

KOSTENKO N. MUSICAL DYNASTY OF KOSTENKO'S FAMILY: COMMENTS TO CDs OF «CRIMEAN SOUVENIR». The article presents a creative activity of musical dynasty, which belongs to the Ukrainian academic school of folk instruments, representatives of the modern art Crimean Republic – winners of international competitions, Crimean honored workers of Culture Evgeny and Nadezhda Kostenko. Article represented analysis of the concert activity folk Instruments group “Crimean souvenir.”

Key words: musical dynasty, ensemble, accordion, domra, children’s folk instruments groups, repertoire, sight reading, associative thinking, education technique of the ensemble feelings.

УДК : 78.071.2 : 788.6

Сергей Турнеев

**«ПЯТЬ РЕФЛЕКСИЙ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO:
КОМПОЗИТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ**



Турнеев Сергей Петрович – композитор, член Национального Союза композиторов Украины и Национального Всеукраинского музыкального Союза; декан факультета музыкального искусства Луганской академии культуры и искусств. Заслуженный деятель искусств Украины.

Круг научных интересов: украинская музыкальная культура, техники письма XX века, тембровая драматургия.

Музыка – уникальный и многогранный «процесс творения звучащего мира» (Б. Асафьев) [1, с. 35].

На языке философии, музыка – воплощение трансцендентальной сущности мира, единства природы и духа. Бытие звука отражается в мироощущении художника, наделённого парадоксальным внутренним восприятием реальности. Творчество есть рефлексия, но не отвлеченное философское осмысление, а глубоко прочувствованная реакция современного человека на окружающий его миропорядок,

социум, ценностную систему связей и отношений. Эти известные истины наполняются живым и трепетным смыслом для композитора в момент работы над новым произведением.

Принято сравнивать процесс написания музыки с рождением новой жизни, открытием нового мира. Эти метафоры подходящи и для характеристики процесса *первоинтерпретации*. Исполнение музыки становится настоящим событием для тех, кто внутренне открыт и готов к приятию звукообразных миров, проявляя чуткость слышания «звучащего мира». Согласно концепции М. Тараканова, музыка оказывается «...наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды», которая трактуется как **звуковой фон Земли**, «создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей» [4, с. 284]. И эта фоносфера есть способ духовного приобщения человека к Космосу, общения людей с Высшим миром.

Цель статьи – выявить меру сотворчества композитора и исполнителя как субъектов художественного познания мира в момент рождения музыки.

Звукообразный смысл музыкальных произведений понимается как интонационно-образный комплекс, вырастающий на основе «интонационного словаря» эпохи. Для меня «Рефлексии» – не только документ творческой биографии, но и дань национальной традиции «мышления музыкой». (например, в «Отражениях» Б. Лятошинского я усматриваю корневую систему современных поисков)¹. Их первое исполнение в зале Бельгийской королевской консерватории (2007), где происходили исторические премьеры сочинений И. Стравинского и Белы Бартока, для меня является символом расширения культурного пространства современной Украины.

Известно, что исполнители подолгу работают над поиском стильного звучания, стараясь найти наиболее точное и ясное выражение мысли. Исполнитель должен обладать, по яркой метафоре В. Сильвестрова, «сверхчувствительной звуковой антенной» [2], которая помогает «озвучивать» совершенную красоту мира. Такой уникальной

¹ «Бытие проинтонированного рефлексивного образа – это уже не только переживание (хотя степень эмоциональной окрашенности мыслительного акта чрезвычайно высока), сколько философствование на языке музыки, “внутренняя речь” автора, монолог о себе и своем мирозерцании» – пишет Л. В. Шаповалова [5].

«антенной» для меня как композитора стал замечательный музыкант из Бельгии – **Хедвиг Швимберг**, первый исполнитель «Пяти рефлексий» для кларнета solo. Инструментальный звук – голос инструмента, рождаемый прикосновением, дыханием и жизнью «творческих рук» музыканта. Звучание инструмента индивидуально окрашивается, становясь выразительным источником интонации и *через стиль исполнения* – отражением звукового образа мира. Вот почему музыкальный звук выступает философским отражением структуры мира, его «атомом» и медиумом между внутренним миром художника и звучащим миром его музыки, воплощение которого является высшим откровением.

Замысел для композитора – это целостное «видение» будущего сочинения, которое можно назвать виртуальной моделью творчества. Отмечу синтетический характер исполнительской реализации этой модели: это, прежде всего, одномоментный сплав слуховых представлений с образно-эмоциональными, двигательными-тактильными с ассоциативно-зрительными и интеллектуальными. На концертной сцене замысел произведения предстаёт в целостном «звучащем образе». В нём завершается внутренняя, синергичная связь исполнителя с миром композитора.

