

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

Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти

Класика в сучасній культурі

Збірник наукових статей
Випуск 41



Харків
2014

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 11 від 26 червня 2014 р.)*

Редакційна колегія:

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

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 41. Класика в сучасній культурі / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. — 488 с.

Музична класика як невід’ємна частина культури, її константа і, водночас – досить мобільна складова, що здатна гнучко змінювати певні параметри, вступаючи у діалог із сучасністю – саме таке розуміння теми, поданої у збірнику, поєднує різноманітність досліджуваних авторами проблем.

Сучасні трансформації та функціонування класичної музики розглядаються як в практичних (зокрема, регіональному), так і теоретичних аспектах (розділи I, IV), поруч із ретроспективними розвідками у царині інструментальної, вокально-хорової, оперно-театральної класики (розділи II, III).

Видання адресоване, насамперед, професійним науковцям і спеціалістам у галузі музики й театру, а також тим, для кого останні є предметом фахового чи самостійного вивчення або поглибленого інтересу й любові.

ББК Щ31

ISBN 978-617-7044-62-7

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2014

ЗМІСТ

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

Розділ 1. *Актуальна класика*

<i>Цуркан Л. Г.</i> МУЗИЧНО-ХУДОЖНІ ТА ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ АСПЕКТИ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ ВОКАЛІСТІВ	6
<i>Северін В. А.</i> ЛЮДМИЛА ЦУРКАН: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ	17
<i>Довжинець І. Г.</i> КЛАСИЧНА МУЗИКА В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА	29
<i>Сердюк Я. О.</i> ВІРТУАЛЬНІ СТРУКТУРИ НОТНОГО ТЕКСТУ	39
<i>Міхєєва Н. Б.</i> ЗВУКОЗАПИС ЯК ОРІЄНТИР ДЛЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	52
<i>Козак О. І.</i> ТРАНСФОРМАЦІЇ СЕМАНТИЧНИХ ФАКТОРІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ	59
<i>Жигалова К. Є.</i> КЛАСИКА ПРОТИ ПОСТМОДЕРНА: СКРИПКОВІ СОНАТИ Й. С. БАХА У ХХ СТ.	67
<i>Кононова О. В.</i> ТВОРЧИСТЬ Л. ВАН БЕТХОВЕНА ЯК КОНСТАНТА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА	74
<i>Жданько І. А.</i> ЩО Ж ВДЯГНУТИ БЕРЛІОЗУ? (Про актуальні проблеми клімата як об'єкта культурної рефлексії романтиків)	85
<i>Яркіна І. Ю.</i> КЛАСИКА І ДЖАЗ У СТИЛІ «FUNK»: МІЖПЛАСТОВИЙ СИНТЕЗ	94

Розділ 2. *Музика минулого*

<i>Ходакова Н. О.</i> ВІЛЬЯМ БЬОРД, ДЖЕНТЛЬМЕН КАПЕЛИ	103
<i>Черняк М. В.</i> КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ d-moll АНТОНІО РОЗЕТТИ: НА ШЛЯХУ ДО ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ	111
<i>Карачевцева І. М.</i> ПРИНЦИП ЦИКЛІЗАЦІЇ У ШЕСТИ СКРИПКОВИХ СОНАТАХ op. 10 К. М. ВЕБЕРА	123
<i>Чабан І. В.</i> ФОРТЕПІАННИЙ КВАРТЕТ АВСТРО-НІМЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: ВИТОКИ ТА АКТУАЛЬНІ ПЕРСПЕКТИВИ ЖАНРУ	133
<i>Пупіна О. О.</i> СМИСЛОВІ ВЕКТОРИ «ТРЕТЬОГО РОКУ МАНДРІВ» Ф. ЛІСТА ..	140
<i>Червинська Н. В.</i> БЕТХОВЕНСЬКА СТИЛЕМАТИКА В ПОЛІФОНІЧНОМУ ПИСЬМІ Й. БРАМСА	153
<i>Бурель О. В.</i> ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА: У ДІАЛОЗІ З КЛАСИКОЮ ТА СУЧАСНІСТЮ	164

Рубцова Д. О. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	175
Асатурян А. С. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ К. ДЕБЮССІ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ВІЯННЯ ЧАСУ	184
Александрова О. О. ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Г. СВИРИДОВА ЯК КЛАСИЧНА СПАДЩИНА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ	195
Коновалова І. Ю. МИСТЕЦТВО АРАНЖУВАННЯ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ Ю. І. КУЛИКА: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	206
Золотарьова І. Ф. КЛАСИЧНИЙ РЕПЕРТУАР В ОРКЕСТРІ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ Г. А. АВАНЕСОВА	222

Розділ 3. *Театральні ретроспекції*

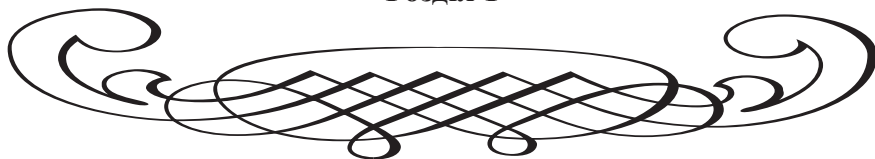
Молибога А. В. ДВІСТІ РОКІВ ЧАРІВНИЙ РОССІНІВСЬКІЙ «ІТАЛІЙЦІ В АЛЖИРІ»	229
Бабій О. П. ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В. ШРЬОДЕР-ДЕВРІЄНТ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЇ ДРАМАТИЧНОГО СПІВУ (на шляху до музичних драм Р. Вагнера)	239
Плужніков В. М. РОЛЬ Р. ВАГНЕРА У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЇ ДИРИГЕНТА	259
Сердюк О. В. МЕТАМОРФОЗИ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ НА СУЧАСНІЙ СЦЕНІ (музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунга» в контексті втілення постмодерністського дискурсу в театрі)	272
Зувєв С. П. «ТУРАНДОТ»: ДОСВІД ПОДВІЙНОЇ ОПТИКИ	282
Москалець О. В. ФІНАЛ ІV ДІЇ «СНІГУРОНЬКИ» М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА ЯК ПРИКЛАД ГЕТЕРОГЕННОЇ ОПЕРНОЇ СЦЕНИ	293
Максименко С. М. АКТОР І РЕЖИСЕР ОЛЕКСАНДР ЯКОВЛІВ: ЛЬВІВСЬКА СТОРІНКА ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ (1941–1942 рр.)	303
Колчанова Л. М. ЗНАЧЕННЯ ВЧЕННЯ О. ОСТРОВСЬКОГО В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ	313

Розділ 4. *Жанрово-стильовий фонд у сучасних модифікаціях*

Желтоног А. М. СТИЛЬОВІ РІЗНОВИДИ СОНАТИ В ЯПОНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ	319
---	-----

Рябуха Н. О. ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ А. ШНІТКЕ ЯК КЛАСИЧНА СПАДЩИНА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	328
Бондаренко О. М. ЖАНР ТОКАТИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Г. САСЬКА: ДІАЛОГ У ЧАСІ	339
Утіна А. М. АКАДЕМІЧНІ ЖАНРИ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (про відображення класичних тенденцій)	349
Егізова Е. Д. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ Е. ЕМІР У КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРИМУ	363
Алімова Е. С. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ «ФОЛЬКЛОР І СУЧАСНІСТЬ»	369
Снедкова Л. А. ДУЕТ БАЯНІСТІВ ЯК РІЗНОВИД АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ В СЛОБОЖАНЩИНІ	380
Боганча М. О. МОДУС КОНЦЕРТНОСТІ В АВТОРСЬКОМУ СТИЛІ В. ЗОЛОТУХІНА	391
Худяков М. І. СОЛЬНО-КОНЦЕРТНА ФУНКЦІЯ ВАЛТОРНИ В АВТОРСЬКОМУ СТИЛІ Л. КОЛОДУБА	400
Круглова Є. А. КЛАСИЧНИЙ РЕПЕТУАР ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ В. КРАЙНЄВА	407
Помпеєва А. Ю. ОПЕРНИЙ СТИЛЬ: ВІД КЛАСИКИ ДО СУЧАСНОСТІ (часові аспекти побудови симультанної оперної сцени в концепції К. Дальхауза)	415
Белік-Золотарьова Н. А. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМИ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ» Л. УКРАЇНКИ В ХОРОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ В. КИРЕЙКА	423
Оганезова-Григоренко О. В. ПАРЦІАЛЬНІ ЗДІБНОСТІ ЯК ГОЛОВНА УМОВА ЖАНРОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ДЛЯ АКТОРА МЮЗИКЛУ	435
Анотації	446
Аннотации	456
Annotations	467
Відомості про авторів	478
Содержание	481
Table of contents	484

Розділ 1



Актуальна класика

УДК 78.071.2 : 784

Людмила Цуркан

МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСОВ ВОКАЛИСТОВ

Цель данной работы – анализ деятельности международных конкурсов вокалистов, включающий личный опыт исполнительской и педагогической работы автора, в частности, в жюри различных музыкальных форумов. Основные *аспекты и направления* исследования:

- панорамный обзор значимых международных певческих конкурсов;
- экскурс в творчество отдельных выдающихся певцов, работающих в жюри международных конкурсов вокалистов;
- преемственность исполнительских традиций, заложенных певцами-музыкантами старшего поколения, передача их наследия творческой молодежи – участникам конкурсов;
- художественная атмосфера международных творческих состязаний как источник, позволяющий получить эстетические ориентиры для дальнейшего совершенствования мастерства;
- музыкально-художественные и вокально-технические проблемы подготовки к конкурсам;
- значение конкурсов для оберегания классического музыкального наследия, духовной культуры человечества.

Важнейшая проблема современной академической музыкальной культуры, в частности, вокального искусства – сохранение и обере-

гание художественной атмосферы, высокой этики творческих и человеческих отношений, составляющих специфику этих областей профессиональной деятельности. Многочисленные творческие соревнования музыкантов – пианистов, скрипачей, виолончелистов, вокалистов – помогают классическому искусству, его духовности противостоять так называемой «массовой культуре» в её зачастую антихудожественных проявлениях.

Международные конкурсы вокалистов можно условно подразделить на категории.

• Конкурсы, *посвящённые музыкальному наследию гениальных композиторов*, среди них:

- «Вердиевские голоса» – Буссето;
- конкурсы имени Роберта Шумана – Цвиккау;
- имени Антонина Дворжака – Карловы Вары;
- конкурсы имени П. И. Чайковского – Москва;
- имени С. В. Рахманинова – Москва;
- имени М. И. Глинки – Москва и другие города;
- имени Георгия Свиридова – Курск;
- имени Николая Лысенко – Киев.

Возвышенная деловая атмосфера этих конкурсов, их интернациональный характер, ответственная подготовка к ним, глубокое изучение музыки великих композиторов конкурсантами, а затем – широкой аудиторией слушателей – приближают классическое искусство к реалиям современной жизни. По определению гениального Д. Д. Шостаковича, «главным объектом искусства по-прежнему остается человек, его духовный мир, идеи, мечты, стремления. Поиск художника в этом направлении не имеет пределов. Художник может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа всего человечества. Для искусства это равные величины» [8, с. 10].

• Авторитетно утвердились конкурсы *памяти великих певцов* и конкурсы, *организованные выдающимися современными певцами*, среди них:

- имени Марии Каллас – Афины;
- имени Франсиско Виньяса – Барселона;
- имени Розы Понсель – Нью-Йорк;

- имени Этторе Бастианини – Сиена;
- имени Пласидо Доминго – разные страны и города;
- имени Елены Образцовой – Петербург;
- имени Ирины Богачёвой – Петербург, Москва;
- имени Зары Долухановой – Калининград;
- имени Бориса Гмыри – Киев;
- имени Фёдора Шаляпина – Казань;
- имени Антонины Неждановой – Одесса;
- имени Анатолия Соловьяненко – Донецк;
- имени Ивана Алчевского – Харьков.

- Кроме значимых, известных международных конкурсов, чрезвычайно сложных по программам, охватывающим три тура, проводятся многочисленные *конкурсы-фестивали* в больших и малых городах, которые предполагают участие и *начинающих музыкантов* разных специальностей, включая «академический вокал». Эти в меру сложные соревнования способствуют музыкальному и культурному развитию юношества.

Судьба подарила мне незабываемые встречи в творчестве и в жизни с выдающимися певцами-музыкантами, истинными творцами. На сцене Одесского и Харьковского оперных театров в гастрольных спектаклях моими партнерами были несравненные Ирина Архипова, Елена Образцова, Зинаида Палли, Елена Черней, Владимир Атлантов, Зураб Анджапаридзе, Димитр Узунов, Зиновий Бабий, Юрий Мазурок, Артур Эйзен, Александр Огневцев... В последующие годы для меня было большой честью работать в жюри международных конкурсов вокалистов – имени С. В. Рахманинова (Москва, 1997), имени М. И. Глинки (Самара, 1997; Астрахань, 2003), имени Зары Долухановой (Калининград, 2004, 2006, 2010), имени Анатолия Соловьяненко (Донецк, 2006, 2008, 2011, 2013), имени Георгия Свиридова (Курск, 2011), имени Ивана Алчевского (Харьков, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013).

Среди членов жюри – почитаемые мастера вокального искусства, мудрые, доброжелательные судьи исполнения конкурсной программы: Ирина Архипова, Мария Биешу, Белла Руденко, Зоя Христинич, Мария Фолтан, Евгения Гороховская, Надежда Юренева, Тамара Новиченко, Галина Поливанова, Иван Петров, Юрий Мазурок,

Мати Пальм, Александр Ведерников, Валерий Алиев, Петр Скусниченко, Владислав Пьявко... О каждой легендарной личности можно писать с восхищением большие статьи... В рамках данной работы хочется подчеркнуть, что все члены жюри в прошлом были победителями различных творческих состязаний!

Великая Ирина Архипова – обладатель 1-й премии и золотой медали Международного конкурса вокалистов в Варшаве (1955). На сценах мира она спела более 40 партий, в частности – в спектаклях М. Мусоргского «Хованщина» и «Борис Годунов» в La Scala. С её участием записаны 20 опер, 15 крупнейших ораториальных произведений, около 30 сольных программ. Записи Ирины Архиповой удостоены международных наград: Гран-при во Франции, Японии, США. Народная артистка СССР, лауреат Государственных премий, Герой Социалистического труда, профессор Московской консерватории, Ирина Архипова – художник и гражданин, чья деятельная позиция способствовала открытию при знаменитой La Scala Центра усовершенствования для молодых советских вокалистов! Среди многочисленных почётных званий певицы – кавалер ордена Святой равноапостольной княгини Ольги II степени; кавалер ордена преподобного Сергия Радонежского, кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством II степени».

Велика заслуга И. К. Архиповой как бесменного руководителя жюри Всесоюзных (затем Международных) конкурсов им. М. И. Глинки; жюри нескольких Международных конкурсов – имени П. И. Чайковского (председатель жюри в номинации «сольное пение»); в работе жюри конкурсов имени Марии Каллас, имени Розы Понсель, имени Марио дель Монако, имени Франсиско Виньяса.

Ирина Константиновна руководила жюри II Международного конкурса имени С. В. Рахманинова (сольное пение), проходившего 20 августа – 4 сентября 1997 г. в Москве и пригласила меня в жюри от Украины. В приветствии участникам конкурса Патриарх Московский и Всея Руси Алексей писал: «Дорогие братья и сестры! Отраднo, что, празднуя 850-летие своего бытия, юбилейная гостеприимная Москва вновь собирает выдающихся исполнителей мира для участия в настоящем музыкальном празднике... Приветствуя всех вас..., выражаю надежду, что конкурс станет значительным явлением в духовной жизни

преображающегося ныне Отечества нашего! Божие благословение да сопутствует всем вам в вашем благородном служении высокому искусству!» [3, с. 3]. Этот незабываемый конкурс воистину стал праздником музыки Сергея Рахманинова! Два его тура проходили в Московской консерватории: конкурсанты исполняли по восемь романсов С. В. Рахманинова, арию В. А. Моцарта, вокальные циклы по собственному выбору. Прошедшие на третий тур участники пели в Большом театре России две арии с оркестром, одна из них – из опер С. В. Рахманинова.

Творческой радостью для членов жюри – именитых певцов и педагогов – было открытие новых самобытных талантов, прежде всего, обладателей яркой индивидуальности. Победители конкурса – Аскар Абдразаков, Дмитрий Степанович, Юлия Замятина, Роман Муравицкий, Михаил Гужов – демонстрировали прекрасно звучащие голоса; энергичный, полётный, свободный и собранный звук как результат органичной работы всех составляющих голосового аппарата; владение певческим дыханием; выразительное слово и, самое главное – техника вокала имела эстетическое начало, была подчинена художественным принципам, исполнительскому творчеству, интересной интерпретации музыкальных произведений.

Явлением в музыкальной жизни были Всесоюзные (затем Международные) конкурсы вокалистов имени М. И. Глинки. Начиная с IV конкурса (1968 г., Киев), на протяжении 40 лет бессменным председателем жюри была И. К. Архипова, которая в интервью отметила: «На Четвертом конкурсе имени М. И. Глинки было много красивых голосов. А премировали только певцов. Ведь для формирования певца одного голоса мало – необходимы музыкальность, хорошая вокальная подготовка, профессиональная выносливость, артистичность, и, конечно, индивидуальная интерпретация исполняемого произведения» [2, с. 31]. Примечательно, что на IV конкурсе Первой премии была удостоена студентка V курса Харьковского института искусств Гизелла Ципола (класс доцента Т. Я. Веске – в будущем профессора, основательницы Харьковской вокальной школы). Отметим, что лауреаты конкурса имени М. И. Глинки получали эстетические ориентиры для дальнейшего совершенствования своего мастерства; об этом они писали сами – Ольга Бородина, Дмитрий Хворостовский, Мария Гулегина, Анатолий Кочерга, Иван Пономаренко, Олег Кулько... [2].

С V конкурса имени М. И. Глинки (Вильнюс, 1971) творческое состязание вокалистов проходило в оперно-концертном и камерном разделах. В сложном тонком жанре камерного пения среди лауреатов были Алибек Днишев, Наталия Герасимова, Валерий Алиев – ныне выдающиеся мастера концертно-камерного пения. Эталоном для молодых певцов была несравненная Зара Долуханова – взыскательный, доброжелательный член жюри – воистину явление огромной значимости в исполнительском искусстве! Виртуозное владение редкой красоты тёплым голосом, безупречная музыкальность и художественный вкус, благородная манера исполнения, гигантский репертуар позволили народной артистке России, лауреату Государственной премии Заре Долухановой войти в число величайших звёзд бельканто.

Достойным её преемником в камерном исполнительстве явился народный артист России Валерий Алиев – лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, затем – член жюри международных конкурсов вокалистов, автор и исполнитель «Антологии мирового романса», включающей 40 концертных программ романсов композиторов 25 стран мира (свыше 1000 романсов). По его инициативе был организован Международный конкурс камерного пения «Янтарный соловей» (Калининград), начиная с восьмого проведения удостоенный имени Зары Долухановой.

По приглашению Валерия Алиева как президента конкурса «Янтарный соловей» я работала в его жюри в 2004, 2006, 2010 гг., проводила мастер-классы в Калининградском музыкальном колледже. Хочется вспомнить слова Зары Долухановой: «Это – единственный в нашей стране конкурс, где максимально полно раскрывается вся богатейшая палитра камерного репертуара; он является настоящей творческой лабораторией как для профессионалов, так и для молодых певцов, ещё только приобщающихся к этому замечательному и труднейшему вокальному жанру. Здесь можно реально оценить свои силы и возможности, услышать огромное количество неизвестных произведений, посетить мастер-классы ведущих профессоров из разных стран» [1, с. 100–101].

Ярчайшей вехой в музыкальной жизни последних десятилетий стали Международные конкурсы имени П. И. Чайковского, с 1958 г. проводившиеся в Москве. С 1966 г. этот конкурс утвердился как

грандиозное международное соревнование по четырём специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель, вокал. Высокое и прекрасное искусство, представляемое на этих конкурсах, служит благородной цели единения людей, укрепления культурных связей между народами мира. Многие конкурсы охватывали свыше 500 конкурсантов из 50 стран! Особую праздничную атмосферу конкурсу придают московская публика, доброжелательная и взыскательная, а также многочисленные гости из разных городов и стран. Мне посчастливилось быть приглашённой гостьей на IX (1990 г.), XI (1998 г.), XII (2002 г.) Международных конкурсах имени П. И. Чайковского. Конкурсы демонстрировали сложнейшую разнообразнейшую программу, включавшую произведения разных эпох и стилей, интересную панораму исполнительских школ, и, конечно, доминанту – музыку гениального российского композитора! Огромный авторитет этого международного музыкального форума стал для многих талантливых вокалистов триумфальным началом яркого творческого пути.

Среди лауреатов I премии и обладателей золотой медали конкурса – всемирно известные сегодня певцы: Владимир Атлантов, Елена Образцова, Тамара Синявская, Джейн Марш, Евгений Нестеренко, Николай Огренич, Людмила Шемчук, Иван Пономаренко, Дебора Вайт, Михаил Казаков...

Замечательно, что великие певцы-музыканты поддерживают молодые дарования, возглавляя жюри престижных конкурсов. Так, на XIII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского (2008) в жюри председательствовал именитый бас, народный артист СССР, лауреат Государственных премий, профессор Московской и Венской консерваторий Евгений Нестеренко. Он отметил незаурядный талант моего воспитанника Максима Пастера, получившего звание лауреата III премии и бронзовую медаль, а также грант имени М. Л. Ростроповича, приз Ассоциации лауреатов Международных конкурсов имени П. И. Чайковского за лучшее исполнение произведения композитора, приз Фонда И. С. Козловского (лучшему тенору).

К этому времени М. Пастер имел опыт значительных побед на сложных международных конкурсах вокалистов: 2000 г. – Международный конкурс имени А. Дворжака (Карловы Вары) – II премия в оперном и камерном разделах; 2002 г. – Международный конкурс

имени А. Соловьяненко – «Гран-при»; 2002 г. – Международный конкурс камерного пения «Янтарный соловей» – I премия (класс камерного пения доцента Д. А. Гендельман); 2004 г. – Международный конкурс имени Б. Гмыри – «Гран-при». С 2003 г. М. Пастер является ведущим солистом Большого театра России, участником проекта «Тенора России», гастролирует в странах Европы. Максим Пастер – чрезвычайно одарённый музыкант, яркая творческая личность, не случайно его обучение проходило по «индивидуальному плану», и ранние конкурсы не мешали развитию его таланта, а, наоборот, всплески вдохновения помогали решению высоких художественных задач [7, DVD № 8].

На IV Международном конкурсе имени Елены Образцовой (2005, Санкт-Петербург) моя выпускница Оксана Крамарева стала обладательницей I премии. Замечательно, что всемирно известная Елена Образцова пригласила затем Оксану Крамареву в Петербургский Михайловский оперный театр на партию Лизы в опере Чайковского «Пиковая дама», где сама исполнила партию Графини. По рекомендации Елены Образцовой состоялся сольный концерт Оксаны Крамаревой в Петербургской филармонии, в Большом зале имени Д. Д. Шостаковича (партия фортепиано – профессор Евгения Никитская).

В книге «Елена Образцова: голос и судьба» Алексей Парин пишет: «... Крамарева не просто поёт, но входит в музыку всем существом, отвечает чувствами на каждую ноту. Романс “Уж ты, нива моя” превращается в страстную исповедь, которую страдающая девушка поёт на предельном напряжении. И “Отрывок из Мюссе”, к диким перебросам энергии которого нас приучила Образцова, Крамарева поёт по-своему и вполне убеждает сверхвыразительностью... Она берёт именно проникновением в дух музыки...» [6, с. 5].

В широкой панораме конкурсов вокалистов особое место занимают Международные конкурсы оперных певцов имени Пласидо Доминго «Operalia», которые проводятся в разных странах. В 2009 г. этот конкурс проходил в Квебеке (Канада). За дирижёрским пультом – удивительный, всегда покоряющий Пласидо Доминго! На этом сложнейшем интернациональном музыкальном соревновании Оксана Крамарева была удостоена II премии и «Приза зрительских симпатий» [7, DVD № 9]. В этом же году её пригласили в оперный театр

г. Квебека для исполнения заглавной партии в опере «Аида» Верди. С 2005 г. она является ведущей солисткой Национальной оперы Украины (Киев), гастролирует в России, Испании, Италии, Германии, Канаде, Японии; нередко приезжает в Харьков на концерты, спектакли. Её постоянная жажда поиска, желание шлифовать свой голос – залог совершенствования.

