте с темами песенного характера. Наличие этого интонационно-образного единства, с одной стороны, вуалирует звучание интонации судьбы, с другой – придает ей ту смысловую нагрузку, благодаря которой возникает эффект всеприсутствия

² Третья багатель представлена простой двухчастной репризной формой. Первый раздел состоит из трёх предложений, из которых два – восьмитактовых, а третье включает в себя развернутое дополнение с виртуозной каденцией. Структура второго раздела подобна первому. Второй раздел также состоит из трёх предложений, из которых два первых – восьмитактовые, а третье включает в себя более развернутую зону кадансирования.

рокового начала, неотступности фатума, сопровождающего бетховенского героя и в самые просветленные мгновения жизни.

Четвертая багатель (*Presto*) являет собой контраст предшествующему внутреннему циклу, переводя развитие образной драматургии в сферу блестящего скерцо. В нем, согласно бетховенской интерпретации жанра, ощутимы черты героизированной трактовки. Об этом, в частности, свидетельствует наличие ходов на восходящую кварту, движение по звукам трезвучия и его обращений, стремительно преодолеваемый большой диапазон (три октавы) в мелодии. О принадлежности Четвёртой багатели к числу бетховенских героических скерцо свидетельствует и небольшое *fugato* в разработочном разделе, в котором героический тематический комплекс обретает свое удвоение. Трансформированный героический мотивный комплекс (на сцеплении двух восходящих кварт в октавном удвоении, одна из которых представлена в виде увеличенного, вторая – уменьшенного интервала) вторгается и в идиллическое *trio*, способствуя распространению героической интонаемы и на лирический раздел пьесы.

Второй раздел багатели – скерцо – представляет собой типичное бетховенское *trio*. Об этом свидетельствует и тип фактуры (выдержанный бас, на фоне которого звучит непрехотливая мелодия), и характер тематизма.

Важнейшей приметой, свидетельствующей о преломлении героической идеи в Четвертой багатели, является введение в нее интонаемы судьбы. Наиболее ярко этот «судьбоносный» комплекс дает о себе знать в кадансовой зоне первого восьмитакта, где звучит в октавном удвоении в нижнем регистре. Не менее выпукло и ярко проводится интонаема судьбы и в Четвертом номере в репризном построении (пьеса написана в двойной двухчастной форме).

Помещение интонаемы судьбы в область кадансовых построений свидетельствует о сообщении ей в данной Багатели некоей итоговой, результирующей, замыкающей функции (в отличие от её роли *initio* в 1 ч. Пятой симфонии). Так, в начальную пьесу второго внутреннего цикла Багательей проникает в качестве сквозной интонаема судьбы, объединяя столь различные по характеру, контрастные и в образном, и в интонационном отношениях пьесы. Это означает, что каждая из них являет собой не только некий уникальный художественный мир, но и определенный этап развития интонационной драматургии, сквозной интонаемой которой является ритмокомплекс судьбы.

Многомерность проявления черт героической трактовки Скерцо в Четвертой багатели позволяет соотнести эту пьесу с соответствующими частями бетховенских симфоний, что вновь позволяет утвердить мысль о глубинных взаимодействиях, объединяющих монументальные жанры в творчестве композитора и миниатюры.

Пятая багатель op. 126 (Quasi allegretto) основана на действии принципа взаимодействия и взаимопереходов идилического и героического, свойственном симфонизму Бетховена, нашедшего воплощение, в частности, в Третьей и Шестой симфониях. Свидетельством тому является введение в завершающее первый 16-тактовый раздел пьесы построение (начиная с т. 14), Бетховен дважды вводит в качестве пласта, сопровождающего пасторальную линию и вступающего с ней в диалог интоному судьбы, предваряемую ходом на восходящую кварту. В кадансовой зоне интонома судьбы звучит мощно, будучи представленной в аккордовом изложении.

Второй раздел Багатели представлен едва ли не исключительно идилически-пасторальной сферой. Тем не менее, и в завершающем построении наблюдаются «сокрытые» прорывы «судьбоносной» интономы. Ее введения сопряжены с кульминационной зоной раздела, о чем, в частности, свидетельствует сопровождающий её на сильной доле такта оттенок *sf*.

10-тактовая кода сопряжена с закреплением определяющей Пятую багатель (Багатель-идиллию) интонационной концепцией перехода идилического в героическое: развертывание пасторальной сферы лишь в заключительном такте – зоне каданса – прерывается интономой судьбы, поданной в аккордовом изложении. Музыкальная драматургия Пятой Багатели-идиллии основана на следующей закономерности: доминирующая интонационная сфера, связанная с пасторальной семантикой, в заключительных построениях разделов вступает в диалогические отношения с интономой судьбы. Развитие пасторальной сферы в Пятом номере приводит к введению судьбоносного интономного комплекса, завершающего каждый из этапов смыслообразования Багатели-идиллии.

Логика развития как Багатели-скерцо (№ 4), так и Багатели-идиллии (№ 5) обладает чертами сходства: интонома судьбы сопряжена с завершающими разделами построений, являя собой своего рода итог как скерцозной, так и пасторальной интонационных концепций. Так реализуется общая тенденция «вытеснения» интономы

судьбы в кадансовую зону, наблюдаемая со второй пьесы цикла.

Если пять багателей цикла связаны с раскрытием концепции всеприсутствия судьбы, то финальная – Шестая багатель (*Presto – Andante amabile e con moto*) посвящена воплощению концепции преодоления судьбы. Об этом свидетельствует интонационная драматургия пьесы, основанная не только на реализации «перехода и перевода» смыслообраза судьбы из «рельефа в фон», но и нивелировки его выразительного значения, осуществляемой, прежде всего, благодаря «выпрямлению» (сглаживанию) неотделимой от неё «упругой» ритмоформулы.

В обрамляющих Багатель-Finale бурных *Preludia* и *Postludia* в темпе *Presto* о сквозной интоне напоминает лишь рокочущий аккомпанемент с опорным тоном *es* в большой октаве. В центральном разделе финальной Багатели (*Andante amabile*) наблюдается «сокрытие» интономы судьбы благодаря её превращению в остинатные комплексы, представленные либо в виде педали, либо в виде рокочущего фона (тт. 1–6, 27–38, 57–61, *Andante amabile*). Вместе с тем, бетховенская концепция преодоления судьбы отнюдь не означает исчезновения её воздействия в области интонационно-образной драматургии. Семантизация фактуры, её насыщенность рокочущими *ostinato* или выдержанными тонами способствуют воплощению идеи всеприсутствия интономы судьбы, ставшей неотъемлемой составляющей интонационной драматургии. Кроме того, превращение интономы судьбы в педально-остинатный фон являет собой длительный процесс, формирование которого ощутимо задолго до начала Багатели-Finale (№ 6). Впервые в масштабах данного цикла его проявление наблюдается во *Втором* и закрепляется в *Третьей* Багатели, выполняющей роль *Erste Finale* (в контексте первого внутреннего цикла-триптиха).

Концепция преодоления судьбы формируется в данном опусе постепенно и поэтапно. Утверждение концепции преодоления судьбы Бетховен наиболее последовательно сопрягает с теми пьесами цикла, что выполняют функцию *Finale*. Развитие «темы судьбы» в ор. 126 охватывает оба триадно организованных внутренних цикла (первый из которых сопряжен с №№ 1, 2, 3; второй – с № 4, 5, 6). Первый номер ор. 126 связан с сопряжением интономы судьбы с фазой *initio*. Вторым знаменует вытеснение сквозной интономы в зону *finalis*. Во втором внутреннем цикле местоположение интономы судьбы локализуется в кадансовых зонах, открывающих его *Четвертом* и *Пятом* номерах.

Неоднозначна роль *Третьей* багатели как *Erste Finale* цикла, что на-

блюдается в связи с развитием интонационной концепции преодоления судьбы. Наряду с превращением данной интонаемы «из рельефа» в «фон», в этой пьесе наличествует и её инвариантное проведение, сфокусированное в кадансовой зоне. Появление «судьбоносного инварианта» предваряет его «педальный вариант». Третья багатель обладает «рубежной» функцией с точки зрения оформления концепции преодоления судьбы. О «рубежности» этой Багатели свидетельствует наличие в ней двух взаимодействующих процессов: превращение интонаемы судьбы из рельефа в фон не исключает и «обратного действия» – её восстановления в качестве рельефа, извлечения из «недр» фона (см. тт. 17–23, тт. 27–28).

Воплощение бетховенской интонаемы судьбы и её преодоление охватывает в цикле миниатюр образные сферы лирики и героики, объединяя их в единый интонационно-драматургический процесс, подобно тому, как это происходит и в Пятой симфонии Л. ван Бетховена. Анализ темповой концепции оп. 126 свидетельствует о синтетической функции, проявляющейся в модифицированном объединении черт темповой организации предшествующих концепций (оп. 33 и оп. 11) в связи с реализацией метода игры. Отразим темповую концепцию бетховенских Багателей оп. 126 в виде таблицы.

№1	№2	№3	№ 4	№5	№6
Andante con moto Cantabile e compiacevole	Allegro	Andante Cantabile e grazioso	Presto	Quasi allegretto	Presto Andante amabile e con moto

Для циклов Багателей Бетховена характерно многообразие темповых вариантов Andante. В каждом из циклов «багательное» Andante представлено в нескольких измерениях (например, Andante ma non troppo, Andante con moto, Andante cantabile); тенденция многообразия толкования Andante проявилась уже в оп. 33 (№ 1 – Andante grazioso, quasi allegretto, № 4 – Andante, № 6 – Allegretto quasi andante), получив развитие в оп. 119 и 126 данная тенденция утверждается в большем числе разновидностей темпового обозначения Andante (оп. 119: № 2 – Andante con moto, № 4 – Andante

cantabile, № 6 – Andante, № 11 – Andante ma non troppo; op. 126: № 1 – Andante con moto, Cantabile e comiacevole, № 3 – Andante, Cantabile e grazioso, № 6 – Presto, Andante amabile e con moto).

Таким образом, трём циклам Багателей свойственно взаимодействие функций Andante – обрамляющей и сквозной. Обрамляющая функция Andante проявляется не только в масштабах цикла в целом, будучи свойственным начальной и финальной пьесам, но и на уровне внутренних циклов. Многомерная трактовка Andante, свойственная op. 126, позволяет соотнести его с полиаспектной интерпретацией данного темпа в op. 119. Показательно, что завершающий «багательные циклы» op. 126 синтезирует поданные отдельно друг от друга в op. 119 сопутствующие темпу Andante дополняющие характеристики. Так, если темп Второй багатели op. 119 определен как Andante con moto, а Четвертой как Andante cantabile, то Первая багатель op. 126 синтезирует обе характеристики Andante, представленные в op. 119 в двух разных номерах (Andante con moto. Cantabile e comiacevole). Подобное объединение темпово-эмоциональных характеристик наблюдается и в Третьей багатели op. 126 (Andante. Cantabile e grazioso).

Важную роль в оформлении темповой драматургии Багателей op. 33 и op. 126 играет ремарка quasi (op. 33: № 1 – Andante grazioso, quasi allegretto, № 6 – Allegretto quasi andante, op. 126: № 5 – Quasi allegretto), где № 6 op. 33, как и № 5 op. 126 выполняют аналогичную функцию, являясь предфинальными пьесами цикла. «Атмосфера quasi» придает циклам черты некой условности, игры, соединения несоединимого, проявление парадоксальности мышления композитора, связанного в данном случае, с сочетанием характеристик быстрого и медленного темпов, взаимодействующих между собой.

Особую роль в контексте op. 126 играет Пятая багатель в темпе Quasi Allegretto. Данная «темповая субстанция» предстаёт как реминисценция темповой концепции op. 33, в котором «игра» темповыми характеристиками Andante и Allegretto взаимодействует с категорией «quasi». Предфинальный номер в темпе Quasi Allegretto в op. 126 готовит появление завершающего цикл политемпового номера, темповые полюса которого «усредняет» предшествующая пьеса.

Общим в концепции циклов Багателей op. 119 и op. 126 является наличие политемповых пьес: в op. 119 – это Шестая багатель-Finale первого внутреннего цикла; в op. 126 – также Шестая багатель, представляющая, в функции Finale всего цикла. В op. 126 Бетховен закрепил

за политемповой пьесой финальную функцию цикла, сформированную в ор. 126.

Предназначение тональных арок в цикле Багателей ор. 126 видится в реализации функции объединения пьес, входящих в различные внутренние циклы, установленные благодаря анализу темповой драматургии Багателей. Если задача темповых связей заключается в установлении параллелей между внутренними циклами, то тональные арки связывают между собой пьесы, образующие внутренние циклы, подчеркивая единство целого (тонально объединены Первая и Пятая багатели, написанные в тональности Es-dur; тональность G-dur связывает две «финальные», то есть завершающие внутренние циклы пьесы – Третью и Шестую).

ВЫВОДЫ. Тенденция расширения масштабов и углубления проблематики миниатюры, наблюдаемая в ор. 126, находит своё воплощение в ряде факторов. Прежде всего, это касается развития сквозной интонационной концепции, становящейся на протяжении цикла. Интонаема судьбы проходит в цикле стадии изложения и развития, воплощая различные этапы формирования трактовки темы рока, пронизывающей творчество Бетховена в целом. Для Багателей ор. 126 характерна динамизированная трактовка темы судьбы – от её утверждения как всеприсутствующей силы в судьбе лирического героя к постепенному преодолению её власти над ним, высвобождения его сознания от того «дамоклова меча», тень которого определяла течение его жизни.

Развитие сквозной интонаемы в ор. 126 позволяет усмотреть в данном цикле черты *Durchkompanieren*, способствующие осуществлению процесса циклизации миниатюр, характерного для романтической эпохи. Романтизация бетховенской трактовки багатели, как и всего цикла в целом, наблюдается также в наличии темповых и тональных арок, способствующих достижению единства в многообразии, взаимодействию цикличности и устремленности к преодолению внутренней грани между частями.

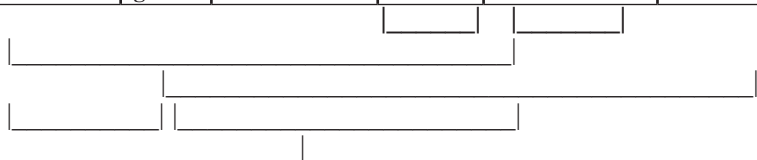
С точки зрения романтизации позднего бетховенского цикла багателей показательным является проникновение в пьесы черт симфонизма, бесконечной мелодии (подобно тому, как прообраз этого вагнеровского открытия Э. Курт обнаруживает в миниатюрах Ф. Шуберта и Ф. Шопена [см.: 6]). О процессе романтизации бетховенской миниатюры свидетельствует и проникновение в её художественное поле черт импровизационности, каденционности, виртуозности,

фантазийности (метода симфонизма), как воплощение таких романтических идеалов, как творческая свобода, трансцендентализация избранной жанровой модели. О трансцендентализации жанровой модели миниатюры в творчестве завершителя венской классической музыкальной школы свидетельствует и её «вписанность» в контекст монументальных жанров в интерпретации Бетховена – сонаты, концерта, симфонии, о чем свидетельствует наличие в багателях свойственных этим жанрам черт.

Еще один уровень тональных арок в ор. 126 организован по принципу мажоро-минорного и минорно-мажорного обрамления. В этот «арочный контекст», образованный мажоро-минорными связями, вписаны композитором Первая багатель (G-dur), Вторая (g-moll) и Пятая (G-dur). Так возникают связующие нити между представляющими различные внутренние циклы с точки зрения темповой логики пьесами (№ 1, № 2 и № 5). Удвоение «рамочной» функции Пятой пьесы (№ 1 – № 5; № 2 – № 5), что подчеркивает (усиливает) её предфинальное предназначение в цикле. Концентрированно мажоро-минорные соотношения представлены в Четвёртой багательи цикла (h-H-h): открывающая второй внутренний цикл миниатюра зеркально отображает принцип чередования мажоро-минорных тональностей, благодаря чему возникает тональное объединение № 1, № 2 и № 5.

Тональность Es-dur, соединившая Третью и Шестую багатель, подчеркивает свойственную им общую функцию завершения внутренних циклов.

Первый внутренний цикл			Второй внутренний цикл		
№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6
Andante con moto Cantabile e compiacevole	Allegro	Andante Cantabile e grazioso	Presto	Quasi allegretto	Presto Andante amabile e con moto
Gdur	g-moll	Es-dur	h – H – h	G – C – G	Es – B



Наличие тональных арок не только подчеркивает общность функций пьес ор. 126, но и оттеняет «игру» мажоро-минорных красок. Представленная в ор. 126 она способствует подчеркиванию «границ» между первым и вторым внутренними циклами. Об этом свидетельствует тот факт, что между Третьим и Четвертым номерами Багательей ор. 126 Бетховен «закладывает» максимальный по силе воздействия в данном цикле тональный контраст (Es-dur в Третьей багательи и h-H-h в Четвертой). Тональный контраст способствует усилению темпового различия Третьего и Четвертого номеров, свидетельствуя об «удвоении» смысловой «границы» между двумя внутренними циклами, возникающей как на уровне темповой, так и тональной логики организации Багательей ор. 126.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – Изд. 4-е. – М. : Сов. композитор, 1970. – 557, [1] с.

2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М. : МГК, 1997. – 415 с.

3. Карелова Г. В. Функции багательи в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере Багательей ор. 33) / Г. В. Карелова // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій // Культура України : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 26–27 березня 2009 року / Харк. держ. акад. культ. ; заг. ред. В. М. Шейка ; відп. ред. І. І. Польська. – Харків, 2009. – С. 51–52.

4. Конен В. История зарубежной музыки : учебник. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Конен. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 3. – 534 с.

5. Копчевский Н. [Вступ. ст.] / Н. Копчевский // Багательи [Ноты] : для фп. : соч. 33, 119, 126 / Людвиг ван Бетховен ; ред. Э. д'Альбера (соч. 33) и Г. Бюлова ; вступ. ст., пер. прим. и подг. изд. Н. Копчевского. – М., 1969. – С. 3–8.

6. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; [пер. с нем. Г. Балтер ; общ. ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера]. – М. : Музыка, 1975. – 550, [1] с.

7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. [В 8 вып.]. Вып. 5. Жизнь Бетховена. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты» / Ромен Роллан [пер. с фр. М. Богословской, М. Кузьмина ; сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой]. – М. : Музыка, 1990. – 285 с.

8. Чернявська М. С. Багательі Бетховена. Становлення жанру / М. С. Чернявська // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культ. ; відп.

ред. О. Г. Стахевич. – Харків, 2000. – Мистецтвознавство. – Вип. 7. – С. 175–185.

КАРЕЛОВА Г. ГЕНИАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ» op. 126 Л. БЕТХОВЕНА ПОД «СКРОМНЫМ» НАЗВАНИЕМ «БАГАТЕЛИ». Бетховенские Багателли рассмотрены в контексте творческих принципов композитора, среди которых – симфонизация несимфонических жанров, синтез жанровых архетипов, взаимодействие классических и романтических черт музыкального мышления. На основе анализа цикла установлена специфика проявлений в нём позднего стиля Бетховена, черт таких жанровых концепций, как фантазия, соната, концерт, симфония. Выявлены аспекты романтизации жанра багателли в творчестве Бетховена, на основании чего сделан вывод о роли композитора как прообраза романтической миниатюры.

Ключевые слова: багатель, интонаема судьбы, интонационная драматургия, темповая логика цикла, тональная арка.

КАРЕЛОВА Г. ГЕНІАЛЬНІ П'ЄСИ» op. 126 Л. БЕТХОВЕНА ПІД «СКРОМНОЮ» НАЗВОЮ «БАГАТЕЛІ». Бетховенські Багателі розглянуто в контексті творчих принципів композитора, серед яких – симфонізація не-симфонічних жанрів, синтез жанрових архетипов, взаємодія класицистських і романтичних рис музичного мислення. На основі аналізу циклу встановлено специфіку виявів притаманного Бетховену пізнього стилю, рис таких жанрових концепцій, як фантазія, соната, концерт, симфонія. Виявлено аспекти романтизації жанра багателі в творчості Бетховена, на підставі чого зроблено висновок щодо ролі композитора як творця прообразу романтичної мініатюри.

Ключові слова: багатель, інтонаема долі, інтонаційна драматургія, темпова логіка циклу, тональна арка.

KARELOVA G. "GENIUS PIECES" BY L. VAN BEETHOVEN UNDER THE "MODEST" NAME "BAGATELLES". Bethoven's Bagatelles opus 126 had been studied in the contexts of composer's creative principles. Among which the symphonization of non-symphonic genres – synthesis genre archetypes interaction of the classicistic and romantic features of musical mentality. On the base of analyses of the cycle the specific flatures of bethoven's late style development had been discovered in it. The features of the following genre conceptions as fantasy, sonata, concert and symphony had been found. The aspects of genre romfntisation bagatelles in Bethoven's creative works had been revealed. On the basis of which the conclusion of the composer's role as a prototype creator of the romantic miniature had been drawn.

Keywords: bagatel, the fate Intonema, the intonational dramaturgy, the tempo logic of cucle, the tone arch.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦА

В современной практике подготовки певцов (как оперных, так и концертно-камерных) огромное значение имеет базовое образование по истории и теории стилей вокального искусства. Не секрет, что именно в классе сольного пения, в момент решения профессиональных певческих заданий необходим творческий синтез психолого-физиологических механизмов жизнедеятельности личности и создания жанрово-стилевых представлений-образов (в продиктованных композитором условиях). Об этом пишут практически все выдающиеся вокальные педагоги, деятели вокального искусства [см.: 2–6; 11]. *Актуальность* обучения иностранных студентов сложившимся архетипам певческой культуры подчеркивается историческим ходом общественно-музыкальной жизни: от идеологических установок и штампов – к свободе формирования личностного мировоззрения (на основе новых открытий в области музыкального образования и воспитания музыканта-исполнителя). Одной из таких новых методик обучения исполнителя аналитическому мышлению является сравнительная интерпретология.

Интерпретация как род профессиональной деятельности в вокальном искусстве имеет те же оценочные критерии, что и в других сферах исполнительства (как, впрочем, и в актерской игре). Такие базовые понятия оценки музыкально-исполнительской деятельности певца, как стиль, понимание при этом жанровых условий коммуникации и стилистики речи композитора оказываются удобным «полигоном» для обсуждения проблем становления творческой личности интерпретатора, уровня его зрелости и совершенства исполнения.

Конечный результат творчества вокалиста, как правило, подвергается сравнительным оценкам и характеристикам, особенно, если речь идет об исполнении произведений классико-романтической культуры. Иные жанрово-исполнительские направления (к примеру, песенные образцы этнической традиции, или поп-культуры) также востребуют методику сравнительного анализа благодаря наличию звукового идеала и собственного опыта музицирования (через изучение интерпретаций выдающихся музыкантов, анализ национального контекста,

связанных с ним традиций, событий, аудио- и видеозаписей). Отсюда актуальность постановки такой исполнительской проблемы, как *сравнительная интерпретология*: данная дефиниция является базовой в системе исполнительского анализа.

Цель статьи – выявить когнитивные модели исполнительского процесса, лежащие в основе профессиональной деятельности певца, на основе сравнительных характеристик текста произведения и стиля его исполнения. Обоснование значимости интенциональной работы сознания певца по созданию когнитивных моделей стиля исполнения является одной из *задач сравнительной интерпретологии*.

Одним из ключевых вопросов интерпретологии является изучение методологических проблем теории исполнительства. Методология в научной традиции рассматривается как система принципов (методов) познания, лежащих в основе исследования. Основными функциями методологии являются систематизация научных знаний и разработка логико-аналитического инструмента познания, способствующие введению новой информации в теорию науки.

В настоящей статье представлена университетская модель подготовки вокалистов и рассмотрены две из многих возможных парадигмы – *стилевая* и *интерпретационная* (частично затронута семиотическая – *исполнительская семантика*).

Сущность университетского образования определяет система профессиональной подготовки исполнителей различных музыкальных специальностей, которая характеризуется фундаментальностью, универсальностью, гуманитарной и научно-исследовательской направленностью. Система подготовки ориентируется на *индивидуально-творческую* самореализацию преподавателей различных специальностей, специализаций и профилей. Это проявляется, прежде всего, в преодолении узковедомственного дисциплинарного подхода к построению номенклатуры специальностей, введение *дифференцированной* подготовки вокалистов, применительно к основным видам их будущей деятельности, усилении *функциональной* специализации.

Формирование специальности «сольное пение» осуществляется на основе принципа уникальности фундаментальной подготовки. Это означает, что профиль пения зависит от профессиональных функций, выполняемых исполнителем и интенсивности воспроизведения объема знаний, необходимых специалисту. В структуру университет-

ского профессионального образования специалистов IV уровня входит комплекс общенаучной, специальной и теоретической подготовки студентов, ориентированной на *индивидуально-творческое формирование личности исполнителя как профессионального артиста (интерпретатора) так и преподавателя в заведениях высшей системы музыкального образования.*

Содержание целевой подготовки должно быть практически обосновано. Начнем с важнейшей типологической характеристики исполнительской деятельности. Согласно В. Медушевскому, стиль есть «интонируемое миросозерцание». Отсюда главным показателем фундаментальной подготовки является *сформированный* уровень мировоззрения будущего певца, каким представляется *стиль исполнения* и его детерминанты (концертно-камерный и оперный, жанрово-коммуникативный и психолого-педагогический, аналитический и интенциональный аспекты).

С учетом вышесказанного музыкальная подготовка иностранных студентов предполагает: 1) сопричастность студентов национальному и мировому культурному контексту, в котором происходит процесс профессионального обучения; 2) развитие духовности личности, ее творческой самоактуализации; 3) формирование профессионально-значимых качеств будущего специалиста, его способностей, развитие личностного отношения к певческой деятельности. Традиционное «чутье» интерпретатора, интуитивно схватывающее в музыке ее культурно-историческую подоплеку и смысл, дополняется сегодня возможностями системного подхода. Этот подход по самому своему существу является пограничным, так как соединяет идеи и методы музыкознания и «новой эстетики» (Ю. Холопов), отражающих уникальную специфику музыки, укоренность исполнительской практики в общечеловеческих законах Бытия. Только так можно постичь социокультурные цели музыки, выявить обусловленные культурой существенные свойства ее духовного содержания. Только таким путем можно решить одну из важнейших задач интерпретологии – «понять произведение так, как понимал его сам автор» (М. Бахтин).

К. Тимофеева, автор разработки методологии сравнительного анализа, глубоко изучившая механизмы исполнительской драматургии в своей кандидатской диссертации отмечает, что «... в процессе профессиональной деятельности её уровни закономерно выступают **предметами** (предметностями) сравнительного анализа:

- *научные концепции* в аспекте оценочного анализа базовых категорий и выявления смены научных парадигм и мышления);
- *исполнительская драматургия* (одного музыкального произведения в разных исполнениях);
- *жанровая семантика* (заложена в коммуникативном потенциале произведения и испытывает трансформацию в связи с влияниями исполнителей);
- *исполнительский комплекс* (артикуляция, динамика, темпо-ритм, темброво-регистровая нюансировка, фактурные планы), и наконец:
- *исполнительский стиль* (интерпретация как личностный «знак качества»).

Метод сравнительного анализа – это *«способ познания семантико-коммуникативных связей между композитором и исполнителем, с помощью которого становится возможным постижение целостного смысла исполнительской интерпретации»* [8]. В дальнейшем изложении материала будем опираться на эти и другие положения диссертации К. Тимофеевой, которые помогут выявить специфику вокально-исполнительского искусства.

Методика *сравнительного анализа* «встроена» в практику сольного исполнения и учитывает прагматические задачи, нацеленность на концертное выступление. Отметим поэтапный характер протекания этого процесса:

- 1) глубокое знакомство с композиторским первоисточником (на языке оригинала);
- 2) определение признаков подобию и отличия исполнительских решений конкретного произведения разными исполнителями;
- 3) выработка индивидуального подхода к интерпретации музыкального произведения, обусловленной особенностями личности исполнителя (темброво-интонационной гаммой).

Сравнительный анализ представляет собой сложившуюся систему профессиональных знаний, умений и навыков, используемых для теоретического осмысления содержательно-структурных уровней высших смысловых образований в искусстве – стиля интерпретирования. Системность определена нами согласно следующим критериям:

- 1) *адекватность понимания* – максимальная приближенность исполнения к композиторскому стилю как *выражению авторского Я* – с одной стороны, а с другой – *исторических традиций* исполнения данного стиля;

2) *творческое переосмысление* – опыт создания исполнителем собственной трактовки, отличной от других, сложившихся стереотипов и представлений о данном стиле исполнения. Такие интерпретации содержат в себе моменты художественных открытий;

3) *принадлежность* исполнителя к конкретной *школе* (через *премущественность* национальных традиций, ментальных признаков речевой и жанрово-интонационных основ культуры), что отражено в манере звукоизвлечения, выборе репертуара, особенностях речевого и жанрового интонирования, через утверждение национальных приоритетов исполнения.

Для исполнителя музыкальное произведение предстаёт не как структура, или иной семиотический объект, но как *живой исполнительский процесс*. Исследователи называют *становящийся во времени процесс оформления в сознании интерпретатора художественного смысла музыки внутренней формой*; её смысл способен воссоздавать только субъект творчества. Только человек со своими индивидуальными качествами (психосоматикой, интеллектом, всем духовно-душевым строем) способен воплощать определенный стиль как систему переживаний, мыслей, представлений о мире; вне исполнительской интенции произведение остается виртуальным объектом.

Понятие «музыкальный текст» многофункционально и содержит различные подходы к его определению. В музыковедческой среде текст изучается как источник информации, анализируется его структурная сторона, в свою очередь, исполнитель как посредник между композитором и слушателем стремится выявить смысловую сторону музыкального текста.

Изучая музыкальное произведение, исполнитель воссоздает (каждый раз заново!) авторский текст. Конечный результат этого творческого процесса отражает *исполнительский план выражения авторской концепции*. При этом произведение обретает новое измерение художественного смысла музыки – **исполнительская интерпретация**. Глубину и содержательность исполнительского толкования композиторской концепции составляют принципиальные отличия **личностного прочтения** того или иного музыканта, которые представляют собой некий комплекс – исполнительская драматургия.

Драматургические процессы, содержащиеся в музыкальном произведении (жанре, стиле), раскрываются в исполнительской деятельности благодаря самоактуализации интерпретатора. Стремясь быть

ближе к «духу и букве» автора, исполнитель выстраивает свою «пирамиду» смыслов разного рода (технологических и художественных), в соответствии со своим психотипом личности и алгоритмом «вхождения» в стилевую ауру произведения. Для этого следует формировать **исполнительское мышление**, способы его интонационного обнаружения через воплощения разных творческих задач. Анализируя авторский текст известного классического сочинения, или знакомясь с новым сочинением по рукописи автора, исполнитель выступает как аналитик, потенциальный соавтор. Когда же изучаемое сочинение становится реально воплощенным в жизнь артефактом (в концерте либо в студии), то и в этом случае мы сталкиваемся со спецификой исполнительского стиля.

Сущностным показателем профессиональной подготовки певца является духовный уровень его личности, который включает в себя степень интеллектуальной и психологической свободы, самоосуществленности и активности. Главным критерием этого выступает категория «**стиль исполнения**». Музыкальная наука, сосредоточившая свое внимание на общих законах строения и функционирования музыки, формирует представление о стиле как *системе смысловых парадигм и духовно-нравственном содержании музыкального искусства*. Таким образом, в современном профессиональном образовании теория исполнительства должна стать ядром всего курса подготовки вокалиста – исполнителя-интерпретатора, педагога.

В основе сравнительной интерпретологии лежит идея о органичном взаимодействии когнитивных методов исполнительской практики, нацеленной на постижение жанрово-стилевого многообразия композиторского творчества и законов психологии и мышления личности исполнителя. Отмеченное взаимодействие имеет характер интенциональной деятельности сознания певца, нацеленного на высший художественный синтез, и вмещает следующие составные.

Стилевой метод включает определение исторической эпохи, особенности национальной культуры, композиторской и исполнительской школ. В понимании феномена «исполнительский стиль» мы опираемся на концепцию В. Москаленко: «*стиль музыкального творчества* – индивидуальность музыкального мышления, которая выражается соответствующей системой музыкально-речевых ресурсов сочинения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения» [7].

Жанровый метод необходимо культивировать, поскольку для исполнителя формирование жанровых установок имеет решающее значение при выборе средств выразительности (фразировки, нюансировки, артикуляции, темпо-ритма развития образа), что в свою очередь скажется на построении исполнительской формы;

В основе *функционального метода* лежит глубокое изучение исполнителем нотного текста как материального носителя информации о музыкальном произведении. Сюда относят тип композиционной формы и слышание тонально-гармонического плана, выявление интонационно-жанровых особенностей и законов музыкальной драматургии произведения; изучение и сопоставление различных редакций.