Несколько слов о появлении этого опуса «на свет». В 2006 году ко мне обратилась бывшая студентка с предложением предоставить для ее знакомого кларнетиста из Бельгии мои сочинения для кларнета соло, если такие имеются у меня. Таковых у меня не оказалось, хотя для квинтета духовых инструментов были написаны «Скерцо» (1983), «Пасторали» (1986), Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра (1990).

Я предложил бельгийскому кларнетисту приехать в Луганск для сотрудничества со студенческим камерным оркестром. И в мае 2006 г. Хедвиг Швимберг, профессор Брюссельской королевской консерватории, солист Фламандского радио оркестра, художественный руководитель и дирижер Брюссельского хора кларнетов прибыл в Луганск. Он сыграл с оркестром Концерт для кларнета с оркестром А-dur В. А. Моцарта, покоров публику музыкальностью, тонким ощущением стиля, яркой эмоциональностью. Самым главным, пожалуй, было то, что солист сумел уловить верные интонации с точки зрения стиля В. А. Моцарта. После концерта я иначе «услышал» тембр кларнета, начал постигать безграничные технические возможности инструмента.

В 2007 г. я предложил Х. Швимбергу «Пять рефлексий для кларнета solo». Идея «рефлексий» появилась после общения с Шаповаловой Л. В., доктором искусствоведения, профессором Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, с которой меня связывают долгие годы дружбы. Учитывая мастерство маэстро, я предоставил ему возможность «создать» выпуклое, многотембровое звучание цикла без привлечения других инструментов. Хедвиг чудесным образом озвучил композиторский текст: настолько глубоко постиг замысел, что кажется, будто исполнитель – alter ego композитора. Качество звучания кларнета уподобилось «внутреннему голосу»; лирический герой музыки общается со слушателями так, словно она рождается «тут и сейчас», на его глазах.

В июне 2007 г. «Рефлексии» прозвучали в Брюссельской королевской консерватории, а в июле на XII международном курсе кларнетистов «Julian Menendez» (Авила, Испания). В Украине «Рефлексии» были исполнены на XVIII международном фестивале «Київ Музик Фест» в октябре этого же года (солист Алексей Бойко). В Луганске в рамках Всеукраинского фестиваля детской музыки украинских композиторов в 2010 г. (солист – Игорь Ярьсько). Через год был написан Концерт для кларнета и струнного оркестра («В стиле барокко») с посвящением Хедвигу Швимбергу. Мировая премьера Концерта состоялась в Брюсселе. Также в исполнении маэстро прозвучала «Элегия» для кларнета и струнного оркестра (2012).

Студенты спрашивают иногда: *«Думает ли композитор о технике композиции, когда начинает работу над конкретным сочинением? Понадобилась ли Вам новая техника композиции для сочинения кларнетовых пьес? Либо Вы, не задумываясь, сочиняли в обычном режиме?»*. Раздумываю над ответом... Многое зависит от жанра. Выбор жанра диктует «стиль», технику композиции, адресованную конкретному слушателю.

На мой взгляд, «Рефлексии» стали **знаком нового периода** творчества по той причине, что в них явно слышен иной стиль восприятия жизни, ее иной ракурс, как бы извне, «сверху», объективно. В «Рефлексиях» отражены различные эмоциональные состояния через призму определенных жанровых качеств: 1 – Настроение; 2 – Вальс; 3 – Песня; 4 – Движение; 5 – Вариации.

Число 5 имеет символическое значение. Речь идет о сложившихся в среде музыковедов «штампов» относительно творчества композиторов. Почему не 4 или 24? «Чет-нечет». Нечетное число – отсутствие «ответа» на вопрос. В этом случае цикл заканчивается на «вопросе». Наверное, здесь есть связь со временем и пространством (показ различных жанровых моделей в миниатюре).

Для слухового восприятия композитора важным является всё – мелос, фактура, гармония, тембр. Музыкальный язык – это *набор значений*, который хочется реализовать во что-то новое и оригинальное, но всё же главное – это чувство *стиля как органичного целого!*

Действительно, стиль композитора – это комплекс значений, обусловленный музыкальным воспитанием, культурной средой, индивидуальными психологическими характеристиками индивида, этическими установками. Стиль мышления не может не изменяться со временем. Мы приобретаем новый опыт с годами, который отражается в воплощении конкретного замысла.