Выпускница Ольга Журавель была удостоена звания лауреата в 4-х конкурсах в Италии (2003, 2004 гг.). Чрезвычайно музыкальная певица, очень целеустремлённая, неутомимая труженица. Сейчас она поёт во многих оперных театрах Италии и Европы, в 2006 г. была приглашена на фестиваль оперного искусства в Sferisterio – второй по значению в Италии открытый театр после Arena di Verona – на постановку оперы «Турандот» Пуччини в заглавной партии.

На значимых конкурсах раскрывалось искреннее, эмоционально-проникновенное дарование молодого баса Сергея Замыцкого, ныне солиста Харьковского академического театра оперы и балета: 2005, 2006 гг. – Международные конкурсы «Алчевский-дебют», имени Анатолия Соловьяненко – I премии; 2008, 2010 гг. – конкурсы камерного пения «Янтарный соловей», памяти Антонины Неждановой (классы профессоров Цуркан Л. Г., Гендельман Д. А.) – II премии.

Мои воспитанники 48 раз получали звания лауреатов на международных и национальных конкурсах вокалистов. Одним из первых был Валерий Попов – прекрасный лирико-драматический тенор с искренней эмоциональной отдачей, лауреат международного конкурса «Бельведер» (Вена, 1991), солист оперных театров Праги, Брно.

Жанна Нименская, солистка Харьковского академического театра оперы и балета – меццо-сопрано красивого тёплого тембра, музыкальная, выразительная – лауреат Международных конкурсов имени Ивана Паторжинского, имени Николая Лысенко, имени Ивана Алчевского, дипломант конкурса имени Франсиско Виньяса (Барселона, 2001).

Заслуженные артисты Украины Ольга Чубарева, Марина Чиженко, Сергей Гомон были лауреатами Всеукраинских конкурсов; ныне они успешно работают в Национальной филармонии (Киев), Харьковской областной филармонии, Днепропетровском театре оперы и балета.

В панораме разнообразных конкурсов можно отметить два музыкальных состязания, проводимых исключительно для талантливой вузовской молодёжи: Международный конкурс молодых вокалистов имени Анатолия Соловьяненко (Донецк) и Международный конкурс имени Ивана Алчевского «Алчевский-дебют» (Харьков). Конкурс в Донецке приглашает одарённых студентов IV–V курсов; в его жюри – известные профессора, заведующие кафедрами академического пения музыкальных вузов Украины. На заседаниях жюри, пресс-конференциях обсуждаются направления музыкального образования, пути развития вокального искусства, единой украинской вокальной школы. Лауреаты семи конкурсов «Алчевский-дебют» (с 2001 г.), одарённые студенты, совершив «дебют» в своём творческом становлении, сейчас успешно работают в оперных театрах и филармониях Украины, России, Эстонии, Китая. Бессменный председатель жюри этих конкурсов – народный артист СССР, народный артист Эстонии, профессор Таллинской музыкальной академии Мати Пальм – великолепный бас, несущий высочайшую культуру исполнения, интеллект – чутко относился к каждому одарённому певцу, блестяще проводил мастер-классы.

Из краткого обзора отдельных международных конкурсов вокалистов можно сделать следующие **выводы**.

– Конкурсы оберегают классическое музыкальное наследие, способствуют культурному развитию исполнителей и слушателей.

– При подготовке к конкурсам расширяется область музыкально-художественных задач, стоящих перед молодыми певцами, включая сферы эстетического вкуса, художественного мышления, эмоциональной памяти, творческой воли.

– В успешном развитии певца огромную роль играют личные черты – интеллигентность, вокальная цепкость, музыкальность, целеустремленность и трудолюбие. «Меня довольно часто спрашивают: что вы вкладываете в понятие “талант”? – пишет И. К. Архипова. – Могу ответить: талант – это желание трудиться. Это жажда трудиться. Иногда до самоистязания...» [5, с. 128].

– Существует проблема участия в конкурсах студентов младших курсов. Интенсивная подготовка к конкурсам мешает постепенному вокально-техническому и музыкально-художественному развитию, овладению значительным репертуаром. Доктор искусствоведе-

ния Л. Б. Дмитриев после бесед с выдающимися солистами театра «Ла Скала» приходит к выводу: «Овладение вокальной техникой требует длительного времени, большой постепенности, труда, выдержки, терпения. Голос растёт и развивается медленно в результате правильных, систематических занятий» [4, с. 160].

– Нередко одарённые студенты не имеют возможности реализовать свои способности из-за финансовых трудностей, поскольку проблема финансирования и конкурсов, и их участников решается практически за счёт спонсоров.

– В противостоянии «массовой культуре» поднятию духовного уровня молодёжи в значительной мере помогали бы программы, посвящённые классической музыке, культурной жизни. Так, первые международные конкурсы имени П. И. Чайковского еженедельно транслировались по теле-радио коммуникациям...

– Конкурсы помогают решать проблему высокой исполнительской вокальной культуры, пропаганды музыки гениальных композиторов разных стран и времён; одаривают чудом познания Музыки!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алиев В. С. *Лифт моей жизни [Текст] / В. С. Алиев. — М. : Композитор, 2011. — 255 с.*
2. *Всесоюзный конкурс вокалистов имени М. И. Глинки [Текст] : история проведения и результаты I–XIII конкурсов; составы жюри; лауреаты, дипломанты, призеры : [сб.] / Всесоюз. муз. об-во ; вступ. ст., сост. и ред. В. И. Зарубина. — М. : Сов. композитор, 1991. — 176 с.*
3. *Второй международный конкурс имени С. В. Рахманинова [Текст] : [буклет]. — М., 1997. — 50 с.*
4. *Дмитриев Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения [Текст] / Л. Б. Дмитриев. — М. : ЗАО «Московские учебники – Си Ди Пресс», 2002. — 188 с.*
5. *Ореханова Г. А. Богиня искусств Ирина Архипова [Текст] / Г. А. Ореханова. — М. : ОЛМА-пресс, 2003. — 287 с.*
6. *Парин А. В. Елена Образцова: голос и судьба [Текст] / А. В. Парин. — М. : АГРАФ, 2009. — 366 с.*
7. *Цуркан Л. Г. Вокальна школа Людмили Цуркан, заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського державного університету мис-*

тецтва ім. І. П. Котляревського [Текст+DVD] : [відеопосібник з коментарем] / Л. Г. Цуркан. — Харків : ХНУМ, 2009. — 22 с., [комплект DVD].

8. *Шостакович Д. Д. Музыка и время. Заметки композитора [Текст] / Д. Д. Шостакович // Музыка и современность : [сб. ст.]. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 10. — С. 5–16.*

УДК 78.03 : 784 (477)

Владимир Северин

ЛЮДМИЛА ЦУРКАН: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

На свете есть удивительные люди, личность которых так значительна, что с первого же взгляда производит глубочайшее впечатление, усиливающееся с каждой последующей встречей. Общение с ними – счастливая привилегия в жизни. Они талантливо проявляют себя во многих сферах искусства, культуры, человеческих отношений. Любое сообщество имеет своих лидеров, вырабатывает тот тип идеального человека, которому хочется верить, подражать, восхищаться им, учиться у него. Важными позитивными качествами всегда признавалась культура человека, образованность, высочайший профессионализм и нравственные достоинства. Одно из самых ценных человеческих качеств – индивидуальность.

Данная работа посвящается талантливой оперной певице, известному педагогу – заслуженному деятелю искусств Украины, профессору Людмиле Георгиевне Цуркан – моему Учителю и Другу.

Творческая жизнь человека – это не отдельные события, связанные в определённую последовательность, а своеобразное биографическое целое. В кратком обзоре многолетнего творческого пути Л. Г. Цуркан хотелось бы коснуться таких аспектов:

- значение яркого личностного начала для певца-музыканта, педагога-художника;
- созвучие Одесской и Харьковской вокальных школ как единой национальной школы;
- преемственность традиций.

Особое внимание посвящено концертам самой певицы и серии концертных выступлений класса профессора Л. Г. Цуркан.

Людмила Цуркан закончила Одесскую консерваторию по классу народной артистки Украины, профессора Ольги Николаевны Благовидовой, воспитавшей целую плеяду талантливых певцов и педагогов, в числе которых – народная артистка СССР Белла Руденко, народные артисты Украины Зоя Христинич и Николай Огренич, народный артист России Александр Ворошило, заслуженная артистка Украины Алиса Джамагарцян, солистка Венской Государственной оперы Людмила Шемчук и множество других самобытных и интересных исполнителей. Ныне же профессор Л. Г. Цуркан по праву считается достойной преемницей О. Н. Благовидовой.

На оперных сценах Одессы и Харькова Людмила Цуркан создала свыше 30 незабываемых образов, среди них – Татьяна, Иоланта, Тамара, Маргарита, Дездемона, Леонора, Чио-Чио-Сан, Мими, Манон Леско, Оксана, Наталка... Так, в отзывах прессы после спектакля «Отелло» Верди на I Всесоюзном конкурсе молодых оперных певцов (Харьков, 1964) читаем: «Партію Дездемони співає молода солістка Харківського оперного театру Людмила Цуркан. Її красивий голос вже сам собою – засіб образної характеристики: звучання його викликає відчуття незайманості і благородства. І грає Л. Цуркан просто, щиро» [3].

Необходимо подчеркнуть ту глубокую преемственную связь, которая существует между певческими школами Харькова и Одессы, представляющими собой две ветви в развитии единого вокально-исполнительского процесса. Отношения между этими певческими культурами успели пустить глубокие и разветвлённые корни. Закономерности их взаимодействия оказались весьма существенными и своеобразными, приобретая различные формы профессиональных, культурных, музыкальных взаимоотношений, которые, безусловно, всегда будут носить творческий, продуктивный характер.

Весомые успехи двух родственных вокальных школ оказывали и оказывают воздействие, всё более заметное, на вокально-исполнительский стиль певческих школ не только двух городов Украины, но и стилистику вокального исполнительства в других странах СНГ. Кроме того, воспитанники Харьковской и Одесской консерваторий стали лауреатами многих престижных мировых вокальных конкурсов.

Можно вспомнить многих талантливых учеников профессора Л. Г. Цуркан – лауреатов представительных международных конкурсов, гастролирующих, имеющих контракты во многих странах мира: Максим Пастер (солист Большого театра России), Оксана Крамарева (солистка Национальной оперы Украины), Валерий Попов (солист Пражской оперы), Ольга Журавель (солистка нескольких европейских оперных театров). «Святая святых» профессора – творческая лаборатория! Перед нами открывается душа педагога, певицы, человека, личности. Как педагог-творец, музыкант-художник, Людмила Георгиевна всех студентов класса, независимо от степени их одарённости, стремится обучать на высоком художественном уровне, развивая в каждом воспитаннике духовное, интеллектуальное, эмоциональное начала. Она обладает поразительной способностью стимулировать общий творческий процесс. О каждом человеке следует судить по тем нравственным и эстетическим вершинам, по тем идеалам, которыми он живет... Людмила Георгиевна любит говорить о своих радостях и печалях, надеждах и ожиданиях, замыслах и свершениях.

Всякий раз, когда я пытаюсь вспоминать и анализировать важнейшие жизненные события, доставившие мне эстетические потрясения, я обретаю не свою субъективность, а свою индивидуальность. По-видимому, реально существуют волшебные чары уникальных воспоминаний! Ведь таким образом происходит удивительное ПРЕОБРАЖЕНИЕ – метафизические переживания прошедших эстетических событий, явлений, отношений в мельчайших нюансах.

Память манит в 70–80 гг. прошедшего столетия – своеобразное отражение романтики нашей эпохи. Сольные концерты Людмилы Цуркан и Евгении Никитской (партия фортепиано) всегда становились значительными явлениями в музыкальной жизни Харькова. Творческий тандем Цуркан-Никитская восхищал и покорял высочайшей исполнительской культурой, выбором сложнейших вокальных полотен различных эпох и направлений. Певице было свойственно тонкое понимание стиля, безукоризненное чувство формы, владение особым даром – раскрывать характер музыки, делясь с публикой поэтическим, художественным, философским замыслом исполняемых произведений. Эти выступления поистине были школой исполнительского мастерства, где каждая мелочь в тексте была существенна, поскольку

являлась органической частицей целого, позволяя глубже постигать музыкально-художественный образ. Вспоминается концерт, состоявшийся 25.10.1978 г. в Большом зале Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского.

Исполнители:

**лауреат республиканского конкурса вокалистов,
старший преподаватель кафедры сольного пения**

ЛЮДМИЛА ЦУРКАН

**и преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства
ЕВГЕНИЯ НИКИТСКАЯ**

Программа

I-е отделение

1. Г. Малер. «Любишь сиянье...»
2. Г. Малер. «Обещал прийти за мной»
3. Г. Малер. «Воспоминание»
4. Г. Малер. «Похвала знатока»
5. Ф. Лист. «Радость и горе»
6. Ф. Лист. «Лорелея»
7. Ф. Лист. «О, где он?»
8. Ф. Лист. «Как дух Лауры»

II-е отделение

1. Г. Вольф. «Очарованная»
2. Г. Вольф. «Ночь»
3. Г. Вольф. «Мышеловка»
4. Г. Вольф. «О, если б жил ты в доме из стекла»
5. Р. Штраус. «Серенада»
6. Р. Штраус. «Отец мне приказал»
7. Р. Штраус. «Ночь»
8. Р. Штраус. «Цецилии»

Что за Чудо-программа! Это было незабываемо!

«О, если бы божество сорвало покров с моих глаз, если бы мой ясный взгляд мог проникнуть в самую глубину земли! О, если бы посмотреть на нее, на ту землю, в ее полноте, без украшений, без прикрас, какую лежит она перед взорами своего творца! Я хотел бы предстать перед ее гением».

Густав Малер [8, с. 90].

Происходил на глазах акт творения, рассчитанный не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие. Слушатели стали не только свидетелями созвучия интересных художественных индивидуальностей, способных проникнуть в мысли, чувства и стилистическую эстетику великих композиторов. Исполнение, в котором органично сочетались выразительность и красота, было подчинено непрерывному выявлению духовного начала, превращаясь в источник сильнейших катарсических переживаний!

Каждый последующий концерт ожидался с ощущением радости от предстоящей встречи. И вот встреча состоялась!

10.12.1979, Большой зал ХИИ им. И. П. Котляревского.

Программа	
I-е отделение	II-е отделение
1. Ф. Пуленк. «Моей гитаре»	1. К. Дебюсси. «Звёздная ночь»
2. Ф. Пуленк. «Всюду твое лицо я вижу»	2. К. Дебюсси. «Чудесный вечер»
3. М. Равель. «Николетта»	3. Г. Форе. «Мотылек и фиалка»
4. М. Равель. «Итальянская песня»	4. Г. Форе. «Пробуждение»
5. М. Равель. «Песня сборщиц масличного дерева»	5. К. Сен-Санс. «Гитары и мандолины»
6. Э. Шоссон. «Колибри»	6. Ж. Бизе. «Сказка»
7. Э. Шоссон. «Бабочки»	7. Ж. Бизе. «Пастораль»
8. Ш. Гуно. Ария Маргариты из оперы «Фауст»	8. Ж. Бизе. Ария Микаэлы из оперы «Кармен»

Сколько сказано о французской музыкальной культуре! Но в тот вечер представилась возможность воочию убедиться в правоте восхищённых ценителей прекрасного. Каждый романс запечатлелся в сознании подобно рельефному изображению. В исполнительской манере Людмилы Цуркан, в тонком ансамбле с талантливой пианисткой, Евгенией Никитской, чувствовалось дыхание самой Франции с её уникальной атмосферой и самобытной культурой. Особая гибкость и благородство фразировки, сдержанная эмоциональность, лирическая проникновенность, тончайшие динамические оттенки в исполнении певицы – следствие особого слухового, гармонического и интонационного контроля, благодаря которому с лёгкостью преодолеваются разнообразные технические сложности. Одним из секретов успеха является способность достигать протяженного дыхания фразы, сочетающаяся с благородной гибкостью и тонкостью тембрального колорита. Многие отмечали у певицы прекрасное чувство формы, стиля и искренность исполнения. В этих признаниях во многом отражено творческое *credo* и самой Людмилы Георгиевны.

Яркие страницы её исполнительской биографии связаны с музыкой XX в., с интерпретацией произведений С. Прокофьева, Б. Брит-

тена, Р. Штрауса, А. Шёнберга. На сцене – дуэт уже вполне сформировавшихся незаурядных музыкантов – Л. Цуркан и Е. Никитской¹. За время их совместных выступлений, естественно, сложился вполне определённый художественный ансамбль, который, прежде всего, характеризуется отменным мастерством, ясностью исполнительских намерений. Этому ансамблю подвластно масштабное чувство формы, комплексный охват целого, интерпретаторская убедительность.

«Художники являются художниками, потому что они обладают некоей сверхчувствительностью; ... у больших художников есть не совсем приятная привычка понимать многие вещи гораздо раньше своих современников».

Бенджамин Бриттен [5, с. 325].

Программа	
I-е отделение	II-е отделение
1. Б. Бриттен. Три фрагмента из «Военного реквиема»	1. С. Прокофьев «Песня о Родине». Сл. А. Прокофьева
2. «Б. Бриттен. Из песен Г. Пёрселла «Британский Орфей» «От любовной напасти напрасно бегу...» «Чу, ты слышишь эхо?»	2. С. Прокофьев. «Гадкий утенок». Сл. Г. Х. Андерсена
3. Б. Бриттен. Из цикла «На этом острове», сл. Одена «Морской пейзаж» «Ноктюрн» «Всё в порядке»	3. С. Прокофьев. «В твою светлицу». Сл. А. Пушкина
	4. С. Прокофьев. «Румяной зарёю покрылся восток». Сл. А. Пушкина
	5. С. Прокофьев. «Помни меня». Сл. К. Бальмонта

Чётко и ясно вспоминается потрясающая атмосфера концерта! Множество мнений, чувств, отношений к происходящему на сцене, споров и восхищений. Исполнение сразу увлекает и ведёт за собой, завоёвывая доверие слушателя вдумчивым интонированием текстов Одена, Пушкина, Андерсена, Бальмонта. Певица видит образ изнутри, доверяя публике самое сокровенное! Монументальность общей композиции Людмила Цуркан умело сочетает с филигранной отделкой деталей, яркую контрастность – с тонкостью и лёгкостью звучания,

¹ Концерт состоялся 25.10.1980 г. в Большом зале ХИИ им. И. П. Котляревского.

поэтичность и интерпретаторскую свободу с бережным отношением к авторскому тексту. Конечно, ко всему этому добавлялась отличная техническая оснащённость, стилистическая чуткость, масштабность замысла. Именно трактовка произведений Бриттена и Прокофьева, по моему мнению, принадлежит к наиболее интересным страницам камерного исполнительского творчества Людмилы Георгиевны. Действительно, когда вспоминаешь такие концерты, порой кажется, что они состоялись вчера, сегодня – только что... И потом понимаешь, что эта ретроспектива отмечена некоей ПЕРВОЗДАННОСТЬЮ, – преданностью Идеалам и Красоте!

Я с нетерпением и трепетом ждал очередного концерта моего педагога, – ведь в программе значились имена И. Брамса, Р. Штрауса, А. Шёнберга! Эти композиторы оказали огромное влияние на моё художественное созревание и эстетический вкус. Р. Штрауса и А. Шёнберга я просто боготворил и достаточно хорошо был знаком с их творчеством. Любители музыки и профессиональные музыканты ждали этой встречи с особым чувством. Равнодушных и скучающих на таких концертах не бывало. Людмилу Георгиевну нередко называли музыкантом-просветителем. И по праву. Вспоминая программы интересных концертов, легко проследить определённую закономерность: чуть ли не в каждой из них была новинка либо незаслуженно забытое сочинение.

3.11.1982, зал ХИИ. Программа концерта идеально выдержана по стилю.

I-е отделение	II-е отделение
1. И. Брамс. «Твои голубые глаза»	1. А. Шёнберг. «Жизнь в грёзах»
2. И. Брамс. «Глубже всё моя дремота»	2. А. Шёнберг. «Песня девушки»
3. И. Брамс. «Как сирень, расцветает любовь моя»	3. А. Шёнберг. Две песни из цикла «Книга висячих садов»
4. И. Брамс. Ах, взор свой обрати»	4. Р. Штраус. «Ночь»
5. И. Брамс. «Напрасная серенада»	5. Р. Штраус. «Серенада»
6. И. Брамс. «Верное сердце»	6. Р. Штраус. «Грёзы в сумерках»
7. И. Брамс. «Колыбельная песня»	7. Р. Штраус. «Безвременник»
8. И. Брамс. «Серенада»	8. Р. Штраус. «Цецилии»
9. И. Брамс. «Тоска по милой»	

Масштабность видения, волевое начало и, одновременно, романтическая приподнятость, интенсивность эмоционального излучения – именно такой услышала трактовку романсов Брамса харьковская публика. Своеобразие исполнительского почерка, стремление найти свежий, неординарный подход к исполняемым произведениям нигде не противоречило авторской воле композитора, благородству его музыки. Второе отделение концерта начиналось с романсов Шёнберга. Зал замер в ожидании... Ведь музыку гениального композитора мало кто ещё слышал и знал в то время. Сложность восприятия такого рода вокальных произведений заключалась в атональном музыкальном мышлении школы Шёнберга, к которой принадлежали и его ученики-последователи Альбан Берг и Антон Веберн. Сам композитор комментирует свой метод таким образом: «Особенностью этого стиля является обращение с диссонансами как с консонансами и отказ от тонального центра. В результате избегается тоника, исключается модуляция, так как модуляция есть последовательность, означающая переход от утвердившейся тональности к установлению другой тональности» [6, с. 104]. Что это значило? – Менялись правила «игры» для композиторов, исполнителей и слушателей. Это был своеобразный выход в другое творческое измерение, новый этап музыкальной истории. Открывалась нововенская вселенная во всём её многообразии, где каждый из нас мог взглянуть на мир с восторженным удивлением. Глубокая медитативная сосредоточенность, чёткое ощущение звуковой перспективы, конкретное и естественное интонирование сложнейшего вокального построения создавали поразительную поэтико-философскую атмосферу.

«... знаю, что субъективное чувство счастья не зависит от собственности, а представляет собой некую загадочную способность, которая либо есть, либо нет».

Арнольд Шёнберг [9, с. 138].

Огромная признательность за подобное ОТКРОВЕНИЕ моему дорогому УЧИТЕЛЮ и ДРУГУ!

Значительную страницу в биографии Л. Г. Цуркан составляют записи на радио и телевидении города Харькова, в которых лучшие качества певицы раскрываются в полной мере. Интересен репертуар из фондового наследия Харьковского областного радио:

- 294X Пуччини. Ария Лиу из оперы «Турандот»
- 297X Римский-Корсаков. Ария Сервилии из оперы «Сервилия»
- 562X Рахманинов. «Весенние воды»
- 563X Григ. «Сон»
- 564X Чайковский. Ариозо Кумы из оперы «Чародейка»
- 593X Верди. Сцена из оперы «Отелло», Всесоюзный фестиваль молодых оперных певцов. Отелло – З. Бабий, Дездемона – Л. Цуркан
- 2792X Киселёв. Моноопера «Письмо незнакомки» по С. Цвейгу
- 3065X Лист. «Радость и горе»
Лист. «Как дух Лауры»
Лист. «О, где он»
Малер. «Воспоминание»
Вольф. «Мышеловка»
- 3213X Пуленк. «Всюду твоё лицо я вижу»
Пуччини. Выходная ария Чио-Чио-Сан из оперы «Мадам Баттерфляй»
Лист. «Как дух Лауры»
Лист. «Радость и горе»
Р. Штраус. «Ночь»
Форе. «Пробуждение»
Верди. Ариозо Дездемоны из оперы «Отелло»

Творческая деятельность певицы стремительно развивалась в самых разнообразных направлениях, отличаясь огромной насыщенностью. Поворотным моментом в биографии Л. Г. Цуркан стала педагогическая работа в Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котляревского. Научная и педагогическая деятельность профессора Л. Г. Цуркан – предмет особого разговора. В 2002 г. возглавив кафедру сольного пения, сегодня она занимает достойное место в ряду выдающихся педагогов современности. Весомая заслуга профессора связана с разработкой курса лекций «История вокального исполнительства», который она сама и вела. Свыше 15 методических работ Л. Г. Цуркан были изданы Министерством Культуры СССР и Украины. Она успешно проводит мастер-классы в разных странах по актуальным проблемам современного вокального исполнительства и педагогики, постоянно приглашается в качестве члена жюри Международных и национальных вокальных конкурсов, музыкальных

фестивалей. Даже краткий обзор исполнительской и педагогической деятельности Л. Г. Цуркан свидетельствует о неутомимой жажде поиска, совершенствования, постоянной творческой работе во имя Музыки, Истины, Веры! Невольно вспоминаются слова В. И. Вернадского: «Таланты редки, и их надо беречь и охранять» [1, с. 146].