Типологический метод предполагает знание о личности певца как представителе определенного стиля исполнения (через анализ таких уровней исполнительской формы, как артикуляция, тембровая и динамическая шкала, агогика и темп) – классический, или романтический тип; импрессионистская, или экспрессивная манера; академический, или эстрадный; лирико-психологический или драматический и т. д.

Сравнительный метод. В центре внимания исполнителя находится соотношение композиторского текста и его исполнительских трактовок, что позволяет исполнителю углубить свои познания относительно стилевой и жанровой природы музыкального произведения, приблизиться к раскрытию авторского замысла и создать свою версию. Сравнительный метод возникает как результат взаимодействия нескольких подходов и является альфой и омегой исполнительского «вслушивания» в стиль музыки.

В основе методологии сравнительного анализа, согласно методике К. Тищенко, лежит четыре стадии. **Первая** – предполагает включение зрительно-слуховых и эмоциональных функций сознания. После знакомства с выдающимся исполнением произведения, избранного объектом интерпретации, «происходит процесс *реконструкции движения мысли исполнителя*» [8].

Вторая стадия изучения авторского текста связана непосредственно с осмыслением внутренней формы музыкального произведения: исполнитель определяет стилевые характеристики и жанрово-композиционную основу произведения. Сюда входит изучение особенностей композиторского стиля определение жанровых образов, выявление типовых свойств, связанных с мышлением композитора: установление структурных взаимосвязей между частями

и разделами формы, нахождение кульминационных зон, раскрытие образно-драматургических линий, изучение «динамической и агогической партитуры» музыкального произведения.

В произведениях крупной формы (арии из опер, развернутые сцены) анализируются и сопоставляются внутритематические связи (схожесть, различие, преемственность, тематический синтез), определяющие образно-смысловые характеристики драматургии.

Осмысление драматургии музыкального произведения сквозь призму творческой личности интерпретатора составляет содержание **третьей** стадии методики сравнительной интерпретологии. На основе впечатлений от эмоционально-слухового восприятия нотного текста и исполнения выдающимися певцами рождается опыт постижения собственного отношения к стилю исполнения. Так формируется исполнительская концепция музыкального произведения [см.: 9]. На этом этапе следует несколько раз возвращаться к первой стадии – прослушиванию исполнительской версии в условиях аудио- или видеозаписи для последующего сравнения установок, основанных на эмоциональных ощущениях (восприятие) и результатах интонационного вслушивания и последующего «впевания». В этом процессе мышление исполнителя «перестраивается» вследствие осмысления стилевых механизмов произведения.

Изучение исполнительского стиля. В исследовании исполнительского стиля певец опирается как на собственный слуховой опыт, а также на существующие сведения о конкретном исполнителе (историческая эпоха, время и условия записи, национальная принадлежность, биография, исполнительское наследие). Исполнительский стиль обладает комплексом стилевых средств (исполнительская семантика) и зависит от психологии личности (психофизиологических особенностей певца, его темперамента).

Анализ исполнительской семантики опирается на такие критерии, как:

– *артикуляция* – способ звукоизвлечения (атака, качество звучания, используемая артикуляция, тембровая краска, динамический потенциал);

– интонационный *тонус* (ощущение напряженности интервалов, особенности голосоведения мелодической линии, распределение смысловой и временной нагрузки внутри мотивов, фраз и крупных построений, приёмы переинтонирования темы-образа);

– *фразировка* (стремление к целостности, объединению фраз в крупные тематические блоки либо вычленение отдельных тематических элементов);

– *темпо-ритм* исполнения (стремление к единому объединяющему темпо-ритмическому стрелю, использование *rubato*);

– *динамический* план (использование контрастной, волновой динамики, уровень динамического баланса в разные драматургические моменты);

Четвертая стадия является итоговой анализируется *исполнительская драматургия*: целостное «видение» исполнителем формы: мышление крупными «блоками», микроэлементы отдельных тем; выявление образно-смысловых центров исполнительской драматургии, распределение кульминаций, использование пауз в формирующей функции (выявление значения пауз внутри и между разделами формы). Особо отметим роль исполнительского дыхания (стремление к масштабности исполнения – использование сквозного, непрерывного дыхания; укрупнение отдельных разделов формы за счет расширения временных границ – использование более частых цезур между фразами). И, наконец, можно сделать вывод – о принадлежности певца к той иной исполнительской школе, раскрыть национальные, психофизические и духовно-ментальные характеристики исполняемого стиля. Вследствие этого преобладают эмоциональная, интеллектуальная или рациональная доминанта стиля.

ВЫВОДЫ. При постижении тайн исполнительского искусства сравнительная интерпретология служит основой многих методик когнитивной деятельности певца, и, позволяя осмыслить весь процесс профессионального становления как *систему*, достичь максимально высокого уровня личностной самоактуализации.

В деятельности певца, особенно в условиях инонациональной музыкальной культуры, предлагаемая методология сравнительной интерпретологии способствует решению следующих прагматических задач:

– активизация «слуховой аналитики» исполнителя (понимание синтаксических структур, композиции целого, ладотональное мышление, внимание к мелодико-ритмическим, фактурно-тебровым знакам);

– воспитание «чувства стиля» на основе систематической работы над музыкальным произведением, и выработка общих представлений

о достоверности интерпретирования его параметров (исполнительская семантика);

– воплощение объективно-субъективного единства композиторского Я и «образа исполнения»;

– воссоздание стилевой иерархии музыкального произведения, «пирамиды» интонационно-коммуникативных связей в системе «композитор – исполнитель».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1965. – 136 с.
2. Аспелунд Л. Д. Развитие певца и его голоса [под. ред. М. Л. Львова]. – М.-Л. : Музгиз, 1952. – 192 с.
3. Вопросы вокальной педагогики : статьи и очерки [сост. Д. Г. Евтушенко]. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 3. – 152 с.
4. Вопросы вокальной педагогики [сост. А. Яковлева]. – М. : Музыка, 1984. – 216 с.
5. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. В. Голубев. – М. : Музгиз, 1956. – 104 с.
6. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва : посібник до курсу історії та теорії вокального мистецтва / І. С. Колодуб. – Харків : Промінь, 1995. – 120 с.
7. Москаленко Г. Лекції по музикальній інтерпретації. Лекція 9 [електронний ресурс].
8. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології : автореф. ... канд. мистецтвознавства ; спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво / Кіра Валеріївна Тимофеева. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – 18 с.
9. Фекете О. Исполнительская концепция: параметры и структура / О. Фекете // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – Вип. 29. – С. 459–476.
10. Шаповалова Л. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. – Вип. 16. – С. 196–204.
11. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса [пер. с франц.] / Юссон Р. – М. : Музыка, 1974. – 264 с.

ЧЖОУ ЧЖИВЕЙ. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦА. Рассматриваются методы и уровни анализа стиля

исполнения музыкального произведения в университетской практике подготовки вокалистов академического направления. Выявленные признаки стилизового и интерпретационного анализа составляют когнитивную модель сравнительной интерпретологии, важной с точки зрения фундаментального образования певцов.

Ключевые слова: музыкальное произведение, певец, стиль и интерпретация, исполнительская семантика.

ЧЖОУ ЧЖИВЕЙ. ПОРІВНЯЛЬНА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ У ДІЯЛЬНОСТІ СПІВАКА. Розглядаються методи та рівні аналізу стилю виконання музичного твору в університетській практиці підготовки вокалістів академічного напрямку. Виявлені ознаки стильового та інтерпретаційного аналізу складають когнітивну модель порівняльної інтерпретології, важливої з точки зору фундаментальної освіти співаків.

Ключові слова: співак, музичний твір, стиль, інтерпретація, порівняння, метод, методика.

ZHOU CHZHIVEY. COMPARATIVE INTERPRETOLOGY IN THE WORK OF A SINGER. The methods and analysis' levels of performance style of musical composition in the university practice of preparing singers of academic direction are considered. The determinated signs of style and interpretive analysis form the cognitive model of comparative interpretology, which is important from the standpoint of the fundamental education of singers.

Keywords: singer, musical composition, style, interpretation, comparison, method, methodology.

УДК [78.071.2 : 784.5] : 316.672

Викторія Гиголаева-Юрченко

**ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНСОВ
С. РАХМАНИНОВА: «О нет, молю, не уходи» (И. Архипова)
и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов)**

Развитие вокально-исполнительского творчества проходит в условиях все более возрастающего значения коммуникативности во всех социокультурных процессах. Наряду с «вечными» проблемами перед теоретиками исполнительства возникают новые вопросы, связанные с влиянием различных эволюционных процессов на художественное творчество, и гендерный анализ многих из этих вопросов на сегодняшний день имеет большое значение.

Гендерные основы мышления и поведения закладываются с раннего детства и так или иначе корректируются обществом и человеком, что естественно отражается во всех сферах деятельности: в творчестве и в музыкальном исполнительстве.

Гендер¹ – это комплекс стереотипов, которые приводят к формированию типично женской или типично мужской модели поведения. Вместе с типичной моделью поведения мужчины и женщины приобретают те характеристики, которые биологически не имеют прямого отношения к полу и могут быть изменены (например, женская повышенная эмоциональность или мужская жёсткость и агрессивность) [4].

Искусство, подобно человеку, зародилось и сформировалось под влиянием социума, отражая всё содержание человеческой жизни в различных образах, в том числе тех, которые связаны с человеческими отношениями. Одной из главных составляющих человеческих взаимодействий на всех уровнях, без сомнения, являются взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Это одна из основных тем в культуре и искусстве, и музыка здесь не исключение.

Изучение психологии мужчины и женщины и их отличий друг от друга, их взаимодействия имеет непосредственное отношение не только к человеку как к таковому, но также ко всему обществу в целом. Поэтому вопросы, связанные с особенностями пола человека и его психологическими различиями, в последнее время особенно волнуют научные круги, в том числе и в музыковедении.

Актуальность многопланового изучения данной проблематики несомненна, так как в вокальной музыке, связанной с внемузыкальными факторами (со словом, конкретной образностью и сюжетом), исполнитель чаще всего выступает непосредственно от лица конкретного персонажа. Воплощение вокально-сценического образа связано со сложной системой средств и принципов исполнительской драматургии. Поскольку персонажи, как правило, являются мужскими или женскими, то их гендерная характеристика, согласованная исполнителем с авторским замыслом, собственным опытом и задачами исполнения, является важной составляющей исполнительской драматургии и представляет интерес для музыковедческого анализа.

¹ Слово «гендер» (*gender*) пришло из английского языка и, в отличие от слова *sex*, которое описывает биологический пол человека, характеризует так называемый социальный пол.

Объектом статьи избрано камерно-вокальное творчество С. Рахманинова, а её **предметом** – гендерно-исполнительский анализ интерпретаций вокального произведения.

Материалом для анализа избраны два романса С. Рахманинова в исполнении И. Архиповой и Б. Христова.

Цель статьи – опыт апробации методики исполнительской интерпретации в аспекте гендерного подхода к вокальному произведению (творчеству).

Предлагаемая **гендерно-исполнительская методика** анализа вокального произведения содержит как основные термины и понятия гендерной психологии, так и их музыковедческие аналоги:

– **маскулинный тип исполнения** – тип исполнительской интерпретации с *чертами маскулинности*: интеллект, рациональность, независимость, активность, сила (как физическая, так и психологическая, или сила характера), авторитарность, агрессивность, сдержанность в эмоциональных проявлениях, склонность к риску, способность к достижению цели;

– **феминный тип исполнения** – тип исполнительской интерпретации с *чертами феминности*: эмоциональность, мягкость, слабость, заботливость, практичность, консервативность, интуитивность, реалистичность, коммуникативность;

– **гендерно-исполнительская драматургия**, влияющая на целостность и убедительность образа;

– **темброво-гендерная специфика** музыкальной драматургии как отражение специфики исполнительского мышления

– **образно-гендерная модуляция**, опирающаяся на определенные (предполагаемые или внезапные) изменения образа, его эмоциональной окраски, поведения;

Данная терминология задействована нами в процессе *гендерно-исполнительского анализа*.

Гендерно-исполнительский анализ – это эвристическая модель, созданная в соответствии с особенностями гендерного влияния (маскулинного, феминного, андрогинного) на вокально-исполнительский процесс, обусловленный функциональностью певческой психофизиологии (певческого голоса) в сочетании с актерской подачей и ансамблевой спецификой камерно-вокального сотворчества певца и концертмейстера. Другими словами, гендерно-исполнительский анализ представляет собой анализ исполнительских интерпретаций в аспекте гендерного подхода.

Вокальное исполнительство, зачастую связанное с воплощением мужского или женского персонажа, особо нуждается в *гендерно-исполнительском анализе*, который позволит выявить ранее скрытые от исследовательского взгляда факторы, касающиеся некоторых общих личностных характеристик и влияющие на творческие исполнительские процессы в области музыкального искусства. Многие из этих знаний имеют концентрированное выражение в определённых понятиях и терминах гендерной психологии. К основным относятся: «*гендерная мобильность*» и «*гендерная стабильность*», «*гендерная роль*» и «*гендерно-ролевые стереотипы*», «*гендерно-ролевой конфликт*», «*маскулинность*», «*феминность*» и «*андрогинность*», «*гендерная идентичность*», «*гендерные различия*», «*гендерно-ролевая социализация*».

С учетом заявленной проблематики мы сознательно ограничимся русской камерно-вокальной сферой, где ведущая роль принадлежит романсу с его основной традиционной спецификой исполнительской «взаимозаменяемости» женщин мужчинами и наоборот.

Обращение к романсам С. Рахманинова продиктовано широкой известностью его произведений с их стилистическими особенностями (жанровой палитрой, концертностью, лиризацией и психологизацией образной сферы, взаимодействием слова и музыки, драматургическими закономерностями и ролью мелоса), породивших массу разнообразных исполнительских интерпретаций.

Примером таких интересных и перспективных находок в русле камерно-вокального исполнительства, с имеющимися историческими предпосылками, стали две интерпретационные версии романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи» – И. Архиповой и «Полюбила я на печаль свою» – Б. Христовым.

Мы рассмотрим эти исполнительские версии с позиции предположенного нами *гендерно-исполнительского анализа* и сравним их с композиторской версией.

Маскулинный тип исполнения (композиторская версия):

С. Рахманинов «О нет, молю, не уходи» op. 4 № 1 (1892)

«Мысль написать романс пришла к самому Рахманинову от Анны Лодыженской, о чем свидетельствует посвящение ей романса, сочиненного 26 февраля 1892 года... Романс «О нет, молю, не уходи!» появился первым и сразу удовлетворил автора, который вскоре решил его опубликовать...» [5, с. 98]. Тональность *f-moll*, темп *con allegro* (что равно ♩ 120–144 ударам по метрону).

Текстовой основой послужило стихотворение Д. С. Мережковско-го от мужского лица (*маскулинная предпосылка*). По словам В. Брян-цевой, романс «О нет, молю, не уходи» звучит у композитора как экс-прессивное «послесловие» к драматическим образам: вступлению и основной теме экспозиции. В произведении все пронизано «муж-ской» мелодико-тематической драматургией конфликтного сопряже-ния (*маскулинная черта*) и интонациями восклицания-обращения. «Исходное сопряжение двух таких мотивов (в диапазоне малой терции и уменьшенной кварты) сразу очерчивает суть лирико-трагической коллизии:



Оба мелодических афоризма «проросли» сквозь большинство ранних сочинений композитора. Что касается удивительно вырази-тельного у Рахманинова мотива, охватывающего интервал минорной терции (поступенно заполненной или незаполненной), то достаточ-но напомнить, как велика его роль в тематизме фа-диез-минорного концерта, начиная с возгласа, которым открывается вступительная каденция солиста. А второй мелодический афоризм – ход на экспрес-сивный неустойчивый интервал уменьшенной кварты – появляется вместе со «своим» аккордом (обращением уменьшенного септаккор-да VII ступени, в котором терция заменена квартой). Этот интервал и эту гармонию композитор часто использовал в своих ранних произ-ведениях для воплощения чувства душевной тоски, тягостного оди-ночества» [5, с. 99].

В романсе не случайно ощущается присутствие цыганских вея-ний². Но в отличие от фольклорных цыганских элементов они

² А. А. Лодыженская, которой композитор посвятил романс, была цыганкой и се-строй знаменитой на тот период в Москве цыганской певицы Надежды Александровны.

присутствуют в произведении лишь, как отражения некоторых особенностей русско-цыганской манеры пения (например, крутые падения мелодии на септиму в грудной регистр с его насыщенным звучанием и стремление композитора при интенсивном тематическом развитии подчеркнуть простой, типичный песенно-романсный склад изложения, а при экспрессивности отдельных интонаций не забывать о вокальной гибкости и закругленности мелодии).

Из выше сказанного следует, что в авторской версии романса явно преобладает *маскулинный тип исполнения*. С. Рахманинов с помощью средств музыкальной выразительности наделил главного героя (мужчину) четко выраженными *маскулинными чертами*, такими как интеллект, активность, сила (как физическая, так и психологическая, или сила характера), агрессивность, склонность к риску, способность к достижению цели. В какой-то мере на это повлияла и мужская стихотворная основа романса.

Феминный тип исполнения (исполнительская версия):

Ирина Архипова «О нет, молю, не уходи» С. Рахманинова

Романс исполнен певицей в темпе *moderato assai*, (что равно ♩ 76–92 ударам по метроному), что значительно медленнее авторского. На такое темповое решение не могли не повлиять гендерно-исполнительская драматургия (романс исполнен от лица мужчины женщиной-певицей) и темброво-гендерная специфика музыкальной драматургии (учитывая тип меццо-сопрано).

Вся первая часть романса спета И. Архиповой очень эмоционально, как крик души звучит первая фраза «*О нет, молю, не уходи!*». Герой Архиповой не мыслит жизни без любимой, разлука для него страшнее, чем сама смерть: «*Вся боль – ничто перед разлукой. Я слишком счастлив этой мукой, сильнее прижми меня к груди,...*» «*Скажи: «Люблю»* – вот, что для него самое главное.

В средней части происходит временный спад, певица переходит на очень мягкую исполнительскую манеру, в звуковой палитре преобладают акварельные краски с нюансами *p* и *pp*, подчеркивающие душевный надлом и физический надлом героя: «*Пришел я вновь, больной, измученный и бледный. Смотри, какой я слабый, бедный, как мне нужна твоя любовь...*».

Временное затишье сменяет новая эмоциональная волна в кадансовой части, страсти вскипают с еще большей силой: «*Мучений новых впереди я жду, как ласк, как поцелуя, и об одном молю, тоскуя: О, будь*

со мной, не уходи!»). Как последний призыв звучит фраза «*О, будь со мной, не уходи!»*», на которой герой И. Архиповой просто взрывается от страсти. Прекрасно подготовленный к кульминации голос певицы производит впечатление абсолютной завершенности трактовки образа.

В данной исполнительской версии преобладают *черты феминности*, такие как эмоциональность, мягкость, слабость. И. Архипова внесла в образ женские черты: ее герой по-женски страдает и любит, только от мужского лица.

Феминный тип исполнения (композиторская версия):

С. Рахманинов «Полюбила я на печаль свою» op. 8 № 4 (1893)

Тональность – *b-moll*, темп – *adagio sostenuto* (что равно ♩ 48–56 ударам по метроному).

Романс «Полюбила я на печаль свою» написан в жанре русской лирической песни («песни-романса»), который трактуется преимущественно в драматическом плане. Текстовым материалом послужило стихотворение Т. Г. Шевченко в переводе А. Н. Плещеева. По содержанию песня связана с темой рекрутчины, а по стилю и жанру – с плачами. В основу мелодии композитором положена терцовая попевка, многократно повторяющаяся. Характерны также скорбно возникающие обороты в окончаниях мелодических фраз. Драматичные, несколько надрывные, распевы в кульминациях («*Уж такая доля мне выпала*») усиливают близость вокальной партии к причитанию-плачу. «Гусельные» арпеджированные аккорды в начале песни подчеркивают ее народный склад.

Драматическим центром произведения является второй куплет. Восходящие секвенции в мелодии, поддержанные взволнованными триольными фигурациями фортепиано, прерываются декламационным изложением («*И солдаткой я...*»); последующая кульминационная фраза шире по диапазону, чем в первом куплете, и является драматической вершиной песни. После нее особенно выразительно звучат по-женски «плачущие» бессловесные вокализмы-коды. Своей безнадежностью они подчеркивают драму одинокой женщины-солдатки. Здесь нет и следа пафосной декларативности – при непрерывной многоплановой драматической напряженности. Песенный диатонизм мелодии многократно сопрягается с хроматизмами, в частности с рахманиновской лейтгармонией тоски и одиночества. Главной темой является песенная «квинтовая формула», интенсивно распетая в манере народного причета женщины и завершающаяся «скорбной терцией».

В данном случае С. Рахманинов предполагал чисто *феминный тип исполнения*. Героиня романса – женщина с четко выраженными феминными чертами: слабостью, мягкостью, эмоциональностью. Об этом свидетельствуют присутствующие в романсе интонации плача и причитания (соответствующие вокальные жанры в народной традиции предполагают женскую сферу эмоций и их выражения).

Маскулинный тип исполнения (исполнительская версия):

Борис Христов «Полюбила я на печаль свою» С. Рахманинова

В данном исполнении преобладает сдержанная манера пения. Темповые указания композитора Б. Христовым соблюдается довольно вольно. Романс исполнен в более живом темпе *andante con moto* (что равно ♩ 69–84 ударам по метроному).

На эту интерпретационную версию также проявилась особая гендерно-исполнительская драматургия (романс исполнен от лица женщины мужчиной-певцом) и темброво-гендерная специфика музыкальной драматургии (с учетом басовой природы).

В первом куплете преобладают степенное, почти монотонное звучание скорбного характера, героиня Б. Христова сдержанно, почти про себя причитает о своей доле: «*Полюбила я, на печаль свою сиротинушку бесталанного...*».

Во втором куплете «*И солдаткой я...*» у исполнителя превалирует чеканное произношение текста, и нейтральная динамика (*маскулинные черты*) в пределах одного нюанса *mf* наблюдаются с достаточно внушительными, не выписанными автором, зависаниями, на верхних нотах. А спетые в монотонно-раскачивающейся манере бессловесные кодовые вокализы (*маскулинная черта*) лишь подтверждают первоначальное обреченное состояние героини.

Исполнительская интерпретация Б. Христова является своего рода обратным аналогом исполнительской версии И. Архиповой. В данном случае *маскулинные черты*, такие как сдержанность в эмоциональных проявлениях, рациональность и интеллект доминируют над авторскими *феминными* (женский текст и женская музыкальная драматургия подразумевают эмоциональность, мягкость, слабость).

Очень по-мужски звучит рассказ у героини Б. Христова о своей тяжелой доле. В исполнении отсутствует излишняя эмоциональность, выраженная динамическим и темповым разнообразием, так характерная для женской сущности.

ВЫВОДЫ. На основе осмысления закономерностей гендерной психологии удалось выявить специфику эмоциональных и психических состояний мужчины и женщины (как героев романа, от лица которых говорит автор, так исполнителей) в предложенных композитором ситуациях.

Учитывая гендерные характеристики исполнителей двух предложенных интерпретаций, мы можем выявить процесс *образно-гендерной модуляции* композиторской концепции в исполнительскую версию:

– в романсе «О нет, молю не уходи» феминный тип исполнительской интерпретации И. Архиповой доминирует над маскулинным типом композиторской версии С. Рахманинова;

– в романсе «Полюбила я на печаль» *маскулинный тип* исполнительской интерпретации Б. Христова доминирует над *феминным типом* авторской версии С. Рахманинова.

Выявленная специфика гендерного подхода подтверждает фундаментальную роль исполнителя как соавтора и посредника между композитором и слушателем.

Используя полученные знания из гендерной психологии, мы по-новому осмыслили известные проблемы исполнительской интерпретации и получили новые данные, которые должны быть «встроены» в систему музыковедения, музыкальной педагогики и методики.

Применение полученных из гендерной психологии данных на конкретных исполнительских примерах с учетом особенностей восприятия женской и мужской психики поможет в дальнейшем осветить широкий круг специальных вопросов вокального исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антология гендерной теории [пер., сост. коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой]. – Минск : Протилен, 2000. – 384 с.
2. Архипова И. *Музы мои* / И. Архипова. – М. : Мол. гвардия, 1992. – 234 с.
3. Архипова И. *Музыка жизни* / И. Архипова. – М. : Вагриуз, 1997. – 384 с.
4. Бендас Т. В. *Гендерная психология : учеб. пособие* / Т. В. Бендас. – СПб. : Питер, 2006. – 431 с. – (Серия «Учебное пособие»).
5. Брянцева В. С. *В. Рахманинов* / В. Брянцева. – М. : Советская Россия, 1962. – 644 с.

ГИГОЛАЕВА-ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНСОВ С. РАХМАНИНОВА: «О нет, молю, не уходи»

(И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). Рассматривается влияние гендерного подхода на исполнительский процесс. Предложен понятийный аппарат, в котором содержатся как основные термины гендерной психологии, так и их музыковедческие аналоги.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, гендер, гендерно-исполнительский анализ, маскулинный тип исполнения, феминный тип исполнения, темброво-гендерная специфика, образно-гендерная модуляция, гендерно-исполнительская драматургия.

ГІГОЛАЄВА–ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ РОМАНСІВ С. РАХМАНІНОВА: «О нет, молю, не уходи» (І. Архіпова) та «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). Розглядається вплив гендерного підходу на виконавський процес. Запропоновано понятійний апарат, який містить як основні терміни гендерної психології, так і їх музичні аналоги.

Ключові слова: вокальне мистецтво, гендер, гендерно-виконавський аналіз, маскулінний тип виконання, ремінний тип виконання, темброво-гендерна специфіка, образно-гендерна модуляція, гендерно-виконавська драматургія.

GIGOLAEVA-JURCHENKO V. A GENDER OF THE PERFORMING ANALYSIS of ROMANCES of S. RAKHMANINOV: «About isn't present, i ask, don't leave» (I. Arhipova) and «I Have fallen in love on the grief» (B. Hristov). Influence of the gender approach on performing process is considered. The conceptual device in which contain both the basic terms of gender psychology, and their musicological analogues is offered.

Keywords: execution of vocal, a gender, a gender of the performing analysis, masculining type of execution, femining type of execution, the specificity of the gender with timbre, the modulation of the gender with figurative, a gender of the performing dramatic art.

УДК 78.03 : 78.071.1 (470)

Юрий Попов

АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА

Цель публикации – анализ работ, посвященных деятельности С. Рахманинова в аспекте изучения музыкально-артистической индивидуальности великого пианиста и композитора.

Объект исследования – феномен музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова-пианиста и его проявление в арти-

стическом наследии музыканта. **Предмет** исследования – теоретические проблемы изучения музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова в современном отечественном и зарубежном музыкознании.

Актуальность темы обусловлена ростом в современной музыковедческой науке интереса к проблематике, связанной с музыкальным исполнительством как искусством интерпретации и интонирования, его теоретическими и практическими аспектами, а также ролью исполнителя в музыкальной культуре.

В интерпретациях С. Рахманинова нашли отражение разные пианистические традиции западноевропейской и русской школ, что способствовало его многогранному и каждый раз новаторскому прочтению музыкальной классики. Это качество игры свидетельствовало, в свою очередь, об универсализме рахманиновского мышления и величайшем мастерстве музыканта, что, несомненно, заслуживает исследовательского внимания. Ведь, достигнув зенита мировой славы, С. Рахманинов был признан одним из самых значительных пианистов своего времени. Выдающееся рахманиновское дарование, нашедшее отражение в его артистическом наследии, оказало огромное влияние на культуру фортепианного исполнительства, о чем свидетельствует значительное число последователей его интерпретаторского искусства.

Первые отклики об игре С. Рахманинова содержатся в высказываниях его современников. Среди них авторитетные русские и зарубежные критики: Б. Асафьев [2; 3], В. Беляев [5], Г. Ларош, Л. Сабанев, В. Каратыгин [11], П. Коган [14], Ю. Энгель, В. Сокальский, Н. Кашкин [12, с. 337], Р. Эльдрич [12, с. 295]. Данные высказывания касаются, в первую очередь, манеры и техники исполнения С. Рахманинова: от принципов интонирования на инструменте, особенностей его звукоизвлечения до общего эмоционального тона в трактовке композиторских концепций.

О таланте С. Рахманинова и его непревзойдённой игре имеются свидетельства пианистов, в частности, А. Гольденвейзера, Г. Когана, И. Гофмана, В. Софроницкого, А. Горовица, а также композиторов-пианистов С. Танеева, Н. Метнера, Р. Глиера, непосредственно слышавших игру С. Рахманинова [7]. Пересекаясь с мнением представителей новой плеяды пианистов, в частности, В. Софроницкого, С. Рихтера и других, современники С. Рахманинова отмечали виртуозность

высшего порядка, оркестровую трактовку рояля, самого С. Рахманинова называли вдохновенным артистом, а некоторые пьесы в его игре – «лучшими ролями рахманиновского репертуара» [13, с. 230].

В воспоминаниях о С. Рахманинове многие авторы обращают внимание не только на игру пианиста, но и на факторы, порождавшие определенное качество этой игры. Речь идет о феноменальной одаренности и музыкальной памяти С. Рахманинова, способного за несколько дней подготовить к концертному выступлению сложнейшие произведения. Исполнители выделяют в пианистическом стиле артиста такие аспекты, как особенности интонирования мелодии, трактовка гармонических оборотов, артикуляция, акцентуация, динамика, агогика, умение выявить многослойность фактуры, синтаксическое членение музыкальной ткани, роль фразировки, тембра и тембровой драматургии. Его называли «певцом» фортепиано. К этому качеству добавим еще и его ораторскую речь, особое проявление рахманиновской риторики, пафоса, декламационности. В таких оценках исполнительского стиля выдающегося пианиста обретает значение личностный аспект, темперамент, одаренность художника, развитость его воображения, жанровая характеристичность, благодаря которым в его интерпретациях возникали образы родины, пейзажные зарисовки, ярмарочные сцены, изображения праздничных или траурных шествий.

Известно, что с некоторыми из названных выше музыкантов С. Рахманинов непосредственно выступал в ансамбле. Среди них не только пианисты, но и скрипачи, виолончелисты, вокалисты: А. Зилоти, И. Левин, А. Гольденвейзер, Ар. Рубинштейн, Ф. Шаляпин, А. Нежданова, З. Кошиц, Ф. Крейслер, А. Брандуков. Совместное творчество с упомянутыми музыкантами послужило толчком к созданию ряда рахманиновских сочинений, отмеченных диалогичностью музыкальной фактуры, в которой отразились принципы дуэтного музицирования. Примерами могут служить Соната для виолончели и фортепиано, Сюиты для двух фортепиано, «Вокализ», «Рапсодия на тему Паганини» и др.

На сегодняшний день существует ряд крупных монографий о С. Рахманинове, сориентированных на биографические сведения о жизни и творчестве русского музыканта, его окружении. Это труды отечественных авторов – Б. Асафьева [4], А. Алексеева [1], В. Брянцевой [6], Ю. Келдыша [12], О. Соколовой, А. Соловцова, а также зарубежных исследователей – С. Бертенсона и Дж. Лейды, Р. Метью-Уо-

кера, О. Риземанна [23]. Ценным является вывод современников о диалектическом взаимовлиянии в рахманиновском творчестве композиторского и исполнительского начал, когда, по словам Б. Асафьева, произведение создаётся как созерцание и одновременно его действительное артистическое воспроизведение, становясь «материалом для исполнителя-скульптора» [3, с. 297]. В творчестве С. Рахманинова данные ипостаси взаимосвязаны, что порождает феномен многогранной личности С. Рахманинова-художника: «Каждое сыгранное им произведение можно сравнить с сооружением величайшего зодчего, где грандиозные стены, стройные колонны и все детали, вплоть до лепных потолков, дверных ручек и рисунка паркета, – все составляло единое целое. Это всегда была композиция» [8, с. 48].

Одной из основных задач исполнителя является дешифровка нотного текста, его живое озвучивание, поскольку исполнитель, в известной мере, является соавтором интерпретируемого произведения. В этом смысле исполнительские цели коррелируют с композиторскими, а исполнитель в качестве соавтора вправе вносить в текст чужой музыки своё авторское слышание, переживать музыку так, словно он её сочиняет. *Со-переживание, со-мышление* нередко приводят к естественному стремлению исполнителя адаптировать чужой текст и даже изменить его (вспомним рахманиновскую интерпретацию «Тройки» П. Чайковского, к которой артист добавлял несколько тактов, а также переносил фигурации сопровождения в другую октаву, осуществляя и другие текстовые изменения в оригинале). Этот фактор во многом обуславливает каждый раз новое прочтение музыки, отмеченное индивидуально-стилевыми исполнительскими моментами.

В литературной рахманиане на первом месте оказывается анализ не только техники игры как совокупности неких исполнительских приемов и навыков, но и воссоздание её звукового образа и даже «звукового впечатления», которое создается при восприятии рахманиновской игры. Среди отличительных черт рахманиновского исполнительского искусства современники отмечают некоторые особенности в трактовке самого инструмента, называя её вокальной.