Перейдем к драматургическому анализу цикла. «Пять рефлексий» для кларнета *solo* образуют функциональное подобие сжатого сонатного цикла. Первая пьеса ***Die Stimmung*** («*Настроение*») претворяет в общей трехчастности сонатные принципы и вводит в атмосферу разного строя всего цикла, будучи сжатым воплощением его художественной идеи. Грациозный вальс II части (***Der Walzer***) в рамках цикла представляет жанровую сферу. Центральные пьесы цикла – «*Песня*» (***Das Lied***) и «*Движение*» (***Die Bewegung***) – образуют «цикл в цикле», построенный на сопряжении контрастных типов выразительности – лирики и действенности, представляя единый образ Времени в авторской рефлексии. Наконец, «*Вариации*» заключительной V части (***Die Variationen***) являются по функции обобщающим финалом цикла.

Композиционная структура цикла совпадает с линией развития драматургических концептов. Наблюдается соответствие композиционных и драматургических функций произведения² (по В. Бобровскому).

² Процесс становления музыкальной формы на уровне цикла является логичным и отображает процесс развертывания его художественной идеи (= музыкальной драматургии).

Тип композиции	I	II	III	IV	V
		<i>Die Stimmung</i>	<i>Der Walzer</i>	<i>Das Lied</i>	<i>Die Bewegung</i>
Драматургические функции	Экспонирование идеи цикла	Грациозный вальс (жанровая сфера)	Лирическая сфера	Сфера <i>moto perpetuo</i>	Обобщающий финал

Уровень музыкальной стилистики. Очевидно, что в цикле на интонационно-тематическом уровне сказывается действие более глубоких пластов смысла. Две интонационные сферы представляют **основные драматургические модусы цикла.**

Первая связана с опорой на моторику как тип выразительности (интонационная сфера динамической направленности, формообразующая роль ритмоформулы, острая атака звука). Вторая – преобладание лиричности как типа выразительности (интонационная сфера с опорой на напевность, преобладание вокального склада мелодики, мягкая атака звука). Таким образом, на соотношении двух типов выразительности – основных модусов (*действенность* /моторика/ и *лирика* /песенность, жанровость) – выстраивается музыкальная драматургия цикла.

Музыкальная стилистика каждой части является семантически обусловленной, формируя рельеф музыкальной драматургии целого. Первый драматургический модус представляет *внеличностно-объективный*, а второй – *личностно-субъективный* планы музыкальной семантики в цикле.

Уровень музыкального языка. Для данного сочинения характерным является опора на интервал как основу звуковысотной организации (отсюда – линейность композиторского письма). «...Интервал – одна из первичных форм музыки», – утверждал Б. Асафьев [1, с. 218]. Интонационность действует и на ладогармоническом уровне, обуславливая нивелирование тонально-ладовых тяготений и способствуя единому гармоническому колориту (ладовое «парение»). Отсутствие тонально-гармонического контраста заменяется интервальными, ритмическими, темповыми сменами.

Первая часть цикла *Die Stimmung* («Настроение») выполняет функцию экспонирования образно-смыслового тезиса, вводит в «настроение» всего цикла. Она является воплощением «большого в малом», проецируя присущий ей тип драматургического развития на уровень музыкальной драматургии всего цикла. В трехчастности композиции усматривается форма второго плана – в сжатом виде заложены сонатные принципы.

Начальная музыкальная тема (1–8 *mm.*) становится отправной точкой формообразующего процесса, из которой «произрастает» производная тема (аналог П. П. в сонатной форме). Исходное восходящее движение «полётной» основной темы сменится симметричным нисходящим движением второй темы (обогащенной в процессе развития новыми тематическими стаккатными элементами) в рамках *дления* единого образного строя раздела.

Начальная и производная темы раздела (выполняя функции Г. П. и П. П.) соотносятся по принципу взаимодополнения, *светотени*. Функция начальной музыкальной темы вырастает за рамки собственных внутренних пределов. Она призвана воплотить линию развития не только в рамках собственных внутренних пределов и на уровне целостности как первого раздела (экспозиции), так и всей части в целом.