В заключение – о концертах класса заслуженного деятеля искусств, профессора Л. Г. Цуркан, которые каждый год проводятся в Большом зале ХНУИ им. И. П. Котляревского. Это значительные вехи в культурной жизни города. Юбилейные, тематические, памятные, концерты в рамках международных фестивалей «Харьковские ассамблеи» – они всегда привлекают внимание профессиональных музыкантов, любителей классического пения и всех тех, кто интересуется искусством belcanto.

ХРОНОЛОГИЯ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КЛАССА ПРОФЕССОРА Л. Г. ЦУРКАН

Тематические концерты

1. 26 марта 1999. К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. Партия фортепиано – Ольга Кобленц.
2. 29 марта 2000. К 160-летию со дня рождения П. И. Чайковского.
3. 4 апреля 2001. Памяти Дж. Верди. Партия фортепиано – Ольга Кобленц.
4. 17 марта 2004. К 200-летию М. И. Глинки и 160-летию Н. А. Римского-Корсакова. Партия фортепиано – лауреат Международного конкурса Анатолий Тарабанов.
5. 25 марта 2005. К 100-летию народной артистки Украины, профессора О. Н. Благовидовой. *Участники:* лауреаты Международных конкурсов Жанна Нименская, Оксана Крамарева, лауреаты Национальных конкурсов Владимир Кудрявцев, Юлия Пересада, дипломант Национальных конкурсов Сергей Замыцкий, Анна Полежаева, Екатерина Мыколайко, Виталий Сиников, Юрий Кондратюк, Александр Ефимченко, Александр Золотаренко, Ли Сичи, Ли Сяолун. Партия фортепиано – дипломант Международных конкурсов, доцент Евгения Никитская, лауреат Международного конкурса Анатолий Тарабанов.

**Концерты в рамках Международных фестивалей
«Харьковские ассамблеи»
(Большой зал ХНУИ им. И. П. Котляревского)**

1. 7 октября 2006. К 250-летию со дня рождения В. А. Моцарта и 100-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича. Партия фортепиано – лауреат Международного конкурса Анатолий Тарабанов.
2. 1 октября 2007. Юбилейный концерт, посвященный заслуженному деятелю искусств, профессору Л. Г. Цуркан. *Участники:* солистка Национальной оперы Украины Оксана Крамарева, солист Большого театра России Максим Пастер, выпускники – лауреаты международных конкурсов, студенты класса.
3. 28 сентября 2009. К юбилею ХНУИ им. И. П. Котляревского. Произведения Гайдна, Верди, Пуччини, Рахманинова, Чайковского, Лысенко.
4. 2 октября 2010. Произведения зарубежных и отечественных композиторов. *Участники:* лауреаты Международных конкурсов – А. Кривченкова, О. Мишарина, А. Золотаренко, Ю. Пересада, Ю. Пискун, А. Шаповал, О. Жемчужин, О. Непомнящая, А. Бычкова, К. Новиков. Партия фортепиано – лауреат Международного конкурса Анатолий Тарабанов, дипломант Международных конкурсов Дмитрий Треничев.
5. 11 октября 2011. Произведения Моцарта, Верди, Листа. *Участники:* О. Крамарева, С. Замыцкий, Ю. Пискун, О. Мишарина, Ж. Нименская, Д. Севагин, А. Шаповал, А. Бычкова, О. Жемчужин, А. Сторожук, К. Новиков. Партия фортепиано – лауреат Международного конкурса Анатолий Тарабанов, дипломант Международных конкурсов Дмитрий Треничев.
6. 3 октября 2012. Юбилейный концерт, посвященный заслуженному деятелю искусств, профессору Л. Г. Цуркан.
7. 8 октября 2013. Концерт выпускников и студентов, лауреатов Международных, Национальных конкурсов.

* * *

Перед нашей отечественной культурой стоит весьма серьёзная задача. Мы ничего не должны растерять из сокровищницы мирового и национального духовного наследия. Отсюда – чрезвычайно важное понятие: сохранение личностного начала, национальной индивидуальности в педагогической и исполнительской сферах вокального

искусства. Необходимо сохранить в нашей памяти всё самое значительное и ценное, что передали нам в дар предшествующие и теперешнее поколения творцов.

«Человеческая культура может быть обновлена только живым излучающим сердцем, ибо только в нем зарождаются новые творческие идеи, только ему дается очевидность» [4, с. 432].

Всякая весомая педагогическая мысль создаёт свой неповторимый образный мир индивидуального видения со своим прозрением и откровением. Именно такая культура высшего свойства характеризует страну в целом и её лучших представителей. Нам недостаёт сегодня талантливых педагогов, ярких исполнителей, активных участников этого единого творческого процесса. Размышляя о разнообразных методах вокальной педагогики и вокально-исполнительской практики, мы не имеем права упускать самого важного: насколько та или иная концепция делает вокальное искусство более прекрасным и чарующим, чем оно представлялось раньше.

В чём же заключается творческое первенство лидера? Оно заключается в том, что он открывает новые эстетические ценности, раньше остававшиеся скрытыми. Поразительно точно сказал гениальный итальянский художник А. Модильяни: *«Жизнь состоит в дарении от немногих многим, от тех, кто ЗНАЕТ и ИМЕЕТ, тем, кто не ЗНАЕТ и не ИМЕЕТ»* [7, с. 515].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление [Текст] / В. И. Вернадский. — М. : Наука, 1991. — 272 с.
2. Гуно Ш. Воспоминания артиста [Текст] / Ш. Гуно. — М. : Госмузиздат, 1962. — 120 с.
3. Другий фестивальний день [Текст] // Вечірній Харків. — 1964. — 8 червня.
4. Ильин И. А. Путь к очевидности [Текст] / И. А. Ильин. — М. : Республика, 1993. — 432 с.
5. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен [Текст] / Л. Ковнацкая. — М. : Советский композитор, 1974. — 392 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 368 с.

7. Лихачев Д. Книга беспокойств [Текст] / Д. Лихачев. — М. : Новости, 1991. — 526 с.
8. Малер Г. Письма. Воспоминания [Текст] / Г. Малер. — М. : Музыка, 1968. — 607 с.
9. Шёнберг А. Письма [Текст] / А. Шёнберг. — С.-Пб. : Композитор, 2008. — 464 с.

УДК 782/785 : 004

Інна Довжинець

КЛАСИЧНА МУЗИКА В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

В сучасну добу багатогранних комп'ютерних можливостей в актуальному використанні є майже вся існуюча музична література. Представлений в аудіо та відео-форматах широкий спектр класичної музики пропонує різноманіття виконань: від визнаних еталонних інтерпретацій майстрів до учнівських академічних виступів. Слухачу достатньо натиснути кнопку і, не виходячи з дому, він отримає достатньо якісний музичний продукт. В таких умовах *актуальним* постає питання живого концертного виконання. Чи потрібно воно в епоху інформаційного суспільства? Які позиції займає в музичному просторі сьогодення? Як функціонує і трансформується залежно від соціальних змін, що характеризують життєву реальність? На дослідження цих питань спрямована дана наукова розвідка. Вона ставить за *мету* проаналізувати процеси, які відбуваються в академічному концертному виконавстві на сучасному етапі.

Стрімкий розвиток інформаційних технологій на початку третього тисячоліття обумовив зміни в усталених формах соціокультурної діяльності. Досліджуючи характеристики інформаційного суспільства, російський філософ Е. Павлова відзначає, що інформаційний простір ХХІ ст. суттєво відрізняється від постіндустріального суспільства кінця минулої історичної доби. «У сучасному суспільстві відбуваються складні процеси становлення й одночасно руйнування інститутів і соціальних структур» [16, с. 14]. Ці «катаклізми», що тор-

кнулися й сфери музичного виконавства, привернули до нього значну увагу дослідників. Проблеми існування концертної діяльності та її адаптації до нових історичних умов сьогодні активно вивчаються музикознавцями. Зокрема, аналізуються питання: взаємодії виконавця і публіки [8], пошуку нових форм концертного виступу [22], сутності й значення конкурсного руху на сучасному етапі [18] і т. ін.

Одним з критеріїв художньої цінності мистецтва є його оригінальність. Під оригіналом, зазвичай, розуміється витвір мистецтва, який не має аналогів, і тому є унікальним і неповторним. Так, розмірковуючи над ціннісними орієнтирами в мистецтві, сучасний німецький філософ П. Слотердайк зауважує, що все, що справжнє, існує як «оригінал», – обмежено рідкістю свого прояву [20, с. 125]. Наведене висловлювання цілком можна віднести й до самого процесу творення, який відбувається в акті концертного виконання. Стосовно унікальності останнього видатний італійський піаніст Ф. Бузоні проголошував: «У понятті “творчість” міститься поняття “нового”; взірць є великим завдяки тому, що відхилився від свого попередника...» [2, с. 149]. Виходячи з цього, зрозуміло, що ніяка, навіть якісна, копія не може замінити «оригінальності» одиничного концертного акту, в якому процес творення відбувається «тут і зараз», і саме в цьому, як підкреслює інший німецький філософ В. Бенямін, виявляється «його унікальне буття...» [1, с. 18].

В умовах концерту відбувається «зустріч трьох активностей» – основних учасників музичної комунікації: композитора – виконавця – слухача, в якій «композитор і виконавець прагнуть висловитися, передати слухачам свої ідеї, думки, почуття; але й слухач, як стверджує В. Медушевський, також виступає як активна сторона...» [13, с. 121]. Слід зазначити, що комунікаційні процеси в музичному мистецтві неодноразово поставали об'єктом наукового дослідження. Концептуальне теоретичне обґрунтування вони отримали в роботах провідних російських вчених – В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, українських музикознавців – О. Берегової, О. Катрич, Л. Опарик та ін. Зокрема, Є. Назайкінський, визначаючи основні компоненти художньої комунікації (композитор – виконавець – слухач), зауважує, що існують і побічні складові, до яких науковець відносить звукозапис [15, с. 23]. Водночас, в реаліях сучасного життя, коли техніч-

ні засоби музичного відтворення набувають найбільшого поширення, має місце деяке зміщення значимості складових в структурі музичної комунікації: звукозапис, який виходить на провідні позиції, перетворюється на витісняючий фактор по відношенню до однієї з основних її складових – виконавця. Саме він – центральна фігура в умовах концертної актуалізації твору, виявляється «зайвим» в процесі технізованої передачі музичного повідомлення, причому як для слухача, який в отриманні інформації може обходитися без безпосередньої участі виконавця, так і для композитора, якому для реалізації творчих планів в певній мірі виконавець стає не потрібним. Так, досліджуючи роль музичних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці, український музикознавець І. Гайденко звертає увагу на те, що нові технології змінюють творчий процес композитора та його результати. «Стають реальними новітні форми буття музичного твору..., існування комп'ютерного музичного виконавства» [4, с. 1]. Аналогічну думку висловлює й російський вчений В. Срохін, який констатує: «завдяки комп'ютерній техніці автор музичного твору може (коли він цього хоче) відчувати себе незалежним від виконавського цеху, за допомогою комп'ютера він може озвучити свій нотний текст, не прибігаючи до послуг інструменталістів, а отже – може виступити в ролі віртуального виконавця власної інструментальної композиції» [7, с. 176]. За таких перетворень в системі музичної комунікації важливою постає проблема творчої реалізації виконавця, оскільки вся його діяльність спрямована на слухача. Як зазначає російський музикознавець Л. Гаккель, саме слухач є об'єктом «прямої мови» виконавця і до нього звернена виконавська творчість [5, с. 3].

Аналізуючи відносини музиканта і публіки, відомий німецький диригент В. Фуртвенглер підкреслював: «Музика, як мистецтво, передбачає співтовариство..., в музичному житті публіка завжди грає безпосередню, як би персоніфіковану роль» [23, с. 186]. На думку видатного піаніста А. Шнабеля, «публіка – одне з самих туманних понять» [25, с. 175]. Розкриваючи її якості як маси, німецький філософ-екзистенціаліст К. Ясперс визначав, що публіка – це пов'язані сприйнятими словами і думками люди, які не розмежовані у своїй належності до різних прошарків суспільства, множинність, яка втілює у собі суспільну думку про духовні цінності, при цьому її загальна

думка не є думкою жодної окремої людини [26, с. 313]. Як об'єкт, на який спрямована виконавська діяльність, публіка, з точки зору В. Фуртвенглера, «не множинність одинаків, а люди, які відчують і реагують як співтовариство». Музикант вважав, що публіка «представляє того уявного слухача, якому артист адресує своє мистецтво» [23, с. 177].

Слід відзначити, що у підготовці до виступу виконавець розраховує не на якогось невизначеного адресата. Він завжди чітко уявляє публіку, яка буде присутня на концерті, і навіть певним чином «прораховує» її. У разі академічного класичного концерту – це в першу чергу музиканти-професіонали, а також підготований слухач, який знається на класичному мистецтві: має слухацький досвід, представлення про норму і може оцінити майстерність виконавця. Він відкритий для сприйняття і має установку не на експертну оцінку (правильність нотного тексту, штрихів, відповідного до авторського тексту нюансування, педалізації і таке інше, що є полем діяльності критики), а на отримання задоволення, радості від спілкування з музикою і майстерністю виконання. Активність слухацького сприйняття виявляється не тільки у здатності емоційно переживати музику разом з артистом, але й відгукуватися на послані нею емоції. Зворотна хвиля, яка виявляється у застиглій тиші залу в моменти напружено завислих пауз, нестримних вибухах аплодисментів, щирому захваті вигуків «браво» здатна надихнути музиканта, піднести його на новий виконавський рівень. Аналізуючи процеси зворотного зв'язку артиста з аудиторією, один з найвідоміших британських психологів сучасності, Г. Вілсон, вказує, що в ідеалі цей процес розвивається по спіралі: публіка виражає схвалення, упевненість акторів в собі зростає, якість їх гри підвищується, аудиторія приймає їх ще краще і так далі [3, с. 43]. Саме так і відбувається на найкращих, найуспішніших концертах класичної музики, зазначає В. Холопова: «Слухач приходить з певним очікуванням, безперервно відгукується на кожний емоційно-виразний нюанс твору, що виконується, передає свій імпульс артистам на сцені, зал і музика зливаються в єдине ціле» [24, с. 35–36].

Бути зрозумілим і прийнятим публікою є головною метою виконавця. Для нього істинною радістю є поділитися з нею своїми відкриттями, емоціями, показати свою майстерність. Для цього він витрачає

велику кількість часу на підготовку програми, мобілізуючи фізичні, інтелектуальні, емоційні, духовні зусилля. Усі параметри «уявного слухача» він закладає у продукт своєї творчості.

Водночас для виконавця музика є засобом впливу на публіку, оскільки в умовах концертного акту можливе досягнення вищого духовно-емоційного результату дії мистецтва на людину – катарсису. Слід зазначити, що катарсис, який визначається традиційно як естетичне явище, первинно є соціальним феноменом. На ранніх етапах історії людства він практикувався у колективних формах (давньогрецький театр, середньовічний карнавал та ін.). У психології мистецтва цей термін, зазвичай, використовується стосовно реакції слухача (глядача). Зокрема, у тлумаченні слова зауважується, що особливістю досягнення катарсичного стану є переживання дійства в особистій причетності до нього [17]. Такого ефекту не можна досягти при прослуховуванні запису. Як констатує Г. Вілсон, основна відмінність між відвідуванням «живого» музичного концерту і переглядом телепередачі полягає в почутті причетності соціальної події [3, с. 43].

Важливою відзнакою концерту є створення емоційної ситуації, в яку включаються і публіка, і виконавець. Саме це відрізняє концерт від простого інформування. За визначенням сучасного російського філософа В. Савчука, інформація, сама по собі байдужа та емоційно непричетна, «купірує здатність емоційного реагування». Вона не залучає людину у потік подій, а, навпаки, примушує дистанціюватися від нього, оскільки події, про які повідомляється, відбуваються без особистої участі адресата. Глибина переживань в ній компенсується швидкістю, калейдоскопічною зміною фрагментарних повідомлень, безперервністю й надмірністю [19, с. 1–7]. «Сегментована, і водночас міцно сплетена інформаційна мережа формує подібного до себе різоматичного користувача: інформаційно мобільного, що без зусиль схоплює й відштовхує від себе фрагменти інформації...» [19, с. 5]. А «для свідомості, яка дозволяє звідусіль себе інформувати», – стверджує П. Слотердайк, – все стає проблематичним та байдужим» [20, с. 98].

Відомо, що умовою проведення будь-якого концертного заходу є наявність певного простору і витрата певного часу. Досліджуючи хронотоп концерту, слід відзначити, що ця форма дозвілля, яка до-

ставляє насолоду та приносить заряд позитивних емоцій, в сучасну швидкісну добу вимагає стислих часових меж. Сьогодні слухач не налаштований на занадто довге прослуховування концертної програми – і це є загальносвітовою тенденцією. Так, виходячи з власного закордонного виконавського досвіду, відомий український композитор і баяніст В. Зубицький зізнається, що західна публіка без захвату сприймає «безрозмірні» концертні програми, а також твори великої форми [9, с. 25]. Звична до миттєвого отримання будь-якої інформації, причому в «максимальному об'ємі за мінімум часу», вона «цю формоутворюючу схему» переносить і на слухацьку діяльність, і з цим не можуть не рахуватись виконавці [9, с. 25, 30]. Великі полотна тому звучать вкрай рідко. Усвідомлюючи вказані фактори, композитор узагальнює: «Треба писати твір на 4–5 хвилин і не більше, тому що слухачі не в змозі довго концентрувати увагу» [12].

Іншим важливим моментом сучасного життя є те, що в умовах можливості отримання музичної інформації у будь-який слухний час, слухач повинен мати певну додаткову мотивацію, щоб відвідати концерт (наприклад, послухати улюбленого виконавця, потрапити на музичну прем'єру, відвідати «престижний захід», «вийти у світ» і т. ін.). Якщо така мотивація навіть і присутня, то відвідування концерту все одно є певною мірою примусовим моментом, оскільки ця дія не є обов'язковою, і для її втілення потрібно витратити деякий час і докласти додаткових зусиль (одягнутися, вийти з дому, проїхати в транспорті і т. ін.). Слід також зазначити, що концерт не є повсякденною подією, відвідування його потребує певного емоційного настрою й готовності до сприйняття. Так, А. Сохор і З. Казанджиева-Велинова виділяють формування установки на слухання музики в окрему «докомунікативну фазу» процесу сприйняття [21, с. 44, 10]. Наведені обумовленості відвідування концерту, що передбачають можливість вибору, виявляють ще одну важливу якість публіки, яку сучасний російський дослідник Е. Дуков формулює як здатність «до вільного самовизначення» [6, с. 152].

Присутність на концерті неодмінно забезпечує слухачеві зустріч з музикою (конкретним музичним твором і конкретним виконавцем) і, як зазначає Є. Назайкінський, вимагає від нього «великої активності й зосередженості» [15, с. 59]. Ці властивості сприйняття

можуть бути не потрібними в умовах побутового аудіо-відео прослуховування музичного твору, оскільки є можливість перетворити його на комітатне (попутне) слухання, в якому музика є фоном для будь-якої позамузичної діяльності. До того ж, сама зустріч з музикою зовсім не гарантована наявною можливістю доступу до засобів музичної інформації. Не обмежене визначеними часовими рамками, наділене здатністю здійснити «заплановану зустріч з музикою» у будь-який момент, аудіо-відео прослуховування дозволяє відкласти її «на потім», що, у кінцевому рахунку, може призвести до того, що ця зустріч не відбудеться ніколи.

Художнє спілкування виконавця зі слухачем передбачає також наявність певного реального простору, в якому відбувається процес комунікації. Так, серед варіантів оточуючого музичне виконання позамузичного середовища Є. Назайкінський називає простір великих концертних залів [15, с. 116], до числа яких, безумовно, належать основні осередки класичного мистецтва – філармонії. Аналізуючи історію становлення публічного концерту, Є. Дуков відзначає: «Ми звикли до того, що філармонічна («серйозна») музика існує у особливому стерильному просторі, перш за все, – в особливому концертному залі, причому краще, якщо в цьому концертному залі нічого, окрім “серйозної музики” – встояної та опробованої – з’являтися не буде» [6, с. 164]. Слід зазначити, що за радянських часів філармонічні концертні установи, в яких зосереджувалися кращі виконавські кадри (провідні солісти та музичні колективи різних напрямів музичного мистецтва), активно сприяли процесу здійснення музичної комунікації. Шляхом організації гастролей, усталеної системи абонементних концертів, широкої мережі розповсюдження квитків вони створювали умови для творчої реалізації виконавця – забезпечували його слухачем¹. В українських реаліях сьогодення філармонії структурно зберегли радянську модель, проте функції їх дещо трансформувалися. В більшості вони перетворилися на володарів приміщень, а «турбота про слухача» перейшла до «кола обов’язків» самого виконавця. У ви-

¹ В інноваційних підходах до організації концертів академічної музики сучасна українська дослідниця М. Мяндіна визначає абонемент як один з дієвих інструментів концертного менеджменту [14, с. 124].

рішенні цього питання у західному світі важливу роль відіграє система менеджменту, яка, на думку англійського музикознавця Лебрехта Нормана, саме і вбиває класичну музику [11]. В Україні менеджмент в галузі академічного виконавства не має значного поширення, проте активним є залучення інформаційних технологій, зокрема, реклами. Афіші, теле- і радіоповідомлення відіграють свою функцію і сприяють зустрічі класичної музики зі слухачем.

Висновок. Дана стаття не претендує на вичерпність заявленої теми. Проблема існування академічного концертного виконавства як репрезентанта класичної музики в сучасних умовах інформаційного суспільства є глибинною, багатогранною і потребує більш ґрунтовного вивчення. Поза увагою дослідницького пошуку залишились такі форми академічного концертування, як музичні конкурси та фестивалі. Іншим ракурсом наукового пошуку може стати аналіз функціонування академічного концертного виконавства у мегалополісах та невеликих обласних центрах сучасної України. Цікавим є й композиторсько-виконавський вектор дослідження: вплив нових форм академічного виконавства на композиторську творчість. Визначені теми, на нашу думку, є перспективними. Вони відкривають напрями подальшого наукового пошуку в сфері академічного концертного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Текст]* / В. Беньямин // *Избранные эссе / Немецкий культурный центр имени Гёте*. — М. : Медиум, 1996. — 240 с.
2. Бузони Ф. *О пианистическом мастерстве [Текст]* : *Избранные высказывания* / Ф. Бузони // *Исполнительское искусство зарубежных стран*. — М. : Музгиз, 1962. — Вып. 1. — С. 141–175.
3. Вилсон Г. *Психология артистической деятельности: таланты и поклонники [Текст]* / Г. Вилсон ; [пер с англ]. — М. : Когито-Центр, 2001. — 384 с.
4. Гайденко І. А. *Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці [Текст]* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / І. А. Гайденко. — Харків, 2005. — 16 с.
5. Гаккель Л. Е. *Исполнителю, педагогу, слушателю [Текст]* : [статьи, рецензии] / Л. Е. Гаккель. — Л. : Сов. композитор, 1988. — 168 с.

6. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры [Текст] / Е. В. Дуков // М. : Классика-XXI, 2003. — С. 151–168.
7. Ерохин В. А. Композитор и компьютер [Текст] / В. А. Ерохин // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.-сост М. Г. Арановский. — Изд. 2-е. — М. : Книжный дом «Либроком», 2009. — С. 172–188.
8. Жукова Е. Музыка и общество: тенденции и пути взаимодействия. Опыт музыкального путешествия [Текст] / Е. Жукова // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : зб. ст. — К. : Київський інститут музики ім. М. Глієра, 2013. — Вип. 45. — С. 124–137.
9. Зубицький В. Д. Диалог о времени и мастерстве [Текст] / В. Д. Зубицький, А. А. Семешко. — К. : Аско-орус Publishers, 2003. — 40 с.
10. Казанджиева-Велинова З. Г. Социально-психологическое исследование воздействия музыки на аудиторию телевидения и радио [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Детская психология» : автореф. дис. ... канд. психологич. наук : 19.00.05 / З. Г. Казанджиева-Велинова. — Ленинград, 1978. — Режим доступа : <http://childpsy.ru/dissertations/id/18632.php>.
11. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления [Текст] / Н. Лебрехт. — М. : Классика-XXI, 2007. — 588 с.
12. Луніна Г. Композитори – провідники багатоканальної інформації [Текст] / Г. Луніна // День. — 2003. — № 165. — С. 5.
13. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
14. Мяндина М. Абонемент как инструмент концертного менеджмента (на примере сезонов Киевского отделения Императорского русского музыкального общества) [Текст] / М. Мяндина // Київське музикознавство : зб. ст. — К. : Київський інститут музики ім. М. Глієра, 2011. — Вип. 40. — С. 124–132.
15. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
16. Павлова Е. Д. Формы культуры информационного общества [Текст] / Е. Д. Павлова // Обсерватория культуры. — 2008. — № 5. — С. 11–16.
17. Психотерапевтическая энциклопедия [Текст] / под ред. Б. Д. Карвасарского. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2000. — 1024 с.

18. Пухляк М. Передумови формування сучасного конкурсу музикантів-виконавців: до поняття «змагальності» в історії культури [Текст] / М. Пухляк // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. — К. : Київський інститут музики ім. М. Глієра, 2012. — Вип. 41. — С. 42–49.
19. Савчук В. В. Конверсія искусства [Текст] / В. В. Савчук. — СПб : Петрополис, 2001. — 288 с.
20. Слотердайт П. Критика цинического разума [Текст] / П. Слотердайт ; [пер. с нем. А. В. Перцева]. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2001. — 584 с.
21. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия [Текст] / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. — М. : Музыка, 1974. — С. 38–47.
22. Федорова И. Метаморфозы современного концертного выступления [Текст] / И. Федорова // Київське музикознавство : зб. ст. — К. : Київський інститут музики ім. М. Глієра, 2012. — Вип. 44. — С. 207–210.
23. Фуртвенглер В. Музыкант и его публика [Текст] : Из литературного наследия / В. Фуртвенглер // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М. : Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 175–186.
24. Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы [Текст] / В. Н. Холопова // Музыкальная психология и психотерапия : научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов / учред. и гл. ред. В. Петрушин. — М., 2010. — № 5 (20), сентябрь-октябрь. — С. 27–55.
25. Шнабель А. Моя жизнь и музыка [Текст] / А. Шнабель // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М. : Музыка, 1967. — Вып. 3. — С. 63–192.
26. Ясперс К. Смысл и назначение истории [Текст] / К. Ясперс ; [пер. с нем]. — 2-е изд. — М. : Республика, 1994. — 527 с.

ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА

Актуальность исследования. Во второй половине XX в. появляются фундаментальные труды [12; 13; 16], в которых феномен *музыкального произведения* становится предметом не только специального музыковедческого, но и философского анализа [12; 13]. С понятием произведения оказывается неразрывно связанным понятие текста, который включает в себя не только набор графических обозначений, но и *звуковое «тело»* музыкальной композиции [16, с. 8], то есть некую *визуально-слуховую целостность*: однажды «услышанную» автором, зафиксированную посредством нотных знаков и вновь «оживающую» (с той или иной степенью точности) при воссоздании её исполнителем в реальном времени смысловую данность. То звучащее, что не находит *непосредственного* графического отображения (например, темповые, темброво-динамические, агогические нюансы исполнения, тонкости педализации), существует, тем не менее, в тексте (понимаемом с той широкой философско-эстетической позиции, о которой велась речь выше, – «тексте-целостности») как набор потенциальных возможностей, домысливается в процессе интерпретации и, в конечном счёте, реализуется в звучании. Соотношение графически обозначенного, визуального, и звучащего, «неполнота» нотного выражения музыки, наконец, *несовпадение* записанного и озвученного, воспринятого, составляет, по мысли М. Аркадзева, «самую суть нотной записи Нового времени» [1]. Осью несовпадения являются, по-видимому, виртуальные структуры, существующие как бы между письменно зафиксированным и озвученным состояниями произведения. Определяемые фактором исторического опыта и будучи квинтэссенцией субъективности, они могут актуализироваться (делаться реальными) как в области нотного письма, так и в области звучания. Неправомерно при этом абсолютизировать ни одну из этих областей, поскольку музыкальное искусство опирается на два фундаментальных основания – письменное и звучащее. Например, темповые, динамические, агогические колебания музыкальной интонации в нотном письме до известной степени виртуальны, потенциальны, в конкретном исполнении – реальны.

На сегодняшний день понятие виртуального приобрело множество смысловых оттенков, однако основное содержание его расшифровывается как «мнимое, воображаемое», «подобное реальному», *симулирующее свойства реального* [10]; «гиперреальное», то, что замещает собой реальность [4, с. 30–31]; а также – «возможное», «потенциальное», противопоставляемое «действительному», «актуальному» [4; 5; 6; 11]. Виртуальное как результат деятельности сознания или технически сконструированная иллюзия *принадлежит сфере идеального* (см. подробнее: [11]), следовательно, не имеет вещного существования и противопоставляется материальному. В то же время, иерархия понятий «идеальное – виртуальное», которые соотносятся как целое и часть, не позволяет ставить между ними знак равенства. Очевидно, специфику виртуального как части идеального составляет его **претензия** на материализацию, **интенция** к овеществлению, *стремление* принять на себя качество *подобия реальности, моделируя те или иные свойства реального объекта*. В определённых условиях интенция в той или иной форме осуществляется. Применительно к музыкальному произведению (как, впрочем, и к любому произведению искусства) это означает, что оно на время отчасти замещает для воспроизводящего и воспринимающего его субъекта объективную реальность, создавая собственное пространство – частично реальное, частично мнимое, воображаемое. Это пространство обладает и таким важным качеством, как *интерактивность* – способность к взаимодействию с субъектами материального мира. Для музыкального произведения это означает, во-первых, взаимодействие с исполнителем, воспроизводящим его в реальном звучании, во-вторых – с музыковедом, читающим и анализирующим музыкальный текст, в-третьих – со слушателем, также погружающимся в его художественный мир и переживающим весь ход музыкальных событий.

С неявной, интенциональной природой виртуального непосредственно связан другой ракурс его понимания – как **скрытой** (*латентной*) *части реального объекта* [7, с. 256]. В проекции на структуру музыкального произведения это означает, что «наряду с тем, что непосредственно прописано в нотном тексте и воспринимается на слух, существует то, что мыслилось композитором при создании произведе-

дения и может быть реконструировано в ходе анализа, однако в итоге оказалось спрятанным, ушедшим вглубь» [8, с. 240].

Соотношение письменной, нотно-графической, версии произведения и произведения звучащего – один из чрезвычайно важных аспектов музыкальной науки, как в области общей теории музыкального языка, так и в области теории исполнительства. **Цель** данной статьи – обозначить природу и формы музыкального виртуального, а также выявить виртуальное в одной из языковых сфер – фортепианной фактуре. **Исследовательская стратегия** основывается на изучении двух глубоко связанных форм существования музыкального текста – письменной и звуковой, которые осваиваются единым сознанием музыканта, по выражению М. Аркадьева, «читателя-исполнителя-слушателя» в одном лице [1]. Для выявления виртуальных структур музыкального текста логично обратиться к аналитической концепции Е. Назайкинского, согласно которой собственно музыкальное произведение представляет собой многоплановое целое, в котором существуют три *качественно различных уровня иерархии*: «1. Фактурно-звуковой. 2. Интонационный или синтаксический. 3. Композиционный или драматургический» [17, с. 71].

Результаты исследования. На *фактурно-звуковом* уровне к виртуальным структурам нотного текста может быть отнесено всё то, что связано со сферами музыкальной чувственности, живописности, фони́зма, то, что делает нотное выражение чёрно-белого «музыкального склада» красочной реальной жизнью «звукового тела» в его тембровой и пространственно-динамической явленности. То, что предстаёт в нотной записи как двухмерное сочетание нескольких мелодических линий или рисунков мелодии и аккомпанемента, в слуховых представлениях исполнителя или слушателя и в живом звучании оказывается объёмной стереофонической конструкцией. Именно поэтому Е. Назайкинский определяет музыкальную фактуру как трёхмерную музыкально-пространственную конфигурацию звуковой ткани, дифференцирующую по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов [17, с. 73]; «подобное реальному трёхмерное пространство [курсив наш – Я. С.]» [17, с. 76]. Основой фактурных координат (вертикали, горизонтали, глубины), по Е. Назайкинскому, являются высота, длительность, громкость [17, с. 76]. Если вертикальная и го-

ризонгальная фактурные координаты реально присутствуют в нотной записи, то глубина имеет, в некоторой степени, виртуальную природу, поскольку во многом зависит от особенностей восприятия в силу относительности своего главного физического коррелята – громкости звучания, не поддающейся точной записи в нотном тексте.

Со вторым – *интонационно-синтаксическим* – уровнем как следствием пространственного конфигурирования фактуры связано *скрытое многоголосие*, актуализирующееся при озвучивании текста благодаря способности слуха выделять в общем звуковом потоке опорные интонационные точки и объединять их в отдельные линии, что ведёт, по выражению Т. Титовой, «к принципиальному преобразованию ... линейной последовательности звуков в звуковую ткань с несколькими одновременно существующими музыкально-смысловыми линиями развития» [22, с. 157].

На интонационно-синтаксическом уровне понятием виртуального могут быть охвачены и интонационные словари, в частности, «толковый словарь» значений *риторических фигур* – неотъемлемой составляющей музыки барокко. Если тщательный визуально-слуховой анализ позволяет вычленить их графические очертания из общего интонационного потока, то их образно-символический смысл, ключом к которому становится субъективный опыт синтезирования музыки и слова, не может быть постигнут, минуя фигуру «семиотического кентавра» – слушателя с абсолютным тезаурусом. То же можно сказать и о *темах протестантских хоралов* в музыке И. С. Баха, не только являющихся основой тематизма органных хоральных прелюдий, но и вплетающихся в звуковую ткань других его сочинений, например, в темы фуг «Хорошо темперированного клавира» [2; 9]. Заметим, что символический смысл риторических фигур и тем, производных от тем хоралов, *виртуален* для большинства современных исполнителей и слушателей, тогда как во времена И. С. Баха он был актуальной частью культуры.

Как носители виртуального символического содержания, реальностью которого является письменное основание музыкального текста, в частности, буквенные обозначения нот, можно рассматривать *темы-монограммы* в произведениях И. С. Баха, Д. Шостаковича, Й. Брамса, Р. Шумана.

На *композиционно-драматургическом* уровне к виртуальным планам, влияющим на структуру всего сочинения, следует отнести, например, *числовую символику* эпохи барокко. Образы, зашифрованные в числовых отношениях масштабов различных разделов музыкальной формы, могут быть раскрыты при условии знания интерпретатором особенностей барочного художественного мышления путём специфического анализа музыкального текста [3; 19]. Их реальность, таким образом, также имеет письменное основание.

Виртуальным фактором организации композиционной структуры в музыке Нового времени является принцип *диспозиции*: законы риторики, риторические модели сообщают музыкальной форме определённую логику развития, каждый из разделов может быть обозначен с применением терминологии, принятой в ораторском искусстве, соответственно своей функции по отношению к целому. Названия и функции разделов не прописывались в нотном тексте, они были достоянием тогдашней теории композиции и, так или иначе, стимулировали оттачивание *звучащей* формы музыкального произведения [9, с. 45–72].

Иная сфера виртуального на уровне композиционной структуры, неразрывная со звучащей формой музыкального текста, – *скрытая программность*, проявляющаяся в индивидуальных композиционно-драматургических решениях многих сочинений композиторов-романтиков. Её проводниками становятся свободные и смешанные формы в произведениях Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Глинки, П. Чайковского и др. [15; 23; 24]. Со скрытой сюжетностью, поиском индивидуальных композиционных схем связаны и так называемые *формы второго плана* [20] в сочинениях, где соединяются несколько формообразующих принципов, что также особенно характерно для музыки XIX–XX вв.

Наконец, к основополагающим виртуальным компонентам звучащего текста, проявляющимся на уровне композиционной структуры, могут быть, с одной стороны, отнесены спрятанные внутри неё *интонационные зёрна*, служащие источником тематизма всего сочинения и скрепляющие его развёрнутую форму (например, «Сфинксы» в фортепианном цикле «Карнавал» Р. Шумана), с другой – выполняющие подобную функцию *motto* и *сквозные интонации* в сонатных

и симфонических циклах композиторов, связанных с романтической традицией. К этому кругу явлений примыкает также *серия* в додекафонных сочинениях как основной конструктивный элемент музыкальной ткани и формы в целом. Все эти структурно-художественные компоненты существуют (или «не существуют») в нотном тексте как некий подразумеваемый план, выявление которого требует направленной слушательской и аналитической работы.

Виртуальные структуры текста на интонационно-синтаксическом и композиционно-драматургическом уровнях связаны, по преимуществу, с эмоциональными, сюжетно-образными и интеллектуально-логическими представлениями музыканта. Изучение виртуального, начиная с риторических фигур и заканчивая числовой символикой и диспозицией, является необходимым условием формирования исполнительской концепции, адекватной авторскому замыслу и стилю эпохи. Расшифровка смыслообразов, запечатлённых в риторических фигурах, формирует близкое к духовной атмосфере барокко эмоциональное наполнение интерпретации, знание принципов диспозиции помогает, исходя из драматургических функций разделов, распределить исполняемый материал по степени его значимости и, сообразно этому, выстроить динамические нарастания и спады в масштабах всей формы. Выявление в тексте различного рода сквозных интонаций, скрепляющих музыкальную форму, способствует лучшему пониманию и, соответственно, воплощению в звучании её смысловых движений, логики развёртывания музыкальных событий. Анализ, направленный на поиск и определение форм второго плана, формирует представление о композиционной структуре сочинений как о внутренне дифференцированной на относительно крупные разделы целостности. Уникальность композиционно-драматургических решений в тех или иных сочинениях при отсутствии программы, предпосланной автором, неизменно побуждает исполнителя к поиску и воплощению в звуковых образах собственного художественно оправданного «сюжета».

В ходе изучения текста произведения и формирования его звучащей версии музыкант-исполнитель, как уже отмечалось, показывает то, что в нотах скрыто, но может быть воплощено в звучании. Целесообразно, на наш взгляд, специально остановиться на работе, кото-

рой принадлежит важная роль в этом процессе – выявлении *скрытых пластов фактуры*.

Некоторые из таковых были описаны Э. Куртом при анализе музыки И. С. Баха. Выдающийся швейцарский музыковед связывает возникновение скрытых линий, в частности, в одноголосной мелодии, с впечатлением «полноты от привлечения аккордовых округлений» [14, с. 183], которое достигается за счёт особенностей линейного развития. Подобное впечатление создаётся вследствие того, что, воспринимая определённым образом построенную линию, наше сознание домысливает цельную аккордовую вертикаль. Таким образом, *одноголосная мелодия виртуально содержит в себе гармонию*. По мнению Э. Курта, «родственны аккордовым воздействиям также впечатления от терций и секст; они приближаются к впечатлению от звучащих одновременно синкопически ударяемых терций и секст» [14, с. 185]. Это наблюдение перекликается с исследованиями М. Скребковой-Филатовой, различающей такую форму преобразования фактуры в сознании исполнителя и слушателя, как *скрытая гетерофония*, когда мелодия движется скачками на одинаковые интервалы, и в нашем восприятии возникает эффект дублировки ведущего голоса [21, с. 108–109].

Э. Курт не обходит вниманием и *скрытые мелодические* линии в отрывках, расположенных, казалось бы, «исключительно по аккордовым контурам» [14, с. 184].

Полноту многоголосия одноголосной мелодической линии сообщают также ситуации, когда, по выражению музыковеда, «определённое направление линии внезапно прерывается и продолжается снова лишь после некоторого промежутка; в этих случаях тон, на котором прежнее направление оборвалось, задерживается в слуховом восприятии и связывается с дальнейшим продолжением этого движения» [14, с. 187]. По наблюдениям исследователя, «Бах достигает, таким образом, соединения многих отдельных тонов, расположенных на больших протяжениях линии, ... с постоянно возрастающим напряжением. Более крупная линейная фаза ... охватывает многие фазы одноголосного развития; это явление отчасти основывается на самой технике волнообразных нарастаний» [там же]. Э. Курт объясняет возникновение *связей тонов на расстоянии* «кинетическим

напряжением» [там же], пронизывающим всю одноголосную мелодическую линию.

С насыщенностью фактуры виртуальными планами чаще всего сталкиваются *пианисты*, особенно при работе над романтической музыкой, в силу многоголосной и политембровой природы инструмента, а также благодаря наличию педали, позволяющей более явно прозвучать скрытым в музыкальной ткани мелодическим линиям и гармонии. На возникновение скрытых голосов влияют *интонационный, метроритмический, темброво-регистровый, динамический* факторы.

В мелодических фрагментах или фигурациях из мелких длительностей звуки, приходящиеся на сильное время такта, то есть ощущаемые как более весомые, чем остальные, связываются внутренним слухом и реализуются в звучании с помощью педали в функции тонов *самостоятельных интонационно выразительных линий*. Применительно к фортепианной музыке можно говорить также о *линии баса*, образуемой из звуков, приходящихся на сильные доли. Являясь фундаментом фактурной вертикали благодаря своим темброво-регистровым свойствам, они связываются в самостоятельный мелодический контур, усиленный за счёт использования педали, что придает звучанию инструмента особое обертоновое богатство, глубину и объём.

Виртуальные пласты фактуры актуализируются и при наличии *темброво-регистрового контраста* между соседствующими звуками мелодии или мелодической фигурации, если этот контраст является системным: звуки, находящиеся в ином регистре, и, соответственно, отличные по тембру, связываются слухом между собой и выстраиваются в самостоятельный план. В задачи исполнителя в таком случае входит осмысленное выразительное интонирование этой линии, придание тонам, составляющим её, индивидуальной тембровой окраски.

Латентными фактурными импульсами для исполнителя-пианиста наполнена также и гомофонно-гармоническая фактура. Представая в нотной записи как двухмерное сочетание рисунков мелодического голоса и аккомпанемента, в звуковом воплощении она может превращаться в многомерное пространство, формируемое из *не выделенных визуально, но интонационно выразительных линий в аккордовом сопровождении и фоновых гармонических фигурациях*. В процессе

технического освоения и раскрытия текста креативные усилия исполнителя направляются на поиск динамических, артикуляционных, агогических приёмов, способствующих выявлению скрытых линий в звучании. При этом становятся явственными для слуха дотоле виртуальные *протяжённые мелодические линии; относительно краткие выразительные подголоски; микроинтонации, трактованные как остинато; скрытые органичные пункты и педали.*

В результате специфического исполнительского анализа музыкальной фактуры, имеющего целью выявление её скрытых компонентов, мелодические линии, гармонические фигурации или аккордовые аккомпанементы, выглядящие в нотной графике как единое целое, в слуховых и двигательнo-тактильных, телесных ощущениях музыканта оказываются разделёнными на многовекторные *виртуальные планы*, соотносящиеся между собой в градациях рельефа и фона. Интонирование спрятанных в фактуре сопровождения выразительных подголосков призвано создать эффект многомерности музыкального пространства, поскольку фактура действительно является виртуальным пространством со своей звуковой перспективой, рельефными и фоновыми элементами, ближними и дальними планами.

Скрытые мелодические линии, как правило, легко воспринимаются слухом, оказываясь, следовательно, *ведущими*, наиболее *значимыми* элементами фактуры. Их выявление и интонирование, разграничение рельефных и фоновых фактурных составляющих помогает целесообразно распределить исполнительские усилия, обрести ловкость и удобство в игре технически сложных эпизодов, преодолеть дробность и фрагментарность фразировки. Связывание между собой посредством описанного Э. Куртом «кинетического напряжения» [14, с. 187] рельефно выступающих из общего интонационного потока опорных звуков способствует непрерывности музыкального процесса, текучести мысли и, в конечном счёте, – большей цельности музыкальной формы, последовательно реализуемой в звучании. Выводя сознание исполнителя на более высокий уровень, такое связывание-осмысление способствует выстраиванию макроформ и макро-смыслов и, тем самым, достижению единства интерпретации.

Завершая наблюдение над виртуальными образованиями музыкальной фактуры, отметим следующее. Если в произведениях эпохи

барокко скрытые мелодические линии не выделялись графически и могли быть выявлены лишь в процессе исполнения и слухового восприятия, то в классико-романтическую эпоху композиторы стремятся более подробно фиксировать нюансы своего замысла и «показывать» ранее виртуально существовавшие в музыкальной ткани голоса, записывая тона, их составляющие, с дополнительными штилями или артикуляционными акцентами. В этом случае процесс структурно-исполнительского анализа музыкальной фактуры заметно упрощается.

Большинство форм виртуального в фактуре фортепианных произведений композиторов-романтиков может найти звуковое воплощение при соответствующем распределении «свободного веса» (согласно Г. Нейгаузу [18, с. 64–80]) руки и пальцев пианиста, определённом качестве туше, особенно при тембровых и регистровых контрастах между разными планами фактуры, а также – при условии использования педали, позволяющей удерживать звук после того, как палец отпускает клавишу. Особенно это касается тонов, составляющих «спрятанную» в гармонических фигурациях линию баса. Благодаря педали и сами эти фигурации, в свою очередь, «собираются» в единицы объёмной гармонической вертикали. Письменные обозначения педали также нередко *переходят в область виртуального*, то есть *подразумеваемого*, плана нотного текста, как, например, в сочинениях К. Дебюсси или С. Рахманинова. Оба композитора во многих случаях оставляют педализацию на усмотрение исполнителя, и последнему предстоит найти художественно целесообразное решение, исходя из запечатлённого в нотной графике фактурного рисунка.

Из проведенных наблюдений можно сделать следующие **выводы**.

Сложившийся в европейской музыке универсальный способ нотной записи, достаточно точно отображающий звуковысотную и метроритмическую стороны звучащего текста, никогда, однако, *не совпадает* полностью с воображаемой или исполняющейся в данный момент версией музыкального произведения. Сознание, опыт, воля и действия музыканта, читающего графическую схему, выявляют *виртуальные структуры*, скрытые в последней в виде *потенциальных возможностей*, в той или иной степени реализуемых в звучании.

Виртуальные компоненты музыкального текста присутствуют на всех уровнях организации целого – фактурном, синтаксическом,

композиционном, они обладают разным содержательным качеством и *различной степенью явленности в музыкальном тексте*, то есть имеют *иерархическую природу*. *Скрытое многоголосие* в гомофонной фактуре, сообщающее объёмность звуковому пространству, *не показано в записи*, однако *непосредственно воплощается* в звучании. Риторические фигуры также не обозначены в нотной схеме специально, будучи органической частью тематизма музыки барокко, поэтому их образно-символический смысл способен раскрыться при условии знания исполнителем и слушателем культурно-исторического контекста эпохи.

Виртуальные компоненты текста, влияющие на организацию музыкальной формы, в свою очередь, не отражены в нотной записи, но могут быть обнаружены в ходе слухо-аналитической реконструкции художественного целого произведения, проявляясь при последовательном развёртывании его композиционной структуры во времени.