Важным моментом в работах современников о С. Рахманинове является рассмотрение его деятельности в неразрывной связи с жизнью русского общества конца XIX – начала XX веков, во взаимоотношениях с творческой интеллигенцией Москвы и Петербурга – артистами оперных и драматических театров, поэтами, писателями, художниками.

Ряд работ, появившихся во второй половине XX века принадлежит критикам нового поколения. Это труды Д. Рабиновича, Г. Курковского, Ю. Понизовкина [17]. На первое место эти авторы выдвигают исполнительскую ипостась С. Рахманинова и даже называют его пианистом-композитором (а не наоборот). Ведь исполнительская деятельность во многом определяла облик С. Рахманинова-композитора, особенно в эмигрантский период, когда она достигла своего вершинного проявления.

Среди работ, непосредственно касающихся рахманиновского пианизма, назовем также исследования В. Носова, Н. Пискуновой, М. Смирнова, Л. Слуцкого [21]. Их значимость состоит в том, что авторы нередко обращаются к непосредственной характеристике конкретных примеров интерпретации артиста, вплоть до фиксации ими рахманиновского **исполнительского текста** как дополнения к нотному композиторскому тексту. Это стало возможным благодаря появлению записей игры С. Рахманинова (начиная с 1919 года по 1942-ой), позволивших исследователям сконцентрироваться на трактовке отдельного произведения в процессе его неоднократного прослушивания.

Речь идет не о сиюминутном непосредственном впечатлении от выступления артиста, а об аналитическом опыте самостоятельного методологического осмысления феномена рахманиновского исполнительского стиля – направление, которое было лишь пунктирно намечено в высказываниях пианистов-современников русского музыканта. Оно касается нескольких аспектов: это, во-первых, непосредственная характеристика звучания рахманиновского рояля, звукового образа инструмента, колористики, артикуляции, туше пианиста, особенностей трактовки исполняемых произведений, включая динамический план, педализацию, агогику; во-вторых, – изучение вопросов психологии исполнительства и художественного мышления. Так, исследователями подчеркивается такая особенность рахманиновского исполнительского процесса, как постоянное обновление творческого замысла в ходе его интерпретации, грандиозность и глубина творимых концепций [7; 8].

Еще одно направление затрагивает **влияние рахманиновского исполнительства на мировую пианистическую культуру**. В целом, авторы (Т. Бахмет, Ю. Понизовкин и др.) сходятся во мнении, что стиль С. Рахманинова-пианиста, при всей своей самобытности, проч-

но основывается на традиции мирового пианизма, причем речь идет не только о ее продолжении, но и обновлении – это естественная для яркого художника новизна в понимании традиции. Один из важнейших тезисов, высказанных в монографии Ю. Понизовкина «Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений», в частности, звучит так: «Воспитанный на лучших традициях школы Листа и братьев Рубинштейнов, Рахманинов завершил целую эпоху в развитии русского и мирового пианизма» [17, с. 5]. Подобные же суждения встречаем на страницах монографий других авторов, в частности Д. Рабиновича.

Исследователь относит С. Рахманинова к законодателям русской фортепианной школы. По мнению исследователя, С. Рахманинов, наряду с такими крупнейшими русскими композиторами-исполнителями, как М. Балакирев, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, С. Танеев, обогатил фортепианную литературу, расширил выразительные возможности рояля, заставил его звучать по-новому. В его работе «Исполнитель и стиль» [19] С. Рахманинову отведено место в одном ряду с корифеями мирового пианизма – Ф. Листом, А. Рубинштейном, а рахманиновская виртуозность противопоставлена виртуозничеству М. Розенталя, И. Фридмана, С. Барера. Автор устанавливает линию преемственности русской пианистической школы, ведущую через С. Рахманинова ко всему неоромантическому пианизму XX века.

В аннотируемых источниках исследователями поднимаются также важнейшие вопросы о роли комплекса исполнительских приемов пианиста-интерпретатора. Так, одной из самых неповторимых и самобытных сторон исполнительского почерка С. Рахманинова исследователями признаётся рахманиновское *rubato*, чувство музыкального времени, неразрывно связанные с областью метроритмического содержания музыки. Отмечаются метроритмическая свобода, частые ритмические сдвиги, сообщающие играемой музыке динамичность, образную пластику, непосредственность высказывания, экспресси; в то же время, ритмическая свобода и темповые *rubato* оттеняются прямо противоположными качествами – неумолимым стремлением к прежнему темпу, ритмической упругости и сдержанности, что приводит к стихийному волевому напору, скульптурности, очерченности образов, а в результате – к яркости замысла. В этом усматриваются творческие параллели между С. Рахманиновым и некоторыми ведущими

композиторами-пианистами XX ст.: С. Прокофьевым, Н. Метнером [6, сс. 171, 423]. Эти качества сообщают рахманиновскому исполнительскому стилю особый энергетизм. Последний ощущается и в отношении артиста к музыкальному времени, которое способно деформироваться как пружина [13, с. 239], что захватывает слушателя и удерживает его в постоянном напряжении. Такое острое чувство пульсирующего, живого тока музыки, изменчивость её «биоритма», как в зеркале, отражает рахманиновская агогика. Примерами служит рахманиновское исполнение собственных фортепианных концертов.

Область ритмики затрагивает и некоторые другие стороны исполнительского искусства пианиста. Среди них исследователи отмечают безупречную ясность артикуляции, наполненное, весомое туше, невероятную пальцевую беглость, например, в исполнении фигураций [13]. Рахманиновской игре присуща «реальная сила» чуть ли ни физического воздействия на слушателя, о чем писала племянница композитора З. Прибыткова: «Мне всегда бывало жутко от исполнения Рахманиновым этой Прелюдии (g-moll. – Ю. П.). Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом crescendo нарастало с такой чудовищной силой, что казалось – лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом...» [8, с. 64]. Как видим, в таком воздействии на слушателя немаловажную роль играет динамика. Она такова у С. Рахманинова, что создает «реальную иллюзию» происходящего события, как, например, в передаче средствами crescendo и diminuendo движения похоронной процессии в «Траурном марше» из Второй сонаты Ф. Шопена.

Одно из направлений, намеченных в трудах отечественных музыковедов, косвенно затрагивает аспект личности музыканта как отдельную область исследования рахманианы. Так, у Д. Рабиновича этот элемент рассмотрен в контексте пианистического искусства и связан с типологией исполнителя. У А. Кандинского [10, с. 9–10], А. Алексеева и некоторых других исследователей исполнительского творчества С. Рахманинова проблема личности затрагивается и в связи с типом мировоззрения художника, проецируясь на уровень его стиля. При этом последний осмысливается как продолжение романтической линии в пианизме, романтического мировосприятия и романтического типа художника. Отсюда наличие в интерпретациях пианиста отклонений от текста оригинала, присутствие в его репертуаре салонных пьес, порой не самой высокой художественной ценно-

сти, предоставляющих артисту-виртуозу возможность проявить силу своего интерпретаторского таланта, создать даже из посредственного материала яркую пьесу, значительный вес в репертуаре пианиста транскрипций. Право определения стиля рахманиновской игры как романтического дает огромный эмоциональный тонус, который отличает интерпретации пианиста («...не понятно, как он остается жив, источая такое количество энергии, и какой энергии!!!», – восклицает Н. Метнер [8, с. 510]).

Исследователи также отмечают, что игре С. Рахманинова присуще импровизационное начало, столь характерное для пианизма романтической эпохи. Эти особенности, по мнению авторов, характеризуют как исполнительский, так и композиторский рахманиновский стиль, который обозначен ими соответствующим определением – **романтический**.

Отдельным вектором рассмотрения рахманиновского творчества становится его музыкальный стиль. Этот аспект активно разрабатывается в музыковедческой рахманиане, а, следовательно, не утрачивает до сегодняшнего дня своей актуальности и даже нередко становится дискуссионным.

Взгляд на рахманиновский исполнительский стиль как на романтический в литературе сегодня не является единственным. В одной из последних публикаций о пианизме С. Рахманинова он кардинальным образом пересматривается. Речь идет о работе В. Чинаева [22], в которой рахманиновская исполнительская поэтика определяется как **модернистская**. Подобное же мнение, только в отношении композиторского творчества, высказывается и в других публикациях последнего десятилетия, в частности, в статье Б. Егоровой, где предпринята попытка разрушить сложившиеся в музыковедении стереотипы о принадлежности рахманиновского творчества к романтизму и реализму [20]. Автор, однако, не берется дать окончательный ответ на вопрос, является ли С. Рахманинов человеком эпохи модерна. В то же время отмечается: «в ближайшем окружении композитора были люди, связанные с этой культурой: сотрудники Московской частной оперы С. Мамонтова, К. Сомов, М. Врубель, братья Васнецовы, В. Серов, С. Дягилев... Программы концертов С. Рахманинова включали сочинения музыкантов, близких этой среде, например, Р. Штрауса и К. Дебюсси» [20, с. 10].

Немало ценных выводов содержат статьи педагогов-пианистов, опубликованные в сборнике «Как исполнять Рахманинова»:

Р. Илюхиной, М. Золотарева, Б. Землянского, И. Сухомлинова, С. Сенкова [9], а также И. Охаловой и Л. Рогулиной [16], П. Муляра [15]. Данные публикации, опираясь на рукописи рахманиновских произведений, в которых сам автор обозначал пальцевую технику, подсказывая исполнителям удобную позицию рук на клавиатуре, имеют методическую направленность.

ВЫВОДЫ. Раскрытие феномена музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова возможно только на основании **комплексного** анализа его композиторского и исполнительского творчества, интересов и увлечений, культурной среды, творческих связей, круга друзей. Предпосылкой артистизма как способности *вживаться в сценический образ* явились индивидуально-личностные качества музыканта, такие как демонстративность, лабильность, эмотивность и другие. Изучение феномена С. Рахманинова-артиста невозможно вне исследования свойств личности музыканта-интерпретатора, что напрямую связано с вопросами психологии исполнительского творчества.

В становлении артистических качеств С. Рахманинова, несомненно, следует видеть большое значение театра. Подчеркнем в этой связи взаимодействие исполнительского творчества и дирижирования в оперном театре (что недостаточно учитывается исследователями рахманиновского пианизма), которое стало для художника своеобразной школой режиссерского и актерского мастерства, сценического видения образа.

Категория артистизма как производная от понятия «артист» – это неотъемлемое свойство музыкального творчества, что подтверждается на примере исполнительства С. Рахманинова, отмеченного мастерством экстра-класса, вдохновенностью, широкой и яркой образной ассоциативностью, правдивостью переживания художественных образов, техническим совершенством игры, увлекающим аудиторию и способствующим яркой, впечатляющей интерпретации произведений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность / А. Д. Алексеев. – М. : Гос. муз. изд-во, 1954. – 240 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. / Б. В. Асафьев. – М. : АН СССР, 1954. – Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове других русских композиторах. – 1954. – 384 с.

3. Асафьев Б. В. *Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятих – начала тридцатых годов* / Асафьев Б. В. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 300 с.
4. Асафьев Б. В. С. В. *Рахманинов* / Асафьев Б. В. – М. : Искусство, 1945. – 27 с.
5. Беляев В. С. В. *Рахманинов. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни* / Беляев В. – М. : Худож. печать, 1924. – 30 с.
6. Брянцева В. С. В. *Рахманинов* / Брянцева В. Н. – М. : Сов. композитор, 1976. – 644 с.
7. *Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. [ред., автор предисл., коммент. и указ. Апетян З.]*. – М. : Музыка, 1988. – Т. 1. – 1988. – 528 с.
8. *Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. [ред., автор предисл., коммент. и указ. Апетян З.]*. – М. : Музыка, 1988. – Т. 2. – 1988. – 666 с.
9. *Как исполнять Рахманинова : сб. ст. [сост., автор вступ. ст. Грохотов С.]*. – М. : Классика – XXI, 2003. – 164 с.
10. Кандинский А. А. *О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»* / А. А. Кандинский. – М., 1980. – 22 с.
11. Каратыгин В. *Избранные статьи* / Каратыгин В. – М. : Музыка, 1965. – 352 с.
12. Келдыш Ю. *Рахманинов и его время* / Келдыш Ю. – М. : Музыка, 1973. – 470 с.
13. Коган Г. М. *Вопросы пианизма. Избранные статьи* / Коган Г. М. – М. : Сов. композитор, 1968. – 461 с.
14. Коган П. *Вместе с музыкантами* / Коган П. – М. : Сов. композитор, 1986. – 272 с.
15. Муляр П. М. *О неисчерпаемости исполнительских задач в этюдах-картинах С. В. Рахманинова (на примере этюда-картины ми-бемоль минор ор. 39 № 5)* / П. М. Муляр // *Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник : зб. наук. праць*. – Одеса : Одеська консерваторія, 2001. – Вып. 2. – С. 338–344.
16. Охалова И. *Фортепианные концерты Бетховена и Рахманинова* / И. Охалова, Л. Рогулина // *Вопросы муз. педагогики : сб. ст. [ред.-сост. Царева Е.]*. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3. – С. 97–131.
17. Понизовкин Ю. В. *Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений* / Понизовкин Ю. В. – М. : Музыка, 1965. – 96 с.
18. Попов Ю. *Артистическое наследие С. Рахманинова и его влияние на фортепианное искусство XX века : дис. ... канд. искусствовед.* : 17.00.03 / Попов Юрий Кириллович. – Х., 2008. – 259 с.
19. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Проблемы пианистической стилистики* / Давид Абрамович Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.

20. Рахманинов в художественной культуре его времени : тезисы докладов по материалам междунар науч. конф., 1994 г. [ред. А. М. Цукер]. – Ростов-н/Д. : РГК, 1994. – 113 с.

21. Слуцкий Л. И. Интерпретация С. В. Рахманиновым си-бемоль минорной сонаты Ф. Шопена / Л. И. Слуцкий // Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства : сб научн. тр. [ред. Низовский Г.]. – Владивосток, 1984. – С. 34–42.

22. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова / В. Чинаев // Муз. академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.

23. Riesenmann O. Rachmaninoff's recollections / Riesenmann O. – L-N.Y., 1934. – 345 p.

ПОПОВ Ю. АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА. Разрабатываются критерии анализа феномена артистической индивидуальности С. Рахманинова.

Ключевые слова: артистизм, театр, композитор, исполнитель, пианизм.

ПОПОВ Ю. АРТИСТИЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ С. РАХМАНІНОВА. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ПИТАННЯ. Розробляються критерії аналізу феномену артистичної індивідуальності С. Рахманінова.

Ключові слова: артистизм, театр, композитор, виконавець, піанізм.

YURIY POPOV. ARTISTIC INDIVIDUALITY OF S. RACHMANINOV. THE HISTORY AND THE THEORY OF THE QUESTION. In this article is worked out aspects of Rachmaninov's artistic individuality analysis.

Keywords: artistic skill, theater, composer, performer, pianism.

УДК 78.071.1 : 786.2

Сергей Терехов

НЮАНСЫ АГОГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ С. РАХМАНИНОВА)

Идея о том, что музыка это временное искусство принимается с большей готовностью, чем любая другая. Специалисты одинаково уверены в том, что *время* для музыки – это, то же, что пространство для живописи, скульптуры, архитектуры. В философии за аксиому принимается деление искусств на временные и пространственные.

Однако не каждое значение слова «музыка» предполагает существенную связь со временем. В понятии музыки как вида искусства ничего специфически временного нет. Специфическое отношение к времени обнаруживается только в музыке как *движущемся звучании*.

Переживание музыки неотделимо от переживания самого времени. Звучащая музыка даёт нам почувствовать время в звуках организованных композитором. Исполнителям приходится иметь дело с принципами *организации временных процессов*. Для адекватного восприятия музыки необходимо, чтобы слушатель руководствовался теми же принципами, что и композитор, был причастен к ним, и, вовлечён в них исполнителем.

В исполнительском искусстве существуют закономерности в использовании исполнительских средств, которые призваны защищать слушателя от исполнительского произвола. Одна из таких закономерностей – нюансировка агогической логики, которая, в свою очередь, подчиняется интонационно-фабульной форме произведения.

Цель статьи – обозначить смысловое предназначение агогики в исполнительском постижении фортепианных произведений С. Рахманинова.

Продуктом композиторского творчества есть звучащая музыка. Нотный текст передаёт «сущностное ядро» произведения, однако темп, агогика, микродинамика, артикуляция и их форма фиксации в нотном тексте неадекватны. Автор не может показать их количественные параметры, дозировку, и поэтому появляется возможность для проявления вариантной множественности индивидуальных прочтений. То есть, установка на исключительно точное отображение нотного текста, как на конечный результат исполнительского акта будет ошибочной через ограниченность системы нотации.

Возникает ряд актуальных вопросов: если текст произведения, доставшийся нам от композитора, так ограничен, то в чём же феномен воздействия исполнительского искусства С. Рахманинова на слушателя? Чем объясняется его (Рахманинова) «...связь с основными смыслами музыки, с её образами и со всем её *существом*»? [6]. Почему: «Его ритм, *движение* звуков отличается той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук его туше» (там же). Однозначно на эти вопросы ответить сложно. Забегая вперёд, попробуем предположить гипотезу – возможно, в совершенстве агогической логики рахманиновского исполнения. Выяснить это

поможет метод исполнительского анализа фортепианных произведений С. Рахманинова.

Целостность формы музыкального произведения скреплена интонационной организацией, которая охватывает все стороны звукового материала: высотную, тембровую, артикуляционную и др. Интервалы, ладовые обороты, ритмически упорядоченные временные отношения звуков, фонизм аккордов, ладо-гармонические тяготения – через эти смысловые единицы музыкальной интонации выступает логика развёртывания формы произведения. Исполнителя в большей степени должен интересовать *композиторский текст* (рукописи, где что-то зачёркнуто, исправлено), его организация и законы, диктуемые неутомимой логикой «интонационной фабулы» (В. Медушевский). Благодаря тщательной работе технического цеха исполнитель-труженик познаёт, приходит к сути того, что хотел композитор. Другими словами, исполнительская техника необходима для воплощения того творческого задания, которое продиктовано композитору свыше. Слушатель хочет услышать истину в воспринимаемой им музыке, здесь же на концерте, в сиюминутном временном её течении, звучании. Он не обязан слушать исполнительский произвол.

Один из таких законов, существующих в музыке – закон метра, или чередования сильного и слабого времени. Подчиняясь закону, человек становится свободным. По словам великой французской пианистки М. Лонг, чтобы управлять, необходимо сначала научиться подчиняться. Эти слова она адресовала работе над метром высшего порядка в исполнительском искусстве.

Подчиняясь закону метра в музыке, исполнитель достигает свободного интонационного высказывания. Истинная свобода, в умении управлять временными организациями звуков, и заложена она в тщательной работе над агогикой, как на микроуровне (в мотивных построениях), так и на макроуровне (метр высшего порядка). После сильного времени (доли) наступает слабое время. Если после первичного времени – сильного, следующим сделать снова сильное, то это не будет соответствовать логике, будет отсутствием расслабления, временной протяжённости, будет остановкой (возможно даже тупиком): это инфарктное состояние фразы.

Носителями сильного времени, согласно метру высшего порядка, могут выступать: любой новый тематический материал, повторение темы в том же, или каком-либо ином её ракурсе, новый раздел и т. д.

Ситуация, когда после сильного времени наступает слабое время, и за ним снова продолжает доминировать слабое, возможна, и часто встречается.

Что же способствует свободному, непринуждённому музицированию? Как, подчиняясь закону метрической пульсации, достичь истинной свободы и донести слушателю Истину? Только благодаря **агогике**. Её трудно «выучить», но внутреннее ощущение времени воспитывается постепенно в процессе тренировки.

Подлинная жизнь метра – в интонации. В интонационных отношениях невозможно работать над тяготением одного звука в другой, оставляя без внимания их временные тяготения. Микродинамика также зависит от агогических нюансов.

Главный принцип агогических нюансов – сжатие перед лёгким временем и расширение перед тяжёлым. Действует этот принцип как в пределах одной доли, так и на уровне суммы тактов, охватывая довольно протяжённые отрезки музыкальной ткани.

Примеры использования агогических нюансов:

- однообразная фактура (секвенции): 1-е звено исполняется ровно, 2-е следует уплотнить, а в 3-м возместить время (расширить);
- ровное движение 16-ми – аналогично секвенциям;
- мелкие длительности можно слегка «оживить», при этом останется ощущение ровной игры: в группе из четырёх 16-х: 1-ю сыграть вовремя, 2-ю чуть раньше времени, 3-ю тоже раньше, но при этом чуть задержать, 4-ю задержать.

Приведённые выше примеры можно чутким ухом уловить в исполнении Рахманиновым фортепианной транскрипции «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова.

Как известно в агогике действует **закон компенсации времени**: «сколько взял – столько нужно отдать», т.е. небольшие ускорения приводят к эквивалентным замедлениям и наоборот. Проще говоря: среднеарифметическое время, потраченное на исполнение произведения в определённом темпе с ровным пульсом движения, должно отвечать тому же времени и при *tempo rubato*. Выход за пределы этого временного периода свидетельствует о нарушении равновесия в действии взаимокомпенсирующих агогических нюансов.

Условно агогику можно разделить на два типа: 1) *Tempo rubato* может действовать *только в одном мелодическом голосе*, при сохранении ровного темпа в сопровождении, т. е. голоса как бы расходятся. В этом

случае можно говорить о действии микроградаций времени. Подобная манера интонирования обеспечивает необходимую выразительность при ариозно – декламационном характере и спокойном темпе.

2. Несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой может действовать и *во всех голосах вместе*.

Временные границы агогики имеют более широкий диапазон – макронюансы, т.е. заметные темповые сдвиги. Они наиболее характерны для произведений романтического стиля. Как известно, условия требующие проявления агогики, проявляются в музыкальном синтаксисе, фразировке, мелосе, его строении, как в масштабе целого, так и во внутреннем синтаксисе мелодии. На нескольких, небольших примерах из фортепианных сочинений С. Рахманинова, можно выявить приоритетность работы над агогическими нюансами.

Музыка С. Рахманинова больше, чем любая другая, не терпит «среднего» исполнения – пусть даже безупречного, но лишённого подлинной талантливости и вдохновения. В таком исполнении она тускнеет, становится вялой, либо сентиментальной.

Исполнительская деятельность С. Рахманинова по праву считается эталоном в фортепианном исполнительстве. Важнейшим средством выразительности Рахманинова-пианиста – был ритм. Б. Асафьев следующим образом охарактеризовал значение ритмического начала в его игре: «Ритм, коренья в музыке, передавался исполнителю, как её кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно: только в насквозь организованном исполнении она перестаёт быть кажущейся рыхлой» [1]. Таков мелос С. Рахманинова – индивидуальный мелодико-линейный процесс развёртывания музыкальной ткани, как в прямом, так и в противоположном движении, дублировки голосов в терцию и сексту, излюбленные композитором долгие подходы к кульминациям, или мелодическим вершинам, приёмы «тихий» кульминаций. Ясное направление движения и связанная с этим особая энергетика его музыки, лирически-певучая, перетекающая – составляющие композиционной техники композитора, которые обрисовывают образ индивидуального рахманиновского стиля мировосприятия.

Многослойная рахманиновская фактура с элементами подголосочной полифонии, и синкопированным рисунком провоцирует на метроритмические ошибки, которые часто встречаются, особенно при несовпадении интонационных вершин с метрической сеткой.

Метроритмическая согласованность состоит в том, что «тяжёлые», опорные доли совпадают с крупными длительностями, а лёгкие – с мелкими.



Противоречие мотива со структурой такта проявляется в несовпадении каких-либо его элементов с этой структурой. При этом возникают акценты на слабых долях, которые называются эпизодическими и приводят, к разного рода синкопированию. В таких случаях необходимо чётко для себя уяснить, что синкопа не уничтожает сильной доли; последняя всегда остаётся на своём месте.

Сущность синкопы состоит в известном «соперничестве» с сильной долей, а не в её перемещении. Непонимание сущности синкопы может привести к неверному выявлению композиторского замысла. Тогда принятые в виде нотной записи такие формы обозначения метра, как размер и тактовые черты могут произвольно изменяться. Противоречить тактовому порядку может *ритмический рисунок мотива*. Если на опорной доле такта находятся мелкие длительности, а на лёгких – крупные, то противоречие возникает между метром и ритмом.

Прелюдия gis-moll op. 32 (тт. 2–3, партия левой руки)



Этюд-картина D-dur op. 39 (тт. 18–21, партия левой руки)





неправильно

Сильным фактором противоречия, является *мелодический рисунок*. Из-за акустических закономерностей высокий звук на слабой доле такта звучит в динамическом плане ярче, чем находящийся на сильной доле, но ниже расположенный. Если высокий звук к тому же выражен крупной длительностью, то в таких случаях есть реальная опасность смещения метрического акцента и искажение содержания данного эпизода.

Прелюдия Des-dur op. 32 № 13 (партия правой руки)



правильно



неправильно

Исходя из деления агогики на два типа, музыке Рахманинова присущ второй тип агогики. Временные градации агогических отклонений здесь имеют широкий диапазон: от *микронюансов* до *макронюансов* (заметных темповых сдвигов).

Исходя из закона компенсации, или принципа сохранения времени: сколько взял – столько и вернул, ускорения в пределах одной фразы или в ряде фраз требуют эквивалентных замедлений, и наоборот. Наряду с этим, важную роль играет закон пластики, или временной ровности долей в моментах ритмических, фактурных и структурных «швов». Никогда нельзя начинать агогические отклонения в начале новой фразы, фактуры или ритмического рисунка. В противном случае агогические нюансы воспринимаются на слух как резкая смена темпа, и исполнение лишается пластики музыкального движения.

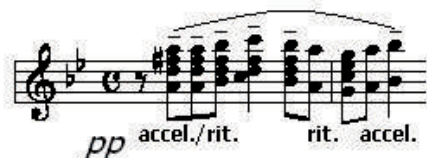
Обычная сложность – это уяснение границ так называемого агогического звена, в пределах которого действуют взаимокompенсирующие волны. Агогическое звено, как правило, совпадает с границами такта или группировки метра высшего порядка, хотя может и преодолевать метрическую структуру. В таких агогических звеньях следует

выявить логику музыкального движения, которая обычно выражается в чередовании нескольких функций «предъикт – икт – пост-икт». Предъикт – это процесс динамического развития, его доминантность; икт – опорность, тоничность, стойкий процесс напряжения динамики; а пост-икт – процесс успокоения.

Предъикту – свойственно сжатие (ускорение) пульса; икту – расширение (замедление) скорости движения; пост-икт связан с возвращением пульса к средней скорости. Следует напомнить, что икт передаётся агогическим акцентом, т.е. небольшим, по сравнению с точно зафиксированной длительностью звука, его увеличением. Поэтому нужно подготовить его соответствующим расширением заключительных долей предъикта. После икта на последующих звуках происходит постепенное возвращение к необходимой скорости движения.

Понимание того, что мотивы и фразы музыкальной ткани произведения включают в себя энергетические фазы предъикта, икта и пост-икта, будет способствовать достижению живого пульса в этих структурах, что так ценится в исполнительском стиле С. Рахманинова.

Прелюдия g-moll op. 23. Un poco meno mosso
(партия правой руки)



Выявляя ямбичность первого мотива, исполнитель должен немного ускорить движение и притормозить на аккорде $b-d-fis-b^2$. В предъикте второго, амфибрахического мотива, стремясь к опоре, следует немного замедлить движение на звуках $a-a^2$ и компенсировать движение небольшим оживлением пульса.

В связи с этим следует напомнить о приоритетном значении музыкально-слуховых представлений на всех этапах работы над музыкальным произведением. По своей сути они являются представлениями звуковысотных и ритмических параметров нотного текста. Формированию правильного, с точки зрения метроритма, слухового

представления, исполнителям можно порекомендовать употребление *вокально-дирижерского метода*. Его сущность состоит в использовании дирижерской схемы; при этом сильная доля каждого такта подчеркивается дыханием и корпусом, и одновременно пропеваается ритмический рисунок. Вокально-дирижерский метод используется для предотвращения и устранения метроритмических ошибок, и, нарушений агогической логики развёртывания формы произведения, а также для группировки тактов по метру высшего порядка и целостного охвата музыкального произведения (в этом случае применяется также более быстрый темп). В дальнейшем очень важно, чтобы эти моторные переживания ритма были перенесены в игровую моторику, на кончики пальцев.

Так всё же, где сокрыто воздействие на слушателя великой музыки Рахманинова? Отчего зажигается сердце, и при звуках темы фортепианного концерта *c-moll «всё внутри поднимается, как будто Россия встаёт в полный рост»* (Н. Метнер). Можно сказать, что её содержание заключено в интонации, красоте. Конечно, однако, если исполнитель не позаботится о логике агогических нюансов в этой музыке (как и в любой другой), слушатель не поймёт всей её интонационной красоты, значимости и величия. Интимная доверительность, пронзительная лиричность, трагедийный пафос, человечность и многое другое выражаются в интонации через правильно расчерченные границы агогической нюансировки. «Не все поняли и оценили рахманиновское *rubato* и *espressivo*, а между тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным *смыслом* исполняемого» [6]. Тщательный исполнительский анализ отвечает на главный вопрос о содержательности музыки Сергея Рахманинова.

Исполнение самого С. Рахманинова – яркое этому подтверждение. «Ритм Рахманинова, стальной по непреклонной равномерности и “акцентности” в одних эпизодах, в других поражал своей гибкостью и кажущейся “свободой”»; на самом деле это была свобода сгибаемой стальной пружины, сила сопротивления которой всё возрастает, чем больше её сгибают, пока она, вырвавшись, не возвращается в своё естественное положение» [3]. Добавим, была чётко продумана, строго выполнена, и ярко выявлена исполнительская логика в виде агогических нюансов.

Ещё пример: «Хорошо помню, в частности, как в последней пьесе (Этюд-картина *h-moll* op. 39 № 4, *прим. автора статьи*) Рахманинов,

с большим динамическим напором и ускоряя темп, устремлялся к доминантсептакорду на *fis*; с ходу “ворвавшись” в него, он сразу “натягивал вожжи” и компенсировал предыдущее ускорение напряжённой оттяжкой обоих тонических аккордов (на *h*). Затем оттянутая пружина с силой “отскакивала” (*sf* на секстаккорде *fis-moll*) и, возвращаясь в темп, С. Рахманинов “одним духом” заканчивал эпизод, остро, ритмично чеканя последние аккорды» [3, с. 12]. Очень яркий показатель исполнительской работы Рахманинова над агогической логикой произведения (а именно – последние такты первого раздела этюда), тем более учитывая, что исполнял автор. То же в исполнении Рахманиновым Скерцо № 3 Ф. Шопена (переход к среднему разделу пьесы). Здесь иной композиторский стиль, однако принцип построения агогической логики исполнения тот же.

ВЫВОДЫ. В системе исполнительских средств музыкальной выразительности агогика является мощным механизмом в логике смыслообразования, заложенной композитором в произведении. Исполнитель, как известно, призван раскрыть содержание нотного текста. Однако движение музыки во времени, которое происходит в живом исполнении, не может с абсолютной точностью совпадать с арифметическим соотношением нотной записи. Всегда существует определённое расхождение между одухотворённой интерпретацией и схематическим нотным текстом.

Фортепианный стиль С. Рахманинова, как никакой другой нагружен смыслом с помощью передачи агогических нюансов, как на *микро*, так и на *макро* уровне. В нём ощущается исполнительская свобода потому, что композитор был самым лучшим пианистом и стремился достигать импровизационной свободы. Таким образом, агогика и стиль являются взаимосвязанными явлениями. Можно сказать, что агогика – дитя стиля. Более локальной будет установка: стиль – дитя агогики.

С какой логикой агогических нюансов будет исполняться то или иное произведение, в таком исполнительском стиле оно и будет представлено исполнителем. Будет исполняться без агогики вообще, или агогические нюансы будут размыты, отшлифованы не тщательно, не логично, или равномерно распределены, тогда и стиль будет не выявлен.

Все смысловые установки С. Рахманинова направлены на «исполнительско-импровизаторскую» (Н. Метнер) игру на фортепиано.

но, все оркестровые партии в его концертах «привязаны» к фортепианной. Подобно Ф. Шопену, С. Рахманинов через фортепиано смог выявить своё мироощущение и через русскую интонационную природу передать созидательную мощь своего творческого духа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глебов И. Из устных преданий и личных моих встреч-бесед / Сов. музыка. – 1943.
2. Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 410 с.
3. Коган Г. Воспоминания о Рахманинове-пианисте // Как исполнять Рахманинова. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 11–12.
4. Максименко І. Ритмічна дисципліна домриста. Методичні рекомендації / І. Максименко. – К., 2004. – 35 с.
5. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы / В. Медушевский : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1983. – 34 с.
6. Метнер Н. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. – М. : Музыка, 1988. – С. 347–350.
7. Понизовкин Ю. Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. Понизовкин. – М. : Музыка, 1965. – 94 с.
8. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – М. : Музыка, 1965. – 112 с.
9. Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова / И. Сухомлинов. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 147–185.
10. Холопова В. Музыкальный ритм / В. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.