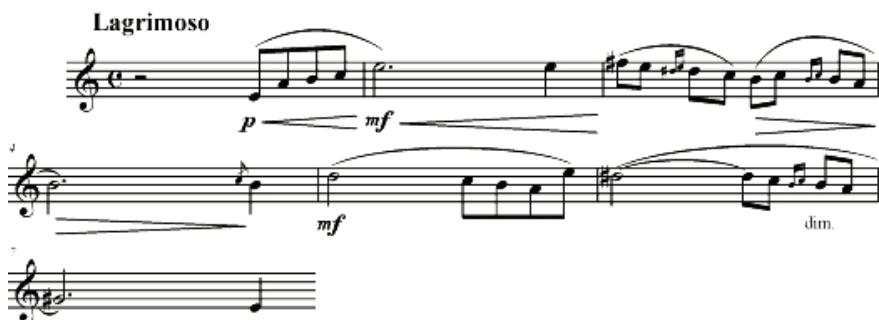
В среднем разделе (*Tenero*) звучит новая пасторальная тема, выполняя функцию эпизода – носитель музыкальной семантики второго драматургического модуса (отметим напевность звука, мягкую атаку). В динамической репризе образно-смысловое содержание двух основных тем обретает новые выразительные оттенки (что характерно для процессуальности сонатной логики, воплощенной в данной части цикла).

Музыкальный тематизм II части (*Der Walzer*) вырастает из грациозного танцевального движения, представляя жанровую сферу в рамках цикла. Функцию ядра (*initio*) выполняет ритмоформула вальсовой темы:



Такой темообразующий фактор способствует «саморазвертыванию» (при этом сама музыкальная тема утрачивает «классические» четкие очертания). Свободное тематическое продвижение размывает структурные грани, а дополнительные тематические импульсы – стаккатные «темы-имбрионы» – образуют с начальным ядром плотную тематическую цепь.

Третья пьеса – *Das Lied* – является лирическим центром цикла. Музыкальная стилистика темы-песни апеллирует к звучанию клезмерской музыки (тембр солирующего кларнета, изысканно-певучая мелодическая линия импровизационного типа в неторопливом темпе, богатство мелизматических украшений и хроматизмов)³. Стилю традиционной еврейской музыки присущи характерные ладо-интонационные обороты (использование орнаментики, нисходящих ходов на ув. 2.), чередование нисходящего и восходящего движения, особая ладовая сфера (влияние синагогального речитатива), а манере исполнения – экспрессивная манера игры, ускорение и замедление темпов, неожиданных импровизаций.



Таким образом, стилистика «Песни» обладает ярко выраженной образной характерностью, соответствующей самобытности звучания народной еврейской песни. Лирическая музыкальная тема центральной части цикла является носителем той интонационной сферы, кото-

³ По определению исследователей, «...одной из особенностей клезмерской музыки является мелодика, раскрывающая характер грусти, печали, задумчивости» [3, с. 426].

рая представляет личностно-субъективный тип музыкальной семантики (действие второго драматургического модуса).

Следующая пьеса – *Die Bewegung* («Движение») – представляет важную веху в развитии музыкальной драматургии цикла. Равномерное оstinатное движение с неравномерным акцентированием отдельных звуков как основы развития музыкального тематизма данной части является проекцией идеи «бега времени». Оно характеризует сферу иного драматургического модуса (по отношению к предыдущей части) – сферу действенности, *motto* как проявления внеличностной музыкальной семантики.

Темп драматургического развития тесно связан с плотностью внутреннего времени *moto perpetuo*. Образ внеличностной объективной предопределённости, воплощенный с помощью заданного непрерывного движения шестнадцатых длительностей, чередования восходящего и нисходящего типов движения, приводит к **драматургическому сдвигу** (*mm.* 35–49). Происходит «переключение» в сферу пасторальной лирики как проявления личностно-субъективной музыкальной семантики (смена типа выразительности). На уровне единой линии драматургического развития III–IV частей, усматривается связь с предыдущей частью как «цикл в цикле».

В заключительном разделе (т. 43) акцентированный нисходящий квартовый ход отсылает к образу кукушки как символу времени, но уже в личностно-субъективном проявлении:



Заключительная V часть (*Die Variationen*) представляет собой вариационный цикл.

Для темы вариаций характерно «расщепление» на два ряда – драматургический и композиционный. Она представляет собой и композиционную единицу (ибо наделена константностью, ее музыкально-структурное «наполнение» узнаваемо при изменениях), и драматургический концепт, который определяет внутреннее, образ-

но-смысловое содержание финала⁴. Несмотря на изменения темы в её вариационных преобразованиях, сохраняется родственная связь с её начальным образным модусом. Закономерности тембрового развития, воплощенные в тематизме на уровне цикла, отражают его «драматургический профиль» и являются этапами психологического ОБЩЕНИЯ внутри рефлексивного круга «исполнитель – композитор – слушатель». Это важно учитывать исполнителю, «просчитывающему» собственную «режиссуру» суггестивного воздействия на публику.