Освоение исполнителем музыкального произведения не сводимо, таким образом, к воспроизведению звуковысотной и метроритмической сторон текста, его общего динамического и художественно-смыслового плана, но предполагает выявление того, что скрыто в нотной записи и может реализоваться в звучании. Нахождение и интонирование скрытых пластов фактуры способствует как достижению технического удобства, так и созданию художественного эффекта многомерности звукового пространства, красочности звучания. Реконструкция виртуальных планов на уровне композиционной структуры благоприятствует формированию сюжетно-драматургического, духовно-интеллектуального подтекста интерпретации. Синтез визуального и подразумеваемого, звучащего и незвучащего, потенциальные возможности, заложенные на разных уровнях целого, и их реализация интерпретатором создают, в конечном счёте, единый организм музыкального произведения, область вызываемых им ассоциаций, *виртуальную реальность его художественного содержания*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аркадьев М. *О величии нотного письма и европейской ритмике* [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. — Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Velicie1.htm>.

2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла [Текст] / Р. Берченко. — М. : Издательский дом Классика-XXI, 2005. — 372 с.
3. Блажевич М. Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / М. Блажевич. — Казань, 2012. — 29 с. — Режим доступа : http://www.docme.ru/doc/217798/chislovaya-simvolika-v-muzykal._noj-teorii-i-praktike-xvii-v.
4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту [Текст] / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Сулова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 200 с.
5. Горинский А. С. Понятие виртуального бытия: Поливариантность эволюции [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / А. С. Горинский. — Екатеринбург, 2004. — 176 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/ponyatie-virtualnogo-bytiya-polivarianost-evolyutsii>.
6. Делез Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делез // Альманах «Восток». — Май 2006. — № 3 (39). — Режим доступа : <http://www.situation.ru>.
7. Делез Ж. Различие и повторение [Текст] / Ж. Делез. — СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.
8. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 239–255.
9. Захарова О. И. Риторика и немецкая музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приёмы [Текст] / О. И. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
10. Иванов А. Е. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] / А. Е. Иванов // История философии. — Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
10. Ильин В. Н. Виртуальное. Идеальное. Информация [Электронный ресурс] / В. Н. Ильин. — Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/community/virtual.html>.
12. Ингарден Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — 559 с.
13. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.

14. Курт Э. Основы линейного контрапункта. О мелодической полифонии Баха [Текст] / Э. Курт. — М. : Музгиз, 1931. — 303 с.
15. Мазель Л. Исследования о Шопене [Текст] / Л. А. Мазель. — М. : Сов. композитор, 1971. — 248 с.
16. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації [Текст] : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 25 с.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
18. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
19. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] / Ю. Петров // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. — Режим доступа : <http://toy-bereg.ru/simvolika-chisel/simvolika-chisel-v-muzyike-baha.html>.
20. Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму [Текст] / В. Протопопов // Избранные исследования и статьи. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 151–159.
21. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции [Текст] / М. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
22. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одnogолосия и многоголосия [Текст] / Т. Титова // Восприятие музыки. — М. : Музыка, 1980. — С. 156–166.
23. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена [Текст] / Ю. Н. Тюлин. — Л. : Музгиз, 1963. — 55 с.
24. Хохлов Ю. О музыкальной программности [Текст] / Ю. Хохлов. — М. : Госмузиздат, 1963. — 129 с.

ЗВУКОЗАПИСЬ КАК ОРИЕНТИР ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Цель данной статьи – выявить один из аспектов исполнительской составляющей в формировании современных представлений о жанрах инструментальной музыки.

В современном информационном пространстве жанровая принадлежность музыкального произведения становится одним из признаков, позволяющих создавать эффективный поисковый инструментарий. Чтобы облегчить поиск произведений и сделать результаты такого поиска более предсказуемыми, постоянно совершенствуются способы, которыми систематизируется информация – о композиторе, эпохе, инструментальном составе и жанрах в традиционном понимании (соната, симфония, опера и т. п.). Важную роль в процессах поиска играет информация об исполнителях, которая традиционно относится к стилевой, поскольку стиль в исходном понимании представляет собой индивидуальный «почерк» того или иного музыканта. Однако систематизация такой информации осуществляется на основе различения тембров – голоса или инструмента, то есть с помощью критериев, которые часто используются в качестве жанровых.

Имеются и другие аспекты взаимодействия стилевых и жанровых признаков. В настоящей статье они являются *предметом исследования*. Это исполнительские школы (традиции) и практика конкурсов музыкантов-исполнителей. Их связи с жанровой системой неочевидны. Чтобы привести теоретическую систему жанров в соответствие с реалиями современной музыкальной практики, представляется необходимым рассмотреть те способы, которыми исполнительские традиции и конкурсы влияют на формирование представлений о жанрах.

В научно-педагогической литературе, посвящённой проблемам жанра, исполнительский аспект оставлен без внимания. Композиторской проблематике уделяется гораздо больше внимания, чем исполнительской. Жанры исполнительского творчества рассматриваются с позиций проблематики «жанрового содержания». Так, в моногра-

фии Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [1], которую на сегодняшний день можно считать основным источником сведений о том, как в привычной вузовской практике изучаются жанровые и стилевые системы (монография является учебным пособием), исполнительская составляющая рассматривается весьма традиционно: исполнительский состав, заданный композитором, позволяет отнести произведение к инструментальным или вокальным, симфоническим или камерным жанрам.

Следовательно, при обсуждении теоретических вопросов роль музыкантов-исполнителей оказывается пассивной, их точка зрения на проблему жанра не учитывается. А ведь *именно исполнители несут ответственность за то, чтобы поддерживать существование тех или иных жанров* и за то, в каком конкретно звуковом облике эти жанры предстанут перед слушателями, включая музыковедов.

Заметим, что в центре внимания исполнителей и слушателей находятся не обобщённые категории музыкознания, такие как жанр, стиль или форма, а вполне конкретные произведения в их исполнительской интерпретации или слушательской оценке.

С этим соглашается и Е. В. Назайкинский: «В самом деле, ведь не жанр и не стиль, а именно музыкальное произведение – конечный продукт творчества композитора – является главным объектом и для исполнителей, и для слушателей. Произведение и работа над ним, над его созданием или интерпретацией, а также его оценка составляют самую сердцевину деятельности музыкантов» [1, с. 5]. Предложение *считать исполнителя действенным, а не пассивным участником процесса возникновения жанров* является сутью той научной концепции, которая выдвигается в настоящей статье.

Рассматривая практическую деятельность музыкантов-исполнителей, крайне сложно или даже невозможно начинать с обобщения. Обсуждению с точки зрения общих закономерностей исполнительства препятствует, во-первых, огромное количество информации, объём которой несоизмерим с физическими возможностями любого конкретного исследователя эту информацию освоить. За пределами внимания неизбежно окажутся какие-то явления, важность которых в настоящее время трудно оценить. Во-вторых, обобщению препятствует отмеченное выше недостаточное внимание музыковедов к участию музыкан-

та-исполнителя в поддержании жизни тех или иных жанров. О роли исполнителя в жанровой системе, которую можно было бы рассматривать как единое целое, говорить вообще не приходится, поскольку музыковеды не могут прийти к согласию в отношении того, как должна выглядеть такая единая система и существует ли она вообще.

Кроме того, на наш взгляд, назрела необходимость осмыслить связи между учебной и концертной деятельностью музыканта-исполнителя с точки зрения выбора репертуара и тех принципов, на которых он базируется. Эти принципы имеют прямое отношение к пониманию жанровых признаков произведения. Собственно говоря, репертуарные требования представляют собой набор стилевых и жанровых признаков сочинения. Например, требование исполнить романтическую сонату включает стилевой (романтизм – стиль эпохи) и жанровый (соната – циклическое инструментальное произведение) признаки. Но, как будет показано ниже, в учебной и конкурсной практике стилевой признак растворяется в жанровом. Романтическая соната оказывается особым жанром инструментальной музыки. Немалую роль в этом превращении играют исполнители и исполнительские традиции.

В вокальной музыке, начиная с момента превращения оперы в массовое зрелище, роль певца в формировании жанра представляется очевидной. Возможности того или иного певца побуждали композиторов экспериментировать не только с мелодическими линиями, но и с разными типами сольных и ансамблевых номеров. Так появились *виртуозные* кабалетты и стретты, каватины и оперные романсы как сольные номера с бесконечно долгими певучими мелодиями, а также всевозможные разновидности дуэтов, терцетов и квартетов, предполагающие мастерское владение певческим голосом. Они хорошо нам известны благодаря операм Вивальди, Генделя, Беллини, Россини, Верди, Чайковского. Известно также множество имён великих певцов XVIII–XIX вв., от Фаринелли и Фаустины Бордони до Фигнера, Шаляпина, Крушельницкой.

Известно и то, что выдающиеся инструменталисты-виртуозы прошлого также вдохновляли композиторов.

Однако хотелось бы обратить внимание на другой тип воздействия, которое исполнитель оказывает не на композитора, а на других

исполнителей и слушательскую аудиторию. Роль этого типа воздействия заметно возрастает в XX в. под влиянием двух факторов.

Первый из этих факторов – появление средств *записи и трансляции звука*. Влияние этих средств на современную музыкальную культуру и педагогическую практику не вызывает сомнений: «На современном этапе аудио и видеоматериалы стали органичной частью процесса обучения музыкальному исполнительству» [2].

Подчеркнём, что современные преподаватели вполне терпимо относятся к тому, что учащиеся широко используют звукозаписи в процессе подготовки к учебным и концертным выступлениям, и даже поощряют изучение имеющихся записей, хотя ещё сравнительно недавно использование звукозаписей в учебной работе осуждали и даже запрещали. Считалось, что преждевременный контакт с чужой интерпретацией в большей степени мешает, нежели помогает молодому исполнителю, который находится в процессе обучения, дезориентирует его и лишает уверенности в собственных силах. Предполагалось, что использование звукозаписей сводится к бездумному копированию и подавляет творческую индивидуальность учащегося. «Случайный, непродуманный отбор звукозаписей для прослушивания, отбор, лишенный необходимой педагогической аргументации – нецелесообразен», «нужна строго индивидуализированная, ориентированная на решение тех или иных конкретных художественно-технических задач подборка звукозаписей, учитывающая возрастные и когнитивные особенности учащегося, уровень его профессионального развития, его интересы, потребности и т. д.» [2].

Сегодня изучение звукозаписей поощряется и даже становится предметом специальных исследований. В настоящий момент игнорирование звукозаписей в процессе обучения молодых исполнителей может рассматриваться как самое яркое свидетельство крайней консервативности педагога. Существует очевидная причина, по которой прослушивание звукозаписей уже не может привести к бездумному копированию. Дело в том, что количество различных записей на сегодняшний день очень велико и постоянно возрастает.

Не исключаются такие ситуации, когда учащийся прослушивает не самые удачные образцы. Такие примеры можно привести. В начале сентября 2013 г., введя в поисковую строку запрос: «И. Брамс, сонаты

для кларнета и фортепиано, ор. 120», автор настоящей статьи получил совершенно неожиданный результат – подавляющее большинство аудио- и видеозаписей, соответствующих запросу, оказались записями учебных выступлений, которые ни в коем случае не могут служить примером для подражания. То же самое относилось и к запросу: «К. Сен-Санс, соната для кларнета и фортепиано, ор. 167». Единственное, чему могут научить такие записи, – это знать, где находятся основные трудности и как избежать типичных ошибок.

Получается, что уже для того, чтобы выбрать из огромной массы аудио- и видеозаписей образцы для анализа и подражания, учащийся должен проделать довольно серьезную и сознательную работу. Он должен выбрать понравившиеся ему варианты исполнения и объяснить, почему именно эти варианты он предпочитает другим. «Основной задачей остается создание учеником собственной интерпретаторской версии музыкального произведения. Запись может уточнять, пополнять, корректировать исполнительский замысел ученика, но не заменять его другим, заимствованным извне» [2].

Прослушивание звукозаписей расширяет художественный кругозор молодых музыкантов. Благодаря этому обогащается их профессиональная эрудиция, улучшается качество исполнения различных музыкальных произведений, углубляется стилевая достоверность интерпретаций. Очень важным и поучительным моментом является сопоставление отличающихся друг от друга интерпретаторских подходов к одному и тому же музыкальному материалу, демонстрируются возможности различных и, в то же время, одинаково убедительных решений той или иной интерпретаторской задачи. Кроме того, очень часто возникает ситуация, когда внимание учащегося привлекают какие-то отдельные стороны исполнительской манеры, отдельные детали исполнения. При этом необходимо не просто собрать коллекцию понравившихся частных деталей, а встроить их в свою собственную концепцию или, в худшем случае, собрать из чужих деталей собственное целое, которое имело бы признаки единства. Неоценимую пользу может принести не только прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов, но и запись собственного исполнения в процессе изучения музыкального произведения. Это позволяет взглянуть на собственное исполнение со стороны и более объективно оценить его, сравнивая с другими.

Таким образом, работа со звукозаписями становится важной частью профессиональной деятельности музыканта, а сами звукозаписи оказываются уникальными источниками сведений о произведении.

Если быть точными, то речь идёт не столько о произведении вообще, сколько о конкретных традициях его исполнения. И здесь уместно перейти ко второй важной особенности современной музыкальной культуры, которая оказывает очень сильное влияние на многих музыкантов-исполнителей – особенно на тех, кто стремится сделать сольную карьеру и занять заметное место в сообществе своих коллег. Уже, видимо, понятно, что имеются в виду *конкурсы музыкантов-исполнителей*. Действительно, они начинают появляться в первой половине XX в., а после Второй Мировой войны их количество стремительно растёт.

Каждый конкурс в силу избранной концепции и состава жюри опирается на определённые традиции и стремится их культивировать. Эту же цель пропаганды тех или иных исполнительских традиций преследуют мастер-классы известных исполнителей и педагогов. Однако при подготовке к конкурсу далеко не каждый может принять участие в мастер-классах или прослушаться у авторитетного музыканта. Отчасти это компенсируется опять-таки прослушиванием и анализом звукозаписей.

Также всё большую популярность приобретают аудио- и видеоуроки. Они бывают посвящены конкретным приёмам игры на музыкальных инструментах (этот тип уроков пользуется особым успехом среди эстрадных гитаристов и других представителей популярной музыки). Но чаще изучаются конкретные музыкальные произведения, которые обычно входят в конкурсный репертуар. Кроме того, выбор конкретного репертуара является важным фактором, который формирует представление о жанре. Так, для кларнетиста, выбирающего программу к конкурсу, очень важно различие между тем, фигурирует ли в требованиях произведение крупной формы или конкретно соната, идёт ли речь о переложении оркестрового сочинения или о произведении, в оригинале написанном для кларнета и фортепиано.

Инструментальный состав – это общепризнанный жанровый маркер музыкального произведения. Количество частей и форма, в которой они написаны (скажем, сонатная или вариационная) тоже

обычно включаются в число жанровых признаков. Здесь есть одна деталь: если в музыковедческой литературе система жанров и жанровых признаков обычно служит предметом обсуждения, то условия конкурса изначально задают и диктуют жанр, рамки, с которыми необходимо считаться.

Например, один конкурс может считать тот же «Большой концертный дуэт» для кларнета и фортепиано Вебера сонатой, исходя из строения крайних частей, написанных в сонатной форме и форме рондо. Другой конкурс будет ориентироваться на название и стилистические особенности произведения, и тогда «Большой концертный дуэт» окажется романтическим произведением крупной формы. Согласно той же логике, Три пьесы Р. Шумана для фортепиано и кларнета в одном случае можно рассматривать, ориентируясь на тематические связи между частями и масштабом целого – тогда их можно расценить как произведение крупной формы. Если же исходить только из названия, что тоже бывает, этот опус попадает в раздел романтических миниатюр и допускает отдельное исполнение частей.

Выводы. Звукозапись сама по себе непосредственно влияет только на процесс распространения исполнительских традиций. Это уже немало.

Но прямого отношения к жанровой классификации не имеет. Однако, *если рассматривать записи в контексте конкурсной жизни, то получается, что они формируют представления о том, как играть одно и то же произведение, если его относят к разным жанровым категориям.* В зависимости от этих представлений устанавливаются определённые эталоны и даже стереотипы в отношении темпа, динамики, агогики и выявления мотивно-тематических связей между частями и разделами произведения. В итоге *проблема жанра поворачивается к нам новой стороной благодаря тому, что традиционные исполнительские средства переосмысливаются во взаимодействии с современными техническими средствами* и способами получения и распространения информации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е. В. Назайкинский.* — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

2. Шлыкова И. В. Использование технических средств обучения (аудио и видео) в процессе преподавания музыки (на материале учебной работы в музыкально-исполнительских классах) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. В. Шлыкова. — Москва, 2009. — Режим доступа : <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-ispolzovanie-tehnicheskikh-sredstv-obucheniya-audio-i-video-v-protssesse-prepodavaniya-muzyki>.

УДК 781.6

Олександра Козак

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЕМАНТИЧНИХ ФАКТОРІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Визнання статусу музики як мистецтва знаків, що інтонуються, стимулює процеси поглибленого вивчення як онтологічних, так і гносеологічних аспектів проблеми. Постулат щодо зближення словесної, рухової та музичної інтонацій (Б. Асаф'єв) багато в чому підготував розуміння знакової природи цього мистецтва, співвіднесеності елементів музичної мови (інтервал, звукоряд та інші граматичні компоненти) з явищами лексичного рівня. Розгляд впливу реальних мовних та рухових імпульсів на семантику європейської музики є *актуальною проблемою* сучасної музикології. **Мета** статті – виявити кореляцію мовних та рухових імпульсів з музичними інтонаціями у процесі становлення іманентних виражальних засобів музики.

Розгляд даного питання в спеціальній літературі природним образом був пов'язаний з інтонаційною концепцією музики, розробленою Б. Асаф'євим, який підкреслив значення мовної інтонації для формування суто музичної інтонації, що корелюють між собою як «гілки одного звукового потоку» [1, с. 7]. Інтерес до цієї концепції виявився в 70–80 рр. минулого століття, у тенденціях асиміляції музикознавства з цілим спектром наук (лінгвістикою, семіотикою, психологією та ін.), що коректують описовість музикознавчого підходу за допомогою інформативності системного аналізу. У той період розробка названої проблеми набула продуктивності, здійснюючись із урахуван-

ням психофізіологічних і семіотичних позицій В. Медушевським, котрий ввів термін «генеральної інтонації» [3, с. 185] та визначив її роль у максимумі текстуального охоплення.

Виходячи з розуміння музичної інтонації як невербального, почасти «тілесного» способу вираження (хоча зв'язок з мовою не випускався з виду), він розвив тезу про семантику інтонації, іноді поєднуючи її з «емоційною тональністю» музики. Трохи пізніше, на рубежі століть, сформулювала свою дефініцію інтонації В. Холопова: «Інтонація в музиці – виразно-значеннева єдність, що існує в невербально-звуковій формі, яка функціонує при участі музичного досвіду і немuzичних асоціацій» [6, с. 58].

Приймаючи тезу В. Медушевського про генеральну інтонацію («ключове слово») і не заперечуючи наявності інтонацій завбільшки інтервалу, мотиву, фрази, наспіву, визначимо функцію мовного імпульсу, що впливає на семантичне наповнення інтонації як у процесі інтонування, так і в масштабах емоційного образу в структурі музичного мислення.

Тенденція використання мовних імпульсів у музичних інтонаціях – «словах», «фразах» – корениться в далекому минулому, в тих історичних періодах, коли музика, ймовірно, самостійним мистецтвом ще не була. Очевидно, існував тривалий до-музичний період, коли організовані звуки використовувалися для ритмізації роботи і ритуалу, для нервового збудження і, можливо, для магічних цілей. К. Бюхер у книзі «Робота і ритм» простежив багато мотивів – від лементів матросів, зтяжнього подиху селян, які обертають важкі жорна або молотять ціпами, до розміряних ударів ковальського молота. Механічні звуки та інші спонтанні артикуляції мали стати відомими великій кількості людей задовго до того, як їх тональні особливості стали елементами музичної мови [2, с. 142].

Життєві прояви мовних імпульсів надзвичайно різноманітні й, до того ж, короткочасні та нестабільні, тому виникає необхідність апріорної довіри тезі біхевіористів про феноменальну пам'ять древньої людини, яка стала основою її рефлексорної й інтелектуальної діяльності. Представники біхевіоризму, зокрема, Дж. Уотсон, в дискусіях з основною позицією традиційної суб'єктивної психології щодо специфіки процесу мислення стверджували, що він може бути «перекла-

деним» на мову рухових навичок – ручних і мовних. Залежність мислення від мови, що припускає реальну м'язову активність людини, давно вже була зафіксована в психології. Уотсон дійшов висновку, що взагалі в складі мислення немає нічого, крім мовних реакцій: людина, доводив він, мислить не образами, а м'язами [2, с. 144]. Трактатування Уотсоном вищих форм інтелектуальної діяльності людини була протестом проти доктрин, що міцно затвердилися в психології: вона «відхиляла» протиставлення цих вищих форм і реальних дій, спрямованих на вирішення завдань, з якими повсякденно зіштовхується організм. Заслуговує уваги позиція дослідника, згідно з якою розуміємо, що первинним було «відкрите» мовне поведження, звернення до інших осіб і лише потім – поступовий перехід у внутрішню мову. Пафос первинності «відкритого» поведження, що спочатку розгортається стосовно зовнішніх подразників, і лише потім стає «прихованим» (імпліцитним), був «протестом» проти погляду традиційної психології щодо значення слова як чогось споконвічно духовного, що становить особливий світ феноменів, протилежних земним, практичним зв'язкам людей із реальними речами.

Мовні та рухові імпульси, аналогічно впливу на становлення реальної мови, тривалий час визначали процеси інтонування в старовинних формах пісні й танцю. Вчені, які досліджували онтологічний зріз музичного мистецтва, акцентували порівняно пізню ступінь абстрагування музичних образів від залишків людської практичної діяльності. Мовні імпульси стимулювали колективне проказування, яке ставало співучим говорінням, визначали довжину речення, вимовленого на одному подиху, котрий є природним обмеженням, закінчення хорového вірша, ритми монотонної роботи, танцювальні такти – тобто ті фактори, що сформували музику з природних для людини звуків під час роботи, у святковому збудженні чи наслідуванні природі: куванням зозулі, стукоту копит, бою барабанів чи ударів молоту.

Розглядаючи особливості походження художніх значень, С. Лангер відзначала, що такого роду звуки є темами, які перебувають у процесі народження, музичними моделями, якими художня уява може скористатися, щоб сформувати тональні ідеї. Самі вони, зазвичай, в музику не входять: перетворені в характерні мотиви, інтервали, ритми, мелодії – усі актуальні складові частини пісні не даються в го-

товому вигляді, а лише інспіруються звуками, почутими в природі. «Слухові переживання, які нас вражають, мають музичні властивості, що припускають можливість їх зміни й розвитку, поширення, чергування, і здатні змінювати свою емоційну цінність завдяки гармонійним модифікаціям» [2, с. 220].

Подібні ідеї обґрунтував у книзі «Психологія музики» Ернест Курт, який здійснював дослідження цих протомузичних елементів: «Досліджуючи тематичні корені народної пісні, незабаром дістаєш до психологічних коренів; у всіх народів виникають певні повторювані прості ідіоми, що насправді є не щось інше, як елементарні символи їх життєво важливої свідомості: заклики, вистукування, робочі ритми, танцювальні форми, часто внутрішньо пов'язані з певними тіло-рухами й кроками, лементи, мисливські та військові сигнали... Особливою мірою свій відбиток залишають тут враження від перших стадій дитинства; звідси любов до (прихованих) заколисуючих ритмів у народних мелодіях, до деяких привабливих звуків, а крім того, й до релігійних мотивів та багатьох виразних звуків дзвонів» [2, с. 219]. Ці теми легко виявляються в народних піснях відкрито, або є непомітно присутніми, іноді ж вони мають невизначений символічний характер. Ніяким чином вони не виражають тимчасове буквальне значення тексту, скоріше, можна сказати, що вони виходять безпосередньо від музичного відображення та формулюються згідно зі своїми іманентними законами. Ці звуки, зокрема, й мовні та рухові імпульси, набувають не тільки асоціативної цінності, а й значимості, у вигляді ритму та інтервалів, що містять семантичні елементи, які виявляють напругу й розслаблення, зліт і падіння, рух та обмеженість, спокій. Саме в такій якості вони входять у музичне мистецтво: первісних знаків, релігійних символів або «наслідувачів» конкретних фізичних звуків.