ТЕРЕХОВ С. НЮАНСЫ АГОГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ С. РАХМАНИНОВА). Выявляется важное значение времени в музыке, роль агогики как ключевого средства выразительности, используемого для выявления логики интонационной формы музыкального произведения, а также вокально-дирижёрского метода и слухового внимания, при работе над агогикой в музыке Рахманинова. Определяются отличия агогических и динамических акцентов.

Ключевые слова: закон метра, интонация, вокально-дирижёрский метод, метрический акцент, агогическое звено, агогические отклонения, агогическая логика.

ТЕРЕХОВ С. НЮАНСИ АГОГІЧНОЇ ЛОГІКИ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ С. РАХМАНІНОВА). Виявляється важливе значення часу в музиці, роль агогіки як ключового засобу виразності, який треба використовувати для виявлення логіки інтонаційної форми музично-

го твору, а також вокально-диригентського методу та слухової уваги при роботі над агогією в фортепіанних творах С. Рахманінова. Визначаються відмінності агогічних та динамічних акцентів.

Ключові слова: закон метру, інтонація, вокально-диригентський метод, метричний акцент, агогічна ланка, агогічні відхилення, агогічна логіка.

TEREKHOV S. NUANCES OF AGOGICAL LOGIC, ON THE EXAMPLE OF PIANO HERITAGE OF RACHMANINOFF). *The article underlines the feeling of the rhythm and vocal – conducting in the work of agogics in a musical composition Rachmaninoff's. A clear emphasis on the activity of hearing. It shows the difference between the metrical and dynamic accents.*

Keywords: metrical of low, intonation, vocal-conducting method, metrical accent, agogic link, agogic deviation, agogical logic.

УДК 782 : 78.071.2(477)

Татьяна Киценко

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕТЕРЦОВЫХ СТРУКТУР В ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ В. ГУБАРЕНКО «ВИЙ»

Стиль практически каждого композитора претерпевает сложную эволюцию – от ранних произведений к поздним. В этом отношении музыкальный язык В. Губаренко не явился исключением. Основную эволюционную линию его стиля можно охарактеризовать как постепенное усложнение гармонического и интонационного языка. Вместе с тем, степень изученности этой проблемы остается недостаточной, что и обуславливает **актуальность** избранной темы.

Эволюция гармонической вертикали в творчестве Губаренко определяется постепенным «заполнением» промежутков в трезвучии вплоть до образования кластеров. Вследствие подобного «заполнения» возникают аккорды с заменными и добавленными тонами (опера «Помни меня»), а также приобретают большую самостоятельность нетерцовые структуры. Наиболее полно спектр нетерцовых созвучий, использованных в творчестве В. Губаренко, отражен в опере-балете «Вий» (1984).

Цель статьи – раскрыв спектр выразительных возможностей нетерцовых структур в опере-балете «Вий», выявить их значение в современном аккордообразовании.

I. Наиболее яркими образцами применения квартовых двузвучий являются следующие примеры.

1. Сцена из II действия, в которой с помощью квартовой гармонии автор рисует картину ночной степи. Квартовые ходы в верхнем голосе играют здесь звукоизобразительную роль (неясные звуки, шорохи, шум ветра).

2. Квартами в гармоническом звучании сопровождается монолог Сотника из III действия: Сотник горюет о своей дочери. Характерно, что постепенно квартовые двузвучия переходят в параллельное движение трехзвучными квартаккордами. Такой переход ярко показывает усиление скорби Сотника.

3. Сцена отпевания Сотниковны также сопровождается квартовыми интонациями (ц. 371). Холодный, острый пунктирный ритм, постоянное повторение нисходящих квартовых ходов f-c, e-h передают ужасное оцепенение и страх Хомы: *«Отчего же душа так заныла страшно, и странный трепет меня сковал».*

4. В балетной сцене (ц. 385), где повсюду летают чудовища и ищут философа, акцентированные квартовые ходы в оркестре выполняют чисто звукоизобразительную функцию.

5. Наконец, в заключительном хоре в эпилоге (ц. 427) *«Ой на Ивана та й на Купала!»* квартовые интонации ярко проявляются как в хоровой партии, так и в оркестре.

Использование квартовых интонаций на протяжении всей оперы-балета и в обобщающем финальном хоре подтверждает, что кварта как интервал играет объединяющую роль в произведении. Ее применение выходит на драматургический уровень, так как она служит основой для построения многих эпизодов оперы-балета. Следовательно, ее можно смело назвать одной из основных лейтинтонаций «Вия».

II. В опере-балете «Вий» очень часто можно встретить использование трехзвучных квартаккордов. Так, интересен эпизод из I действия. Разъяренная Бубличница тащит за собой несколько сконфуженного Тита Халяву (ремарка автора). Для создания этого образа В. Губаренко использует речитативные интонации, которые чередуются с восходящими квартовыми ходами и нисходящими секстовыми в вокальной партии, а также механическое чередование двух трехзвучных квартаккордов (g-c-f, f-b-es) в оркестровом сопровождении, которые звучат на фоне повторяющихся восходящих тетракордов в басу (в вокальной партии им противопоставляются нисходящие тетракорды).

Во II действии – сцена Бубличницы, которая здесь предстает совершенно в другом облике. Ариозо «Горелочка, девочка» носит комический, танцевальный характер, на что указывают и темповое обозначение *Allegro giocoso*, и простой ритмический рисунок с приседанием, акцентированием на первой доле. В аккомпанементе основной является басовая линия с ярко выраженной тонико-доминантовой основой (F-C-F), а фактурным заполнением служат трехзвучные квартакорды. Здесь, как видим, квартакорды используются для создания сценки бытового плана, комической зарисовки, совсем не связанной с развитием основного действия.

II действие: балетная сцена. Ноктюрн-феерия, изображающий картину таинственной ночи во время полета Хомы с ведьмой (ц. 248). Оркестровое сопровождение построено на встречном движении разложенных квартакордов, включающих тритон. На фоне этого непрерывного движения в партии сопрано звучат яркие септимовые и секундовые ходы, которые в комплексе с оркестровым аккомпанементом дают представление об основных интонациях оперы-балета.

Наконец, в III действии – сцена отпевания Сотниковны (ц. 382). В вокальной партии Хомы звучат все более короткие фразы, разделенные между собой паузами. Они сопровождаются трехзвучными квартакордами, которые напряженно звучат в октавной дублировке на *ff*, причем каждый аккорд акцентирован, благодаря чему показано возрастающее волнение Хомы: «*Крест на мне, крест на спине, по бокам кресты, крест, меня защити...*».

III. Четырехзвучные квартакорды встречаются в опере-балете значительно реже, однако выполняют очень важную смысловую нагрузку.

1. Во II действии балетная сцена (ц. 258), где на фоне трели в басу (малая октава) звучит гротесковая мелодия, изложенная триолями. Примечательно то, что основными интервалами для образования этой мелодии композитор избирает септиму и кварту. Два нисходящих септимовых скачка заполняются восходящим движением по квартам, в результате чего образуется четырехзвучный квартакорд. Интересно, что далее эта же фраза повторяется квартой выше.

2. III действие – сцена отпевания (ц. 373). Здесь автор использует множество приемов для показа нагнетания напряжения, возрастания волнение Хомы: это и глиссандо, и трели, и постоянное движение шестнадцатыми, которое создает впечатление ускоряющейся речи. И на пике волны, на словах «*Ведьма!*» возникает четырехзвучный

квартаккорд, который звучит на *ff* в широком расположении в виде двух септим.

Таким образом, квартаккорды, представленные в опере-балете «Вий», используются композитором довольно разнообразно (от двух- до четырехзвучий) для создания в основном фантастических, таинственных образов, настроений скорби или зловещего оцепенения. С другой стороны, автор использует квартаккорды и для воплощения комических образов (Бубличница). Это еще раз доказывает широту возможностей квартовой гармонии – участвовать в создании самых различных, даже противоположных по характеру музыкально-сценических ситуаций и характеров.

Чрезвычайно разнообразно представлена в опере-балете «Вий» секундовая гармония (от двух- до семизвучий).

I. Очень ярко и характеристично в опере-балете звучат секундовые двузвучия.

1) I действие: в сцене ярмарки, где показана разнохарактерная, шумная толпа, выделяется торговка сладостями, разгоняющая бурсаков (ц. 77). Мелодическая линия ее партии представлена короткими речитативными фразами. В гармоническом сопровождении звучат колкие секунды и, как их обращение, восходящие и нисходящие септимовые ходы, которые показывают раздражение торговки и придают ситуации комический характер.

2) I действие: Хома поражен красотой панны Сотниковны (ремарка автора). Звучит его ариозо «*О, жено лукавая*» (ц. 95). Фраза «Женская красота есть тайна» (ц. 98) сопровождается секундовым тремоло на *pp*, что подчеркивает таинственный, загадочный характер музыкального образа. В мелодии основными характерными интервалами являются нисходящие секунды и восходящая септима.

3) II действие: Тит говорит о том, что ходят слухи, якобы Сотниковна – ведьма (ц. 187). Его реплики при этом сопровождаются тремолирующими секундовыми интонациями, которые звучат с размахом в четыре октавы. В мелодии вновь используются секунды и септимы, добавляется глиссандо в диапазоне уменьшенной октавы (что энгармонически равно большой септима). Применение и в гармонии, и в мелодии одного и того же интервального комплекса свидетельствует об интонационной общности музыкального языка оперы-балета, об использовании интервалов и их обращений как важной гармонической структуры.

II. Пример трехзвучного кластера находим в I действии, в том фрагменте спектакля, где на сцену выводятся библейские персонажи (ц. 124). Здесь речь идет о грехе, совершенном Евой. Кластер в сопровождении подчеркивает настроение и основную идею хора.

III. Четырехзвучный хроматический кластер звучит в III действии, в сцене «У Сотника», где нянька оплакивает Сотникивну. Специфический кластер (м. 2-ув. 2-м. 2) создает неоднородное, надрывное звучание, обладая остротой и повышенной диссонантностью. В последующей мелодической фразе также можно усмотреть четырехзвучный кластер, представленный в разложенном виде и нисходящем движении (e-dis-cis-his).

IV. Более разнообразно представлены пятизвучные кластеры.

1) II действие: бурсаки просят на ночлег (ц. 195). Здесь пятизвучные диатонические кластеры играют чисто изобразительную роль: изложенные в оркестровом сопровождении на *ff*, они имитируют стук в дверь.

2) В этой же сцене (ц. 201) оркестровый аккомпанемент представлен уже в виде пятизвучных хроматических кластеров в октавном удвоении. Интонационную основу хоровой партии составляют секундовые ходы.

3) В III действии звучит ариозо горящей Няньки. Оркестровое сопровождение третьего раздела ариозо построено на нисходящих секундовых интонациях, над басовым тоном которых надстраивается хроматический кластер. В мелодии также присутствуют малосекундовые интонации. Так, с помощью гармонических и мелодических средств композитор воплощает жанровую идею плача-причитания.

4) III действие – хор девушек (ц. 285). Хоровая фактура построена на трехзвучном хроматическом кластере, который является лейтмотивом Сотника, в то время как оркестровая фактура дублирует фактурный комплекс из третьего раздела ариозо Няньки, только на полтона ниже. Это свидетельствует о том, что секундовая гармония играет роль арки, способствующей созданию драматургической цельности сочинения.

V. Широко представлены в опере-балете «Вий» шестизвучные гроздья.

1. III д. Сотник оплакивает дочь. В оркестровом сопровождении постепенное крещендо, причем не только за счет усиления динамики, но и благодаря увеличению числа звуков в кластерах. Пиком является

шестизвучный хроматический кластер. Его значимость подчеркивается крупной длительностью и широким октавным ходом в басу.

2. Как инструментальный проигрыш, звучит напряженная речитативная мелодия в динамике *ff* и почти каждый звук ее акцентирован. Мелодия изложена в среднем голосе, на фоне оstinатного баса (ц. 301). В верхнем голосе надрывно звучат шестизвучные гроздя (как хроматические, так и диатонические), отражающие душевное состояние Сотника.

3. III д. Интерлюдия. 4 картина. Ведьма посылает за Виём. Ремарка автора: «*Наступает тишина, движение балета как при замедленных съемках. Вместо ликов икон проступают знакомые лица Бубличницы, Дороша, Свирида, Старухи*» (ц. 402). В нюансе *p* затаенно, с короткой фразировкой звучат шестизвучные секундовые гроздя, на фоне которых появляются реплики тех, кого Хома видит на иконах.

Необходимо отметить, что шестизвучные кластеры вводятся композитором только в III действии: чем больше нагнетается напряжение, тем больше звуков оказывается и в составе секундовых гармоний. Это связано с их острым фонизмом, а также некоторой неопределенностью – чем больше звуков в кластере, тем меньше различим его состав. Секундовые гроздя превращаются в красочные звуковые «пятна» и выполняют колористическую функцию. Диатонические кластеры используются в произведении довольно редко; хроматические, ввиду остроты их звучания, намного чаще.

Наряду с использованием нетерцовых аккордовых структур в опере-балете «Вий» широко представлены и отдельные интервалы (не входящие в структуру какого-либо аккорда).

1. II действие (ц. 197). Бурсаки просят к старухе на ночлег и называют по очереди свои прозвища. Примечательно то, что слова «с ним ритор Горобец» сопровождаются квинтовыми скачками параллельными квинтами на фоне остро звучащих секунд. Здесь скачкообразное движение квинтами и точечные секунды выполняют изобразительную функцию, (имитация прыгающего воробья).

2. II действие. Старуха уходит с Тиберием в хату, заперев Тита в коморе (ремарка автора). Гармонической основой этого эпизода служит интервал большой септимы, который сначала представлен в виде оstinато, а затем поднимается вверх по малым секундам. Бас представлен в виде восходящего хроматического движения, а мелодическая линия остается неизменной (две абсолютно одинаковые фразы).

3. II действие. Песня Хомы «Ты скажи мне, соловейко». После припева (ц. 221) звучит инструментальный отыгрыш, который является квинтэссенцией всех основных интервалов оперы-балета: кварта, квинта, септима и секунда, так как эти интервалы чередуются в процессе поступенного движения.

4. II действие. Балетная сцена. Полет Хомы с ведьмой (ц. 245). На фоне пульсирующих аккордов сопровождения, имитирующих ритм скачки, звучат короткие фразы, состоящие из двух нисходящих септим. Септимовые скачки на *f*, использование триолей – все эти средства выразительности призваны изобразить свист ветра в ночной степи.

5. Особенно можно выделить IV картину – своеобразный итог, вобравший основной гармонический материал предшествующего развития. Здесь собраны и квартовая, и секундовая гармонии, кластер представлен и в разложенном виде как звукоряд. Здесь и тремоло, которое в соединении дает шестизвучный кластер (e-fis-gis-ais-his-cis).

В молитве Хомы (ц. 361) использовано сопоставление квартовой и терцовой гармоний. Все эти элементы, которые встречались в опере поочередно на протяжении трех действий, сконцентрированы в пределах одной картины. Для неё характерна максимальная гармоническая напряженность, так как она является последней перед эпилогом-развязкой.

В. Губаренко создает напряженность путем наложения гармонических элементов. Поскольку все они достаточно самостоятельны, возникает насыщенная полифония пластов. В. Протопопов объясняет этот феномен так: «Полифония пластов исключительно действенна в драматургическом отношении не в едином потоке на длительном протяжении, а в определенных узлах произведения, в частности, в кульминационных разделах, являясь итогом нарастаний. Таковы кульминации в первых частях Девятой симфонии Бетховена и Пятой симфонии Чайковского» [4, с. 350]. В. Губаренко также использует полифонию пластов в наиболее драматургически важных моментах оперы-балета – в сцене отпевания и в финальном хоре эпилога:

1. Интерлюдия перед IV картиной (ц. 339). Здесь композитор разделяет оркестровую ткань на три самостоятельные линии: средний пласт – это тираты, которые звучат в промежутке между фразами верхнего пласта. Верхний пласт, в свою очередь, построен на мелодизированном движении трехзвучными квартаккордами. Бас же являет

собой секундовый сгусток, представленный в виде тремолирующего движения.

2. Другой пример использования полифонии пластов находим в эпилоге, в финальном хоре «*Ой на Ивана, та й на Купала*» (ц. 430). В инструментальном проигрыше оркестровую ткань также можно разделить на три основных пласта: верхний – мелодическая линия, построенная на восходящем поступенном движении. Средний пласт – гармоническое заполнение. Он полностью построен на квартовой гармонии: верхний голос составляют трехзвучные квартакорды, а нижний – фигурационное движение построенное на квартовых и секундовых ходах. Нижний пласт представлен тремолирующим басом. Далее к этим трем пластам прибавляется звучание хора, основу мелодической линии которого составляют квартовые и секундовые интонации. Здесь гармоническое заполнение перемещается в верхний регистр, а мелодический пласт становится средним.

ВЫВОДЫ. В общей гармонической драматургии оперы-балета намечена тенденция к постепенному увеличению количества звуков, как в квартовой, так и в секундовой гармонии. Это свидетельствует, что гармония в опере-балете «Вий» является активным участником действия и изменяется в связи с развитием сюжета. Высшей точкой в драматургии оперы является сцена отпевания из III действия. Здесь можно встретить и четырехзвучные квартакорды в октавном удвоении, и шестизвучные кластеры. Особенно выделяется IV картина, в которой объединяется весь предшествующий интонационный материал. Как вывод звучит хор «*Ой на Ивана, та й на Купала*» из эпилога.

Таким образом, опера-балет «Вий» представляет наиболее яркий образец использования нетерцовых созвучий в творчестве композитора (даже в сравнении с балетом «Каменный гость» и монооперой «Письма любви»). Возможно, это связано с тем, что «Вий» является более поздним произведением: в нём В. Губаренко раскрыл весь спектр выразительных и драматургических свойств нетерцовых структур.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. Современная гармония : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. / Н. С. Гуляницкая. – М. , 1977. – С. 1–55.
2. Драч І. С. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності / І. С. Драч. – Суми, 2002. – 228 с.

3. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Учебное пособие / Л. Дьячкова. – М. : РАМ им. Гнесиных. – 2002. – 296 с.

4. Протопопов В. В. Полифония / Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 4. – М., 1978. – С. 343–364.

5. Холопов Ю. Гармонический анализ. – Ч. II. / Ю. Холопов. – М., 2001. – 190 с.

КИЦЕНКО Т. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕТЕРЦОВЫХ СТРУКТУР В ОПЕРЕ-БАЛТЕ «ВИЙ» В. ГУБАРЕНКО. Рассматривается гармоническая вертикаль нетерцового строения (квартовая и секундовая), которая является важным элементом музыкального языка в опере-балете «Вий». Уделяется внимание отдельным интервалам, составляющим лейтинтервальный комплекс оперы-балета. Рассматривается полифония пластов, связанная с использованием нетерцовых структур.

Ключевые слова: гармония, вертикаль, аккорд, интервал, нетерцовые структуры, квартовые созвучия, кластер, полифония пластов.

КИЦЕНКО Т. ВИРАЖАЛЬНІ ТА КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ НЕТЕРЦЕВИХ СТРУКТУР В ОПЕРІ-БАЛЕТІ «ВІЙ» В. ГУБАРЕНКА. Розглядається гармонічна вертикаль нетерцевої будови (квартова та секундова), яка є важливим елементом музичної мови в опері-балеті «Вій». Приділяється увага окремим інтервалам, що складають лейтінтервальний комплекс опери-балету. Розглядається поліфонія пластів, що пов'язана з використанням нетерцевих структур.

Ключові слова: гармонія, вертикаль, акорд, інтервал, нетерцеві структури, квартові співзвуччя, кластер, поліфонія пластів.

KITSENKO T. EXPRESSIVE AND DESIGN FEATURES OF NOT TERTIAN STRUCTURES IN THE OPERA-BALLET “VIJ” BY V. GUBARENKO. In article the harmonious vertical not tertian structures (fourth and second), which is an important element of musical language in an opera-ballet “Vij”, is considered. Also the attention is given to separate intervals, which make a main interval complex in a harmonious glasses of the opera-ballet. The attention to polyphony of layers, which also is connected with use not tertian structures, is paid.

Keywords: harmony, vertical, chord, interval, not tertian structures, fourth chords, cluster, polyphony of layers.

ЕТЮДИ ТА КАПРИСИ (КАПРИЧЧІО) В УКРАЇНСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ МІНІАТЮРІ

В історії скрипкового мистецтва значне місце посідають жанри етюду та капрису, оскільки вони є технічною базою для скрипалів. Беручи до уваги той факт, що скрипка справедливо носить ім'я найвіртуознішого серед струнних смичкових інструментів, стає зрозумілим, – ці жанри є найскладнішими та найпоказовішими для будь-якого виконавця. У наш час чимало митців звертаються до віртуозних жанрів, які мають цікаву історію та власну жанрово-стильову динаміку розвитку. Отже, **актуальним** є вивчення специфіки вказаних жанрів у сучасній скрипковій музиці.

Українська скрипкова мініатюра є **об'єктом** дослідження, **предметом** – жанрово-стильові різновиди етюдів та каприсів (каприччіо). Автор поставив за **мету** визначити специфічні особливості жанрів етюду та капрису, які знайшли прояв в українській скрипковій мініатюрі. У зв'язку з цим необхідно вирішити такі **завдання**: виявити жанрово-стильову динаміку розвитку скрипкової мініатюри, специфіку засобів художньої виразності, надати класифікацію жанрів етюду та капрису (каприччіо). **Матеріалом** дослідження став доробок українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

У скрипковій літературі жанри етюду та капрису досить тісно переплетені. Існують етюди, які автори позначають як каприси, та каприси, що позначені як етюди. Наприклад, збірка П. Роде так і називається – «24 каприси у формі етюдів». Є «Етюди-каприси» ор. 10 та ор. 18 у спадщині Г. Венявського, «24 етюди-каприси» у Д. Алара, відомі «24 етюди-каприси» Е. Соре. Втім, споріднені жанри можуть і не позначатися композиторами, а лише явно відчуватися у специфічних особливостях твору, притаманних цим жанрам.

Дійсно, у скрипковій музиці *етюд* і *каприс* поєднані чималою кількістю спільних рис. Насамперед, це – віртуозність та спрямованість на розвиток одного або декількох технічних засобів. Слід зауважити, що у навчальній та виконавській практиці більшість музикантів не бачить особливих різниць між етюдом та каприсом. Проте, зберігаючи свою віртуозну сутність, каприс претендує на більшу змістовність та художню привабливість, ніж етюд. Звичайно, композитор ставить

у каприсі певні технічні завдання, але вони вирішуються за допомогою широкого використання засобів художньої виразності. З метою виявлення специфічних рис цих жанрів, звернемося до їх витоків та визначення в науковій літературі.

У «Словнику іноземних мов» дається таке визначення: «*етюд* (від фр. *étude* – «навчання») – інструментальна музична п'єса, яка заснована на застосуванні певного технічного прийому гри та призначена для вдосконалення майстерності виконавця; взагалі – музична п'єса концертно-віртуозного характеру» [13, с. 608]. У словнику Г. Римана уточнюється, що у етюді розробляється який-небудь один технічний елемент або декілька споріднених [12]. О. Ніколаєв у своїй «Школі гри на фортепіано» додає, що характерною особливістю етюдів є одноманітність технічної фігури, яка витримується протягом всієї п'єси, чи значної її частини [10, с. 190].

Г. Риман також вказує на те, що перші етюди з'явилися досить давно. Відомості про них зустрічаються у старовинних підручниках гри на органі, фортепіано (1593 р.), та скрипці – «*Division Violine*» Плайфорда (1688–1693 рр.). Пізніше етюдом стали називати невелику музичну п'єсу віртуозного характеру, або ж музичну п'єсу концертно-віртуозного плану. У скрипковій літературі відомі, наприклад, «Концертний етюд» Ф. Лауба або етюд Г. Ернста «Остання троянда літа» (написаний, доречі, у формі варіацій), а також «Шість концертних етюдів» А. В'єтана. У «Великій Російській енциклопедії» зазначається, що у композиторів-романтиків етюд стає художньо значущим твором, трактованим або як яскрава концертна п'єса, або як мініатюра типу прелюдії.

У словнику О. Островського (1949) зазначається, що етюд може існувати як художній твір і як вправа. Автор надає два визначення жанру «етюд»: «1) Віртуозний музичний твір, в якому у досконалості використовуються виразні та музично-технічні властивості будь-якого інструменту. Етюд завжди може бути використаний як вправа для розвитку технічних навичок гри. Однак існує багато етюдів, зміст котрих далеко виходить за рамки технічної вправи та досягає високого ідейно художнього змісту. 2) Вправа для розвитку будь-якого виду техніки гри на музичному інструменті. Наприклад, етюди К. Черні для фортепіано, або Р. Крейцера для скрипки» [11, с. 212].

У скрипковій літературі існує безліч етюдів. Серед численних авторів етюдів для скрипки найбільш відомі Р. Кайзер, П. Гавіньє, Ф. Фіорилло, Р. Крейцер, Ж. Мазас, Л. Шпор, Ш. Данкля, Я. Донт,

А. В'єтан, Ф. Вольфарт, Г. Венявський, Г. Шрадик, Г. Ернст, Е. Соре, К. Мострас. Багато з творів вказаних композиторів носять характер суто технічних вправ як для початківців, так і для більш розвинених музикантів (етюди Ф. Вольфарта, Р. Крейцера, Я. Донта та ін). В цьому, далеко не повному, переліку є приклади, що дозволяють визначати етюд і каприс не тільки як технічні вправи, але й як твори посправжньому змістовні з точки зору художньої виразності. П. Гавіньє (1728–1800 рр.), наприклад, першим у скрипковій літературі підняв жанр етюд-вправи на новий рівень, представлений як жанр художнього етюд (або капрису) [7]. Тобто автор, окрім технічних завдань, поставив перед виконавцем також і художні.

Згодом естафету підхопили відомі скрипалі-віртуози А. В'єтан та Г. Венявський. Окрім вищезгаданих концертних етюдів ор. 16, у А. В'єтана є «36 етюдів» ор. 48. Багато з них поєднують інструктивну спрямованість з художнім змістом. За словами самого А. В'єтана, він замислив ці твори з метою виховування не тільки вправних інструменталістів, але й чуйних музикантів. Серед його етюдів можна зустріти етюд у жанрі тарантели (№ 25), поліфонічний за фактурою етюд № 28, етюд-арію (№ 15) та навіть етюд у формі варіацій на тему відомого гавоту А. Кореллі (№ 32).

Цікава збірка «Етюдів-каприсів» ор. 10 належить перу Г. Венявського (1853). З восьми етюдів, у перших чотирьох автор ставить за мету суто технічні завдання, які він віддзеркалює у назвах: «Сотійє», «Рухливість», «Етюд», «Стаккато». Окрім того, кожна з них ще й доповнена підзаголовком «Вправа». Наступні ж чотири за своєю образністю та яскравим мелодизмом продовжують традиції художніх каприсів і етюдів Н. Паганіні, Г. Ернста та К. Ліпінського. Наприклад, це етюд № 6 «Прелюдія», крайні частини якого написані у стилі поліфонічних «Сонат для скрипки соло» Й. С. Баха, або блискуче-віртуозний етюд № 7, що має назву «Каприс-каденція».

У словниках Г. Римана, О. Должанського, Ю. Булучевського також зазначається, що в жанрі етюд створено чимало високохудожніх творів, що розраховані на публічне виконання. Характерним для них залишається обов'язкова наявність технічних труднощів. У словниках існує чимало визначень терміну *capriccio* (італ. *capriccio*; фр. *caprice* – буквально означає «каприс», «примха»). У головному вони ідентичні, але різниця полягає в окремих доповненнях та уточненнях. Наприклад, О. Должанський вказує на те, що це: «п'єса, зазвичай

віртуозна, примхливого характеру, вільної побудови. Часто в основу каприччіо композитори кладуть народні мелодії» [6, с. 133]. Ю. Булучевський доповнює, що характерною для каприччіо є яскрава зміна образів, настрою. Дж. Гроув вважає, що «це жанрове визначення відноситься, в основному, до віртуозних одночасних або багаточасних інструментальних творів вільної структури» [9, 382]¹.

Цікаве визначення каприччіо знаходимо у словнику Г. Римана: «*Capriccio* – синонім *Fantasia* для фугообразних п'єс. Назва не обумовлює певної форми, а тільки вказує на те, що п'єса пікантна за ритмом та взагалі багата на оригінальні, неочікувані звороти. В наслідок цього каприччіо важко відрізнити від скерцо; п'єси, подібні до Скерцо *b-moll* Ф. Шопена, з однаковим правом могли б називатися *Capricci*» [12].

Вельми лаконічно та містко надано визначення жанру І. Ямпольським у «Музичній енциклопедії»: «Каприччіо – інструментальна п'єса вільної форми у блискучому віртуозному стилі» [14, с. 710]. Він також підкреслює, що каприс має бути написаний саме у віртуозному стилі (на відміну від етюд, який може бути і кантиленним, і поліфонічним). У своєму визначенні цього жанру скрипкової мініатюри автор звертає увагу на вільну форму цієї інструментальної п'єси [там само].

Цікаво прослідкувати генезу цього жанру. І. Ямпольський зазначає, що у XVI ст. каприсами називались багатоголосні вокальні п'єси типу мадригалів. У «Великій Російській енциклопедії» зазначено, що з XVII ст. це був поліфонічний фугований твір, подібний фантазії, річеркару або канцони [8]. Каприс навіть був одним із витоків фуґи. З ранніх каприсів для скрипки відоме «Примхливе каприччіо» для скрипки соло К. Фарина (1627), що являло собою серію жанрових замальовок у народному стилі. У XVIII ст. сольні каприси мали ознаки імпровізованих каденцій, які дозволяли виконавцеві продемонструвати багатство своєї фантазії. Засновником такого роду каприсів був відомий скрипаль П. Локателлі. Ці каприччіо-каденції існували спочатку як закінчення швидких частин його концертів, але згодом саме

¹ У словниках Ю. Булучевського, Гроува та «Великій Російській енциклопедії» [під редакцією Г. Келдиша] зазначено також, що існують каприччіо й для оркестру, найбільш відомі серед яких «Італійське каприччіо» П. Чайковського, «Іспанське каприччіо» М. Римського-Корсакова, «Каприччіо на циганські теми» С. Рахманінова. Ці твори відзначені національним колоритом та оркестровим блиском.

П. Локателлі надав їм розвиненої самостійної форми. Однак, найвишого рівня у своєму розвитку скрипкові каприси сягнули, звичайно ж, у творчості видатного Н. Паганіні².

Відомі також каприси для скрипки П. Роде, К. Ліпінського, О. Львова. Нагадаємо, що П. Роде, як уже згадувалося, визначав свої твори як каприси у формі етюдів. Вони невеликі за розміром, як зрештою і каприси Н. Паганіні. На відміну від них К. Ліпінський створює каприси великомасштабні, подібні за формою та розміром до розгорнутих драматичних сцен, героїко-епічні образи яких навіяні національно-визвольною боротьбою польського народу. Отже, з XIX ст. термін «каприс» став означати яскраво віртуозний твір, або невелику п'єсу імпровізаційного характеру, або оркестровий твір у жанрі попури на народні чи широко відомі теми.

Проаналізувавши літературу з питань історії та теорії жанрів етюдів і капрису, перейдемо до розгляду цих жанрів на сучасному етапі. Надамо класифікацію етюдів та каприсів у творчості вітчизняних авторів. В основу класифікації покладені наступні критерії: 1) функціональне призначення (оволодіння технічними труднощами, демонстрація віртуозних можливостей, виконання у камерній обстановці чи концертному залі, тощо); 2) ступінь художньої спрямованості. Отже, твори можна класифікувати таким чином:

1. *Етюди та каприси як інструктивний матеріал у навчальному процесі, що за своїм значенням наближається до вправи* (О. Станко, 8 етюдів для скрипки соло. 1963).

2. *Етюди та каприси як п'єси*. Різновиди творів з технічними труднощами, що мають більш яскраву образність, ніж інструктивні, та спрямованість на концертне виконання (М. Скорик. Каприс для скрипки соло, [вісімдесяті]; В. Кирейко. Каприччіо, 1961; В. Сечкін. Каприс, 1965; В. Флис. «Каприз», 1969; Г. Глазачьов. Концертний етюд, 1981; О. Грінберг. «Саргіссіо» для скрипки соло, 1996; О. Пушкаренко. Каприси для скрипки соло, 2003). Ці твори написані як для скрипки соло, так і для скрипки у супроводі фортепіано.

3. *Етюди та каприси як програмні віртуозні п'єси*. Особливий різновид етюдів та каприсів, що мають назви та конкретний програмний

² Саме він відкрив у власних творах небачені обрії скрипкового виконавства, сполучаючи блискучу віртуозність із художньою глибиною та виразністю. Завдяки каприсам, Н. Паганіні вважається засновником романтичного напрямку в інструментальній музиці.