В рамках данной части проявляется некая двойственность на уровне организации целого: характерный для формы вариаций принцип периодичности (способствующий незамкнутости структуры) сопряжен со сквозной линией драматургического развития как дополнительного внекомпозиционного фактора, «цементирующего» форму. С одной стороны, *Die Variationen* являются обобщающим финалом; с другой же – демонстрируют «открытость» цикла.

ВЫВОДЫ. Произведение, благодаря удачной премьере, отделяется от своего создателя и живет полнотой своей собственной жизни.

Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку качества воплощения художественного замысла композитора, но более всего – **меры** духовного общения людей, без чего нет подлинного творчества. Душа и пальцы *человека музицирующего* «оживляют» душу инструмента и выстраивают духовное поле общения людей «от сердца к сердцу».

Инструментальный стиль Швимберга оказался весьма близким моему интонационно-звуковому представлению о духовной красоте жизни человека моей эпохи. Вот почему я считаю жанр «рефлексии» аналогом человеческого общения, письмом композитора в Будущее. Посвящение этих пьес Маэстро Швимбергу, на мой взгляд, увеличивает шанс узаконить узы перворождения музыки с личностью её первого интерпретатора. Многие композиторы вдохновлялись харизматичными исполнителями, с которыми их сводила судьба (известный пример – симфония-концерт С. Прокофьева для виолончели с оркестром и её первый исполнитель – гениальный М. Ростропович).

⁴ Основной формы служит соотношение основной темы с производными от нее последующими 7-ю вариациями.

Мои композиторские рефлексии навеяны обаятельным обликом человека с далекой страны, его исполнительским Я. Тем не менее, загадкой остаётся, почему этот музыкант, казалось бы, ментально чуждый славянской культуре, становится ДРУГОМ, духовным «двойником», способным поведать миру универсальные истины на языке музыки?

В контексте современного музыкального творчества исполнительская поэтика, свойственная исполнителям такого масштаба, как Хедвиг Швимберг, отражает изменение **статуса исполнителя в системе музыкальной коммуникации** рубежа II–III тысячелетий, но обеспечивая преемственность с традициями музыкального исполнительства предшествующих веков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 375 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 254 с.
3. Українська музична енциклопедія. — Т. 2. — Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. — 664 с.
4. Тараканов М. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / М. Тараканов [сб. ст., отв. ред. Е. Тараканова]. — М. ; СПб. : Алетейя, 2003. — 299 с.
5. Шаповалова Л. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. — Харьков : Скорпион, 2007. — 294 с.

ТУРНЕЕВ С. «ПЯТЬ РЕФЛЕКСИЙ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO: КОМПОЗИТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ. В статье изложен опыт анализа проблемы соотношения авторского замысла сочинения и его первого исполнителя, как личности, так и технических качеств. Описана драматургия инструментального цикла (как единство рефлексивного мира художника) и её отражение в исполнительской интерпретации (через характер артикуляции, темпа, мелодико-ритмических, фактурных особенностей). Цель композиторского творчества – общение с Другим как своим alter ego.

Ключевые слова: композиция, автокомментарий, рефлексия, кларнет, драматургия цикла, тембровое развитие.

ТУРНЕЄВ С. «П'ЯТЬ РЕФЛЕКСІЙ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ КОМЕНТАР. У статті викладено досвід аналізу проблеми співвідношення авторського задуму твору та його першого виконавця, як його особистості, так і технічних властивостей. Описано драматургію інструментального циклу (як єдність рефлексивного світу митця) та її віддзеркалення у виконавській інтерпретації (через характер артикуляції, темпі, мелодико-ритмічних, фактурних особливостей). Метою композиторського творчості є спілкування з Іншим як своїм alter ego.

Ключові слова: композиція, автокоментар, рефлексія, кларнет, драматургія циклу, тембровий розвиток.

TURNEEV S. «FIVE REFLECTIONS» FOR A CLARINET SOLO: THE COMPOSER'S COMMENT. The article gives the experience of analysis of a problem of correlation of an author's plan of the composition and a role of its first performer. The article describes the dramatic concept of the instrumental cycle (as a unity of the reflective world of the artist) and its reflection in performer's interpretation (through a choice of an articulation, tempo, melodic, rhythmic and impressive features interpretation). The purpose of the composer's creativity is a dialogue with Another as his alter ego.

Key words: a composition, the autocomment, areflection, a clarinet, dramatic concept of the cycle, timber development.