При розгляді впливів мовних та рухових імпульсів на становлення музичного інтонування не слід впадати в так звану «генетичну помилку», що походить від історичного методу в філософії та критицизмі й зумовлена ототожненням *походження* об'єкта з його *значенням*. Якщо музичні засоби мали досить примітивне застосування до того, як вони стали служити безпосередньо музиці, це не означає, що музика не є інтелектуальним досягненням і вираженням музичних ідей узагалі, а є простим заклинанням дощу чи забавою, ритмічним допо-

міжним засобом для танцюристів та ін. Як помилково зводити музику до її витоків, так само – й облагороджувати примітивні емоційні звуки, наприклад, пісні птахів або співучу мову романтичних людей, звеличуючи їх до звання музики.

Те ж саме відноситься до складних сучасних метроритмічних музичних формул, що генетично пов'язані з барабанными танцювальними ритмами, пересипаними вигуками або віршами. Вчені зафіксували той факт, що музика як самостійний вид художньої творчості є продуктом порівняно недавнього часу. Вільям Уоллес був настільки вражений запізненістю еволюції музики, що приписував їй раптовий розвиток появи нової здібності – чутності, тієї неврологічної стадії розвитку, яку людина досягла не більш півтисячі років тому (було написано в 1908 р.). У «Початку музики» він стверджував, що греки, й навіть наші предки, які мешкали 500–600 рр. тому, не могли почути того, що можемо почути ми; вони не могли б відрізнити консонансу від дисонансу [2, с. 225]. Він указує на цікавий факт: для греків, як і для китайців, що мешкали до них, музика була інтелектуальною справою.

Інструментальна музика використовувалася як уміння доставляти радість життя, подібну до задоволення від їжі чи масажу, і не мала ніякого престижу чистого мистецтва. З тієї ж причини музичні інструменти були нечисленні й грубі, а винахідливі греки, які могли відлити з бронзи скульптури витончених форм, не використовували таку ж майстерність для того, щоб зробити хоча б найнеобхідніші удосконалення в пристрої флейти та ліри. Тому В. Уоллес припустив, що древні музиканти просто не мали *внутрішнього слуху*, нині звичайного не тільки для обдарованих людей, а й для середньої людини, котра природним чином чує мелодії в контексті певної гармонійної структури.

Хоча орган і існував протягом усього Середньовіччя, ніхто не відкрив можливості одночасних тональних комбінацій, а крім того, великий класичний період музики виник на кілька сторіч пізніше, ніж розквіт інших мистецтв – драми, скульптури, живопису. Ймовірно, одне з пояснень полягає в тому факті, що *музика має дуже мало природних зразків*. Спів птахів, лементи, свист, традиційне ревіння великої рогаатої худоби та дзенькіт металу – усе це дуже обмежений набір, навіть інтонації людського голосу, будь то суто емоційні (як у європейців)

або семантичні (як у китайських мовних тональностях), не досить певні й стабільні, часто невловимі й важкі для того, щоб їх можна було утримувати в пам'яті як точні форми.

В образотворчих мистецтвах є візуальні моделі, у драмі – діючий прототип, в поезії – передісторії; усі вони можуть претендувати на те, щоб називатися «копіями» у платоновському смислі чи у аристотелевському – як «наслідування». Музика, не маючи ніяких адекватних моделей, ґрунтується на непрямій підтримці двох немuzичних допоміжних засобів – ритмі й слові. Ритми є більш фіксованими й стабільними, певними, ніж інтонації; можливо, тому ритмічна структура є першим аспектом музики, що стає формалізованим і точним. Очевидно, що той самий ритмічний зразок, основну динамічну форму якого можна проспівати, відбити на барабані або станцювати, і є тим елементом, що завжди можна повторити; отже, він традиційним образом зберігається. Саме він утворив логічний каркас, кістякову структуру мистецтва музики, яка тільки зароджувалась.

У той же час, найяскравішим тональним матеріалом був людський голос, а спонтанною функцією голосу – природне смислове вираження у вигляді лементу або мови. Пристосування мовних імпульсів до вимог ритмічного тонального образу і стало природною причиною всіх наспівів, зачатків вокальної музики. Як тільки мовна багатослівність починає підкорятися ритмічним фігурам, а тональне відчуття наповнюється поетичним смислом, створюється нове джерело художнього виконання: поетична лінія стає хоральним віршем, що зумовлює елементарну мелодійну форму, музичну фразу. Особливості висоти звуків відповідають значенню акцентованих слів, а мелодійні лінії починаються й закінчуються стверджуючими інтонаціями. Отже, кристалізується друга зовнішня модель для музичної форми.

Протягом тривалого часу музика залежала від цих двох вихідних видів – танцю й пісні; вона не існувала без них. Коли ритуальний танець зникає, а релігія дедалі більше обмежується вербальним вираженням, молитвою і літургією, професійна і мирська музика дедалі більше поєднується з танцювальними формами, а релігійна – із монотонним співанням. Старі пісні, як і сучасні мелодії гімнів, не є ні сумними, ні веселими; у них можуть бути проспівані придатним метричним образом будь-які слова.

Музичне мистецтво сягає своєї зрілої форми, коли його предметом стає емоційно-образна сфера людської особистості. Епоха Відродження гранично підсилила особистісний момент людського буття, що стало усвідомлюватися за аналогією із божественним началом, яке створює себе і природу. Дослідник В. Розін, розглядаючи формування класичної музики в семіотичному аспекті, влучно назвав цю ознаку особистості «Я-реальність» [5, с. 202–203].

Формуються та здобувають дедалі більшого значення комплекси музичних засобів: розвиток головного верхнього голосу, індивідуальної мелодії, що синтезує мовні імпульси в піднесеній, пафосній манері, інтенсивне становлення ладово-гармонійної системи музичного мислення та ін. В класичній музиці, в її інструментальних жанрах склалися семантичні «осередки» мовних та рухових імпульсів, що зберігають стійкі значення в континуумі європейської музичної культури протягом наступних двох сторіч. Опоетизовані естетичною спрямованістю музики епохи романтизму, виражальні знаки зафіксували численну мовну сферу «подихів», «прохань», «благань», пристрасних «визнань», «питань» та «відповідей», «окриків» та «одповідей», що ввійшли в інтонаційні комплекси драматичної напруженості, трагічної скорботи, епічного оповідання, добродушного й саркастичного жарту, а також усіх відтінків лірики.

Важливим принципом оновлення інтонаційної й емоційної образності інструментальної музики ХХ ст. стало безпосереднє використання прийомів, що імітують найбагатшу гаму мовних та рухових імпульсів. Якщо на одному полюсі спектра нових прийомів сучасної музики – для втілення негативних емоцій – зростає перевага узагальнень за допомогою «механістичного» руху, то на іншому, для відтворення характеристик позитивної образності – активізувалася тенденція втілення індивідуальної, «живої» людської мови.

Інтонаційна свіжість, новизна цих засобів – у використанні мовних імпульсів, близьких до стародавніх угорських селянських пісень типу *raglando rubato*. Їх структура складалася зі «згустків» інтервалів, близьких до фонетики мови (з більшою вагою тритонових інтонацій), метроритмічного варіювання, що стимулювало підвищення імпульсивності модуляційного фактора, ладової багатозначності, рішучих зрушень в галузі метроритму (І. Стравінський, Б. Барток, А. Онег-

гер, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та ін.). Поєднуючись із комплексами виразності сучасної музичної мови, інтонації стародавнього фольклору створили художню сферу полістилістики, в якій семантика мовних та рухових імпульсів утворює інформаційні «гнізда значень» (Н. Марр) [4, с. 132], які структуруються з елементів, подібних до морфем. Вивчаючи логіку взаємин мови і мислення, дослідник В. Панфілов зазначав, що «використання морфем у лінійному синтагматичному ряді має як би рефлекторний характер» [4, с. 18].

Отже, розгляд процесу перетворення реальних мовних та рухових імпульсів у елементи музичної виразності потребує визначити наступне:

- в процесі становлення музичних інтонацій трансформувалися мовні та рухові імпульси, які відіграли роль первісного фактору в формуванні семантичних елементів: у музиці завжди була присутня особлива якість – більша незалежність від природних моделей, ніж у будь-якому з видів мистецтва;
- як семантичні елементи морфемного рівня мовні інтонації та рухові жести не мають значеннєвої самостійності, але можуть брати участь у колективному процесі організації значень, прагнуть до об'єднання в семантичний «пучок» більш масштабного рівня: такою структурою є художній образ, оскільки музика як вид мистецтва «мислить» образами.

Перспективним є розгляд семантичних елементів романсово-пісенного інтонування, який конкретизує мовні імпульси у вокальних жанрах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс [Текст]* / Б. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
2. Лангер С. *Философия в новом ключе : Исследование символики, разума, ритуала и искусства [Текст]* / С. Лангер. — М. : Республика, 2000. — 288 с.
3. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст]* / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
4. Панфилов В. *Взаимоотношение языка и мышления [Текст]* / В. Панфилов. — М. : Наука, 1971. — 232 с.

5. Розин В. Семиотические исследования [Текст] / В. Розин. — М. : PerSe, 2001. — 253 с.

6. Холопова В. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 78.03 “19”

Екатерина Жигалова

КЛАССИКА ПРОТИВ ПОСТМОДЕРНА: СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ И. С. БАХА В XX ВЕКЕ

Употребляя слово «классика», мы чаще всего имеем в виду произведения, художественная и историческая ценность которых неоспоримо велика. Обычно подобные сочинения, именуемые исследователями и публикой «классическими», являются ориентирами для начинающих композиторов, в частности, в области жанрового подхода к собственному творчеству. К такого рода произведениям, бесспорно, относятся три сонаты для скрипки соло Иоганна Себастьяна Баха.

Цель данной статьи – охарактеризовать различные формы влияния скрипичной музыки И. С. Баха на композиторов XX в.

В эпоху Барокко одним из наиболее распространённых инструментальных жанров была соната. Из предшественников Баха в области скрипичного искусства выделяется творчество Генриха Игнаца Франца фон Бибера, чьи сонаты для скрипки и баса пользовались огромной популярностью. Сочинения же для скрипки соло в добаховский период встречаются редко, а сольная скрипичная соната известна всего одна. Её автор – немецкий скрипач и композитор Иоганн Пизендель, с которым Бах был знаком лично. Если Пизендель обратился к жанру сольной скрипичной сонаты единожды, то Бах, как известно, написал целый цикл, озаглавленный «*Sei solo a Violino senza Basso accompagnato*», в котором разработал собственную модель сонаты для скрипки соло. Обязательной составляющей баховской модели скрипичной сонаты была fuga в качестве второй части четырёхчастного цикла. Уникальность предложенной Бахом модели стала очевидной только к концу XIX – началу XX в., поскольку практически никто из

композиторов эпохи классицизма не отважился последовать примеру Баха и сочинять фуги для скрипки соло. За столь огромный период времени сочинения, написанные в данном жанре, представлены лишь «Шестью фугами» ор. 10 итальянского композитора и скрипача эпохи классицизма Бартоломео Кампаньоли, более известного как автор труда «Новый метод скрипичной техники» («*Neue Methode der Violone technik*», 1797, 2-е изд. – 1803). В течение целого столетия практически не использовалась композиторами и четырёхчастная модель барочной сонаты с фугой. Мало того, композиторы и в XIX в. не проявляли особого интереса к скрипичной полифонии Баха. Гораздо большее впечатление на них произвёл новый тип игры на скрипке, предложенный Никколо Паганини. В эпоху романтизма в скрипичной литературе преобладала виртуозная импульсивность каприсов Паганини, которая была полной противоположностью рационально выверенным и насыщенным полифонией сонатам Баха.

Возобновление интереса композиторов к жанру барочной сонаты произошло только в начале XX в. Сонаты для скрипки соло можно найти у Пауля Хиндемита, Сергея Прокофьева, Эдисона Денисова и Гражины Бацевич. Однако сонаты вышеперечисленных авторов по структуре и наполнению частей цикла не являются продолжением четырёхчастной баховской модели сонаты с фугой. В свою очередь, в ряде сочинений других композиторов тем или иным способом проявилось влияние модели сонаты для скрипки соло, предложенной именно Бахом. К таковым отнесём сонаты Макса Регера, Эжена Изай, Белы Бартока и Родиона Щедрина.

В двух опусах сонат для скрипки соло М. Регера находим разные модели циклов, в том числе и четырёхчастную сонату с фугой. Однако эти произведения, скажем прямо, наименее популярны у современных исполнителей на скрипке. Причиной такого невнимания к сонатам Регера является отнюдь не их сложная техника, аналогичная сонатам Баха, а сам музыкальный материал. Часто музыку Регера называют учёной, но малоинтересной. При анализе его сонат создаётся впечатление, что композитор пытался, по евангельскому выражению, влить новое вино в старые мехи, то есть совместить точное следование баховской схеме фуги с расширенной поствагнеровской тональностью. Однако в контексте данного исследования важен сам факт

того, что композитор использует произведения Баха как модель для выстраивания формы.

Гораздо более интересны и популярны среди исполнителей, особенно у концертирующих скрипачей-виртуозов, Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи (1923). Во-первых, композитор обращается, среди прочего, к моделям барочной сонаты и сюиты, то есть опирается на тот же принцип, что и М. Рeger. Однако он использует этот принцип более изобретательно и даже не без юмора. Соната № 1 Изаи написана в той же тональности соль-минор, что и Первая соната Баха. Кроме того, Изаи использует баховскую модель цикла. Правда, Изаи называет полифоническую часть своей сонаты не фугой, а фугато. Но по масштабу, сложности и интеллектуальной насыщенности это сочинение ничем не отличается от «обычной» скрипичной фуги Рegerа.

Вторым важным моментом, которого у Рegerа не было, является прямое цитирование сочинений Баха. Так, первая часть Второй сонаты Изаи начинается с темы, которую композитор заимствует из первой части – Прелюдии, но не сонаты, а Партиты № 3 E-dur. Изаи сохраняет и баховское жанровое наименование – у него первая часть сонаты тоже называется прелюдией. Цитаты из прелюдии Баха пронизывают всю музыкальную ткань сочинения Изаи. Создаётся впечатление своеобразной импровизации исполнителя на заданную тему или даже вариации на заданное произведение. Эффект увлечённости оригиналом Изаи подчёркивает в подзаголовке прелюдии – «Obsession», что в переводе с французского означает «одержимость». В отношении творчества Изаи почему-то срабатывает стереотип, согласно которому его считают поздним романтиком, поскольку он консервативен в выборе тональности, хотя, с точки зрения формообразования, Изаи – композитор-модернист. В своих сонатах для скрипки соло он близок к неоклассическим опусам Стравинского по способу цитирования материала, а по типу формообразования родственен технике письма Прокофьева и Бартока.

Подчеркнём один важный момент, связанный с исполнительской составляющей опусов Изаи. Сонаты Изаи очень трудно играть на скрипке, они требуют больших усилий от исполнителя. По-видимому, композитор тоже приложил немало усилий к написанию этих

сонат, с их сложной полифонизированной фактурой и органичным сочетанием авторского материала с цитируемым. Слушателю, чтобы следить за ходом мысли автора и исполнителя, тоже требуется прикладывать определённые усилия. Сонаты Изаи иногда ироничны, но никогда не рассчитаны на сиюминутный комический эффект или на то, чтобы просто удивить слушателя неожиданным ходом мысли либо неординарным приёмом. Данный цикл интересен и своей необычной программой – серией музыкальных портретов: Йозеф Сигети, Жак Тибо, Джордже Энеску, Фриц Крейслер, Матье Крикбом и Мануэль Кирога – каждую из шести сонат Изаи сопровождал посвящением современным ему скрипачам-виртуозам.

Соната Бартока для скрипки соло, в отличие от сонат Изаи, не имеет никаких посвящений в названии. Однако в ней есть музыкальный элемент, который можно считать фактически музыкальным приношением, поскольку она начинается прямой цитатой из Первой скрипичной сонаты Баха. Эта единственная во всей сонате цитата представляет собой только первый аккорд, но каждому скрипачу и любому слушателю, хорошо знакомому с музыкой Баха, сразу же понятно, что соль-минорное трезвучие в таком расположении – это именно начало Сонаты Баха.

Соната для скрипки соло Белы Бартока и fuga из неё в отечественном музыкознании практически не анализируются. По каким-то необъяснимым причинам исследователей не привлекало именно это сочинение Бартока. Однако в исполнительской практике его часто включают в свой репертуар концертирующие скрипачи-виртуозы; fuga Бартока также входит в список обязательных сочинений для исполнения на конкурсах. Поэтому можно сказать, что Скрипичная соната Бартока незаслуженно попала в реестр забытых, непопулярных сочинений великих композиторов. Хотя именно Соната для скрипки – последнее законченное сочинение Бартока. История её создания также связана с именами великих скрипачей. Заказ на написание сонаты Барток получил от Иегуди Менухина. За двухнедельный срок сочинение было завершено, и Менухин сразу же включил его в свой репертуар. Исследователь творчества Бартока Израиль Владимирович Нестьев полагает, что замысел написать сонату для скрипки соло сложился у Бартока ещё в начале 30-х, при знакомстве с турецким

скрипачом Лико Амаром, руководителем знаменитого Амар-квартета, в составе которого выступал Пауль Хиндемит. Тем не менее, наш интерес к этому сочинению не ограничивается историческими фактами биографии Бартока. С точки зрения теории фуги произведение Бартока является уникальным образцом реализации сложнейших полифонических техник в музыке, написанной для скрипки соло.

Наши представления о фуге Бартока, основаны, прежде всего, на «Музыке для струнных, ударных и челесты», где логика становления формы подчинена законам симметрии. Фуга же для скрипки соло демонстрирует совершенно иную, очень сложную жанровую модель фуги. Хотя многие её черты и приёмы заимствованы из скрипичных фуг Баха, Барток по-новому преломляет их, растворяя в сонатном типе развития.

Сопоставив фугу Бартока с тремя скрипичными фугами Баха, можно понять, что Барток использует баховский принцип строения скрипичной фуги. Естественно, музыкальный материал, которым пользуется композитор, усложняется и качественно преобразуется. Тональность перестаёт быть определяющим фактором формообразования, зато возрастает формообразующая роль темы. При этом и Бах, и Барток используют регистровые контрасты и дифференциацию приёмов игры, что позволяет обоим выстраивать крупные полифонические композиции. Удивительно, как Барток в одном сочинении суммирует признаки всех скрипичных фуг Баха. Так, признаки двух типов баховских интермедий, имитационно-полифонических или виртуозно одноголосных, Барток синтезирует и превращает в единую интермедию нового качества. Также Бартоку удаётся обогатить роль фактурного контраста как формообразующего элемента за счёт разработки материала самой темы фуги. Композитор опирается на те же основные принципы, которыми руководствовался в скрипичных фугах и Бах. Это проецирование принципов экспозиционного развития темы фуги на всю структуру в целом, переменность количества голосов и даже такие детали, как расширенная экспозиция с дополнительными проведением темы.

Соната Бартока, как и сонаты Изаи, – виртуозное произведение высшей сложности. Её композиция требует тщательного анализа. Для слушателя (при общей эмоциональной яркости произведения),

видимо, наиболее существенной является новизна музыкального языка и необходимость следить за долгим и напряжённым развертыванием музыкальных мыслей. Музыкальная мысль здесь вполне самостоятельна (даже при том, что первый аккорд в точности повторяет начало сонаты соль-минор Баха) и приковывает внимание слушателя исключительно к самой себе, не позволяя отвлекаться на игру с ассоциациями. Элемент диалога культур, безусловно, присутствует как у Изаи, так и у Бартока, но для обоих композиторов характерно серьёзное и в высшей степени уважительное отношение к собеседнику. Кроме того, общекультурные ассоциации и размышления о связях между музыкальными произведениями разных эпох могут возникнуть как результат слушания – в процессе восприятия они не предполагаются.

Поэтому сочинения этих авторов неприемлемо рассматривать в русле постмодерна. Для последнего типичным является такое отношение к цитируемому тексту, когда он становится объектом насмешки или даже саркастического искажения. В данном контексте очевидно, что постмодернизм заканчивается там, где начинается серьёзное отношение к исходному материалу. Всякий раз, когда мы что-то обсуждаем или цитируем ради самого объекта обсуждения, а не ради свободного движения мысли по цепочке ассоциаций, прекращается постмодернистская игра с чужими ценностями и идеями.

В качестве сравнительно недавнего примера серьёзного отношения к скрипичной музыке Баха приведём произведение Р. Щедрина, написанное очень современным языком. Обратим внимание на название сочинения – «Эхо-соната». Авангардные выразительные средства Щедрина представляет как эхо, отзвуки музыки Баха. Принцип эхо воплощается в конце произведения, когда в текстовое поле сонаты Щедрина внедряются фрагменты двух скрипичных сонат Баха: фуги из Сонаты № 1 и Анданте из Сонаты № 2. Не менее важно и то, что Щедрин пользуется полифоническими техниками, реализуемыми в условиях современного звукового пространства. Выбор первоисточников для цитат в «Эхо-сонате» не удивителен, ведь Щедрин написал её в 1984 г., в преддверии празднования 300-летия со дня рождения Баха.

Выводы. Использование музыкальных цитат в произведениях Изаи, Бартока и Щедрина ни в коей мере не превращает сонаты в стилизации, поскольку отношение к цитируемому материалу у каждого

автора не направлено в сторону пародирования. Напротив, композиторы максимально учитывают контекст и стилевые особенности первоисточника, не превращая создание произведения в забавную игру. В этом смысле работу с цитатами можно сравнить с лоскутным шитьем «пэчворк» (patchwork) – техникой рукоделия, направленной на создание цельного изделия из лоскутков, собранных по принципам мозаики. В итоге конечный продукт техники «пэчворк» предстает с новым цветовым решением, узором, иногда фактурой, при этом все швы стачивания в лоскутном полотне находятся на его изнаночной стороне. Сходным образом сглаживаются «швы» между цитируемым и авторским материалом в произведениях названных композиторов. Цитаты из музыки Баха обогащают музыкальную ткань их произведений, являются важным и органичным элементом формообразования.

Кроме того, одежда, изготовленная в технике «пэчворк», должна быть, прежде всего, одеждой, а уже затем – воплощением игры фантазии её создателей. Точно так же цитирование музыки Баха в рассмотренных сочинениях не демонстрирует эрудицию композиторов, а выполняет, в первую очередь, сугубо музыкальные функции и органически вплетается в ткань авторских сочинений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Нестьев И. В. Бела Барток [Текст] / И. В. Нестьев. — М. : Музыка, 1969. — 800 с.*
2. *Рабей В. О. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло [Текст] / В. О. Рабей. — М. : Музыка, 1970. — 211 с.*
3. *Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха [Текст] / И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1963. — 72 с.*
4. *Lester, Joel. Bach's Works for Solo Violin style, structure, performance [Текст] / Joel Lester. — NY&Oxford : Oxford University Press, 1999. — 186 p.*

ТВОРЧИСТЬ Л. ВАН БЕТХОВЕНА ЯК КОНСТАНТА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА

Побутування класичної спадщини у суспільстві є в наш час **актуальною** науковою **проблемою**, для ґрунтовного дослідження якої необхідно мати уявлення про період генезису та розвитку популярності класичного музичного мистецтва у мегаполісі. З метою розкриття цієї проблеми автор обрав **об'єктом** дослідження музичну культуру Харкова, а **предметом** – творчість Л. ван Бетховена. **Завдання**, які поставив перед собою дослідник, – визначити ступінь актуалізації доробку композитора у різні історичні періоди, динаміку популярності його спадщини у камерних та симфонічних жанрах, відмітити визначні події культурного життя міста, пов'язані з пропагандою творчості Л. ван Бетховена, – допоможуть досягнути наукової **цілі** роботи: визначити роль та місце музики віденського класика у культурі Харкова.