задум. Для них є характерним розгорнуте формотворення і яскраво виражена віртуозність. Наприклад, Каприччіо для скрипки з камерним оркестром В. Губаренка, яке складається з трьох п'єс за назвою «Заплачка», «Співанка», «Веселий музика», або «Етюд-картина» В. Довженка для скрипки та фортепіано. До програмних творів також відносяться етюди-п'єси з національним колоритом, відображеним не тільки у музичній стилістиці, але й також у назві. Серед них – «Гуцульське каприччіо» для скрипки з фортепіано Г. Жуковського, «Українське каприччіо» для скрипки з оркестром К. Домінчена та «Слов'янське каприччіо» Л. Колодуба.

Для характеристики кожного з видів запропонованої класифікації, звернемося до аналізу конкретних музичних творів.

У скрипковій музичній літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є небагато прикладів етюдів та каприсів українських митців, спрямованих на розвиток саме технічних можливостей виконавців. Музиканти у своїй практиці, як правило, користуються, в основному, надбаннями західно-європейських композиторів (П. Гавіньє, Ф. Фіорилло, Р. Крейцер, Ж. Мазас, Л. Шпор, Ш. Данкля, Я. Донт, А. В'єтан, Г. Венявський). Однак є вітчизняні композитори, які цілеспрямовано звертаються до жанру етюд як інструктивного матеріалу у навчальному процесі. В цьому аспекті інтерес має цикл О. Станка «8 етюдів для скрипки соло». Він є яскравим прикладом характерних рис етюдів як жанру. Наприклад, автор використовує певний технічний засіб протягом усього твору та одну ритмо-формулу, котра витримується довгий час.

Етюд № 1 G-dur О. Станка розвиває технічні можливості правої руки і націлений на вдосконалення плавного співучого з'єднання двох та трьох струн по вісім легато. Твір містить невеликий вступ і закінчення, це вказує на пропорційну побудову. Автор позначає темп – *moderato*, підкреслюючи, що етюд може виконуватися, в порівнянні з каприсом, у більш помірному темпі. Дещо перегукується з першим за технічними завданнями етюд № 4. Написаний він також у темпі *moderato*, але більш ускладнений ритмічно завдяки триольному руху. Певну складність має триольність у поєднанні з регістровими переключеннями (відповідно, перекид смичка через струни). В етюдах № 2 та № 8 композитор ставить за мету розвиток техніки подвійних нот у різному сполученні. Етюд № 3 мі мінор спрямований на вдосконалення змін позицій, що розташовані поруч, та складного інтонування

інтервалів у незручних для скрипаля тональностях. Темп етюдів не швидкий. Етюд № 5 також спрямований на розвиток зміни позицій лівої руки, але у триольному русі. З середини етюдів завдання ускладнюється появою нової ритмічної формули та відхиленнями у інші тональності. Етюд № 6 – *Andante*. За своїми рисами твір наближається до капрису. У формі це виявляється завдяки яскравому контрасту між крайніми частинами та середнім розділом (*Allegro*). Відбувається зміна темпу та артикуляції (штрих *legato* змінюється на *sautillé*).

Етюд № 7 наближається до п'єси поліфонічного складу. Перший розділ (*Andante*) викладений подвійними нотами, переважно у кварто-квінтових сполученнях. Середній розділ (*con moto*) – мелодія із супроводом: тремоло у нижньому голосі та виразна мелодія у верхньому.

Закінчується цикл віртуозним етюдом (*Allegro giocoso*), спрямованим на розвиток техніки подвійних нот у сполученні з комбінованим штрихом (*legato* та *staccato*). Особливістю цього твору є наявність розвиненого середнього розділу, поліфонічного за складом, з виразною мелодією, з позначкою «*meno mosso cantabile*», яка утворює різкий контраст з крайніми частинами. Можна припустити, що цей етюд має підсумкове значення та виконує фінальну функцію в циклі.

Отже, в циклі етюдів О. Станка витримується один або декілька технічних засобів (мелодико-ритмічна формула або прийом, наближений до неї, що отримує варіантний розвиток); кожний етюд націлений на вдосконалення певних технічних навичок. Це збереглося від етюдів в «чистому» вигляді (тобто, етюдів-вправи). Цикл підтверджує думку про те, що етюд може бути написаний як у швидкому, так і в повільному темпі. У ХХ ст. зберігається акумулююча тенденція жанру, тобто він вбирає в себе також риси капрису (віртуозної п'єси, вільної за формою, яка сполучає в собі декілька тем, або образів).

Цикл побудований за принципом контрастності – темпової, фактурної, технічної. Деякі п'єси містять також тематичний контраст, тому що вони написані у простій тричастинній формі з контрастними серединами. Таким чином, композитор продовжує західноєвропейську традицію, поєднуючи в одній збірці етюдів-вправи та художні етюдів, як це робили, наприклад, визнані майстри епохи романтизму – Г. Венявський, А. В'єтан. Етюд на межі ХХ–ХХІ ст. демонструє жанрово-стильову динаміку. Композитор, використовуючи типологічні особливості етюдів, створює п'єси, які увібрали в себе риси спорідненого жанру, в даному випадку капрису

Прикладом концертного твору може бути «Каприс для скрипки соло» М. Скорика. Первісно, якщо композитор працює над створенням п'єси другого типу нашої класифікації, він повинен враховувати психологію слухацького сприйняття. На це ми й звернемо увагу під час аналізу. Які ж аспекти пріоритетні для слухача? Перш за все, це – яскрава образність, характерність, наявність контрастного зіставлення тем, фактурні переключення. Якщо скрипка звучить у супроводі фортепіано, то має бути виконавський діалог, різноманітна артикуляція, динаміка, тобто усе те, що стимулює зацікавленість аудиторії.

Каприс написаний у варіантно фазовій формі з контрастними тематичними вкрапленнями. У побудові форми цілого автор залишився вірним традиції жанру, він створив вільну композицію, засновану на варіантно-фазовому розвитку первісного тематичного матеріалу. Схематично це виглядає так:

A	A1	A2	Coda
Тема	Варіант теми	Другий варіант теми	Presto з елементами репризи

Тема капрису декламаційного складу звучить вельми експресивно та напружено в *a-moll* на *f*. Напряга досягається завдяки альтераціям несталих шаблів, декламація ж – численними акцентами у сполученні із штрихом *detashe*. Кожна фаза розвитку є яскраво вираженим варіантом теми, – то декламаційно-напруженим, то, як у варіанті A1, – з контрастним ліричним елементом. Доречі, цей ліричний елемент автор повторює у розділі двічі у незмінному вигляді, що також спрямовано на слухацьке сприйняття.

Віртуозність у творі виявляється у постійній зміні штрихів, артикуляції, нагромадженні технічних труднощів – акордів, подвійних нот, гамо- та арпеджіо-подібних пасажів, тремоло та *pizzicato* у лівій руці, рухах на складні хроматичні інтервали, варіантно-ритмічному перетворенні теми, варіантно-фактурному розвитку. Присутні динамічні контрасти на межі та в середині розділів. Взагалі, динаміка варіюється в межах від *p* до *ff*. Мають місце також характерні контрасти, наприклад у розділі A2: *dolce* – *pesante*.

Отже, всі застосовані композитором віртуозні засоби розвитку сприяли створенню п'єси з яскравою примхливою образністю. В межах розвитку одного тематичного матеріалу гранично виявляють

себе контрастні елементи, які базуються на яскравій зміні фактури, технічних засобів, динаміки. Автор демонструє віртуозність в тематичній розробці початкового тематичного матеріалу: максимальний розвиток звуковисотного, артикуляційного, темброво-регістрового та метро-ритмічного параметрів теми.

Прикладом каприччіо як програмної віртуозної п'єси є «Слов'янське каприччіо» Л. Колодуба для скрипки та фортепіано. Твір написаний у варіантній формі, складові частини якої побудовані за принципом контрасту. Починається каприччіо одноголосним звучанням скрипки соло в темпі *Lento*, що є первинним інтонаційно-конструктивним утворенням (термін О. Верби [2]) (тт. 1–15). Епізод *Lento* виконує в цьому творі функцію вступу. В ньому закладене тематичне зерно, котре розповсюджується на всю п'єсу. Тема, побудована на основі секундової наспівки та її варіантного розвитку, має народно-пісенну основу та яскраво виражений національний колорит (ц. 1)³. Вона звучить під акомпанемент фортепіано, що виконує функцію гармонічного оформлення у вигляді сталих акордів нетерцевої побудови з інтервалом секунди у середині. Секундова інтонація, закладена у вступі, перейшла у гармонічну вертикаль фортепіанної фактури (тт. 16–29). У другому проведенні теми (тт. 30–42) з'являється квартова інтонація (низхідні інтервали у скрипки та у фортепіано). Вона передує різкоконтрастуючому епізоду до всього попереднього розвитку. Темп змінюється на *Molto vivace*. В партії скрипки тема набуває вираженого танцювального характеру, а в партії фортепіано з'являються відривчасті акорди з акцентами на *ff*. У подальшому фактура скрипкової партії обтяжується акордами (ц. 5). Тематичний розвиток відбувається на основі варіантного проростання (по В. Бобровському) і на цій основі виникають нові теми, контрастуючі з основною, але засновані на первинній інтонаційній заданості. Наприклад, у дев'ятій цифрі проведення теми схоже з початковим, а наступний епізод є контрастним. Секундово-квартова інтонація переміщується в партію фортепіано. Фігураційне викладення фактури та остинатне повторення однієї й тієї ж мелодико-ритмічної формули додає музиці нового відтінку – неспокійного, несталого. В партії скрипки в той же час з'являються висхідні квартові ходи, що чергуються з низхідними у штриху *ricochet*. Квартова інтонація (ц. 17) варіантно перетворюєть-

³ Несиметрична побудова теми та перемінний розмір притаманні слов'янській народній музиці.

ся завдяки репетиціям на нижній ноті висхідної кварта також у сполученні зі штрихом *ricochet*.

Схований в нижньому голосі скрипкової партії, викладеної подвійними нотами, черговий варіант теми звучить дуже експресивно на *ff*, на фоні епізодичного фортепіанного супроводу (ц. 18). Подальше повнозвучне проведення теми відбувається в партії фортепіано. Поступово фігураційний рух переходить в партію скрипки, а фортепіано акомпанує короткими синкопованими остинатними нотами в нюансі *ppp* спочатку в октавному викладенні, далі – тризвуками та, нарешті, повноцінними багатозвучними акордами на постійному *cresecendo* (ц. 24). Це нагадує попередній розвиток музичного матеріалу (ц. 11). Нарешті, відбувається фактурна кульмінація – *Pesante* (ц. 26). Тема набуває вигляду дуже віддаленого від свого первинного викладення. Її звучання за всіма параметрами сильно відрізняється від початкового. Тема набуває максимально експресивного характеру завдяки арпеджійованим широким акордам на *ff*, акцентам, синкопованому ритму, кластерним акордовим структурам в партії фортепіано та регістровому розширенню фактури. Вона звучить ваговито та могутньо. І все ж, виявляється її тематична спорідненість з первинним інтонаційно-конструктивним утворенням (секундово-квартові побудови). Контрастна у співвідношенні з первинною – завдяки варіантному розвитку, кульмінація сприймається як логічний підсумок розвитку на основі тематичного проростання.

Після кульмінації повертається тема, максимально наближена до свого початкового звучання (ц. 1). При цьому лунає вона в партії скрипки у нюансі *pp*, у приглушеному мерехтливому тембрі *sul tasto* як спогад, на фоні розрідженої фортепіанної фактури в акомпанементі. Автор надає архаїчній наспівці власну трактовку засобами сучасного музичного мовлення, зокрема політональністю.

Примхливий, неочікуваний характер розвитку каприччіо підкреслює закінчення п'єси (*Tempo I*, останні 7 тт.). У партії скрипки висхідний триольний рух на секундово-квартовій інтерваліці закінчується ствердженням початкової секундової інтонації, але на *ff*. Таким чином, «Слов'янське каприччіо» Л. Колодуба є інструментальною п'єсою вільної форми та фантазійного, мінливого характеру, з типовою для жанру капрису примхливою зміною епізодів і настрою. Проведений аналіз дозволяє зробити висновки про те, що в цьому творі виявилися характерні риси капрису як жанру. А саме: віртуозність,

відкритість (вільні переходи від одного розділу до іншого). Непередбачуваність та примхливість цього жанру підкреслена широким використанням та контрастними зіставленнями динаміки (від *pp* до *ff*), фактури (одно- та двоголосність, акорди, фігурації), артикуляції, тембрів (скрипкові прийоми *sul tasto*, *sul ponticello*, флажолети, різноманітні регістри), штрихів (*détaché*, *sautillé*, *ricochet*, дубль-штрих). Завдяки специфічним особливостям жанру – віртуозності та вільному розвитку, автор яскраво виявляє власну композиторську фантазію. Використовуючи принцип варіантної техніки письма, він максимально розвиває невелике тематичне зерно, вибудовує виразні музичні теми, доводячи їх до найвищого ступеня експресії. Жанр капрису не є суворо регламентованим, завдяки чому композитору та виконавцю надається можливість виявити власну творчу фантазію.

ВИСНОВКИ. Розглянуті різновиди етюдів і каприсів дозволяють зробити наступні узагальнення.

Обидва жанри мають свою жанрово-стильову динаміку розвитку. Вони тісно переплетені та поєднані чималою кількістю спільних рис. Насамперед, це віртуозність та спрямованість на оволодіння певними технічними засобами. Однак, каприс більш змістовний та художньо привабливий жанр. До каприсів у цій якості наближений концертний етюд.

Етюд – п'єса, що переважно націлена на розвиток певних технічних навичок та заснована на певній мелодико-ритмічній формулі. Такі ж риси притаманні і каприччіо, хоча вони можуть будуватися на основі тематичного контрасту. Для етюдів найбільш характерним є фактурна та темпова одноманітність, чітке формоутворення, а каприси, що в цілому мають більшу художню спрямованість, імпровізаційність, демонструють різноманітність форм та змісту (тричастинна форма, з рисами рондо, варіаційна, варіантна тощо).

В деякій мірі етюд і каприс мають різне призначення. Вони можуть різнитися формою та змістом. Поєднує ж їх віртуозна спрямованість музики, зазвичай, відносно невеликі розміри, та головне, що і етюд і каприс можуть водночас використовуватись виконавцями як технічна вправа, і як концертна, художньо-змістова, яскрава віртуозна п'єса.

Українські композитори, котрі працювали у жанрах художнього етюдів та капрису, створювали зразки, подібні за специфічними властивостями до етюдів та каприсів західноєвропейської традиції, до творчості таких композиторів як А. В'єтан, Г. Венявський, та, звичай-

но, Н. Паганіні. Однак, у творчості наших митців ці жанри набувають своїх характерних рис, які найбільш яскраво виявилися у творах художньої спрямованості. В них явно відчувається опора на народний слов'янський, зокрема, український мелос, що іноді відбивається і у програмному задумі.

На сучасному етапі розвитку скрипкової мініатюри в українській музиці жанри етюдів та капрису представлені досить широко та різноманітно. Вони виступають і як твори для навчальних цілей, і як концертні п'єси. Але специфіка цих жанрів у творчості українських авторів здебільшого характеризується **концертною спрямованістю**. Саме в цих п'єсах, призначених для блискучого, яскравого виконання, музиканту надається шанс продемонструвати власні технічні можливості. Сучасних композиторів не задовольняють лише складні віртуозні завдання. Всі різноманітні технічні засоби спрямовані не стільки на вирішення складних віртуозних завдань, скільки на розкриття художнього змісту твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Булучевский Ю., Фомин В. *Краткий музыкальный словарь для учащихся [Текст]* / Ю. Булучевский, В. Фомин. – Л. : Музыка, 1990. – 344 с.
2. Верба О. *Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70–90 гг. XX века) [Текст]* : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство / О. Верба. – Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2001. – 22 с.
3. Гинзбург Л. *Анри Вьетан : монография [Текст]* / Л. Гинзбург – М. : Музыка, 1983. – 176 с.
4. Григорьев В. *Генрик Венявский [Текст]* / В. Григорьев. – М. : Музыка, 1966. – 118 с.
5. Григорьев В. *Кароль Липиньский. Жизнь и творчество [Текст]* : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / В. Григорьев. – Москва, 1967. – 23 с.
6. Должанский А. Н. *Краткий музыкальный словарь [Текст]* / А. Должанский – Л. : Музыка, 1964. – 520 с.
7. Гинзбург Л., Григор'єва В. *Історія скрипкового мистецтва : у 3-х вип. [Текст]* : підручник / Л. Гинзбург, В. Григор'єва. – М. : Музыка, 1990. – Вип. 1. – 285 с.
8. *Музыкальный словарь Гроува [пер. с англ.]*. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
9. Николаев А. *Фортепианная игра [ноты]* / А. Николаев. – М. : Музыка, 1978. – 192 с.

10. Островский Л. Краткий музыкальный словарь [Текст] / Л. Островский. – Л. – М., 1949. – 213 с.

11. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман. – М. : Издат-во Юргенсона, 1896. – 1536 с.

12. Словарь иностранных слов. – 7-е изд., перераб. – М. : Русский язык, 1979. – 624 с.

13. Этюд // Энциклопедия [под ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – С. 659.

14. Ямпольский И. Каприччио / И. Ямпольский // Муз. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 710.

МЕЛЬНИК А. ЕТЮДИ ТА КАПРИСИ (КАПРИЧЧИО) В УКРАЇНСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ МІНІАТЮРІ. Розглядаються жанрово-стильові різновиди етюдів та каприсів (каприччіо) у скрипковій мініатюрі; надається їх класифікація та визначаються специфічні особливості.

Ключові слова: етюд, каприс, каприччіо, жанрово-стильова динаміка, мініатюра, українська скрипкова мініатюра.

МЕЛЬНИК А. ЭТЮДЫ И КАПРИСЫ (КАПРИЧЧИО) В УКРАИНСКОЙ СКРИПИЧНОЙ МИНИАТЮРЕ. Рассматриваются жанрово-стилевые разновидности этюдов и каприсов (каприччио) в скрипичной миниатюре; дается их классификация и жанровая типология.

Ключевые слова: этюд, каприс, каприччио, жанрово-стилевая динамика, миниатюра, украинская скрипичная миниатюра.

MELNIK A. ETUDES AND CAPRICES (CAPRICCIOS) IN THE UKRAINIAN VIOLIN MINIATURE: CLASSIFICATION AND GENRE TYPOLOGY. The article examines the genre-stylish varieties of etudes and caprices (capriccios) in a violin miniature, their classification and genre typology is given.

Keywords: etude, caprice, capriccio, genre-style dynamic, miniature, Ukrainian violin miniature.

УДК 78.071.2 : 788.6 (477.54/.62)

Валерий Алтухов

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ В СЛОБОЖАНЩИНЕ

Кларнет, будучи самым молодым инструментом, в семействе деревянных духовых инструментах появился в Германии в нача-

ле XVII века. Сконструировал его известный мастер музыкальных инструментов И. Деннер из города Нюрнберга в процесс усовершенствования французской свирели «шалюмо». В Слобожанский край, как и в другие регионы Украины, кларнет пришел из Европы в начале XIX ст. «Большим стимулом для развития искусства игры на кларнете стало введение его в состав военных оркестров и через небольшой отрезок времени кларнет становится главным мелодическим инструментом этих оркестров» [1, с. 4]. В каждом военном оркестре число кларнетистов доходило до 20 человек. Исследователи подсчитали, «что в эпоху наполеоновских войн в европейских армиях находилось более 50 тысяч музыкантов играющих на этом инструменте» [2, с. 18].

Кроме военных оркестров кларнет быстро занял заметное место в бытовых инструментальных ансамблях, которые были популярны при проведении увеселительных мероприятий, как среди городской знати, так и в усадьбах помещиков и дворян. Можно привести пример из раннего музыкального образования молодого М. Глинки, который воспитывался в имении своих родителей в селе Новоспасском. Биографы композитора отмечали, что десятилетний М. Глинка пережил особое эмоциональное впечатление после прослушивания в усадьбе выступления струнного квартета шведского композитора Б. Крусселя. Перед мальчиком «внезапно открылся поразительно волшебный мир музыки и в его устах естественно прозвучали слова, известные всем музыкантам: “Музыка-душа моя”» [5, с. 53].

Для кларнетистов этот исторический факт привлекателен тем, что Б. Круссель был не только одаренным композитором, но и превосходным кларнетистом, автором многочисленных произведений для кларнета. Среди них – три концерта для кларнета и оркестра, Интродукция и Тема с вариациями для кларнета и фортепиано, Концертная симфония для кларнета и оркестра. Примечательно, что Б. Круссель являлся также автором трех квартетов для кларнета и струнных инструментов. В связи с этим можно предположить, что маленький Глинка слушал квартет Б. Крусселя, состоящий именно из кларнета и трех струнных инструментов.

Известно, что в юности Глинка имел возможность слушать различные камерные ансамбли духовых инструментов, в которые обязательно входили кларнеты. Вот что писала в своих воспоминаниях сестра Глинки Л. И. Шестакова: «Мы катались по Десне, у нас были

две шлюпки: одна – большая, в которой помещались мы все и гости, а другая – маленькая, для наших музыкантов. Хорошо помню имена последних и духовые инструменты, на которых они играли разные песни. Их было 12: два фагота, две валторны, два кларнета, две флейты, два гобоя и еще два каких-то инструмента» [6, с. 46].

Таким образом, можно сделать вывод, что слух Глинки впитывал тембр кларнета с раннего детства. Вероятно, именно из-за детских впечатлений кларнету в сочинениях гениального русского композитора отведена такая ответственная роль: он поручил этому инструменту выразительные темы в арии Антонида, Краковяке и других танцах в опере «Иван Сусанин», а также в Ариозо Руслана («Победа, победа») и танцах в саду Наины из оперы «Руслан и Людмила». Эти примеры представляют собой блестящие образцы применения кларнета в русской симфонической музыке. Передумовою яскравою піднесення культурного життя міста у другій половині XIX ст. стала, безумовно, діяльність Харківського університету, створеного у 1804 р., що довгий час був майже єдиним навчальним закладом, де приділялась увага музичній освіті. З ім'ям Івана Матвійовича Вітовського (учня Й. Гайдна) пов'язано відкриття музичних класів в університеті, створення великого студентського хору; просвітницька та виконавська діяльність Вітовського була відзначена у свій час М. І. Глінкою, що перебував у Харкові двічі – у 1823 та 1838 рр. Завдяки Вітовському в 1812 р. у Харкові відкрився музичний магазин, де можна було придбати різноманітні ноти та музичні інструменти» [4, с. 5].

В музыкальных классах Харьковского университета 50–60 годах обучался игре на фортепиано основоположник украинской музыки Н. В. Лысенко. Его учителями были профессиональные музыканты М. Дмитриев, И. Вильчек. Молодого Лысенко в Харькове считали лучшим исполнителем произведений Шопена и Бетховена. «Уже тогда не однократно подчеркивалась необходимость создания в городе филармонического общества» [3, с. 6].

В мае 1871 года в Харьков приезжает яркий музыкант И. И. Слатин. И уже в октябре 1871 года он открывает Харьковское отделение российского музыкального общества, а также музыкальные классы при нем. Именно эти классы через 12,5 лет будут переименованы в Харьковское музыкальное училище. Директором училища был избран и утвержден И. И. Слатин, который в этой должности проработал 49 лет – исключительный случай в истории музыкальных учеб-

ных заведений Украины. «Вклад И. И. Слатина в создание музыкальной культуры одного из крупнейших городов Украины – Харькова по значимости сопоставимо музыкально-общественной деятельности А. Г. Рубинштейна, разумеется, с поправкой на масштаб» [6, с. 4].

И. И. Слатин приглашает на Слобожанщину выпускников Петербургской, Московской, Лейпцигской, Варшавской, Пражской консерваторий: это Г. Гек, С. Глазер, К. Бринбок, Ф. Кучера, С. Мотте, Ф. Бугамелли, Р. Геника, А. Юрьян и Ю. Юрьян. Для духовиков особый интерес представляет Гуго Гек, который получил музыкальное образование в Германии, потом уехал в Россию и играл во многих провинциальных оркестрах. В 1885 году он работал в оркестре оперного театра г. Харькова, а с 1890 по 1920 гг. преподавал гобой и кларнет в Харьковском музыкальном училище, а с 1918 года и в консерватории. Г. Гек был очень одаренным музыкантом, прекрасным исполнителем, известным педагогом и много сделал по организации духовых классов.

В музыкальных классах училища первого периода обучение на духовых инструментах не проводилось из-за отсутствия желающих учиться, так как обучение было платное. Молодые люди из обеспеченных семей предпочтение отдавали игре на фортепиано, скрипке, виолончели, вокалу. Лишь после решения вопроса льготного обучения духовиков и приобретения комплекта духовых инструментов за счет средств училища стало возможным открыть на оркестровом отделе классы духовых инструментов.

Г. Гек в музыкальном училище и консерватории занимался как с гобоистами, так и с кларнетистами. Сохранились рецензии, опубликованные в Харьковских газетах того времени на сольные концерты Г. Гека, где он в первом отделении блестяще исполнял произведения для гобоя, а во втором отделении концерта выказывал такое же изумительное мастерство игры на кларнете. В 1920 г. Г. Гек был приглашен вести класс гобоя в Московской консерватории, где он проработал до 1935 года (с 1926 г. на должности профессора). Именно Г. Гек, гобоист по специальности, заложил основу профессионального образования кларнетистов Слобожанщины. Он воспитал целую плеяду прекрасных исполнителей, которые в первой половине XX ст. работали в оперном театре, симфоническом оркестре филармонии, в музыкальном училище и консерватории.

В первые годы существования консерватории класс кларнета вел, наряду с Г. Геком, выпускник ХМУ Михаил Гольдштейн. Он прекрасно

владел звуковой динамикой, имел неограниченные технические возможности. Педагогическая деятельность М. Гольдштейна, длившаяся до середины 30-х годов XX ст., значительно повлияла на дальнейшее развитие искусства игры на кларнете, основанной Г. Геком.

Небольшой период (30-е годы) класс кларнета в консерватории возглавлял И. Розенберг. Современники отмечали, что молодой музыкант обладал очень красивым звуком и выразительной кантиленой.

Высокий уровень обучения кларнетистов в 30–50-х годах XX ст. поддерживал выпускник Г. Гека Григорий Рыков. В педагогической работе он добивался правильной постановки аппарата, творческого осмысления текста музыкального произведения. Воспитал большое количество первоклассных кларнетистов. Среди выпускников Г. Рыкова – Левко Колодуб, знаменитый композитор, судьба которого связана с Харьковской и Киевской консерваториями. Он родился в Киеве, в музыкальной семье в 1931 году. «После ареста мужа в 1937 г. мать Колодуба, оперная певица, с семилетним сыном оставляет Киев. В Харькове прошли школьные и студенческие годы будущего композитора. Он воспитанник муздесятилетки по классу кларнета Рыкова и Харьковской консерватории по классу композиции профессора М. Д. Тица. С 1954 г. все последующие годы работает в Киеве, получив признание как один из значимых представителей современной музыки, известный общественный деятель, лауреат многих премий, народный артист Украины, профессор, ныне – академик Национальной музыкальной академии» [7, с. 29].

В этой цитате есть одна небольшая неточность. Левко Колодуб учился в Харьковской консерватории по двум специальностям: как композитор и как кларнетист. Вот где истоки его любви к камерно-инструментальной музыке (и духовым инструментам, в частности)! Л. Колодуб написал огромное количество замечательных произведений для духовых инструментов как сольных, так и для смешанных составов, которые очень популярны среди молодых исполнителей.

В 50–60-х годах XX ст. класс кларнета возглавил воспитанник Московской консерватории В. Козлов – одаренный музыкант, виртуозный кларнетист, много сделавший для дальнейшего развития искусства игры на кларнете.

В 1968 году начался новый этап организации и работы классов духовых инструментов. В Харьковской консерватории была организована отдельно кафедра оркестровых духовых инструментов во главе

с выпускником Московской консерватории Я. Токарчуком. Именно в этот период начался постепенный переход кларнетистов Слобожанщины, игравших на кларнетах немецкой системы, на кларнеты французской системы. Процесс перехода был завершен в 80-х годах XX ст.

С 1988 г. кафедре оркестровых духовых инструментов возглавил талантливый музыкант, яркий исполнитель Г. Абаджян. Класс кларнета в этот период вели С. Низкодуб и автор этой статьи.

За последние 20 лет искусство игры на кларнете в нашем регионе поднялось на качественно новую ступень. Этому способствовал ряд факторов. Рассмотрим наиболее весомые. В начале 90-х годов XX ст. в Харькове гастролировал известный кларнетист из Франции Филипп Купер. Все слушатели были восхищены невероятным мастерством Ф. Купера – красотой звука, тонкой нюансировкой, безупречным владением новыми приемами игры. В последующем Ф. Купер много раз приезжал в Харьков с концертами, проводил мастер-классы, и все кларнетисты могли непосредственно общаться с выдающимся артистом. Сразу было видно, что мы отстали от французской кларнетовой школы, так как в то время все кларнетисты Слобожанщины играли на инструментах очень низкого качества. И это не только ученики школ, училищ и консерватории. В симфонических оркестрах оперного театра и филармонии в группе кларнетов были представлены инструменты устаревших моделей всех фирм – Юбель, Сельмер, Ямаха, Буффе. При такой инструментарии добиться качественной стройной игры в группе кларнетов было практически невозможно. Спонтанно у педагогов-кларнетистов родилась идея – перевести всех учеников (это касалось учеников специальной музыкальной школы, музыкального училища и консерватории) на современный инструментарий. Ф. Купер рекомендовал нам базовую модель кларнета Буффе R.C., на основе которой был построен весь широкий спектр кларнетов Буффе. Через несколько лет идея была реализована полностью и все студенты-кларнетисты приобрели качественные инструменты строя *A* и *B*, необходимые для учебного процесса и практической работы в симфонических оркестрах.

В последние годы в Харькове появились три современных бас-кларнета фирмы Буффе-Престиж. Эти инструменты принадлежат симфоническим оркестрам филармонии, оперного театра и МСО «Слобожанский». Группы кларнетов в этих оркестрах оснащены современным инструментарием. И это позволяет иметь более высокий профессиональный уровень ансамблевой игры.

Вторая причина, способствующая росту профессионального мастерства кларнетистов, заключается в следующем. В 1991 и 1995 годах в Харькове были проведены региональные конкурсы кларнетистов. Первый конкурс проходил в формате Всесоюзного смотра-конкурса молодых музыкантов. Второй – под патронатом фирмы Буффе. И главными призами на конкурсе 1995 года были новые инструменты фирмы Буффе, которые лично привез Ф. Купер. Он же возглавлял жюри конкурса. В конкурсе участвовали кларнетисты Москвы, Ленинграда, Воронежа, Одессы, Харькова, Белгорода. Надо признать, что эти конкурсы стали мощным катализатором творческого и профессионального роста молодых музыкантов. Кларнетисты Слобожанщины целый год упорно готовились к конкурсным прослушиваниям и выступили достойно. Один из разыгрываемых кларнетов остался в Харькове.

В то время в Украине еще не проводились такие конкурсы духовиков, как имени Д. Беды (Львов), «Срібний дзвін» (Ужгород), «Синя птица» (Симферополь), «Сельмер-Париж в Украине» (Киев), «Аккорды Хортицы» (Запорожье). Лауреаты Харьковского конкурса Сергей Третьяков и Игорь Галь после окончания учебы в консерватории стали концертмейстерами группы кларнетов в симфонических оркестрах филармонии и оперного театра; оба работают в университете искусств им. И. П. Котляревского.

Важнейшим катализатором улучшения работы по воспитанию молодых специалистов на духовых инструментах в Украине стало появление новых учебных пособий. В этом процессе первое место принадлежит уникальному учебнику «Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства» выдающегося музыканта, педагога, ученого В. Апатского. Такого фундаментального учебного пособия на Украине и в странах СНГ, объединяющего в единую семью всех музыкантов, играющих на духовых инструментах, никогда не было. Он стал настольной книгой для каждого педагога, студента, так как в ней есть ответы (или направление поиска ответов) на все проблемы, возникающие в процессе обучения духовика.

За последние годы значительно увеличилось количество публикаций и научных статей, посвященных проблемам исполнительства на духовых инструментах. Так, преподаватель класса тромбона ХГУИ им. И. П. Котляревского О. Федорков в 2009 г. защитил кандидатскую диссертацию, а известный музыкант-дирижер В. Богданов, работающий на кафедре оркестровых духовых инструментов, в 2008 г. бле-

стяще защитил докторскую диссертацию. В том же году было издано пособие-хрестоматия «Гами і вправи для розвитку техніки гри на кларнеті», которые создал автор данной статьи. В различных научных сборниках Слобожанщины за последние годы напечатано около двадцати статей, посвященных непосредственно духовым инструментам, написанными музыкантами-исполнителями высокого уровня. На наш взгляд, эта тенденция сохранится и на перспективу, так как кафедру духовых оркестровых инструментов каждый год оканчивает несколько магистров и ассистентов-стажеров, которые приобщены к научной деятельности.

И еще одна очень важная проблема, повлиявшая на улучшение оркестровой подготовки молодых музыкантов Слобожанщины. В 1994 году в Харькове на базе кафедры духовых инструментов был организован молодежный симфонический оркестр «Слобожанский». Заведующему кафедрой духовых оркестровых инструментов и симфонического дирижирования профессору Г. А. Абаджяну удалось убедить руководителей области пойти на беспрецедентный шаг – выделить необходимые финансовые средства для создания профессионального молодежного симфонического оркестра. Теперь это очень известный коллектив на Украине. Студенты, аспиранты, выпускники университета искусств получили возможность в стенах родного вуза каждый день репетировать по 3–4 часа и каждую неделю (обычно по пятницам) выступать с новой программой. График работы оркестра распisan на несколько лет вперед. Дирижеры из разных стран мечтают поработать с молодыми слобожанскими музыкантами.

МСО «Слобожанский» – постоянный участник музыкальных фестивалей и конкурсов, которые проводятся в Харькове, Киеве и других городах Украины. Многие композиторы Украины доверяют этому коллективу премьеры своих новых сочинений. В 2009 году коллективу было присвоено звание – Академический симфонический оркестр, а бессменный художественный руководитель коллектива, профессор Г. А. Абаджян получил почетное звание «Народный артист Украины» и стал первым народным артистом Украины среди исполнителей на духовых инструментах в Слобожанщине.

Благодаря плодотворной работе МСО «Слобожанский» практически все кларнетисты нашего ВУЗа имеют возможность за время учебы получать профессиональную оркестровую подготовку. Затем молодые музыканты по конкурсу проходят в симфонические оркестры

филармонии, оперного театра, музыкальной комедии, успешно работают в других регионах Украины. К примеру, кларнетисты Ю. Немировский и А. Шестовский в настоящее время прекрасно работают солистами оркестра Президента Украины, но прежде они прошли все этапы профессионального становления в Харькове – учеба, работа в МСО «Слобожанский», работа в филармонии и оперном театре.

В нашем регионе наблюдается позитивная тенденция расширения и освоение нового репертуара. В результате конкурсов, фестивалей, общений с известными зарубежными кларнетистами расширился современный кларнетовый репертуар. Именно Ф. Куппер в 1992 г. в Харькове исполнил концерт П. Франсе и подарил ноты этого замечательного произведения. Сейчас все ученики специализированной музыкальной школы в старших классах и студенты консерватории обязательно изучают и исполняют данное сочинение. В постоянный репертуар слобожанских кларнетистов вошли: кларнетовые концерты Нильсена и Копленда, сонаты Э. Денисова, Е. Станковича, Л. Бернштейна, секвенция Берлио, этюды и капризы И. Оленчика.

Благодаря тому, что много кларнетистов Слобожанщины поступили в университеты США, Швейцарии, Германии, нам стали доступны новые учебные пособия. Так, из Америки пришли ноты четырех тетрадей этюдов Розе. В Америке они являются обязательными для профессионального обучения. Из Франции мы получили капризы Н. Паганини в переложении профессора Парижской консерватории Деликлоза. На наш взгляд, изучение такого художественного репертуара дает мощный импульс в техническом и художественном развитии молодого музыканта.

ВЫВОДЫ. На современном этапе созданы благоприятные условия для подъема и мощного расцвета искусства игры на кларнете в Слобожанщине. Подготовлен резерв высокого уровня исполнителей-кларнетистов для работы в симфонических оркестрах.

Проводится целенаправленная научно-методическая работа по освещению актуальных проблем исполнительства на духовых инструментах. Освоен большой новый пласт современных произведений для кларнета, созданных композиторами второй половины XX ст.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алтухов В. Гами і вправи для розвитку техніки гри на кларнеті : навчальний посібник / В. Алтухов. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – 254 с.

2. *Благодатов Г. Кларнет / Г. Благодатов. – М., 1965. – 60 с.*

3. *Кононова Е. Илья Ильич Слатин – основоположник профессионального музыкального образования в Харькове / Е. Кононова // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. – Харків : ХДУМ ім. П. Котляревського, 2006. – Вип. 18. – С. 5–22.*

4. *Кравець В. Сторінки з історії Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського / З музичного педагогічного досвіду. – Харків : ХМУ, 2008. – Вип. 1. – С. 5–18.*

5. *Левашова С. М. И. Глинка / С. Левашова. – М., 1987. – 378 с.*

6. *Шестакова Л. Былое М. И. Глинка и его родителей / Глинка в воспоминаниях современников. – М., 1955. – С. 23–47.*

7. *Юферова З. Час розвитку / Левко Колодуб : сторони творчості. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – Вип. 50. – С. 31–33.*

АЛТУХОВ В. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ГРИ НА КЛАРНЕТІ У СЛОБОЖАНЩИНІ. *Висвітлюються сучасні тенденції розвитку мистецтва гри на кларнеті на Слобожанщині. В результаті творчої роботи педагогів-кларнетистів ДМШ, музичного училища, вищих навчальних закладів Слобожанського краю виконавський рівень кларнетистів наближається до європейських стандартів.*

Ключові слова: кларнет, Слобожанщина, виконавство, педагогіка гри на духових інструментах.

АЛТУХОВ В. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ В СЛОБОЖАНЩИНЕ. *Освещаются современные тенденции развития искусства игры на кларнете на Слобожанщине. В результате творческой работы педагогов-кларнетистов ДМШ, музыкального училища, вузов Слобожанского края исполнительский уровень кларнетистов приблизился к европейским стандартам.*

Ключевые слова: кларнет, Слобожанщина, исполнительство, педагогика игры на духовых инструментах.

ALTUKHOV V. CURRENT TRENDS OF DEVELOPMENT IN THE ART OF PLAYING THE CLARINET IN SLOBOZHANSCHINA. *Modern tendencies of the development of art of playing the clarinet in Slobozhanshchina are elucidated in the article. As a result of creative work of clarinet teachers, professors of Children's Music Schools, Music College and higher educational establishments of Slobozhanskiy region, the performing level of clarinetists approximates to European standards.*

Keywords: clarinet, Slobozhanshchina, performing, pedagogics of playing on wind instruments.

**ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРТИКУЛЯЦИИ
И ПОИСК ИХ «ОБЩЕГО ЗНАМЕНАТЕЛЯ»
В СКРИПИЧНОМ ИСПОЛНЕНИИ**

Слитность и членораздельность инструментальной речи в скрипичной игре – явления, на первый взгляд, полярные. Оба эти качества играют весьма заметную, зачастую – определяющую роль в создании художественного образа произведения. Помимо развитых художественных представлений скрипача, их реализация требует весьма чутких реакций исполнительского аппарата на интонационное наполнение, тоновое течение, его динамическую направленность. Этим свойствам звучащей материи не всегда уделяется должное внимание в учебном процессе, тогда как именно они придают действенность, живое дыхание инструментальному выражению. Обладая относительной самостоятельностью, обе эти тенденции одновременно неразрывны и взаимозависимы, – подобно тому, как в исполнительской скрипичной динамике и выражении рассматривать действия каждой из рук можно лишь теоретически, умозрительно, абстрагируясь от художественных задач.

Цель данной статьи – опыт комплексного рассмотрения проблем инструментального выражения, предполагая к этому времени приобретение учащимся необходимой гибкости и свободы аппарата исполнения.

Помимо тонового слияния, нас будет интересовать развитие чуткости к артикуляционно-динамическим «подробностям» исполняемого как необходимое свойство инструментальной речи, в конкретных художественных условиях. Таким материалом достаточно умеренным по степени сложности и одновременно весьма ответственным по творческой задаче может послужить Сицилиана И. С. Баха. Её простота и выразительность в сочетании с плавностью мелодического развёртывания – благодарный материал для трансформации пластичных исполнительских действий в опорную мелодическую линию подобного же свойства. Плавное развитие, медленный темп, текучесть тоновой линии нацеливают ученика на поиск столь же плавных размеренных исполнительских действий, спокойного вибрато. Ремарка *dolce espressivo* призывает к использованию трепетного, чутко реаги-

рующего на изменения динамики вибрато, непрерывно передающегося из тона в тон.

Определённое значение имеет предварительная двигательная настройка аппарата: с одной стороны – своеобразный «ауфтакт» смычка, предшествующий звучанию и как бы программирующий мягкий характер тона при достаточной его глубине; с другой – предваряющая звучание вибрация умеренной частоты и амплитуды. Важно отметить, что и осанка, и благородная пластика движений также играют определённую роль в создании художественного образа пьесы.

Предельно песенным должен быть секстовый ход второй фразы: в данном случае этому способствует приём *portamento*, – плавное перемещение-скольжение пальцев вверх по струне к вибрированному *ля* второй октавы, – кульминации первого предложения. Столь же плавно происходит обратный спуск в нижнее *до*. Всё это – необходимые элементы культуры тонообразования; большое значение в исполнительском комплексе приобретает также «культура паузы» как неотъемлемая составная выразительной линии. Подобно смысловому членению выразительной человеческой речи, музыкальная цезура или пауза также оформляются специфическими инструментальными средствами. К примеру, вибрато, предшествующее началу фразы, подобно вдоху перед её произнесением, таким же образом «проводит» её, плавно, наподобие шлейфа растворяя филированный смычком последний звук.

Во время паузы – снова плавный ауфтактовый взмах: кистево-пальцевое взаимодействие (фингерштрих) в сочетании с плавным взаимодействием плеча и предплечья позволяют мягко и глубоко погрузить смычок в струну. Здесь фингерштрих, как смягчающий и уточняющий элемент исполнения, также «срачивается» с вибрато, его непрерывной передачей от ноты к ноте и чутким следованием фразировочной и артикуляционной динамике.

Мажорное прояснение, некоторое гармоническое обострение и расширение диапазона требуют более насыщенной тембровой окраски путём активизации вибрато; переход же к репризе сопровождается общим успокоением – артикуляция смягчается, экспрессия идёт на спад. Это, однако, не должно привести к потере ощущения опорного тона, его направленности.

Реприза трёхчастной формы обычно рассматривается как возвращение к пережитому, но нечто неуловимое, едва заметное должно

отличать её от экспозиционного проведения; приобретенный в предыдущих разделах духовный опыт предполагает несколько иной взгляд на происходящее в репризе, тем более что вариантность изложения вносит сюда иные оттенки. Вибрато превращается в поистине лидирующий элемент динамики развития: её последовательности, непрерывности развёртывания, либо щемящего трепета в октавном повторе мотива. Как и во всех завершениях фраз, «растворяется» оно с незначительным опозданием после окончательной остановки и плавного поднятия смычка.

Подобного рода задачи возникают и в менее проблемных случаях, после проведения курса коррекции аппарата звукоизвлечения, уточнения и систематизации понятий и навыков, с этими проблемами связанных. Отличие состоит в объёме художественного материала, который привлекается к продолжению работы по совершенствованию профессионального мастерства; в расширении набора технических средств исполнения, а главное – в степени сложности преодоления уже довольно крепко укоренившихся старых навыков и ощущений. Ведущая же идея – развитие исполнительской пластики, с одной стороны, а, с другой – дальнейшее воспитание артикуляционно-динамической рельефности, исполнительской «графичности» – остается неизменной, воплощаясь более тонко, чутко и разнообразно благодаря последовательно сформированному аппарату звукообразования.

Гендель Соната № 5 *A-dur*

Подвижные оживлённые части классических Сонат – благодатное поле для культивирования академизма в динамичных штрихах, широкого спектра их оттенков, артикуляционных особенностей. Безусловно, на первом месте стоит детаşe благодаря его поистине уникальным динамическим и пластическим возможностям. Важное место занимают также штрихи, связанные с чередованием струн, их сочетанием в динамике. В них определяются рациональные исполнительские усилия в условиях чёткого взаимодействия составляющих звукотворческого аппарата, при обязательном эффективном привлечении пальцевых действий (фингерштрих). Последние, при верной организации аппарата звукообразования, должны взять на себя как функцию смягчения соединений, так и обострения артикуляционных единиц. В примерах значительной динамики исполнения это не только обычная громкость, но и манипулирование обертоновым наполнением,

как со стороны правой руки, так и неотъемлемыми от нее усилиями левой: удар-падение, отскок пальцев от струны; манера портаментирования, – скольжения одного пальца со взятием следующего звука другим пальцем; вибрато как важный элемент динамики.

Не будет лишним обратить внимание еще на один важный аспект смычковой техники, присущий не только музыке барокко, но всем без исключения стилям. Имеется в виду аккордовая техника, нашедшая свое широкое применение, например, в сольных сонатах и партитах И. С. Баха, знакомство с отдельными частями которых начинается уже в старших классах музыкальных спецшкол и в училище.

Подходящим материалом для подготовки к более серьёзным произведениям, связанным с аккордикой, может служить *Аллегро* Пятой сонаты Г. Ф. Генделя, в теме которого использованы аккорды. Здесь представлены кратковзвучные аккорды значительной динамики, ученическое исполнение которых очень часто связано с немзыкальными призывками, порождёнными прямолинейными смычковыми ударами по струне, – следствие неотрегулированной техники исполнения, недостатка пластичности.

В данном случае должна срабатывать уточняюще-обостряющая функция фингерштриха, то есть, чуткая подвижность кистево-пальцевого узла, при свободно-собранным состоянии предплечья, вместе с ненапряжённым плечом. Убедившись в свободном состоянии плечевых мышц, плавным движением (направляется образная параллель: «ауфштрихом», – наподобие дирижёрского ауфтакта) смычок плавно приближаем к колодке в воздухе; локоть (косточка) слегка приближается к туловищу.

Ответственный момент выполнения приема – короткий плотный контакт смычка со струной, образованный кистево-пальцевым движением, которое немедленно передает инициативу предплечью: фидирование начинается сразу же после «вспышки», вплоть до полной остановки смычка в районе его середины. Принципиально важно сохранить мягкую опору смычка на струне вплоть до самого конца звучания. Здесь играет роль, во-первых, своевременное моментальное погашение начального импульса-«щипка», во-вторых – поддержание абсолютно ненапряжённого состояния плеча, обуславливающего настолько же свободное действие предплечья; в-третьих – нахождение верной пропорции между обострённой атакой и мерой «отпускания»: фактор, от которого зависит динамическая логика построения.

Подобным образом ведёт себя и левая рука (вибрационная её реакция): взрывоподобный импульс её, возникающий одновременно с атакой смычка, так же плавно гаснет, – уменьшаются амплитуда и частота колебаний, вплоть до полной остановки в конце звучания аккорда. Во время атаки основы аккорда «подобранный» мизинец и согнутый большой палец, распрямляясь, тут же направляют смычок в плоскость верхней пары аккордовых звуков. Непосредственно перед вторым аккордом, во время незначительного люфта, – едва ощутимого поднятия смычка над струнами, мизинец, сгибаясь, переводит смычок в плоскость нижней пары струн (реактивный большой палец помогает ему одновременным сгибанием: вспомним приведенные в начальном разделе упражнения для развития его гибкости).

Сразу же после щипкоподобной атаки вибрированной аккордовой основы, смычок моментально направляется мизинцем к верхушке аккорда; вибрато плавно «растворяется». Свободное владение плотной звонкой, незасорённой призвуками атакой звука – один из верных признаков мастерского управления смычком, предпосылка виртуозной перспективы ученика. Благоприятный случай поработать именно над такими качествами атаки звука – изучение финальной части этой же Сонаты. В отличие от требования использования довольно умеренной скорости смычка в исполнении аккордов второй части, тема финала диктует исполнителю применение плотного стремительного штриха *marcato* в начале обеих половин части.

Искрометным характером отличается также и второй элемент темы. Здесь упругость и острота *Жиги* – также сфера влияния фингерштриха. От его подвижности зависит и качество летучего стакато в следующем эпизоде. Ловкость в соединениях струн также достигается благодаря кистево-пальцевому взаимодействию, – амплитуда их движений возрастает вместе с увеличением расстояний между струнами. Кадансовый оборот снова возвращает нас к аккордам; пожалуй, на этот раз их исполнение уже не вызовет у ученика затруднений.

Реакция фингерштриха на преодоление расстояния уменьшенной дуодецимы, так же как и на перенесение смычка к нижнему звуку аккорда, теперь будет безотказной, не вызовет мышечного перенапряжения, – так же, как и в дальнейшем. Начало второй половины финала ставит такие же задачи, как и начало первой: плотные звонкие атаки, яркий легкий аккорд после «запева».

Следующий фрагмент немного сбавляет остроту и упругость, приобретая некоторую «женскую» мягкость. Рекомендованный способ исполнения – напевное деликатное *non legato* в нижней части смычка, окрашенное вибрацией; легкие погружения-отпускания смычка.

Внезапный динамический взлет в *fis-moll'e* заставляет значительно активизировать также динамику левой руки, – нарастающая сила падения пальцев, подчёркнутая опора *eis* и, в конце концов, каскад фигураций, которые буквально влетают в доминантсептаккорд. Активно вибрированные опоры репетиций; гибкая кисть и плотный смычок в значительной динамике создают впечатление концентрации содержания, неодолимого устремления.

На очереди – снова грациозный эпизод, исполняемый лёгкими импульсами-уколами, обогащёнными вибрацией. И – пылкий взлёт в наивысшую точку части, который советуем исполнять динамичным летучим стаккато, усиливая активными вибрационными импульсами на опорных долях квартолей. Завершающий эпизод части представляет собой смещение уже знакомого фрагмента экспозиции на квинту вниз, – в тональность доминанты. В обоих случаях пассаж можно начать штрихом *non legato* нижней половиной смычка, в третьем такте плавно перемещаясь в верхнюю его половину: такое выполнение переносов смычка становится не только более удобным, но и сам результат наращивания динамики – более действенным. Управление атакой звуков, которая становится всё рельефнее, таким образом облегчается.

Актуален постоянный контроль состояния плеча: с ростом динамики действий напряжение его мышц должно оставаться минимальным; коэффициент полезного действия фингерштриха – максимальным.

Выход на заключительный каданс носит характер победный, гордый благодаря рельефному произнесению каждой доли, вплоть до мельчайшей: такой эффект достигается чётким падением пальцев и всевозрастающей остротой смычковой атаки. Конечная нота – лаконичная, победная: смычок плавным движением поднимается над струной, на фоне вибрационного остаточного «шлейфа», достойной осанки исполнителя, – понятно, всё это должно делаться с неизменным ощущением меры.

ВЫВОДЫ. В предложенном анализе художественных произведений нами очерчен примерный круг проблем и задач, возникающих

перед учеником во время практической реализации двигательных формул, которые превращаются в выразительные конструкции, и, в конце концов, составляют каркас, оболочку исполняемого произведения. Анализ умышленно сопровождался образными сравнениями, эпитетами – признаками конкретной художественной цели, стоящей за технологией музыкальной конструкции.

Предвидя долю скептицизма коллег-педагогов, можно со всей ответственностью утверждать, что путь к пробуждению художественной инициативы, фантазии ребенка, юноши – это ежедневный, непрерывный поиск сравнений, метафор, параллелей, ярких поэтических образных примеров, учительская убедительная иллюстрация на инструменте. Поиск параллелей с поэтическим словом, умение выразительно интонировать поэтический язык – благодатный грунт, подспорье для понимания интонации музыкальной; поэтому взять поэзию в помощники на вооружение педагогу-музыканту не помешает никогда. Реальное сознательное ощущение пластики, музыки слова, языка, содержательных образных акцентов, феномена *течения*, развёртывания содержания, становления целостного поэтического образа, его духа, живительной силы влияния на сознание слушателя, воспитательной силы, наконец, – всего того, что делает душу ребенка тоньше, чувствительнее к прекрасному, – активные слагаемые художественно-воспитания, пренебрегать которыми педагог не вправе.

Подытоживая круг задач, встающих перед учеником в работе над подвижными частями классической сонаты, можно надеяться, что они помогут развить навыки упругой динамичной и одновременно пластичной игры. Реализуется такое умение как благодаря мастерскому незаметному на слух соединению смычков, так и при необходимости, обострению смычковой артикуляции. Ведущим инструментом того и другого является эффективно действующий фингерштрих.

Важна также роль неразрывной связи динамики смычка с динамикой действий левой руки. Последнее включает в себя мобильное податливое вибрато; смену позиций, и зависимое от общей динамики развития пальцевое «произношение» – то есть энергию удара пальцев по струне. Всё это происходит на основе формирования качественного стабильного скрипичного *опорного тона* – материальной первоосновы выразительных конструкций. Суммарное взаимодействие перечисленных факторов, оплодотворенное художественными представлениями относительно стилевой принадлежности произведения

и традиций его исполнения, непременно приведёт к положительному художественному результату.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березовчук Л. Н. Артикуляция в музыке (к проблеме модальной звуковой формы в произведении) / Л. Березовчук // Музыкальная коммуникация : сб. науч. трудов (Проблемы музыкознания). – СПб. : РИИИ. – Вып. 8. – С. 187–204.

2. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.

3. Григорьев В. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя / В. Григорьев // Вопросы музыкальной педагогики. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 7. – 159 с.

4. Интонация : сб. науч. тр. отв. ред. А. И. Чередниченко. – К. : Вища школа, 1978. – 240 с.

ЕВДОКИМОВ С. ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРТИКУЛЯЦИИ И ПОИСК ИХ «ОБЩЕГО ЗНАМЕНАТЕЛЯ» В СКРИПИЧНОМ ИСПОЛНЕНИИ. Статья посвящена проблеме скрипичной артикуляции как важной составной динамики развития художественного образа.

Ключевые слова: художественный образ, скрипичная динамика, артикуляция, исполнительский аппарат, тонообразование, фингеритрих, аккордовая техника.

ПРОТИЛЕЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ АРТИКУЛЯЦІЇ ТА ПОШУК ЇХНЬОГО «ЗАГАЛЬНОГО ЗНАМЕННИКА» У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАННІ. Статтю присвячено проблемі скрипкової артикуляції як важливої складової динаміки розвитку художнього образу.

Ключові слова: художній образ, скрипкова динаміка, артикуляція, виконавський апарат, тоноутворення, фінгеритрих, акордова техніка.

YEVDOKIMOV S. OPPOSITE TENDENCIES OF ARTICULATION AND SEARCH OF THEIRS «COMMON SIGNIFICANCE» IN VIOLIN PERFORMANCE. The article is dedicated to the problem articulatory displaying as an important component of artistic image's dynamics.

Keywords: artistic image, violin dynamics, articulation, apparatus of playing, tone creation, fingerstrich, accord technics.

О РОЛИ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ В КЛАССЕ ОБЩЕГО И СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО

Предмет «фортепиано» играет важную роль в процессе формирования профессии «музыкант». Уже с первых шагов обучения в музыкальной школе ребенок приобщается к игре на фортепиано, то ли в качестве специального, то ли второго – «общего» – инструмента. Это относится как к исполнительским, так и теоретическим специальностям. Продолжая свое обучение в среднем и высшем учебном заведении, молодой музыкант ни в коей мере не порывает с фортепиано, а зачастую овладевает им на более высоком уровне. В последнем случае уровень владения фортепиано бывает почти равным уровню «родной» специальности исполнителя, что позволяет ему стать выдающимся концертмейстером-пианистом в ансамбле с другим исполнителем. Достаточно вспомнить легендарный дуэт: Галина Вишневская (сопрано) – Мстислав Ростропович (фортепиано).

Целью обучения игре на фортепиано является не только овладение технической стороной музицирования на инструменте, но и изучение различных стилевых направлений, форм, жанров как фортепианной, так и симфонической, вокально-инструментальной, оперной литературы. В этом плане неопределима роль камерного ансамбля. Однако, если для выпускников-пианистов музучилищ, или школ-десятилеток этот вид работы не является новым, то, предположим, для *струнников* выступление в роли пианиста в камерном ансамбле может быть новой сферой их музыкальной деятельности, в чем-то интересной, а в чем-то сложной, но весьма полезной.

О значении ансамблевого музицирования неоднократно писал Г. Нейгауз: «Наилучшим методом было бы < ... > ежедневное чтение с листа, *предпочтительно в четыре руки*, ознакомление со всей неисчерпаемой камерной и симфонической, да и всякой другой “внефортепианной” литературой» (курсив мой. – Г. Д.) [2, с. 194]. Правда, этот метод Нейгауз рекомендовал в работе с такими выдающимися учениками, как Э. Гилельс. На наш взгляд, основную идею этого метода можно использовать со студентами в классе общего и специализированного фортепиано.

В комплексе специальных дисциплин для бакалавров и магистров любой специальности музыкального вуза Украины фортепиано занимает едва ли не ведущее место. Одесская музыкальная академия им. А. В. Неждановой не является исключением. Работа педагога со студентами в классе общего и специализированного фортепиано имеет свои особенности и специфику. Это связано, во-первых, со специальностью того или иного студента; во-вторых – с уровнем его подготовки на фортепиано, с тем количеством и качеством навыков, которые были «наработаны» в среднем звене.

«Разрыв» в подготовленности студентов бывает весьма существенным. Сравним, например, студентов-музыковедов или культурологов, окончивших среднее учебное заведение по классу специального фортепиано, в силу обстоятельств, изменивших свою специальность в вузе и, предположим, студентов-вокалистов, лишь в музыкальном вузе постигающих азы фортепианной игры. В последнем случае сложность положения нередко усугубляется тем, что такими «новичками» оказываются студенты-иностранцы, для которых приобщение к игре на фортепиано происходит параллельно с освоением нового для них русского языка.

Г. Нейгауз справедливо утверждал, что «вечные неизживаемые неполадки на вокальных факультетах, неразрешимые проблемы вокальной педагогики возникают главным образом потому, что преподаватели пения не хотят (или не могут?) пользоваться **комплексным** методом, не обучают искусству – музыке, а заняты главным образом постановкой голоса» [2, с. 189]. Нейгауз писал об этом еще в 50-е годы XX века, но в значительной степени его слова актуальны и сегодня.

Конечно, есть исключения из правил, но и сейчас многие педагоги-вокалисты, не в должной мере владеют каким-либо инструментом (в данном случае мы имеем в виду фортепиано), на котором им приходится играть необходимые распевки и другие упражнения. Возможно, по той причине, что в свое время они не смогли уделить должного внимания предмету фортепиано и не овладели этим инструментом на определенном уровне. В таком случае львиная доля труда отдана на откуп концертмейстеру. И в этом плане на преподавателе фортепиано лежит ответственная и сложная задача, и в какой-то степени союзническая с педагогом по специальности в деле воспитания дальнейших поколений музыкантов, как исполнителей, так и педагогов. Поэтому,

во избежание дальнейших досадных недоразумений (ведь многие нынешние студенты в будущем окажутся такими же педагогами – учителями пения), им следует уделить фортепиано значительную часть своего труда.

Форма проведения занятий по фортепиано со студентами различных специальностей является индивидуальной. Как известно, обучение в классе общего и специализированного фортепиано включает, помимо общих для всех специальностей программных требований, в частности, освоения крупной формы, полифонии, этюдов, пьес различных стилевых или жанровых направлений, также специфические для каждой специальности моменты. К таковым можно отнести: игру хоровых (для студентов-хормейстеров) или симфонических (для оперно-симфонических дирижеров) партитур, исполнение фортепианных концертов студентами-музыковедами, игру распевок, аккомпанементов студентами-вокалистами и т. п. При этом отметим различный уровень подготовки студентов разных специальностей, в том числе, музыковедов и композиторов. Ансамблевое же исполнительство в классе общего и специализированного фортепиано представляет широкое поле деятельности в освоении и развитии навыков фортепианной игры.

Следует указать на ряд основных моментов. С одной стороны, игра в ансамбле является «пограничной» между сольной игрой и игрой с аккомпанементом (как в случае с малоподготовленными студентами-музыковедами, однако претендующими на специализацию); с другой – она неопределима в деле приобщения к фортепиано студентов-вокалистов или других малоподготовленных студентов-иностранцев.

Ансамблевая игра может быть очень полезна студентам, специальности которых предполагают освоение ими «ансамблевого пространства», как, например, дирижерам (хоровым, оперно-симфоническим); она же способствует выработке «слышания» партнера, например, у студентов-оркестрантов.

Следует отметить, какую значительную роль играет ансамблевая игра в постижении оперного, камерного, симфонического репертуара теми студентами, пианистическая подготовка которых находится на среднем уровне. Кроме того, состав студентов в классе каждого педагога бывает разнородным по специальностям. И в этом случае игра в ансамбле студентов различных специальностей может быть

очень важна и полезна для их знакомства с другими специальностями, взаимообогащения и общего музыкального развития. Добавим, что ансамблево-концертное исполнительство (участие в открытых концертах, в концертах класса того или иного педагога и т. п.) способствует лучшему снятию концертного волнения, психологического стресса, более свободному ощущению на эстраде, чем в случае сольного выступления, особенно у тех студентов, для которых игра на фортепиано представляет значительные трудности.

Чтобы яснее раскрыть вышеизложенные высказывания, остановимся подробнее на работе со студентами различных специальностей.

Работа со **студентами-музыковедами** представляет большой интерес, но при этом свои особенности и трудности. Это связано, нередко, с разницей в подготовке студентов и программными требованиями, предъявляемыми к студентам данной специальности. Специальность «музыковед» предполагает высокий уровень «оснащенности» пианистическими приемами и навыками, нередко приближающий их к студентам специального фортепиано, от этого отталкиваются и программные требования. Но зачастую бывает, что студенты не обладают высоким уровнем подготовки. В этом случае выбор программы для такого студента играет едва ли не решающую роль. Поэтому, наряду с «традиционными» жанрами, как, например, классическая соната или полифония (не слишком высокой трудности), можно использовать в качестве пьес или средней формы, различные переложения или транскрипции, исполняя их либо в дуэте студентов либо в ансамбле с педагогом. Это поможет, с одной стороны, овладению техническими навыками, а, следовательно, более сложными произведениями различных стилей и жанров; а с другой – исследования музыкальных произведений, и, с третьей – подготовить студентов к овладению жанром фортепианного концерта с сопровождением. Можно порекомендовать игру оперных и симфонических транскрипций (переложений) для 2-х фортепиано: например, «Маленькой ночной серенады» для струнного оркестра В. А. Моцарта, отрывков из опер Р. Вагнера, П. Чайковского и др.

Недавно предмет «фортепиано» вошел в программу такой новой специальности, как музыкальная культурология. **Работа со студентами-культурологами** имеет свою специфику, и поэтому требует особого подхода. В начале формирования данной специальности культурологи были «привязаны» к кафедре специального фортепиано.

Впоследствии, учитывая разный уровень подготовки студентов, они были закреплены за кафедрой общего и специализированного фортепиано. С этим связан и выбор программы студентов. Так, культурологи, специальностью которых является общая история культуры, могут изучать объем музыкальной литературы в классе фортепиано более обзорно, нежели музыковеды и композиторы, которые заняты детальным погружением в законы гармонии, полифонии, контра-пункта. Следует учитывать и разный уровень музыкальной подготовки самих студентов-культурологов. Некоторые из них являются выпускниками специальных музыкальных заведений таких, как школы-десятилетки или музыкальные училища, для которых фортепиано было «родной» специальностью, но, в силу обстоятельств не идут по профилю специального фортепиано. Одним из таких обстоятельств могут быть семейные или профессиональные заболевания рук.

Напротив, бывают студенты, закончившие средние учебные заведения по другим специальностям (например, струнные инструменты), для которых фортепиано было общим предметом. Эти студенты, безусловно, меньше подготовлены технически. При этом наиболее важным является духовный потенциал студента, его музыкальный и общий интеллект, которые должны быть помощниками во взаимодействии с педагогом. Все это требует особого подхода в выборе программы студентов-культурологов разного уровня подготовки. В процессе обучения мы рекомендуем комплексный подход к жанрово-стилевому охвату репертуара студентами-культурологами. Интересными могут быть и поиски новых технических приемов, гармонический и структурный анализ произведений.

При создании индивидуального плана студента педагогу необходимо учитывать художественную ценность музыкального материала, его методическую направленность на возможности данного студента и перспективы его дальнейшего творческого роста. Значительна также роль ансамблевой игры, способствующая охвату различных стиливых направлений в музыкальной культуре различных эпох.

Работа со студентами-хормейстерами. Как правило, представители данной специальности в достаточной мере оснащены навыками игры на фортепиано. Одним из показателей этого является то, что фортепиано входит в число обязательных предметов на вступительных экзаменах в консерваторию. Спецификой хормейстеров и симфонических дирижеров является обязательная игра ими партитур.