Протягом майже двох століть бетховенській спадщині у музичному житті Харкова відводилося особливе місце. У різні історичні періоди слухачі ознайомилися з великою кількістю творів класика в інтерпретації аматорів та професійних артистів. У першій половині XIX ст. інтенсивним пробудженням інтересу до творчості Бетховена харків'яни у значній мірі зобов'язані діяльності професорів і студентів Університету, князя Миколи Голіцина, «Вільного музичного товариства» та ентузіазму місцевих і іноземних музикантів, які мали у Харкові приватну практику.

До учбового репертуару студентів Університету вчителя музики стабільно включали камерні твори Л. Бетховена, що виконувалися не лише на іспитах, але й у відкритих концертах. Іноді в ансамблі зі студентами виступав М. Голіцин. Його талант високо цінував М. Глінка, а відомий музикознавець і віолончеліст Л. Гінзбург влучно охарактеризував князя як музиканта-аматора за його положенням у музичному світі, а за виконавським стилем та майстерністю – як одного з найкращих віолончелістів свого часу [5]. В інтерпретації маестро і юних любителів музичного мистецтва лунали тріо та квартети віденського

класика. Інколи першу скрипку у квартеті вів хтось із гастролерів, наприклад, Аполінарій Контський.

Ім'я М. Голіцина міцно пов'язане з пропагандою творчості Л. Бетховена у Харкові. Він неодноразово приїжджав та подовгу проживав в українському місті ще за часи своєї військової служби (до 1832 р.). У 1840–50 рр., постійно знаходячись у Харкові, брав активну участь у художньому житті міста – був гостинним хазяїном музичного салону, організував концертне товариство і заохочував до виконавської діяльності в ньому музикантів-аматорів та артистів. Автор книги про Л. Бетховена – В. Ленц – підкреслював: «В Харькове ... уже много лет собирает вокруг себя квартет и оркестр князь Николай Голицын, которому посвящены три последних квартета и увертюра ор. 124 [Л. ван Бетховена]. В благотворительных концертах князь более 400 раз принимал участие, играя на своём инструменте [виолончели]» [5, с. 254].

У 1850 рр. у Харкові недовго мешкав та викладав відданий прихильник творчості Бетховена, вчитель музики Сак-Мейер, чий музичний салон привертав до себе шанувальників класичного мистецтва. За його ініціативи та за участі аматорів і артистів було проведено два концерти з симфонічних творів Бетховена. До програми увійшли Увертюра до трагедії Й. В. Гете «Егмонт» та дві Симфонії – № 5, c-moll і № 6 (Пасторальна), F-dur. У цей же період (1845) у Харкові пролунала ораторія Бетховена «Христос на Маслинній горі» і Симфонія № 7, A-dur. Концерт був ініційований оперним антрепренером Шмідкофом; у виконанні брали участь оперна трупа, місцеві артисти та аматори. У ті ж роки активну творчу діяльність у Харкові проводив Федір Шульц. Він раніше працював концертмейстером оркестру Гевандхауза у Лейпцігу, яким керував Ф. Мендельсон-Бартольдї. Після смерті композитора Ф. Шульц залишив Німеччину й оселився в українському місті, де очолював музичні класи в Університеті та «Вільне музичне товариство», до якого входили німецькі поселенці.

1864 р. ініціативним організатором музичних сил у Харкові виявив себе обдарований вихованець Празької консерваторії Серафим Неметць. Він очолив перше у місті Музичне товариство та протягом двох років організував камерні і симфонічні концерти. Всього їх відбулося 22. Переважна кількість виконаних симфоній, увертюр, квартетів

й т. ін. належала композиторам-класикам. Широко у програмах була представлена творчість Бетховена. Лунали Симфонії № 2, D-dur, № 3 (Героїчна), Es-dur, № 5, c-moll, Симфонія № 7, A-dur (виконувалась двічі), увертюра «Егмонт», твори камерних жанрів. У концертах, зокрема, брали участь С. Неметц, П. Шльоцер¹ – випускник Харківського університету, який отримав професійну музичну освіту у Німеччині під керівництвом Т. Куллака, З. Дена і Ф. Ліста; Йосип Рубінштейн, котрий останні 10 років свого життя віддав пропаганді творчості Р. Вагнера, був його домашнім музикантом і концертмейстером театру в Байройті. Музичне товариство проводило інтенсивну концертну діяльність протягом двох років. Перший концерт сезону 1864/65 рр. відбувся 9 квітня 1864 р., а останній – 6 квітня 1865-го. Наступний же сезон тривав з 11 листопада 1865 р. по 13 березня 1866-го.

«Именно с этим временем совпадает пора реформ в организации земских, судебных и кредитных учреждений в Харькове. Времена изменились. Музыкальные силы разобшались, разбрасывались. Досуг не характеризовал более обычного препровождения времени. Все призывались к делу. Каждый спешил занять своевременно положение в новом строе жизни. Долго бороться против неблагоприятных для музыки течений было невозможно. Г. [господин] Неметц не выдержал труда, покинул свой пост и на долгое время оставил Харьков», – згадував сучасник [7].

Проте, до середини 1860-х харків'яни вже отримали уявлення про ораторіальну, симфонічну та камерну творчість Бетховена. Настав час більш близького знайомства з доробком класика. Задля розширення музичної ерудиції необхідно було слухати його твори у різних жанрах не час від часу, вибірково, а систематично. Через кілька років з'явилася така можливість – у місті відкрилося відділення Російського музичного товариства, сформувався колектив високопрофесійних фахівців, які своєю діяльністю забезпечили стабільність музичного життя Харкова.

З 1871 р. розпочалася епоха І. Слатіна і очолюваного ним Харківського відділення РМТ. У першому ж сезоні було дано шість концер-

¹ З 1872 р. Павло Шльоцер викладав у Варшавському музичному інституті, а в 1891 р. став професором Московської консерваторії.

тів, до програм увійшли дві симфонії Бетховена – № 2 і № 6. У сезоні 1872/73 рр., попри всі труднощі, відбулося сім концертів. Помітне місце в них відводилося творчості Бетховена. Пролунали симфонії № 2 і № 8, F-dur, остання ще не виконувалася до того у Харкові, Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі c-moll, op. 1. Сезон 1873/74 рр. відзначений виконанням тріо, квартетів, сонат, Симфоній № 4, B-dur, та № 5. Серед інтерпретаторів бетховенської музики був відомий тоді піаніст, учень Ф. Ліста – Д. фон Рессель.

У наступні роки Симфонії № 1, C-dur, і № 2 звучали, переважно, у виконанні учнівського оркестру, спочатку під керівництвом І. Слатіна, а потім – його сина Іллі Слатіна-молодшого, під орудою якого пролунали Перша та Четверта симфонії. Програми майже кожного сезону містили один-два твори Бетховена у цьому жанрі у виконанні оркестру відділення РМТ або учнівського колективу музичного училища. У репертуарі оркестрів були увертюри «Коріолан», «Егмонт», «Леонора III», «Прометей». До програм симфонічних збірань входили інструментальні концерти Бетховена: для фортепіано з оркестром – № 1, C-dur, № 2, B-dur, № 3, c-moll, № 4, G-dur, № 5, Es-dur, і для скрипки з оркестром – D-dur. Солістами виступали учні музичного училища (наприклад, син І. Слатіна – Ілля), колишні вихованці відділення, зокрема, Олександр Вінклер, що згодом став професором Санкт-Петербурзької консерваторії; з педагогічного складу училища – учень А. Контського і Л. Ауера, скрипаль Костянтин Горський, а також видатні гастролери, наприклад, Сергій Танєєв, Леонід Ніколаєв та ін.

Таким чином, харківська публіка була добре підготованою до надзвичайних концертів, які відбулися на зламі століть, а саме – до гастролів Берлінського оркестру під керуванням Артура Нікіша і оркестру Сергія Кусевицького, що у різні роки інтерпретували весь цикл симфоній Бетховена. «Никиш ... приїхав в Росію с целью дать ряд симфонических концертов в главнейших наших музыкальных центрах: Москве, Киеве, Харькове, Одессе и др.», – писав критик «Петербурзької газети» В. Баскін [2, с. 90]. Успіх був приголомшливий. Втім, столичні естети бажали від маестро більш сучасного репертуару, – того, що йшов під його орудою у Гевандхаузі. Тим не менш, актуальність творчості Бетховена через кілька років підтвердили і концерти С. Кусевицького. У Харкові «попит» на симфонічну твор-

чість віденського класика не втихав. Зокрема, у широких демократичних колах він підтримувався діяльністю оркестру, сформованого Федором (Франтішеком) Кучерою – вихованцем Празької консерваторії, викладачем Харківського музичного училища по класах фаготу, флейти та контрабасу, учасником квартету відділення РМТ, в якому він грав на альті. Під орудою диригента Ф. Кучери з 1898 по 1911 рр. в літніх концертах у міському саду регулярно звучала класична музика. Наприклад, ще 1901 р. оркестровий репертуар, що постійно розширювався, містив 800 творів західноєвропейських та російських композиторів [6, с. 118].

Визначну роль у пропаганді камерної спадщини Бетховена відігравав квартет Харківського відділення РМТ під керівництвом Костянтина Горського, який з 1891 по 1905 рр. вів стабільну концертну діяльність: друга скрипка – Сергій Дочевський, альт – Федір Кучера, віолончель – Сигізмунд Глазер. У інтерпретації музикантів пролунали всі бетховенські квартали. Виконання вирізнялося таким високим ступенем майстерності, що артисти-гастролери європейського рівня не в змозі були їх затьмарити. Навпроти, публіка розцінювала приїжджі квартали і харківський ансамбль як рівних. Харків же відвідували, наприклад, струнний квартет герцога Г. Мекленбурзького і Празький квартет, що користувалися в Європі винятковою популярністю. Харківські артисти грали також струнні тріо Бетховена, брали участь у виконанні фортепіанних тріо та Септету для чотирьох струнних і трьох духових інструментів, Es-dur.

Неабиякий резонанс мали у Харкові монографічні концерти Костянтина Горського та Альберта Бенша² (учень Л. Брассена і Ф. Ліста), котрі виконали всі сонати Бетховена для фортепіано і скрипки, а також його фортепіанні тріо разом із С. Глазером. Великою популярністю на початку ХХ ст. користувався камерний ансамбль у складі Євсея Білоусова³ (учень А. фон Глена) – Олександра Горовиця (учень

² А. Бенш декілька років працював у Харківському відділенні РМТ, а потім відкрив у місті власну фортепіанну школу.

³ Є. Білоусов у 1906–1908 рр. викладав у музичному училищі Харківського відділення РМО. Після переїзду до Москви виступав як соліст і ансамбліст із В. Сафоновим, у складі Нового московського квартету. Залишив Росію 1922 р. З 1930 – викладав у Джульярдській музичній школі (Нью-Йорк).

О. Скрябіна), до програм якого входили, зокрема, сонати для віолончелі і фортепіано Бетховена. У пресі неодноразово відмічалось, що їх виступи були музичною подією у місті, а «слитність ансамблевої гри удивляет самых серьёзных ценителей» [8]. 1913 р. харків'янам пощастило почути сонати для фортепіано і скрипки віденського класика у виконанні видатного інструментального дуету – Ганни Єсипової та Леопольда Ауера.

Фортепіанна музика Бетховена отримала всебічне висвітлення у концертах-лекціях Ростислава Геніки (1898). Текст лекцій, як і всіх наступних, вийшов друком в «Русской музыкальной газете», постійним кореспондентом якої був Р. Геніка, а потім у видавництві газети з'явилася окрема книжка «Бетховен: Значение его творчества в области фортепианной композиции» [4]. Високо цінував лекторську практику харківського музиканта М. Фіндейзен, котрий написав 1908 р.: «Рост. Геника, А. Ф. Каль, А. В. Преображенский, С. В. Смоленский, Ю. Д. Энгель и др. в нынешнем сезоне прочитали ряд лекций по музыке. Эти имена ручаются за солидность постановки дела, которое отметит своевременно редакция считает своей обязанностью» [9]. Концерти-лекції, присвячені бетховенській творчості, були проілюстровані талановитим піаністом і вченим сонатами ор. 2 № 2, ор. 27 № 2, ор. 53, ор. 57, ор. 109, ор. 111; пролунали також 32 Варіації і 33 – на тему А. Діабеллі та інші твори митця. Раніше у камерному концерті відділення (1892) Р. Геніка, зокрема, виконував Hammerklavier B-dur, ор. 106. Фортепіанній спадщині Бетховена були присвячені і концерти високообдарованого музиканта, викладача Харківського музичного училища Андрія Шульца-Евлера, який віддавав перевагу монографічним програмам, влаштовуючи клавірабенди, цілком відведені музиці Бетховена, а також Ф. Шопена, А. Лядова та ін. Тому гастролі відомого піаніста Готфріда Гальстона, котрий у перші десятиліття ХХ ст. приїжджав до Харкова із серією історичних концертів, у тому числі і з циклом, присвяченим фортепіанному доробку Бетховена, зустріла вже добре підготовлена публіка. Обізнані слухачі належним чином оцінили виконавську інтерпретацію гастролера-просвітителя.

Харківська бетховеніана другої половини ХХ ст. вславлена святкуванням 200-річного ювілею композитора. До цієї події безпосереднє відношення мав Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котля-

ревського (ХІМ). Почесне місце у ювілейних святах було відведено циклу фортепіанних сонат, у виконанні якого брали участь всі члени кафедри професора М. С. Хазановського. Паралельно ж 32 Сонати лунали також у інтерпретації його вихованки, лауреата міжнародного конкурсу Марії Єщенко. Коли вона поділилася власним творчим задумом із своїм колишнім керівником по Московській аспірантурі – Самуїлом Фейнбергом, той без коливань схвалив цей грандіозний план: «Что ж, хорошее дело! – відповідав їй професор. – Сыграйте 32 сонаты Бетховена. Эта задача Вам по силам. Я постараюсь помочь Вам, чем смогу. Буду гордиться тем, что у меня была такая аспирантка» [1].

Виконаний М. Єщенко цикл бетховенських сонат учинив фурор у Харкові. Перший концерт, на афіші якого був позначений девіз: «З циклу 32 сонат Бетховена», відбувся ще 1962 р. у Великій залі Харківської консерваторії. Для 1962–1968 рр. характерним є вибіркоче виконання піаністкою бетховенського циклу, що стало генеральною репетицією перед 1969–1971 роками. Саме тоді Марія Єщенко послідовно представила всі фортепіанні сонати Бетховена. Апробація грандіозного творчого проекту проводилася як у ХІМ, так і на інших концертних площадках – у залах Харківського та Полтавського музичних училищ, ДМШ ім. П. Чайковського, «Філармонії фізиків» у Фізико-технічному інституті низьких температур (ФТІНТ) і Будинках культури. Внесок М. Єщенко у концертне життя рідного міста в ті роки був непорівняний з ювілейними програмами (хоча й вельми значними) інших виконавців.

Загальна серія кафедральних вечорів, яка складалася з 12 програм, проходила з квітня 1969-го по квітень 1970 р. у залі філармонії. До програми були включені 32 сонати, які виконували лауреат Все-союзного конкурсу, професор Б. Скловський, лауреат міжнародного конкурсу, доцент Марія Єщенко, доцент Наталя Єщенко, лауреати республіканських конкурсів Г. Гельфгат, В. Крамаренко, М. Сечкін, викладачі С. Ліфшиць та І. Кармінська. Пролунали також декілька циклів варіацій, серед них 32-і і 33-и, рондо, екосези, багателі, контрданси. Під орудою видатного диригента Ізраїля Гусмана прозвучали п'ять Концертів Бетховена для фортепіано з оркестром: у Першому солісткою була І. Кармінська, у Другому – Г. Гельфгат, Третьо-

му – М. Єщенко, Четвертому – Н. Єщенко, у П'ятому – С. Ліфшиць. Фортепіанну партію «Фантазії для фортепіано, хору і оркестру» виконувала М. Єщенко. Весь вказаний репертуар увійшов до абонементу № 15, що мав назву «Фортепіанна творчість Бетховена».

Через тиждень після першого філармонічного концерту – «32 сонати Бетховена» – почалося повторення цього циклу у ФТІНТі тим же складом виконавців. «Зал “філармонії” Інституту низьких температур знову гостинно відкрив свої двері для музикантів, – інформувала музикознавець З. Юферова. – Тут важко знайти вільне місце, а кількість бажаючих послухати музику Бетховена все збільшується. І не дивно: 24 жовтня тут відкрився цикл концертів “32 сонати Бетховена”. ... Простотою і поетичною щирістю, чудовим звучанням приваблює [інтерпретація] В. Крамаренка. Рішучістю, підкресленою чіткістю штрихів вирізняється Друга соната у виконанні С. Ліфшиця. Натхненно грає найскладнішу Третю сонату М. Єщенко. Зрілість, глибину думки, міць звучання демонструє у Четвертій Г. Гельфгат ...» [10]. У цій замітці повідомляється про своєрідний фестиваль бетховенської музики у Харкові: «Одночасно йдуть 3 цикли його творів. У березні розпочався цикл М. Єщенко в Інституті мистецтв. Трохи пізніше, у філармонії, – другий, більш широкий, який проводився силами педагогів Інституту мистецтв (кафедра проф. М. С. Хазановського), і повинен охопити все фортепіанне мистецтво композитора. ... Нарешті, “32 сонати Бетховена” в Інституті низьких температур», – перелічує З. Юферова [10].

У грудні 1970 р. у Харківському інституті мистецтв було проведено монографічну серію концертів до 200-річчя від дня народження Бетховена. В ювілейних святах брали активну участь представники всіх кафедр – викладачі та студенти. Кафедра спеціального фортепіано № 1 відкривала цей бетховенський цикл концертом, майже повністю присвяченим сонатній творчості. Обидві фортепіанні кафедри, що існували на той час, організували студентські концерти. Зокрема, професор М. Хазановський виставив учнів свого класу. Відбувся також вечір камерної музики для фортепіано та духових інструментів. У виконанні С. Ліфшиця (фортепіано), М. Богаченка (гобой), Я. Токарчука (кларнет), Я. Якустіді (валторна), Г. Абаджяна (фагот) публіка почула Квінтет, що не так вже й часто входив до концертних програм. Во-

кальні твори Бетховена і доповідь про його творчість у цьому жанрі підготували викладачі і студенти відповідної кафедри на чолі з керівником – професором Т. Веске. Виконувались сцена з I акту опери «Фіделіо», «Шість пісень на слова Х. Геллерта», «Шотландські пісні», «Дві пісні Клерхен» та багато іншого.

Велику різноманітну програму представили наставники та вихованці кафедри камерного ансамблю: Соната для фортепіано та віолончелі A-dur (виконавці – В. Мальцев та С. Колобков), Соната для фортепіано і скрипки c-moll (М. Пітельман та Л. Левіна), Септет для струнних і духових інструментів у виконанні Л. Штеймана (скрипка), І. Сіротіна (альт), І. Гайди (віолончель), А. Щербакова (контрабас), Г. Абаджяна (фагот), Я. Токарчука (кларнет), Я. Якустіді (валторна) та інше. В інтерпретації доцентів О. Юр'єва та В. Захарченка публіка почула чотири скрипкові сонати – №№ 2, 5, 7 та 8. Якнайкраще виявила себе і кафедра народних інструментів. Викладачі і студенти виконали програму з оригінальних творів композитора, наприклад, три твори для мандоліни і чембало: Adagio Es-dur, Тему з варіаціями, Сонатину C-dur. У аранжуванні для дуету баяністів (лауреати республіканського конкурсу І. Липницький та В. Гурін) пролунала увертюра «Егмонт», у перекладенні для унісону домристів (керівник – лауреат міжнародного конкурсу Ф. Коровай) – Романс F-dur, у виконанні оркестру народних інструментів (диригент Б. Міхеєв) прозвучали частини з Симфонії № 1.

Попри те, що ювілейні свята тривали до кінця місяця, кульмінація прийшлася, звичайно, на 17 грудня, дату хрещення Бетховена. Того дня відбулося урочисте засідання Вченої ради ХІМ, присвячене 200-річчю від дня народження класика, яке продовжив ювілейний концерт, повторений у ФПНТі, а 20-го – у Будинку культури Тракторного заводу, який на той час був вельми містким та престижним залом. 22 грудня М. Єщенко дала клавірабенд – єдиний сольний концерт з усіх 15 вечорів згаданого циклу. У інтерпретації піаністки прозвучали два рондо, 32 Варіації і дві Сонати – №№ 17 і 23. Два дні – 23 та 24 грудня тривала наукова студентська конференція; після неї відбулося ще кілька концертів, останній з яких – збірний – проводився для широкої аудиторії, як указано в анонсі: «для трудівників Держинського району» (27.12.1970). Отже, програма свят, яку підго-

тували у Інституті мистецтв, вирізнялася різноманітністю, розмахом репрезентації багатожанрової творчості Бетховена та високим рівнем виконавської майстерності музикантів різних поколінь. Навіть на такому насиченому фоні музичного життя підготований Марією Єщенко цикл «Бетховен – 32 сонати», що відбувався у Великій залі ХІМ, проходив з аншлагом. Викликають щире захоплення феноменальна пам'ять артистки, сценічна витривалість і дійсно бійцівські якості. Не так вже й багато можна згадати піаністів останніх двох століть, які ознаменували свою концертну кар'єру інтерпретацією всього циклу сонат Бетховена. Музичний Харків пишається тим, що серед них була і представниця харківської піаністичної школи Марія Єщенко. Мені важко судити, як проходив бетховенський ювілей по містах колишнього Союзу та зарубіжжю, однак, думаю, – такої фортепіанної феєрії, збагаченої іншими жанрами, яку отримали харків'яни, переважна частина культурного населення світу не спостерігала.

Останніми десятиліттями музика Бетховена так само регулярно звучить у відкритих концертах студентів та викладачів Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, філармонічних вечорах, фестивалях. Наприкінці 1990-х один з фестивалів «Харківські асамблеї» репрезентував творчість віденського класика. Поряд з ним героями цього музичного свята стали Г. Пьорселл, І. С. Бах і Й. Брамс «как символы духовности западноевропейского музыкального искусства. Их музыка отстраняет от всяческой житейской суеты, – писала директор та художній керівник фестивалю Тетяна Веркіна. – В ней так много душевного здоровья, она наводит порядок в чувствах и мыслях» [3, с. 11]. Серед концертів запам'яталась талановита інтерпретація циклу Сонат для фортепіано і віолончелі професорами Московської консерваторії та Харківського університету мистецтв – Ігорем Гармашем і Тетяною Веркіною.

Висновки. Творчість Бетховена завжди є сучасною. Музична культура Харкова стала цьому одним з переконливих прикладів. Кожне покоління його прихильників відкриває для себе світосприйняття генія, шукаючи у музиці відповіді на вічні запитання про життя та смерть, боротьбу та безсмертя, любов та зраду. Протягом майже двох століть камерно-інструментальна спадщина Бетховена знаходила у Харкові своїх прихильників – виконавців та слухачів – у різних

суспільних колах. На цьому репертуарі вдосконалювали майстерність численні покоління музикантів. Основою програм харківських оркестрів різних історичних періодів традиційно була симфонічна творчість класика. Обізнаність харківської публіки доробком Бетховена, відкритість до сприйняття різноманітних виконавських інтерпретацій творів Майстра завжди притягувала до українського міста видатних гастролерів, які не побоювалися бути незрозумілими у своєму виконавському мистецтві. Переконливим прикладом відданості харків'ян творчості Бетховена став ювілей, присвячений 200-річчю від дня його народження. Музика віденського класика назавжди залишиться бажаною та необхідною в нашому суспільстві, оскільки Бетховен примушує своїх прихильників вірити у силу високого Мистецтва, що в змозі вдосконалити сувору і часто-густо несправедливу долю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Листи С. Є. Фейнберга до М. О. Єщенко [Рукопис]. — Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка : відділ рідкісних видань та рукописів : фонд М. О. Єщенко. — Од. зб. Р-742.
2. В. Б. [Баскин В. С.] *Первый концерт Никитиша* [Текст] / Б. В. [В. С. Баскин] // *Артур Никитиш и русская музыкальная культура : Воспоминания, письма, статьи / сост. Л. М. Кутателадзе ; общ. ред. Л. Н. Раабена.* — Л. : Музыка, 1975. — С. 90–91.
3. Веркина Т. Б. *Фестиваль «Харьковские ассамблеи» как актуальный художественный проект* [Текст] / Т. Б. Веркина // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова.* — Х., 2009. — Вип. 24. — С. 5–13.
4. Геника Р. *Бетховен: значение его творчества в области фортепианной композиции* [Текст] / Р. Геника. — СПб. : Изд-во редакции «Русской музыкальной газеты», 1899. — 82 с.
5. Гинзбург Л. С. *История виолончельного искусства* [Текст] / Л. С. Гинзбург. — М. : Музгиз, 1957. — Кн. 2. — 579 с.
6. Кононова О. В. *Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.* [Текст] : монографія / О. В. Кононова. — Харків : Основа. — 175 с.
7. Сокальский И. Антон Григорьевич Рубинштейн и музыкальные классы в Харькове при отделении музыкального общества [Текст] / И. Сокальский // *Харьков.* — 1880. — 6 апреля.