Обычно хормейстера, подобно музыковедам, хорошо подготовлены по музыкально-теоретическим дисциплинам (например, сольфеджио). Поэтому в целом их уровень музыкальной подготовки достаточно высок. Вместе с тем, дирижерско-хоровая практика предполагает и в учебной, а затем и практической деятельности ансамблевый фактор – пение в хоре и дирижирование им. Овладение навыками ансамблевой игры в классе фортепиано студентами-хормейстерами будет в дальнейшем помощником в их практической работе. Это, безусловно, не исключает изучение обязательных программных требований, как например, сонатно-вариационных циклов, полифонии, этюдов, пьес. Однако практика исполнения фортепианных дуэтов со студентами своей или других специальностей на открытых концертах кафедры может принести огромную пользу.

Думается, особое значение для студентов-хормейстеров может иметь репертуарная «политика». Учитывая тот факт, что значительная часть выпускников этой специальности в дальнейшем будет работать регентами и певчими православных храмов, возможно сделать акцент на русскую классику, которая в лучших своих образцах опирается на традиции церковного пения. К таким образцам можно причислить фортепианные и оперно-симфонические переложения произведений М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, Г. Свиридова.

Работа со студентами оркестрового факультета. Как известно, оркестровый факультет весьма разнообразен по специальностям. Это, во-первых, большая «гвардия» струнников, духовиков, которые постоянно выступают в роли ансамблистов (с концертмейстером, и в камерно-квартетном жанре).

В симфоническом оркестре студенты постоянно сталкиваются с проблемами чтения с листа, с работой «под руку» дирижера. В любом случае оркестрантам приходится за довольно небольшой срок изучить большой репертуарный объем сольной, камерной, симфонической и оперной литературы. И тут на помощь может прийти игра в ансамбле в классе общего и специализированного фортепиано. Полезно исполнение не только оригинальных фортепианных дуэтов, но и фортепианных переложений произведений русской и зарубежной классики (симфоний, опер, увертюр).

Для менее продвинутых студентов можно порекомендовать пьесы в 4 руки В. Матвеева, переложения из музыкальной драмы Э. Грига

«Пер Гюнт», хор из оперы А. Бородина «Князь Игорь», несложные пьесы из 4-х ручного фортепианного переложения «Карнавала животных» К. Сен-Санса и др.

Работа со студентами-вокалистами. Наибольшее число студентов в музыкальной академии составляют студенты кафедры сольного пения. Это –наиболее разнородная по музыкальной подготовке часть студенческого контингента. Многие из студентов-вокалистов имеют весьма слабую подготовку по фортепиано, что, конечно, представляет одну из самых больших проблем для педагога по фортепиано. Огромную помощь в овладении элементарными навыками фортепианной игры может оказать ансамблевое музицирование. Хотя случается, что вокалом занимаются студенты, имеющими высшее образование, некоторые в прошлом получили диплом по специальности фортепиано. Поэтому таким студентам доступна большая часть фортепианной и ансамблевой литературы; работа с ними бывает очень интересной и плодотворной.

Программные требования для студентов-вокалистов предполагают усвоение ими различных стилевых направлений вокальной музыки, исполнение аккомпанемента, игру в ансамбле с педагогом (или со студентами), что способствует их дальнейшему совершенствованию в будущей концертной и педагогической деятельности.

ВЫВОДЫ. Предмет «фортепиано» играет огромную роль для студентов всех специальностей без исключения. Наиболее важное значение он имеет в воспитании студентов и магистров, для которых предмет «фортепиано» является специализованным, например, для специалистов историко-теоретического и композиторского факультетов музыкальной академии. В любом случае преподаватель фортепиано разрабатывает индивидуальный подход к программным требованиям той или иной специальности на основе личностных характеристик студента, его профессионального опыта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грум-Гржимайло Т. Ростропович и его современники в легендах, былях и диалогах / Тамара Грум-Гржимайло. – М. : АГАР, 1997. – 376 с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 299 с.

ДУБРОВСКАЯ Г. О РОЛИ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ В КЛАССЕ ОБЩЕГО И СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО. Исследуется

значимость ансамблевой игры в классе общего и специализированного фортепиано в музыкальном вузе. Автор рассматривает специфику каждой специальности и излагает разные подходы в программных и технических требованиях.

Ключевые слова: фортепиано, ансамбль, специфика подготовки, специализация, репертуар.

ДУБРОВСЬКА Г. ПРО РОЛЬ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ У КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО. Досліджується значення ансамблевої гри у класі загального та спеціалізованого фортепіано музичного вузу. Автор розглядає специфіку кожної спеціальності музичної академії та пропонує різноманітні підходи у програмних та технічних вимогах.

Ключові слова: фортепіано, ансамбль, специфіка підготовки, спеціалізація, репертуар.

DUBROVSKAJA G. ABOUT ROLE OF ENSEMBLE PLAY IN THE GENERAL AND SPECIALIZE CLASS OF MUSICAL HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENT. In the article is researching the significance of play in the general and specialize class of musical higher educational establishment. The author considering the specific of each speciality is researching in the general and specialize class of music academy and propose different doing in the program and technical demandings.

Keywords: piano, ensemble, specificity of training, specialization, repertoire.

ПЕДАГОГІЧНІ ОБРІЇ

УДК 78.072.2 : 792.54 «312»

Анатолій Солов'яненко

ОПЕРНА РЕЖИСУРА У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Мистецтво оперної режисури вважається одним з найскладніших видів музично-театральної діяльності. Її розвиток у ХХ столітті є тому підтвердженням. Сучасний оперний театр, в якому це мистецтво заявляє про себе, свідчить про народження нової естетичної реальності, що демонструє інші більш органічні форми синтезу різних за своїм походженням мовних засад. Завдяки ним оперна сцена не втрачає суспільної актуальності, що доводить практика постійно діючих фестивалів, оперні прем'єри та зростання уваги до них не тільки публіки, але й міжнародної преси.

Строкатість думок інтернаціонального корпусу оперних критиків є фактором, що викликає необхідність певних узагальнень теоретичного характеру, пов'язаних з осмисленням процесів, що відбуваються не тільки на рівні окремих імен та подій, оперних вистав та їх режисерських рішень. Конче необхідна систематизація цих думок за напрямками, що надасть змогу визначити ті прогалини та проблемні питання, що існують у набутому досвіді оперного мистецтва. Крім суто специфічних мистецтвознавчих розвідок, що стосуються безпосередньо жанрових ознак, в культурно-історичних проєкціях, вагоме місце займає тема, пов'язана з інтерпретаційно-сценічними прочитаннями оперних творів. Від них залежить, чи буде сприйнятим та «почутим» композиторський задум. Виконання цього завдання залежить не тільки від виконавців. Театральність оперного мистецтва потребує адекватних рішень, посилюючи вагу режисерського втручання.

Актуальність таких втручань почала усвідомлюватися як необхідність на початку ХХ ст. з розвитком нових підходів до оперної творчості як засобу, призначеного втілювати події, характери та конфлікти у формах музичної виразності з високими концептуально-визначеними художніми потенціалами.

Спонукали до них й досягнення драматичного театру: приклади сценічної акторської творчості та пошуки системного підходу до сценічного втілення «художнього смислу», закладеного акторським текстом.

Узагальнюючим етапом стала діяльність К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, які розробили принципи правдивої та художньо-переконливої передачі на сцені «внутрішнього життя ролі», тим самим заклали основи розвитку режисури як вагомий складової сценічного перекладу художнього твору. Розроблені ними принципи обумовили не тільки подальший розвиток театральної практики. Режисерські постановки К. Станіславського оперних творів у 20–30-ті роки ХХ ст. є загально визнаними як такі, що заклали початок розвитку оперної режисури у напрямку її стильової визначеності як в проєкції на світоглядні орієнтації суб'єктів цієї діяльності, так і з точки зору загально-конструктивних принципів, в яких режисерська складова оперної вистави виявляє себе у цілісному вигляді. Розглянути подальший розвиток цих підходів у мистецькій теорії та практиці – **мета** пропонуваної статті.

Щоб визначитися, потрібно більш детально розглянути внесок К. Станіславського у реформування музичного театру. Найбільш системне уявлення про установки, яких дотримувався режисер дає дослідження М. Кузнецова, присвячене порівняльному аналізу принципів роботи над оперною виставою тих, кого автор називає засновниками кардинальних інновацій в оперному мистецтві Росії: С. Мамонтова, Ф. Шаляпіна, К. Станіславського. Автор підкреслює, що без досвіду школи оперної режисури, напрацьованого Московською приватною оперою та нового розуміння важливості оперної акторської гри, привнесеного Ф. Шаляпіним, система К. Станіславського могла б й не відбутися.

Вона ввібрала в себе напрацьовані елементи сценічної виразності надавши їм характер надзавдань, розв'язання яких вимагає цілеспрямованих режисерських зусиль, здатних подолати «схильність» оперної вистави до «костюмованої концертності». Тому спів, пластика, драматична дія, декоративне оформлення повинні знаходитися у протидіючому взаємодоповненні, підпорядкованому наскрізним лініям оперної драматургії. Від артистів він вимагає осмисленого співу та жести, безперервності життя на сцені музичного образу, не вдаватися до штампів і шукати акторських ідей його художнього втілення [2, с. 46–49].

Оперно-режисерська діяльність К. Станіславського не стала поодиноким прикладом. В Маріїнському театрі гучним явищем були також постановки В. Мейерхольда, який виходив з примату музики над лібрето. Своє бачення завдань оперної режисури режисер визначив так: «партитура, що накреслює певний жест, звільнює актора музичної драми від підпорядкування свавілля особистого темпераменту. Актор музичної драми повинен зрозуміти суть партитури й перевести всі тонкощі оркестрового малюнку на мову пластичного малюнку» [1, с. 74]. Це був новий курс, що підпорядковував пластичне рішення образів та мізансцен змісту та «ритмічному малюнку» музичного розвитку.

Режисура як пошук загальної «тональності» звучання оперної вистави – напрямок, який накреслила творча діяльність В. Немировича-Данченка. Він наполягав на тому, що будь-яке режисерське рішення не повинно виходити за межі авторського стилю та жанру твору. І головним доробком тут є конкретні образні форми, в яких схована сутність твору. Знайти її – зрозуміти думку автора і таким чином увійти у внутрішній підтекст його художньої мови. Саме цей підтекст і потребує режисерської допомоги, тобто сценічного тлумачення та зовнішніх театральних рішень. Проте, як підкреслює П. Марков, порівняно з режисурою драматичного спектаклю сфера оперної режисури залишилось майже не розробленою. Ні В. Немирович-Данченко, ні К. Станіславський, ні В. Мейерхольд (не зважаючи на те, що вони залишили багато цікавих зауважень щодо ролі режисури у створенні оперного спектаклю) не дають підстав вважати їх теоретиками цього різновиду мистецької діяльності [3].

Про режисуру в опері в її складових найбільш повно почали писати, коли у 1934 році відкрився факультет музичної режисури. Потребу в ньому підказувала діяльність відкритої у 1923 році оперної студії Ленінградської консерваторії. До організації нового структурного підрозділу були залучені провідні музиканти та педагоги. В положеннях, які закладалися в основу діяльності кафедри музичної режисури, наголошувалося на таких принципах: «1) Композитор – перший режисер оперного спектакля; тож, щоб зрозуміти режисера-композитора, режисер-постановник повинен бути музикантом. 2) Другий режисер оперного спектакля – диригент. Гармонійне поєднання в творчості та одна мова з режисером-постановником можливе тільки, якщо він є музикантом. 3) Співак – душа оперного театру: щоб розкрити музичний

світ опери, її образи й сценічно вірно спрямувати, режисер має бути музикантом» [3, с. 161]. Процитовані положення наводить один з засновників факультету музичної режисури Е. Й. Каплан (1895–1961), режисер оперної студії Ленінградської консерваторії, її випускник, постановник опер різних за жанрами та стильовими напрямками: від зінгшпіля до модерна російської класики та романтичної опери італійського та німецького зразків. Саме йому належить перша спроба узагальнити сутнісні характеристики оперної режисури. В окремих нарисах він розглядає рольову специфіку співпраці композитора – режисера – диригента – співака, загальну модель виховання молодих режисерів, завдання режисури, технології постановки масових оперних сцен та роботи із співаками.

Каплан постійно підкреслює, що режисерська функція не є самостійною, а повинна бути скерованою здатністю розуміти музику. Це означає не тільки її відчувати, але й чути, бачити приховане у її змісті життя. Якщо цього немає, то сценічний образ опери руйнується, і музика є тільки нейтральним фоном. Оперна режисура – режисура музики у всіх її складових: від композиторського задуму до множинних його інтерпретацій. Режисер оперної вистави визначає шляхи сценічного втілення партитури, створює сценічний еквівалент розвитку художньо-образного змісту і скеровує у відповідному напрямку стосунки, що виникають між диригентом, співаками-акторами та іншими учасниками постанови. Таким чином, ленінградська школа оперної режисури з самого початку свого існування фактично проголосила курс на підтримку та подальший розвиток принципів, започаткованих В. Мейєрхольдом.

Музика як основа оперної режисури у 20 – 30-х роках ХХ ст. – теза, яка не піддавалась сумніву її послідовниками. Проте московська школа, яка формувалась під сильним впливом системи К. Станіславського та В. Немировича-Данченка в її змісті розставляла дещо інші акценти. Опера – це, перш за все, – музична драма, тому й сценічна інтерпретація має виходити саме з цього визначення. І завдання режисера – побачити глибинну сутність тих драматичних колізій, які містить в собі оперний текст.

Найбільш повно підхід до опери як драми ілюструє режисерська творчість Б. Покровського, випускника Московського театрального інституту, послідовника традицій Ф. Шаляпіна та К. Станіславського, засновника Московського камерного музичного театру (1972).

Горьківський театр опери та балету, Білоруський театр опери та балету, Великий театр СРСР, Ленінградський Малий театр опери та балету, Татарський театр опери та балету, Лейпцігський оперний театр, Болгарський музичний театр, Народна опера – така географія напрацьованого ним досвіду в різних історичних умовах, культурних виконавських та постановчих традиціях, який він узагальнив у своїх працях [8].

Установка, на яку Б. Покровський завжди орієнтувався, так само як і його ленінградські колеги-одномудці – не дозволяти, щоб оперна вистава сприймалась як розвага для гурманів. Опера – це драма, що «пишеться музикою», а тому вона відтворює «існування людей, їх конкретне життя, його фізичну, ідейну, моральну, духовну неповторність» [8, с. 9]. Отже, завдання театру – «звуковий ряд, що відображує характери, події, атмосферу» співставити з «зоровим рядом», пам'ятаючи, що у мистецтві завжди присутня умовність зображення реального. Виходячи з цього, режисура не повинна нічого винаходити, її роль – відкривати перед публікою шлях, за яким вона може стежити, як розгортається музична драма. Для цього потрібно знайти таку інтонацію, яка б посилювала виразність оперного тексту. Її специфіка – дійовість, якою мислить режисер; така дійовість повинна складатися у загальний процес конфліктів, настроїв атмосфері, з якою вона пов'язана.

Б. Покровський формулює сутність режисерської інтонації в роботі над оперною виставою, підкреслюючи обумовленість її музичним змістом. Музика – мистецтво почуттів; театр – мистецтво дії; режисерська інтонація – логіка синтезу між ними, що робить музику дійовою, а дію музичною. Ця логіка є основою художнього рішення вистави, її переконливості для публіки. Важливим, на думку Б. Покровського, є також не тільки інтонаційна цілісність оперної постановки, але й її соціокультурна актуальність, відповідність до духовних суспільних потреб, життєвих змін, які народжують нові стереотипи сприйняття оперної творчості.

Б. Покровський вважається визначним авторитетом в театрі оперної режисури. Заклавши її основні принципи, він також був першим, хто розробив їх в проекції на різний оперний репертуар. Головний принцип його творчого методу – кореляція режисерської концепції з внутрішніми чинниками музичної драматургії – став визначальним моментом у подальшому її професійному розвитку. М. Чуднова, як доказ наводить аргумент, що відвідують оперні театри лише ті, в яких

зберігаються принципи творчості цього видатного митця [10, с. 13]. Вона також наголошує, що Б. Покровський – це не лише ера у вітчизняній оперній режисурі. Його художня практика мала величезний вплив на розвиток цієї діяльності у європейському ареолі, підтвердивши у такий спосіб перспективність тих реформацій, до яких прагнули музиканти різних професій у післявагнерівський період.

Серед них особливої уваги заслуговує творча спадщина В. Фельзенштейна, режисерська діяльність якого також розпочалася у 20-ті роки ХХ ст.: спочатку як режисера театрального, а згодом й оперного. У 1927 році він був запрошений головним режисером театру опери й драми в Базель, де, працюючи над оперним репертуаром, вперше замислюється над тим, як зберегти інтерес публіки до оперної творчості і що саме потрібно зробити для цього? Він прагне відродити її актуальність для сучасної сцени.

Працюючи на операх Дж. Верді, Фельзенштейн наголошує, що опера є такою художньою формою, яка може існувати тільки за умов, коли «події на сцені будуть представлені» як «втілення, візуальне відображення та розтлумачення музичної ідеї» у найбільш спрощених формах [11, с. 154]. Головне завдання режисури – «показати драматичний хід оперної дії», але не виходити за межі авторського задуму. Для публіки опера – не тільки почутий музичний твір, але й побачений, дія, що відбувається на сцені може мати лише той художній смисл, який закладений музикою. «Драматичний задум створює ситуацію, де музика абсолютно необхідна і спів є єдино можливим» засобом акторської виразності. Спів як самостійний елемент є «деградація театру», а інструментальний супровід «абсолютно самостійного сценічного процесу є зловживанням музикою» [11, с. 8–9].

У 1947 році Фельзенштейн відкриває новий театр – берлінську «Комише оперу», програмою якого визначався курс на «партнерство з публікою», в якому пріоритетним проголошувалося створення реалістичного музичного театру. Як підкреслює А. Золотов, режисерська діяльність Фельзенштейна «підняла життя на рівень високого мистецтва на матеріалі класичних музичних творів для оперного театру та цілого ряду сучасних творів, змогла це життя на сцені зробити потрібним людям в їх реальному житті» [11, с. 368].

Творчість Фельзенштейна – яскраве явище в європейській оперній режисурі ХХ ст. Її принципи склалися паралельно і незалежно від досвіду інших (у тому числі й російської оперно-режисерської

школи), доводячи, що це була загальна тенденція, яка кардинально змінила традиційні підходи до засобів оперної виразності, посиливши в них ознаки притаманної їм містерійності [7].

Українська оперна режисура формувалася на перехресті різних традицій. Її становлення дослідники пов'язують з розвитком класичного національного театру М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського та новаторськими експериментами О. Курбаса та Гната Юри [9, с. 4.]. Все це й обумовило строкатість підходів до оперної вистави, з одного боку, а з іншого – динамічність естетичних засад та сценічних практик в кожному з українських оперних театрів.

Аналізуючи їх, Ю. Станішевський розподіляє їх на декілька напрямків. Перший – коли режисер розробляє детальний постановчий план, просторовий малюнок кожної сцени і на репетиціях пропонує акторам «увійти» у свій задум, уточнюючи під час його втілення окремі деталі (Д. Смолич). Другий – передбачає інші принципи роботи над виставою: актор-співак є співавтором вистави і остаточно її редакція виникає в процесі тривалої імпровізації – співтворчості всіх учасників з режисером (Д. Скляренко). Третій напрямок оперно-режисерської діяльності спрямований на поєднання цих шляхів; а четвертий – на використання засобів виразності, напрацьованих сучасною театральною драматургією, в музичному контексті [9, 3–26].

Особлива увага у сучасних наукових дослідженнях, присвячених питанням оперної режисури, приділяється репертуару. Оперні різні стилевих напрямків та підходи до їх сценічного втілення, яким повинні бути з цієї точки зору сучасний музичний театр? Не припиняється дискусія й щодо вагнерівської спадщини, зокрема, тетралогії «Перстень нібелунгів». Постановчі рішення оперних творів, з яких вона складається, свідчать про пошуки нових концептів режисерських рішень світоглядного змісту: осучаснення ідей, закладених у вагнерівських драмах (П. Булез – Патріс Шеро), їх поетизація та посилення в них міфологічної складової (Дж. Лівайн – Отто Шенк, Метрополітен-опера), прочитання в ритмах сучасних стилів (хай-тек у амстердамській виставі Г. Ципіна й П. Ауді). Усі ці експерименти дозволяють зробити ще важливий **висновок** щодо зростання ваги у режисерських інтерпретаціях сценографічного тексту.

Залучення різних режисерсько-стильових моделей як засобу осучаснення класичного оперного репертуару – тенденція, яку яскраво ілюструють постановки, представлені на Зальцбурзькому фестивалі

опери Рамо, Моцарта, Генделя. Як наголошує М. Нестьєва, в них органічно співіснують режисерські прийоми театру різних епох та національних традицій: театру кабукі, карнавалу, цирку, барокові принципи «світотіні», оперні моделі *grand opera*, *opera buffa*, опера вестерн тощо [6]. Все це є наслідком зростання можливостей обміну інформацією й творчими дослідженнями різних оперно-театральних традицій, інноваційним досвідом окремих оперних режисерів, зростанням ваги міжнародних контактів.

Отже, сучасна науково-дослідницька практика вимагає як узагальнюючих теоретичних праць, так і нових досліджень, спрямованих на вивчення творчих внесків кожного окремого режисера-митця в проєкціях на ті художні процеси, які відбуваються зараз в музичному театрі та культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каплан Э. И. *Жизнь в музыкальном театре* / Каплан Э.И. – М.-Л. : Музыка, 1969. – 217 с.
2. Кузнецов Н. И., Мамонтов С. И., Шаляпин Ф. И. и Станиславский К. С. – реформаторы оперного искусства в России: опыт исследования. – М., 1997. – 90 с.
3. Марков П. А. *Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре* / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1960. – 112 с.
4. Мейерхольд В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы : в двух частях. – Ч. 2.* – М. : Искусство, 1968. – 451 с.
5. Немирович-Данченко В. И. *В музыкальном театре* / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1973. – 398 с.
6. Нестьєва М. И. *История оперного жанра развивается на его полюсах / Марина Нестьєва // Отражение музыкального театра : сб. статей и материалов к юбилею Л. Г. Данько : в 2-х кн. – Кн. 2. – Спб., 2001. – С. 188–197.*
7. Осипова В. О. *Християнсько-мистеріальний конценсум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03* / В. О. Осипова / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 16 с.
8. Покровский Б. *Сотворение оперного спектакля* / Б. Покровский. – М. : Детская литература, 1985. – 142 с.
9. Станішевський Ю. О. *Режиссура в сучасному українському музичному театрі.* – К. : Наукова думка, 1982. – 276 с.
10. Чуднова М. *Борис Покровский ставит классику.* – М. : Издательство ГИТИС, 2002. – 367 с.
11. Фельзеништейн В. О *музыкальном театре* / В. Фельзеништейн. – М. : Радуга, 1984. – 406 с.

СОЛОВ'ЯНЕНКО А. ОПЕРНА РЕЖИСУРА У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ. В статті розглядається проблемне поле наукових праць, присвячених вивченню особливостей цієї діяльності.

Ключові слова: оперна режисура, режисер, опера, сценічна дія.

СОЛОВЬЯНЕНКО А. ОПЕРНАЯ РЕЖИССУРА В СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ. В статье рассматривается проблемное поле научных работ, посвященных изучению особенностей этой деятельности.

Ключевые слова: оперная режиссура, режиссер, опера, сценическое действие.

SOLOVYANENKO A. OPERA DIRECTION IN MODERN RESEARCHES. The article studies the problematic field of scientific publications devoted to the study of this particular activity.

Keywords: opera direction, director, opera, libretto, score, scene.

УДК 792.028 : 929 Соленик

Ольга Калениченко

ЖАНР ВОДЕВИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ К. Т. СОЛЕНИКА

Творческий диапазон К. Т. Соленика был, как отмечают рецензенты и театроведы, очень широким, однако особую популярность он приобрел, прежде всего, как водевильный актер.

Цель статьи – выявить своеобразие комического таланта К. Т. Соленика, ярко проявившееся в жанре водевиля.

Как известно, водевиль – «легкая комедийная пьеса с анекдотическим сюжетом, в которой диалог и драматическое действие, построенное на незамысловатой интриге, сочетаются с песнями-куплетами, музыкой, танцами» [1, с. 128]. Исследователи отмечают, что «в России водевиль появился в первые десятилетия XIX века под влиянием французского, разделившись на два типа: оригинальный *русский* водевиль, вложивший в национальную французскую форму русское содержание, и *переводной* водевиль, полностью сохранивший традиции и основные темы европейского жанра» [1, с. 129] (курсив мой. – О. К.).

«Да! Водевиль есть вещь, а прочее все гиль», – заявлял Грибоедовский Репетиллов. Он же раскрыл и распространенный «способ» писания водевилей в то время:

*Однако ж я, когда, умишком понатужась,
Засяду, часу не сижу,
И как-то невзначай, вдруг каламбур рожу.
Другие у меня мысль эту же подцепят,
И вшестером, глядь, водевильчик слепят,
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дают [4, сс. 132, 136].*

Н. В. Гоголь высказывался против водевиля, осуждая его за легкость и бесцветность [3, с. 113]. В. Г. Белинский относился к этому жанру неоднозначно. Так, критик писал: «Водевиль не принадлежит к сфере высшей поэзии, высшего искусства. Он не может быть художественным произведением, но он может быть поэтическим произведением, как арабеск, как виньетка... Если бы великий художник снизошел, спустился до водевиля, его водевиль был бы шалостью гения, грациозною улыбкою прекрасной женщины. Предмет водевиля – страстишки и слабости, смешные предубеждения, забавно оригинальные характеры, анекдотические случаи частной и домашней жизни общества. Словом, когда водевиль не выходит из своих пределов и не заходит в чуждые ему сферы, когда он забавен, легок, остроумен, жив, он может доставлять очень приятное, хотя и минутное удовольствие и в чтении и на сцене. Таков водевиль французский... <...> Однако же водевиль хорош только на французском языке и на французской сцене... <...> Не знаем, право, каковы английский и немецкие водевили, но знаем, что русские решительно ни на что не похожи. Это какие-то космополиты, без отечества и языка, какие-то тени без образа, клетушки и сарайчики (замками грешно их назвать), построенные из ничего на воздухе» [2, с. 318]. Однако благодаря своему таланту Соленик смог опровергнуть представления современников об этом жанре. По замечанию Е. Гребинки, Соленик, часто исполняя противоположные по характеру роли, «всегда был оригинальным, всегда хорошим без насилия, игра его благородная и природная» [5, с. 17].

В таланте Соленика была еще одна примечательная черта. Актер мог органично синтезировать в своей игре комические и патетические элементы. Так, в водевиле Н. Некрасова «Шила в мешке не утаишь, – девушки под замком не удержишь» (1841) Соленик играл ювелира Руперта.

В пьесе Руперт представлен человеком ограниченным, черствым, нудным, думающим только о наживе, который собрался жениться на своей племяннице потому, что ему жалко расстаться с тридцатью тысячами, назначенными ей в приданое.

Приведем несколько реплик героя, ярко раскрывающих его сущность:

«Шутка! Человек на двадцать тысяч купить хотел (бриллиантов. – О. К.) ... ведь не шутка! Тут десять барыша... А вот теперь его сиятельство подождет, подождет – рассердится да и пошлет за другим... А ты сиди да наслаждайся воображением, как другие продают крашеное тесто за бирюзу и ... около того <...> Чудеса, Чудеса! Во всех Графских переулках и около того ни одного графа нет. Два двугривенных стоит! Был один граф, да и тот, говорят, съехал на Мещанскую... Что ты будешь делать... Чудное дело, как живут люди! Совсем не понимают политики, а извозчики, каналы, очень дороги» [8, с. 60].

А вот еще одна реплика: «Вспомни-ка, племянница, не говорил ли отец твой: *«Любезная дочь! Живи у дяди даром, пей и ешь даром, учись бренчать, пиццать, разные виртуозы ногами выкидывать, около того... все даром, Розинушка, даром!»* А? Он это говорил тебе? Я думаю, ты сама знаешь, чего мне стоит твое обучение. Певуны, плясуны, музыканты... около того. А щегольство... Ты таки франтиха не последняя... купите шляпку, дядюшка, – гулять не в чем идти, купите платочек – в церкви стоять стыдно, около того... а около кого? Купите ботиночки – ножки промочу, нездорова буду... я вот избавлял тебя от простуды, а сам невидимо вогнал кошелек в чехотку...» [8, с. 63].

Руперт прекрасно понимает, что он надувает племянницу, но такова его натура. Поэтому наказание, которое в конце водевиля ожидает Руперта (Фортункин и Розина тайно обвенчались и вернули, сплутовав, приданое девушки), воспринимается читателем как справедливое. Однако даже в такой непростой ситуации актер смог создать сложный жизненный образ: Соленик – Руперт в некрасовском водевиле не только смешил, но и по-настоящему волновал зрителей мастерски созданным образом простого человека, который постоянно ощущает непрочность своего положения в мире наживы и расчета [5, с. 27].

Современники не раз отмечали, что Соленик стремился психологически углублять водевильные образы. Его герои одновременно могли быть смешными и душевными, жалкими и трогательными.

По мнению Александры Шуберт, Соленик привлекал внимание публики своей энергией. Актриса характеризовала его темперамент как «что-то безудержное, пылкое» [5, с. 40]. Поэтому актер был органичен и в роли господина Бонара в пьесе Д. Т. Ленского «Два купца и два отца». Здесь доминирующей оказывается напористость характера героя, поэтому можно только предполагать, как убедительно звучали в исполнении актера такие реплики-афоризмы: «*Ну вот! Вы все уже сейчас и в слезы! Как не стыдно! Смелее! Авошь все поправится. Надо выдержать бурю с твердостью, черт возьми! Не надо отступать!*» [6, сс. 96, 101]. Вместе с тем эта роль позволяла раскрыть и нежную, затаенную любовь героя к сыну («*Этот прекрасный молодой человек – сын мой ... мой сын! Ах, как сердце забилось!*»; «*Не говорит ли вам тайный голос сердца: Отец твой более несчастен <...> потому что принужден был с тобой расстаться*»), и его трогательность, когда он вспоминал свою молодость [6, сс. 89, 112].

Не менее интересным в исполнении Соленика был образ стряпчего Жовиаля из водевиля Д. Т. Ленского «Стряпчий под столом». Неугомонный весельчак и любитель хорошо отдохнуть и покушать так характеризовал себя в одном из куплетов:

*«Наши пострел везде поспел! / Куплетистом и юристом
Я прославиться успел – / И на всем собаку съел!
И в суде, и на Парнасе / Я известен много лет,
И поставлен в первом классе, / Как крючок и как поэт!»* [7, с. 319].

В куплетах Жовиаля встречаются меткие наблюдения над жизнью людей богатых и бедных, молодых и старых; охарактеризованы практически все популярные темы водевилей. Здесь комический талант Соленика раскрылся в полной степени. Вот что писали об игре актера в Одессе: «В водевиле “Стряпчий под столом” Ленского в роли Жовиаля Соленик ничем не поступался столичным артистам, которые играли эту роль, и давал ей свою оригинальную форму. Он был актером большей частью самостоятельным и очень гордым, чтобы копировать кого бы то ни было» [5, с. 43].

В 1840 – 50-е годы огромной популярностью пользовался на сценах театров водевиль Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». В роли Синичкина прославились В. И. Живокини в Москве и А. Е. Мартынов в Петербурге. Однако Соленик смог предложить свой неповторимый образ этого героя.

Харьковский актер создал образ артиста, смело и независимо выступившего на защиту своего искусства, искренно, до самозабвения любящего театр. Пронырливость Синичкина, которую заострял в своем исполнении Мартынов, Соленик отодвинул на второй план. Он не дрожал и не принижал себя перед «меценатами» и другими «благородными театрами», как герой Живокини. Борясь за дебют любимой дочери, Соленик – Синичкин искренно верил в ее талант. Причем актер смело исправлял текст пьесы: *«Вот текст оригинала: Ей стоит только подучиться, / Я вам ручаюсь головой / Она на сцене отличится / Не хуже Репиной самой».*

Соленик – Синичкин тоже видел в своей дочке дебютантку, но такую, которой совсем не надо «подучиваться». Старик рекомендовал ее так, будто она – настоящий мастер и способна конкурировать с лучшими актрисами того времени: *«Она повыше и Млотковской, / И даже Репиной самой!»* Сопоставление юной дебютантки с харьковской и московской примадоннами было несколько смелым, но вместе с тем и трогательным, раскрывающим искреннюю любовь отца к своей дочери [5, с. 30–31].

Однако не все положительно восприняли предложенную Солеником интерпретацию этого образа. Вот как характеризовал игру актера один из рецензентов: «С первого выхода и до закрытия занавеса он кричит <...> и <...> работает руками, словно мельница крыльями во время сильного ветра. Синичкин, которого он изображает, – не закулисный пройдошный хитрец, а какой-то невозможный старик, сварливый крикун, и странно, что граф Зефилов не прикажет выгнать его в шею из своего дома» [5, с. 31].

Зрители же высоко оценили разностороннее раскрытие Солеником характера образа провинциального актера. Театроведы также считают, что образ Синичкина в исполнении Соленика относится к выдающимся характерам, созданных актером в российском водевиле. Таким образом, даже в таком жанре, как водевиль, Соленик смог создать действительно интересные, многоплановые образы своих героев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекназарова Е. А. *Водевиль* / Е. А. Бекназарова // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
2. Белинский В. Г. *Собрание сочинений* : в 9 т. – Т. 2. / В. Г. Белинский. – М. : Художественная литература, 1977. – 631 с.

3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Художественная литература, 1959. – Т. 6. – 564 с.
4. Грибоедов А. С. Горь от ума / А. С. Грибоедов. – М. : Художественная литература, 1936. – 176 с.
5. Грін А. К. Т. Соленик / А. Грін. – К. : Мистецтво, 1963. – 60 с.
6. Ленский Д. Т. Водевиль / Д. Т. Ленский. – М. : Художественная литература, 1937. – 254 с.
7. Русский водевиль [сост. Н. Шантаренков]. – М. : Искусство, 1970. – 424 с.
8. Русский водевиль [сост. В. В. Успенский]. – М. : Искусство, 1976. – Вып. 1. – 86 с.

КАЛЕНИЧЕНКО О. ЖАНР ВОДЕВИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ К. Т. СОЛЕНИКА. Рассматриваются особенности комического таланта К. Т. Соленика, отчетливо проявившие себя в жанре водевиля.

Ключевые слова: жанр, водевиль, образ, герой, комический талант.

КАЛЕНИЧЕНКО О. ЖАНР ВОДЕВИЛЯ У ТВОРЧОСТІ К. Т. СОЛЕНИКА. Розглядаються особливості комічного таланту К. Т. Соленика, що яскраво виявили себе у жанрі водевілю.

Ключові слова: жанр, водевіль, образ, герой, комічний талант.

KALENYCHENKO O. VAUDEVILLE GENRE IN THE CREATIVE WORK OF K. T. SOLENYK. In the article the peculiarities of K. T. Solenik's comic talent, that display itself distinct in a genre vaudeville.

Keywords: genre, vaudeville, image, hero, comic talent.

УДК 78.071.2 : 784

Ван Чуньмей

ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ ОПЕРНОГО ВЕРИЗМУ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Актуальність теми даної статті обумовлена широкою популярністю опер композиторів-веристів у сучасному вокальному виконавстві – що, в свою чергу, ставить перед музикантом завдання осмислення художньої та стилістичної специфіки музики веризму та принципів її виконавського втілення.

Мета статті – виявлення своєрідності жіночих образів у творах оперного веризму та деяких особливостей вокального виконавства у зв'язку з естетичними принципами веристської опери.

Веризм в музичному мистецтві на рубежі 19–20 століть утворює самобутнє явище, яке значним чином вплинуло на розвиток європейського вокального виконавства. Виконання репертуару веристьської опери висунуло цілу плеяду вокалістів, які на найвищому художньому рівні втілили ідею нового розуміння музичного театру і виразних можливостей голосу. Як відомо, до кінця XIX ст. складається поняття про оперну майстерність, яка органічно поєднує у комплексі як вокальні, так й акторські навички. Тому й вимоги до виконавців (оркестру, хору, солістів) витікають з уявлень про оперний театр як мистецтво музично-драматичне.

Музичний театр Дж. Верді, який досягнув у своїй творчості вершин вокально-драматичної виразності, вимагав від співаків принципової напруги голосового апарату, більшої насиченості, потужності, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження в кульмінаційних моментах не тільки в аріях, а й в речитативних епізодах. Це, в свою чергу, вимагало від співаків енергії, виразної декламації та рухливого в емоційному сенсі темпераменту.

Ця тенденція ще більше посилилася з виникненням нового стилістичного напрямку, що отримав назву «веризм», духовним батьком якого був відомий французький письменник Е. Золя. Веризм дуже вплинув на італійське драматичне мистецтво і, також, специфічно проявився в опері. Творчість молодих композиторів – П. Масканьї, Р. Леонкавалло та ін. – сформувала новий виконавський стиль у вокальному мистецтві.

Відомий літератор та глава італійського веризму Дж. Верга зробив вирішальний вплив на розвиток оперного мистецтва своєї країни. В сюжетах його творів на зміну історичним темам загальнолюдської значимості і великим героям приходять звичайна людина з народу, але яка наділена своїми індивідуальними почуттями і пристрастями. Змінюються і жанрові пріоритети оперного мистецтва: замість грандіозних вистав в традиціях великої опери народжується одноактна опера-новела. Але ж, як стверджує дослідник, «... незважаючи на етикетку «веризм», міцно наклеєну масовою публікою на творчість цих композиторів, можна сказати, що, по-перше, їх творчість зовсім не вичерпувалася поетикою веризму, і якщо у Масканьї та Леонкавалло з веризмом виявилися пов'язані їх кращі твори, то у Пуччіні – скоріше навпаки, найвидатніші опери, починаючи з «Богемі», в цю поетику так чи інакше не вкладалися. По-друге ж, веризм аж ніяк не ви-

значав розвиток італійської опери першої третини ХХ століття в бік її модернізації і оновлення всіх її параметрів» [1].

Особлива сторінка в історії оперного мистецтва належить творчості Дж. Пуччіні – композитора, який створив свій яскраво індивідуальний музичний театр, який багато в чому відрізняється від стилю багатьох сучасників. Його творчість справила значний вплив на розвиток оперного композиторського і виконавського мистецтва ХХ століття. Опери Дж. Пуччіні залучали провідних виконавців не тільки Італії, але й інших країн. Їм імпонувала мелодійна щедрість, глибока музично-психологічна характеристика героїв, можливість продемонструвати свою вокальну майстерність. Головне ж – за допомогою самотнього вокального інтонування та акторської майстерності виконавці створювали переконливі образи героїв опери. Видатний співак Дж. Джакоміні відмічав чудову якість музики італійського композитора: «Вокальний стиль Пуччіні інстинктивно тягне мій голос до співу, пуччінівська лінія сповнена мелодійної сили, яка захоплює спів за собою, полегшує і робить природним вибух емоцій» [2].

Середина ХХ ст. відзначена іменами співаків, що володіли блискучою вокальною технікою і високою артистичною майстерністю. Ці артистичні якості дозволили їм бути видатними інтерпретаторами вокальних партій як довердієвського періоду, так і музики Дж. Верді, Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Дж. Пуччіні та композиторів наступного періоду. Яскравим представником нового веристського виконавського стилю став Е. Карузо, яскравою вершиною його мистецтва була роль Каніо в опері Р. Леонкавалло «Паяци». Сучасники співака відзначали його дивовижну здатність змінювати тембр залежно від характеру вокальної партії. Поєднання надзвичайно потужного голосу, привабливого тембра, багатой емоційності робило виконання Карузо оригінальним та високо художнім. Творчість Е. Карузо вражає широтою репертуару: він співав партії у п'ятдесяти семи операх. Але ж, незважаючи на його твердження, що усі партії, що виконуються ним він любив в рівній мірі, найбільш вдалим були ті, які були з яскраво вираженим емоційним напруженням. Серед сузір'я співаків виділяється Б. Джилі – рідкісний ліричний тенор дуже великого діапазону з виключно чистим та ніжним тембром. Після смерті Е. Карузо він був зіркою Метрополітен-опера, у цьому прославленому театрі пройшли дванадцять років яскравою театральної діяльності співака. З постійним приголомшуючим успіхом він виконував партії Герцога, де Гріє, Рудольфа, Каварадоссі.

Одним з кращих співаків тієї епохи був Т. Руффо: до репертуару знаменитого драматичного баритона входило понад шістдесят творів. Найбільш улюбленими співаком були партії в операх Дж. Верді та композиторів-верістов. Сучасники відзначали його здатність використовувати різні фарби, які робили його голос то м'яким і «оксамитовим», то різким і металевим, дзвінким та холодним.

Нова течія в італійській музиці сформувала особливий виконавський стиль, характерними особливостями якого стали експресія, афектованість, мовне скандування. Ці виконавсько-стилістичні риси найбільш яскраво проявилися у Е. Кареллі – однієї з перших зірок веристського музичного театру. Співачка була яскравим зразком для багатьох вокалістів, що доторкнулися до творчості молодих композиторів-верістов. Кращими партіями Е. Кареллі були Сантуцца («Сільська честь»), Іріс («Ірис» П. Масканьї), Чіо-Чіо-сан, Тоска. Однак, водночас, саме у творчості цієї талановитої співачки з'явилися негативні риси стилю: натуралізм, деякий істеричний надрив, ридання, мовні вигуки та ін.

Відома співачка Т. даль Монте (справжнє ім'я Антонієтта Менегеллі) увійшла в історію вокального мистецтва першої половини ХХ ст. як сопрано широкого творчого діапазону, яка з успіхом виконувала партії колоратурного, ліричного та лірико-драматичного плану. Завдяки своїй талановитості, Т. даль Монте з незмінним успіхом виконувала твори В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, П. Масканьї, Р. Леонкавалло, у провідних театрах Італії, Європі та Америки. Формуванню співачки сприяли творчі контакти з видатними музикантами-співаками, композиторами, диригентами: з П. Масканьї, який з першого ж прослуховування високо оцінив професійні можливості співачки, Т. даль Монте працювала над партіями Лоли («Сільська честь») і Ладолетти («Ладолетта»), що завжди виконувалися з незмінним величезним успіхом.

Однією з перших в історії «спеціалісток» по веристському репертуару була Дж. Беллінчоні – відома виконавиця головних жіночих партій на прем'єрах більшості опер композиторів-верістов. Дж. Беллінчоні була першою Сантуццою в «Сільській честі». Для сучасного слухача, більш звичним є чути цю партію у виконанні співачок драматичного плану з голосами важкими і насиченими. Проте виконавський стиль Дж. Беллінчоні базувався на природних якостях її тембру: світлого і хвилястого, і ці характеристики дуже переконливо в художньо-

му плані втілювали пристрасність, поривчастість і «повноводність» масканієвського персонажу.

В репертуарі М. Оліверо переважали ролі в операх композиторів так званої «Молодої Школи», більш відомої під ярликом «веризму», як першого, так і другого її покоління: П. Масканьї, У. Джордано, Ф. Чилеа, і, звичайно, їх найбільш значного сучасника – Дж. Пуччіні, а також набагато менш популярного А. Каталані. М. Оліверо була неперевершеним інтерпретатором таких жіночих образів як Ірис в однойменній опері П. Масканьї, Федори, Мімі, Манон Леско, Тоски, Мадам Баттерфляй, Мінні в «Дівчині з Заходу», Жоржетти в «Плащі», Ліу в «Турандот», Валлі в однойменній опері А. Каталані, Катюші Маслової в «Воскресінні» Ф. Альфано, Франчески да Ріміні в однойменній опері Р. Дзандонаї. Ф. Чилеа, автор «Адрієнни Лекуврер», вважав її кращою виконавицею ролі Адрієнни, тому не випадково цю співачку часто називають «королевою веризму».

«Виразність, виразність! Ось ключ до розуміння мистецтва Оліверо. Цю співачку ніколи не цікавили власне ноти, сольфеджування. Вона була найвидатнішою, вже можна сказати великою, співачкою-актрисою двадцятого століття. Оліверо перш за все прагнула до створення персонажа. Навіть не бачивши гри Оліверо, а тільки слухаючи записи, ви маєте можливість в найдрібніших деталях «побачити» героїню, якій вона дарує свій голос, будь то Манон Массне, Тоска Пуччіні або Адрієнна Чилеа, з якою найчастіше асоціюється мистецтво Магди Оліверо» [3].

М. Френі – співачка великих й масштабних партій, її красиве і гнучке сопрано дозволило їй виконувати найскладніші партії в, основному, італійського репертуару. Особливо ж виразна й переконлива М. Френі в операх Дж. Пуччіні. Саме образ Тоски особливо виділяється з репертуару співачки. Манон Леско – ще одна партія, яка довела, що М. Френі є видатним інтерпретатором опер Дж. Пуччіні. У трактовці співачки героїня опери спочатку легковажна, вона не знає жодних неприємностей, але ж у фіналі ми бачимо її зовсім іншою: вона надламана, пізнала горе і всю тяжкість цього світу, а між усім цим головує високе почуття її любові. М.Френі демонструє в цій партії справжню трагедійну концепцію художнього задуму композитора, і фінальна арія героїні звучить як реквієм за втраченими ілюзіями.

«Пані-метелик» М. Френі вирізняється серед її оперних героїнь оригінальним східним колоритом, а серед оточуючих її персонажів по

дії, у тому числі співвітчизників, дитячою красою і дитячою щирістю жіночої душі. У характеристиці Чіо-Чіо-сан відразу виділяються два пласти інтонаційних наповнень: «екзотичний», що зв'язує її з «ляльково-церемоніальним» світом родичів, і одночасно відмінний від них мотив душевної щирості, що йде від її головного лейтмотиву.

Через свого чоловіка, болгарина Н. Гяурова, італійська оперна зірка М. Френі стикнулася з російською школою, ставши одночасно однією з найбільш знаменитих виконавиць партії Чіо-Чіо-сан. Найбільше відоме її виконання партії Чіо-Чіо-сан в партнерстві з П. Домінго і під керуванням Г. фон Караяна 1974 року. Цей варіант інтерпретації образу героїні акцентує саме трагічний пафос опери, «приглушаючи» дитячі проявлення героїні в першій картині першого акту. У виконанні М. Френі сила і зрілість душі Чіо-Чіо-сан помітна з першої її появи, чому сприяє і пластика рухів співачки, стриманих і надзвичайно «опуклих», але найбільше – голос, з потужними нотами в нижньому і блискучим характером верхів. І ще: М. Френі значно підкреслює темпові контрасти в співі, тим самим вносячи емоційне «дихання» в партію, співвідносне з класикою європейської опери.

Як відомо, успіх опери Дж. Пуччіні, після скандального провалу в La Scala в 1904 році, визначений був виконанням ролі Чіо-Чіо-сан великою українською співачкою Соломією Крушельницькою. І надалі найбільш блискучі постановки опер Дж. Пуччіні, і «Мадам Баттерфляй» зокрема, здійснювалися силами співачок Південної та Східної Європи. Так, прославилася в операх композитора одна з найвідоміших співачок ХХ ст. болгарка Люба Велич, а також її співвітчизниця Раїна Кабаїванска, для якої три ролі пуччінієвського репертуару в операх «Манон Леско», «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» визначили головну лінію її творчих досягнень на славнозвісних сценах театрів світу. Р. Кабаїванська дотого ж є професором Музичної академії Киджі і веде майстер-клас по операх Дж. Пуччіні.

Веризм, як відомо, склався на базі провінціальної гілки сицилійської культури, в якій з науковою достовірністю відтворювалися не лише мовні «недосконаlostі» віддалених від літературних стереотипів вираження. Найбільше оригінальність підходу проступала в тому, що в творах діяли персонажі, поведінка яких не вкладалося в реалістично-романтичну «дихотомію»: добро – зло, вірне – невірне, високе – низьке й т. і. Ці персонажі виявлялися індивідуально-особистим результатом сукупності соціальних відносин і уяв-

лень, які несли печатку моральної відповідальності за свої вчинки. І цей момент принципово «обходив» соціально регламентовані поведінкові стереотипи «цивілізованого» суспільства. В цьому випадку «правда характеру» утворює основну якість романтично-реалістичної драми, яка в веристському театрі відсувається прийнятою типологією соціальних відносин, які не залишають місця індивідуальній психології. Тому веристський герой – часто з дитячими рисами характеру, нероздумуючий, що приймає поведінкові стереотипи як єдино можливу «правду життя», навіть якщо це смертельно небезпечно.

Таким є «безумовний» патріотизм Каварадоссі, нескінченна відданість своєму обранцеві Тоски та дівчинки-жінки Чіо-Чіо-сан у Дж. Пуччіні – і ознаки таких характерів визрівали в творах Дж. Верді, розквітаючи пишним цвітом в творах композиторів-верістов.

Героїня драми В. Сарду «Федора», яка знайшла своє високе музичне втілення в однойменній опері У. Джордано (лібрето А. Колаутті, автора «Адрієнни Лекуврер» для Ф. Чілеа), була представлена на сцені міланського театру Лірико 17 листопада 1898 року. «Тоска» Дж. Пуччіні, що з'явилася через два роки, і «Федора» У. Джордано, незважаючи на відмінність епох і країн, принципово схожі: в центрі драми – сильна, пристрасна, імпульсивна жінка. Також присутній факт зради, хоча і з різних мотивів (Тоска видає Анджелотті, не в силах витримати страждань коханого Маріо; Федора видає Лоріса поліції, знаючи, що він убивця її нареченого). Наявна і помірна присутність політики (в «Тосці» мова йде про битву при Маренго, в «Федорі» – про рух нігілістів і про замах на життя царя). В обох творах значну драматургічну роль відіграє фінальне самогубство героїні.

Так, перебільшений характер драматургії В. Сарду ідеально відповідав потребам «веризму в історичних костюмах». «Федора», перш за все, – опера про Неї і про Нього. У центрі подій – любов, що розуміється як чуттєва пристрасть, іноді на межі божевілля, яке губить людину. Неодмінними атрибутами такого почуття стають такі ситуаційні атрибути як секретні листи, доноси, постріли, на першому плані у розкритті образу персонажів – честь, помста. На сцені завжди в центрі головні герої, Чоловік й Жінка – Федора і Лоріс, спочатку вони вороги, а потім коханці. І розмова між ними йде тільки про дві речі: Любов і Смерть.

Все інше, що їх оточує, стає лише другорядним фоном: і аристократичний будинок в Петербурзі в першій дії, і паризький салон

в другому, і швейцарський пейзаж у третьому. У головних героїв є знайомі: то весела кокетка графиня Ольга і дипломат Де Сирьє (знаменита арія «La donna russa» [«Російська жінка»], яка присвячена їй). Оточення Федори і Лоріса виписано композитором із явною майстерністю, кожен з них з яскраво вираженим характером, що контрастує один до одного. Але вони стають явно другорядними персонажами, другорядними драматургічними одиницями, тому що поряд з ними «у правді життя» існують, люблять, ненавидять, мстять і вмирають Чоловік і Жінка – Лоріс і Федора.

Тут доречно згадати деякі принципи творчості Луїджі Капуано – першого теоретика і визнанного провідника веристського напрямку в італійській літературі. Він захоплювався конкретним завданням: у всіх подробицях показати складний взаємозв'язок чинників соціального і фізіологічного порядку, які формують внутрішній світ окремої особистості, її психологічний склад і навіть всю її особистість. По цьому художньому принципу будуються, наприклад, такі його твори як роман «Джачінта» (1879), серія новел «Жіночі профілі» (1877) і збірка оповідань «Селянка» (1894). У передмові до своєї новели «Жіночі профілі» письменник говорить, що почуття і пристрасті його персонажів та їхнє достовірне зображення покликані створювати у читача відчуття правди. Новели являються собою психологічні портрети різних жінок. Л. Капуано вивчає жіночу психологію у взаємодії з фізіологією, пояснюючи порів душі фізіологічними імпульсами.

Його роман «Джачінта», з присвятою видатному представнику натуралізму у французькій літературі Е. Золя, став першим веристським романом в італійській літературі. Л. Капуано ставив своєю метою аналізування пристрасті без романтичного ореолу: «Вівчії пристрасть щіру, хоча і дивно, навіть патологічну» [4, с. 85], тобто досліджувати пристрасть у зв'язку з фізіологією. В Італії в цей час, як відомо, активно розвивається експериментальна й так звана «фізіологічна психологія», яка вивчає психіку невід'ємно від життя людського організму. Л. Капуано також звертається до постулатів «фізіологічної психології», що значно допомагає йому пояснити вчинки і дії його героїні.

Повертаючись до музичного веризму, до опери У. Джордано, стверджуємо, що Федора безсумнівно «відображає» прокоментовані вище ідеї. Вона – фатальна жінка, яка кохає і ненавидить до самозабуття, вона слухняна тільки інстинкту, тому ігнорує наслідки своїх життєвих кроків. І тільки тому вона стає шпигункою, агентом царської поліції.

Образ Федори завжди захоплював багатьох співачок, але ж він вимагає від сопрано досить міцного голосу, щоб можна було витримати нелегку теситуру партії: майже цілком центральну, що вимагає відмінної фізичної форми й витривалості (аріозо героїні «*Pro begli occhi lucenti*») («Про прекрасні сяючі очі»). Нелегким є і вокальний стиль У. Джордано в цій опері: вокальна мелодика будується на коротких фразах, немає жодної арії у звичному розумінні навіть у головній героїні.

Роль російської княгині приваблює лірико-драматичні і драматичні сопрано, і серед них немало зірок першої величини. Наприклад, Р. Скотто, яка у 1960–80-ті роки виконувала дуже важкий драматичний репертуар: саме тоді Р. Скотто співає майже всього Дж. Пуччіні, а також складні партії Норми, Леді Макбет, Анни Болейн, Джоконди, Адрієнни Лекуввер, Франчески в однойменній опері Р. Дзандонаї.

Вершиною творчості У. Джордано вважається «*Андре Шеньє*», але така мало виконувана в Україні його опера «Сибір» нітрохи не поступається класичному зразку творчості італійського автора за багатством мелодики, оркестровим щедротам і красу, і складністю вокальних партій. Світову прем'єру в «Ла Скала» співали Р. Сторк (перша виконавиця партії Баттерфляй), Дж. Дзанателло і Дж. де Лука. Деякі сучасні критики стверджують, що «...у певному сенсі “Сибір” можна назвати квітнессенцією естетичних устремлінь музичного веризму» [5]. Невипадковим, мабуть, був успіх цієї опери в перші десятиліття ХХ ст. – музика опери відображала неабияку силу почуттів, її визначали як дуже «людську» і сильну, яка здатна зворушити, незважаючи на всю екзальтацію, найтонші струни людської душі. І, в першу чергу, цьому сприяв головний задум автора показати на сцені сильний жіночий характер (головна героїня Стефанія), який живе своїми інстинктами і, водночас, зберігає чистоту та високість людської природи.

Пізніше в цій опері виступали М. Канільо – видатна Тоска, вона спиралася у своєму вокальному мистецтві на інстинкт і внутрішні імпульси. Ця інстинктивність та імпульсивність на диво послужили їй при створенні образів Тоски і Сантуцці. Такий взаємозв'язок «фізичного» та «естетичного» в процесі музично-художньої творчості представляє величезний інтерес для тих, хто вивчає фізіологію вокалу в її зв'язку з людськими інстинктами, характерами і темпераментами. Для цієї співачки дуже було характерно переконливо передавати героїчний запал, її вокал часто переповнювала екзальтація.

ВИСНОВКИ. Стилiстичнi особливостi веристської концепцiї музичного театру обумовлюють своєрiднiсть вокально-спiвочої культури на рубежi ХІХ–ХХ столiттв. У виконавській творчостi видатних спiвачок цього перiоду складається музично-художнiй вигляд жiночих образiв оперного веризму, який становить самобутню i яскраву гiлку свiтового музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кириллина Л. *Итальянская опера первой трети XX столетия: не только веризм* [електронний ресурс] / Л. Кириллина. – Режим доступа : <http://www.2Israel-music.com / Opera-XX.htm>.
2. Сорокина И. *Джузеппе Джакомини* [електронний ресурс] / И. Сорокина. – Режим доступа : <http://belcanto.ru/giacomini.html>
3. Сорокина И. *Магда Оливеро – «королева веризма»* [електронний ресурс] / И. Сорокина. – Режим доступа : <http://www.operanews.ru/olivero.html>
4. Бояджиев Г. *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров* / Г. Бояджиев. – М. : Просвещение, 1988. – 351 с.
5. Матусевич А. *Веристская сибиряда «Геликона»* [електронний ресурс] / А. Матусевич. – Режим доступа : <http://belcanto.ru/06052501.html>

ВАН ЧУНЬМЕЙ. ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ ОПЕРНОГО ВЕРИЗМУ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ. У статті розглядаються художньо-естетичні принципи музичного веризму, який склав певний етап у еволюції європейського вокального виконавства. Образно-змістовна своєрідність жiночих характерiв в операх композиторiв-веристiв спiвiдноситься з творчiстю вiдомих спiвачок, якi увiйшли в iсторiю вокального мистецтва як видатнi iнтерпретатори веристської музики.

Ключові слова: веризм, жiночий образ, характер, вокальний стиль.

ВАН ЧУНЬМЕЙ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ОПЕРНОГО ВЕРИЗМА В ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ. В статье рассматриваются художественно-эстетические принципы музыкального веризма, которые явились определённым этапом в эволюции европейского вокального исполнительства. Образно-содержательное своеобразие женских характеров в операх композиторов-веристов соотносится с творчеством известных певиц, которые вошли в историю вокального искусства как выдающиеся интерпретаторы веристской музыки.

Ключевые слова: веризм, женский образ, характер, вокальный стиль.

VAN CHUN'MEY. AN ARTISTIC SPECIFIC OF WOMANISH APPEARANCES OF OPERA VERISMO IN THE VOCAL CARRYING. Artistic-aesthet-

ic principles of musical verismo, which were the certain stage in the evolution of the European vocal carrying out, are examined in the article. Vivid-rich in content originality of womanish characters in operas of composers of verismo is correlated with creation of the known singers which entered in history of vocal art as prominent interpreters of verismo music.

Keywords: *verismo, woman character, character, vocal style.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Алтухов Валерій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Андрєєв Євген Валерійович – аспірант кафедри гармонії та поліфонії Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мист-ва, доцент кафедри гармонії та поліфонії І. М. Приходько)

Башмакова Наталя Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Богатирьова (Кулак) Анна Миколаївна – аспірантка кафедри теорії і історії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мист-ва, проф. О. Г. Рощенко)

Ван Чуньмей – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової (науковий керівник канд. мист-ва, С. О. Бородавкін)

Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мист-ва, доцент І. В. Цурканенко)

Дубровська Галина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Євдокимов Сергій Анатолійович – доцент кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Заверуха Олена Леонідівна – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мист-ва, проф. Л. В. Шаповалова)

Зуб Галина Олександрівна – старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХДУМ ім. І. П. Котляревського

Інюточкіна Ніна Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Калениченко Ольга Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри історії театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Карєлова Галина Валеріївна – здобувач кафедри теорії і історії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мист-ва, проф. О. Г. Рощенко)

Кіценко Тетяна Сергіївна – викладач музично-теоретичних дисциплін ХССМШ-і та ДМШ № 10, аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мист-ва, проф. Н. Л. Очеретовська)

Ковтунова Марина Вікторівна – аспірантка НМАУ ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – Народний артист України, доктор мист-ва, проф. В. І. Рожок)

Мельник Алла Олексіївна – старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Мовчан Віра Олександрівна – аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Мошак Євгеній Григорович – здобувач кафедри культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Музичиль Віктор Степанович – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри композиції ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Ніколаєвська Юлія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Осипенко Вікторія Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, заслужена артистка України, доцент кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Попов Юрій Кирилович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Приходько Ігор Михайлович – кандидат мистецтвознавства, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Романюк Ірина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії фольклору; старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Русакова Лариса Вікторівна – здобувач кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – канд. мист-ва, проф. кафедри гармонії та поліфонії Г. Б. Полтавцева)

Соколова Лідія Сергіївна – аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мист-ва, проф. І. Л. Іванова)

Серебрянська Ганна Сергіївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мист-ва, доцент Ю. В. Ніколаєвська)

Солов'яненко Анатолій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, Народний артист України, доцент кафедри театрального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

Старкова Юлія Михайлівна – здобувач кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мист-ва, проф. Н. Л. Очеретовська)

Терентьєв Дмитро Дмитрович – аспірант кафедри скрипки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – доктор мист-ва Б. Є. Сюта)

Терехов Сергій Юрійович – старший викладач кафедри фортепіано Луганського державного інституту культури та мистецтв

Тимофєєва Кіра Валеріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Федорченко Олександр Сергійович – аспірант кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мист-ва, проф. Н. Л. Очеретовська)

Фекете Ольга Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського

Чехуніна Аліна Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, здобувач Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової

Чжоу Чживей – аспірант кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова)

Шехтман Ганна Матвійвна – канд. мист-ва, аспірантка кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I

ІСТОРИЧНЕ МИСЛЕННЯ ПІВОЗНАВСТВО: ПРОЦЕСИ ПЕРЕОБРАЖЕННЯ, ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ

Ірина Романюк. Спадкоємність як критерій української картини світу (на прикладі псалми «Олексій, чоловік божий» О. Кошиця).....	3
Алина Чехунина. Бахианство как интонационная идея романтизма в контексте музыкальной культуры XIX–XX столетий.....	16
Наталья Баимакова. Особенности эволюции жанра мандолинного концерта в XVIII веке.....	25
Лидия Соколова. Жанрово-стилистические особенности романтического фортепианного трио (на примере фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона).....	34
Нина Инюточкина. Партия фортепиано как компонент музыкально-художественной целостности в вокальном цикле «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Р. Шумана.....	43
Вера Мовчан. Особенности конфликта в опере Л. Делиба «Лакме».....	54
Анна Богатырева (Кулак). Симфонизация жанра фортепианной сонаты в творчестве Э Мак-Доуэлла.....	62
Галина Зуб. Образ страждущей богоматери в камерном цикле «Житие Марии» Р. М. Рильке – П. Хиндемита: к проблеме жанровых взаимодействий.....	75
Лариса Русакова. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві.....	86
Ольга Фекете. А. Скрябин: взгляд на русскую духовность.....	103
Александра Овсянникова-Трель. Символистская поэтика в музыкальном воплощении С. Рахманинова (на примере романсов op. 38).....	111
Юлия Старкова. Музыкальная живопись: историческо-теоретический экскурс.....	122

POPULAR MUSIC: ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ

Евгеній Андреев. Методологічні проблеми аналізу рок-музики.....	132
Ігорь Приходько. Сучасна музикальна культура і барокко.....	142
Дмитрій Терентьєв. Поп і рок-музика 1980-х: полярні напрями, схожі прийоми.....	154
Александр Федорченко. Стильові тенденції розвитку джаза... 163	
Анна Шехтман. Популярна вокальна музика в сучасній німецькій масовій культурі.....	174

РОЗДІЛ 2

ТЕОРІЯ МУЗИКИ – ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ: КОГНІТИВНІ МОДЕЛІ

Неоніла Очеретовська. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору.....	183
Кіра Тимофеева. Метод як категорія музикознавства.....	194
Виктор Мужиль. Модифікація параметрів звукоформування в музиці ХХ ст.....	202
Юлія Николаевская. Музикальна інтерпретація як можливість «подійної культури».....	212
Марина Ковтунова. Спроба осмислення категорії творчості (на прикладі музики А. Пярта).....	221
Вікторія Осипенко. Фольклорний гуртовий спів як складова частина етнопедагогіки.....	230
Олена Заверуха. Функції та структура логосу в системі хорового письма.....	240
Анна Серебрянская. Темброве переінтонірування як проблема музикознавства.....	251
Евгеній Мошак. Гітарна музика як об'єкт сучасного музикознавства.....	259
Галина Карелова. «Геніальні п'єси» ор. 126 Л. Бетховена під «скромним» назвою «Багателі».....	268
Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія в діяльності співака.....	283

Виктория Гиголаева-Юрченко. Гендерно-исполнительский анализ романсов С. Рахманинова: «О нет, молно, не уходи» (И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов).....	293
Юрий Попов. Артистическая индивидуальность С. Рахманинова: история и теория вопроса.....	302
Сергей Терехов. Нюансы агогической логики (на примере фортепианных сочинений С. Рахманинова).....	312
Татьяна Киценко. Выразительные и конструктивные особенности нетерцовых структур в опере-балете В. Губаренко «Вий».....	323
Алла Мельник. Етюдї та капрїси (капрїчїо) в українській скрипковій мініатюрї.....	332
Валерий Алтухов. Современные тенденции развития искусства игры на кларнете в Слобожанщине.....	344
Сергей Евдокимов. Противоположные тенденции артикуляции и поиск их «общего знаменателя» в скрипичном исполнении...	354
Галина Дубровская. О роли ансамблевой игры в классе общего и специализированного фортепиано.....	362

ПЕДАГОГІЧНІ ОБРІЇ

Анатолій Солов'яненко. Оперна режисура у сучасних наукових дослідженнях.....	370
Ольга Калениченко. Жанр водевиля в творчестве К. Т. Соленика.....	378
Ван Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві.....	383
Відоиості про авторів.....	394

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

*Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікації 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 34

Відповідальний за випуск І. С. Драч, доктор мист-ва, професор
Редактор-упорядник Л. В. Шаповалова, доктор мист-ва, професор
Технічний редактор І. А. Романюк, ст. викладач, канд. мист-ва

Комп'ютерна верстка Мальцев О.

Підписано до друку 20.01.2012 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 18,1 Обл. вид. 20,6
Зам. № 3. Наклад 100 прим.

ТОВ Видавництво «С. А. М.»
Свідоцтво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*