8. *Театр [Текст] // Южный край. — 1914. — 13 апреля, 21 апреля.*
9. *Финдейзен Н. Лекции по музыке в России [Текст] / Н. Финдейзен // Русская музыкальная газета. — 1908. — № 13. — Стлб. 333–334.*
10. *Юферова З. На концерті Марії Єщенко. У фізиків [Текст] / З. Юферова // Вечірній Харків. — 1969. — 3 листопада.*

УДК 78.03 : 78.071.1 “18”

Ирина Жданько

ЧТО ЖЕ ОДЕТЬ БЕРЛИОЗУ? (Об актуальных проблемах климата как объекта культурной рефлексии романтиков)

Не станем отрицать, что практически любое осмысленное или же неосмысленное действие человека является реакцией (а вернее – рефлексией) на окружающую действительность, реальность. Это может быть духовный или физический отклик как на историческую, культурную либо философскую, так и на географическую, климатическую или же метеорологическую среду. В некоторых случаях природный и культурный факторы, взаимодействуя друг с другом, в разы усиливают культурную рефлексию. Подтверждением тому является рассматриваемая нами эпоха романтизма, в которую философско-эстетический и естественный климат, по мнению представителей этого течения, сам направлял вектор духовного развития человечества.

Цель настоящей статьи – проследить процесс культурной рефлексии, вызванной восприятием климатической и ландшафтной среды, на примере творческой биографии Г. Берлиоза, опираясь на его эпистолярное наследие. Соответственно цели поставлены следующие **задачи**: выяснить особенности феномена культурной рефлексии; проанализировав личную переписку композитора, выделить фрагменты, посвящённые метеорологическим и ландшафтными впечатлениям; проследить общие с другими композиторами тенденции, обусловленные влиянием климатической среды на творческую биографию романтика.

Актуальность избранной темы состоит в обновлении взгляда на музыкальный романтизм с позиций современности для более глубокого, детального и объективного понимания искусства этой эпохи в целом и творческой биографии Г. Берлиоза, в частности.

Научная новизна исследования заключается в том, что вопрос о культурной рефлексии романтиков, связанной с воздействием географического фактора и климата на физическое и психическое состояние личности, а также на специфику творческого процесса, в аспекте культурологических принципов до сих пор не рассматривался. Опираясь термином «культурная рефлексия», мы, на наш взгляд, приближаемся к наиболее полному пониманию творческой личности.

В большинстве культурологических и философских энциклопедий мы находим приблизительно следующую формулировку.

Культурная рефлексия – это особое состояние человеческого сознания, которое обращено к переосмыслению свершившихся культурных актов и собственного культурного опыта. Она необходима для поисков новых парадигм развития культуры и личного культурного роста¹.

В связи с этим мы понимаем, что формулировка «культурный акт» и «культурный опыт» применима к весьма широкому спектру событий духовной и бытовой жизни человека. Разве променады по живописному парку или нетронутой лесной чаще, сознательно совершённый для поиска всё тех же «новых парадигм», не является культурным актом? И вряд ли мы будем отрицать, что путешествие в новые географические и климатические плоскости есть не что иное, как культурный опыт! Автором статьи уже доказывалось, что явление природы способно трансформироваться в явление культуры, что климатическая среда нередко и вызывает подобные культурные метаморфозы (вспомним натурфилософию, пантеизм, географический детерминизм и т. п.) [5].

Из вышесказанного следует, что восприятие погодных, атмосферных, климатических и ландшафтных впечатлений, направленное на их осмысление (осознание), действительно является одним из проявлений культурной рефлексии.

¹ Подробнее о философском трактовании феномена культурной рефлексии см., напр.: [7, с. 445].

Благодаря процессуальности культурной рефлексии возможна даже смена ценностей, норм и принципов, которыми личность оперировала в своей жизни. И действительно, анализируя творческие биографии, к примеру, М. Глинки, П. Чайковского, Г. Берлиоза, Р. Шумана или С. Рахманинова, мы замечаем, что некоторые достаточно пессимистические настроения изменялись у этих композиторов в сторону благоговейного трепета перед жизнью в зависимости от смены погоды, сезона, климатической среды, географической широты и т. п. Конечно, не окончательно, а лишь на время. Но именно в период этой переоценки зачастую и создавались их шедевры. Вот что Р. Шуман писал Х. К. Андерсену: «Мне было очень плохо, меня не оставляло тяжёлое нервное заболевание, и сейчас я всё ещё не вполне здоров. Однако с приближением весны я ощущаю некоторый прилив сил и ожидаю от неё ещё большего. Работать мне почти совсем не разрешили, да я и не мог; но думал я много, в том числе и о нашем “Цветке счастья”» [8, с. 112].

Ещё одним немаловажным фактором, обуславливающим наше внимание к культурной рефлексии, является её направленность на раскрытие специфики внутреннего мира человека и отражение его ментальной деятельности, благодаря которой осмысление творческой биографии композитора становится более подробным, разносторонним и объективным.

На примере Г. Берлиоза, одного из ярчайших представителей своей эпохи, проанализируем специфику культурной рефлексии композитора-романтика, связанной с погодными, климатическими и ландшафтными впечатлениями, обратившись к его эпистолярному наследию, позволяющему проследить особенности его мировоззрения и творческого процесса.

В отличие от своих современников, к примеру, М. Глинки, Р. Шумана, П. Чайковского и Н. Лысенко, Г. Берлиоз достаточно спокойно выдерживал капризы климата и даже испытывал некое наслаждение, пребывая в экстремальных условиях. В этом он близок Ф. Шопену (за исключением последних лет жизни польского композитора, когда его обострившаяся болезнь требовала почти тепличных условий), М. Мусоргскому и С. Рахманинову, которые тоже не жаловались на излишне суровую погоду.

Г. Берлиоз, как и большинство романтиков, не мыслил жизни без путешествий. Естественно, это было связано и с его насыщенной гастрольной деятельностью. Каждое своё странствие композитор детально описывал в мемуарах и письмах, из которых становится ясно, что он, в сравнении со своими коллегами, достаточно специфично воспринимал климат и ландшафт той или иной страны. Рассмотрим, к примеру, Италию, которая почиталась романтиками чуть ли не землёй обетованной, колыбелью высокого искусства и была незыблемым идеалом для М. Глинки, П. Чайковского, Ф. Листа и многих других композиторов. На эту страну уповает М. Глинка в письме к С. Соболевскому: «Ты у меня спрашиваешь, что я намерен предпринять с моей гнилой персоной? Провести зиму, весну и лето в Милане, а осенью будущего года отправиться на долгое житьё в Неаполь. Мне остаётся одна токмо надежда на тамошний благословенный климат, ибо всё доселе предпринятое для моего хилого здоровья осталось тщетным» [4, с. 56].

Однако Г. Берлиоз достаточно скептически отнёсся к итальянскому очарованию, о чём неоднократно писал родным и знакомым: «Я нахожусь в этом саду, населённом обезьянами и называемом *прекрасной Италией*» [1, с. 38]. Ещё один пример: «Мне так расхваливали красоту неба Италии – оно действительно прекрасно – для людей, которым может нравиться его постоянное однообразие. Но я, признаюсь, люблю ветер, дождь, гром, грозу, которые оттеняют безмятежную красоту солнечных дней. А тут эти жгучие лучи почти никогда не заволакиваются облаками, и потому в течение целых месяцев все дни похожи друг на друга, и это нагоняет на меня сильнейшую скуку» [1, с. 48]. Вспоминая эпизод грозы в третьей части Фантастической симфонии или программное симфоническое интермеццо «Царская охота и гроза», мы понимаем, что композитор сознательно черпал вдохновение в бурной, непокорной стихии, что, в принципе, соответствовало его темпераменту. В приведённом фрагменте ярко выделяются личные предпочтения, характер и оригинальность мировосприятия, отличающие Г. Берлиоза от его современников. Композитора-романтика раздражает слишком благостная атмосфера: «...светит яркое солнце, изводящее меня» [1, с. 23]! Или вот: «Солнце греет, как в Италии, 34 градуса жары, какая мука. Пусть возвра-

щаются холод, мороз, туманы, бесчувственность!..» [1, с. 157]. Хотя в чём-то Г. Берлиоз лукавил. Вдохновение вдохновением, а всё же и о личном комфорте забывать не стоит. Например, перед зимними гастролями в Петербурге композитор даже специально брал займы у О. Бальзака... шубу: «Я буду бережно с ней обращаться и возвращу её точно через четыре месяца. Шуба, на которую я рассчитывал, оказалась слишком короткой, а я опасуюсь холода, в особенности для ног» [1, с. 154]. Но само созерцание снежных пейзажей его действительно очаровывало: «Глыба льда – это прекрасно: блестит и выглядит своеобразно», – писал он [2, с. 130].

Тем не менее, Г. Берлиоз отчётливо понимал, какая именно климатическая и ландшафтная среда наиболее комфортна для его физического и душевного состояния: «Лично мне гораздо больше нравятся дикие горы на границе Неаполитанского королевства, где я уже провёл около месяца и куда беспрестанно возвращаюсь. Я нахожу чудесной эту жизнь в одиночестве, эти прогулки по скалам, эти купания в горных потоках, это общество крестьян» [1, с. 48]. Как видим, не вся Италия оказалась чуждой композитору. Апеннины всё же не оставили его равнодушным.

Невозможно не упомянуть о том, что состояние атмосферы очень часто сказывалось на здоровье Г. Берлиоза. Несмотря на любовь к ненастью, он отмечал в письмах, что во время сезонной смены зимы и весны организм его существенно ослабевал. «Я уже уплатил свою подать: болело горло, колики, упорные головные боли, ничего не было упущено, я с трудом поправился», – писал он отцу 14 марта 1843 г. [1, с. 115]. Отметим, что для большинства композиторов этот период смены времён года был кризисным. Начало весны они ассоциировали с началом нового благополучного жизненного этапа. Однако достаточно болезненно переживали этот «тёмный час перед рассветом». Как уже упоминалось, некие особенности мировоззрения Г. Берлиоза схожи с таковыми у М. Мусоргского. Модест Петрович так описывает этот непростой этап: «Жду с нетерпением весны – начать лечение, – пора взяться за ум, полно небо коптить, надо работать, надо дело делать, а делать его можно в нормальном настроении духа, в лихорадочном можно только трястись, да фантазировать и тратить силы по напрасну... В Финале на второй

теме записка, не лезет, шельмовка, да и только, авось весна вытолкнет» [6, с. 29]². В этом ярком фрагменте сочетаются разные сферы влияния метеорологических условий: на физическое состояние, на настроение, на творческое вдохновение, и, собственно, на сам результат творчества композитора. Кстати, во время деревенского уединения М. Мусоргского его настольной книгой была «Система природы» Поля Анри Гольбаха.

Однако вернёмся к Г. Берлиозу. Романтик остро ощущал воздействие окружающей среды на творческий процесс. К примеру, в уютной атмосфере Парижа Г. Берлиоз практически был лишён возможности творить: «Я страдаю от недостатка воздуха и пространства, я не могу даже сочинять!» [1, с. 118]. Поэтому он с таким сожалением и, одновременно, восторгом писал Р. Вагнеру, жившему в то время в Швейцарии, из города на берегах Сены: «Сочинять так, в окружении величественной природы – каким это должно быть наслаждением!.. Вот ещё одна радость, в которой мне отказано!» [2, с. 94].

И ещё одна особенность культурно-климатической рефлексии композитора: природная среда влияет не только на его физическое состояние и творческий процесс, но и на способность восприятия тех или иных жизненных обстоятельств и, наконец, искусства. «Что касается моих впечатлений от музыки, то они варьируются вместе с моим настроением в зависимости от того, светит ли солнце или идёт дождь, болит ли у меня голова или нет» [2, с. 118–119].

Как уже было сказано, Г. Берлиоз весьма вдохновлялся образами урагана, грозы, шторма. Он стремился к буре в жизни и воспевал её в творчестве. Поэтому образы могучей непогоды так ярко отображаются в «Фантастической симфонии» и в «Осуждении Фауста». Заметим, что в сознании композитора имеет место и факт перенесения «ураганного мотива» в несколько иное пространство – в пространство повседневности, общественной жизни, творческой деятельности и семьи. «Пишу Вам эти несколько строк посреди музыкальной бури, повелителем которой, однако, являюсь я, и которая, надо надеяться,

² Вероятнее всего, речь идет о Переложении композитором для двух фортепиано в четыре руки Квартета Л. Бетховена (ор. 130), которое М. Мусоргский так и не завершил. В автографе композитора выписано лишь начало финала (51 такт).

не разобьёт мой корабль», – эта яркая аллегория связывает между собой природу с искусством в индивидуальности творца [1, с. 128].

Бесспорно, это свидетельствует о том, что Берлиоз являлся идейным продолжателем направления «Буря и натиск», в котором именно суровые стихийные явления занимали особо почётное место. К примеру, в «Житейских воззрениях кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана капельмейстер Крейслер (напомним, что эту фамилию Э. Т. А. Гофман выбрал себе в качестве композиторского псевдонима), застигнутый бурей, усматривает в ней нечто демоническое, сверхъестественное, карающее, в то время как его собеседники видят в ней всего лишь природное явление. Подобное метафизическое отношение к стихии мы улавливаем у Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковского и многих других композиторов-романтиков.

Композиторы-романтики, как никто другой, активно обращались к смыслоформе бури, имевшей для них идейно-концептуальное значение, воплощая её посредством звукоизобразительных приёмов. Естественно, и сама тема мощи стихии является одной из самых ярких, доминирующих и эффектных мотивов в музыке XIX в. Показательным примером этому служит красочное воплощение ненастья Л. Бетховеном, которое мы находим в 6-й «Пасторальной» симфонии (III часть, «Гроза»). Впоследствии на его опыт опирались практически все композиторы-романтики. Можно утверждать, что именно Л. Бетховен заложил основы романтической звукоизобразительности в сценах бури в музыке. Как мастер романтического описания природных стихий проявил себя К. М. Вебер в опере «Фрайшютц», в сцене Волчьего ущелья. У Ф. Шуберта мотив урагана – один из главенствующих, особенно в вокальном творчестве. А у Г. Берлиоза, как и у Ф. Мендельсона, ярче всего стихийная натура романтика проявлялась в симфонических произведениях.

И. В. Гёте, будучи приверженцем эстетико-философских принципов романтизма, подчеркнул тонкости, нюансы, связанные с воплощением образов мятежной природы в музыкальном искусстве: «Воспроизведение грома в музыке, которое могло бы вызвать ощущение, будто я слышу раскаты грома, показалось бы ныне очень ценным. Большой и благородной привилегией музыки является возможность создать настроение на основе внутренних переживаний, не прибегая

к помощи вульгарных внешних средств» [3, с. 13]. Это высказывание поднимает проблематику, касающуюся средств воплощения образов природы в разных видах искусства.

Культурная рефлексия композиторов-романтиков касается не только стихийных проявлений сил природы, но и других природных факторов, в частности, ландшафтно-климатических условий. Так, некоторые композиторы стремились путешествовать по горной местности. К примеру, Н. Лысенко утверждал, что горный воздух ему крайне полезен, М. Глинка с восторгом путешествовал по Пиренеям в Испании, а Г. Берлиоз, как мы помним, вообще мечтал жить в изолированном уголке среди скал, чтобы ничто не отвлекало его от свободного творчества. А вот Ф. Шопен и Р. Шуман, наоборот, предпочитали горному климату целительный для них морской и с удовольствием ездили отдыхать поближе к морю. П. Чайковский же любил равнину, ведь неотъемлемым атрибутом его повседневной жизни были прогулки по тенистым лесам или полям.

Но всех этих композиторов, вне зависимости от рельефа окружающей их местности и метеоусловий, вдохновляли именно живописные пейзажи, сезонные краски, новые природные впечатления и неординарные погодные явления. Они принимали самое живое и непосредственное участие в процессах созерцания и анализа природных феноменов. Это не могло не отразиться на их творчестве, придавая искусству эпохи Романтизма глубокую эмоциональную насыщенность, своеобразие и многогранность...

Однако стоит уточнить, что и Г. Берлиоз, и некоторые его современники с течением времени и обстоятельств меняли своё отношение к климатическим и метеорологическим явлениям. Поэтому композитор, которого поначалу так влекло к бурям и морозам, в конце своего жизненного пути, будучи серьёзно болен, пересмотрел собственные взгляды и пожелал покоя. В письме к В. Стасову он говорит: «Не знаю, отчего я всё ещё не умер. Но поскольку это так, отправляюсь повидать ещё раз дорогой мне берег Ниццы и скалы Виллафранки, и солнце Монако. О! Когда я думаю о том, что расположусь на мраморных ступенях Монако, на солнце, на берегу моря!!! Прощайте, напишите поскорей, Ваше письмо возродит меня; оно и ещё солнце... Бедный несчастливек. Вы живёте в снегах!...» [1, с. 225].

Выводы. На протяжении всей своей жизни Г. Берлиоз стремится найти источник вдохновения и идеальные условия для творческого процесса. На его примере мы убеждаемся в том, что географический и климатический факторы способны становиться источником многообразных эмоций, и, как следствие, культурной рефлексии художника.

В свою очередь, культурная рефлексия вместе с искусством являются собой тандем, взаимообогащающийся новыми формами, смыслами и идеями. А индивидуальность, посредством создания либо восприятия произведений искусства, несущих в себе образы природных явлений, обретает новую плоскость существования.

Реципиент же – непосредственный слушатель сочинений композитора, – анализируя образ мира, представленный не только в музыкальной живописи пейзажей и природных стихий, но и в посвящённых им частных литературных записях автора, получает дополнительную возможность постижения творческой личности – личности, отражающей целую эпоху. И мы уже совершенно иначе начинаем смотреть на самые тривиальные вещи, расширяя собственное сознание и, пусть даже понемногу, меняя мир.

В качестве *эпилога* приведём высказывание Г. Берлиоза, наиболее ярко, ёмко и полно отражающее направленность культурной рефлексии большинства романтиков, связанной с восприятием окружающей климатической среды и поиском своего места в ней: «Я – дикарь, я дорожу своей свободой; иду, пока меня носит земля, пока в лесах водятся лани, лоси. А если я страдаю часто от усталости, бессонницы, от холода, недоедания, от надругательств бледнолицых, то зато, по крайней мере, я могу вволю мечтать около какого-нибудь водопада и преклоняться в тишине лесов перед великой природой, благодарить Бога, не лишившего меня способности воспринимать её красоту» [2, с. 179].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Берлиоз Г. *Избранные письма [Текст]* : в 2-х кн. Кн. 1: 1819–1852 гг. / Г. Берлиоз / Сост., пер., коммент. В. Александровой, Е. Бронфин. — Л. : Музыка, 1981. — 240 с.

2. Берлиоз Г. *Избранные письма [Текст]* : в 2-х кн. Кн. 2: 1853–1868 гг. / Г. Берлиоз / Сост., пер., коммент. В. Александровой, Е. Бронфин. — Л. : Музыка, 1982. — 272 с.

3. Гёте И. В. *Собрание сочинений [Текст] : в 10 т. Т. 1. Стихотворения / И. В. Гете.* — М. : Художественная литература, 1975. — 528 с.
4. Глинка. М. И. *Письма и документы [Текст]. Том. II / М. И. Глинка / ред. В. М. Богданова-Березовского.* — Л. : Госмузиздат, 1953. — 890 с.
5. Жданько И. А. *Как погода становится явлением художественной культуры (роль климатических факторов в творческой биографии композиторов-романтиков) [Текст] / И. А. Жданько // Київське музикознавство : Історія музики: стилі, школи, персоналії.* — К., 2010. — Вип. 31. — С. 71–78.
6. Мусоргский М. П. *Письма [Текст] / М. П. Мусоргский.* — М. : Музыка, 1981. — 359 с.
7. *Новая философская энциклопедия [Текст] : в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-науч. фонд ; науч.-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов.* — М. : Мысль, 2010. — Т. III. — 692 с.
8. Шуман Р. *Письма [Текст] : в 2-х т. / Р. Шуман / [Сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. С. Товалевой, В. Г. Шнитке].* — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 525 с.

УДК 78.03

Ирина Яркина

КЛАССИКА И ДЖАЗ В СТИЛЕ «FUNK»: МЕЖПЛАСТОВЫЙ СИНТЕЗ

Целью данной статьи является исследование аспектов проблемы «классика и джаз» на примере одного из самобытных явлений «третьепластовой» культуры, возникших в рамках джаза, – стиля «funk». **Объектом** исследования выступает межпластовый стилевой синтез в явлениях джаза, предметом – стиль «funk» как одно из его проявлений.

Основные результаты исследования. В искусстве «третьего» пласта, отличающегося самобытной эстетикой и импровизационной природой, особенно значим коммуникативный аспект. Именно способ общения музыкантов с аудиторией в конечном итоге определяет сам характер музыки, предлагаемой этой аудитории в ответ на её насущ-

ные потребности. Система «спрос-предложение» для музыки «третьего» пласта всегда была и остается первичной в плане идейно-художественного содержания и соответствующего этому содержанию комплекса используемых выразительно-конструктивных средств.

Как и всякое музыкально-художественное явление, формы («стили музицирования») музыки «третьего» пласта подвержены эволюционным изменениям, определяемым свойствами той или иной социосистемы, в которой они функционируют. В отличие от почвенного фольклора, постепенно исчезающего из обихода и сохраняемого лишь как этноресурс, периодически возрождаемый через «третий» и академический пласты (профессиональная музыка и городская музыкальная культура), «третий» пласт отличается особой мобильностью, гибкостью в жанрово-стилистическом плане.

Если сравнивать импровизационно-развлекательную музыку быта с академическим творчеством, то здесь также обнаруживаются коммуникативно-стилистические различия, основанные, в свою очередь, на различиях в идеологии. Академическая музыка со времени своего возникновения (приблизительно XII в.) сохраняла целый ряд общих внутрипластовых признаков, прежде всего, в области содержания. По В. Конен, это, во-первых, «почти исключительное господство возвышенного начала как эстетической доминанты» [3, с. 75], даже тогда, когда профессиональная музыка вышла за пределы церкви. Во-вторых, это «неотъемлемый элемент композиторской практики – непрерывно развивающийся сложнейший профессионализм, все звенья которого тесно и последовательно связаны друг с другом и образуют цельную совершенную систему» [3, с. 76]. В этом плане вовсе не парадоксальной является мысль исследовательницы о том, что полифоническое искусство средневековой церкви и современная додекафония – «родственники по прямой».

Вплоть до сегодняшнего дня мировая академическая практика музыкального искусства сохраняет связь с так называемым риторическим типом творчества, означаящим, по А. Михайлову, «что художник или поэт никогда не имеет дела с самой, непосредственной, сырой действительностью, но всегда с действительностью упорядоченной согласно известным правилам», в той или иной степени истолкованной в типизированном слове-образе [5, с. 183–184]. Поэтически-ри-

торическое слово, о котором говорит А. Михайлов, обнаруживает общность и со словом музыкальным, сложившимся в практике академического общественного музицирования в «опоэтизированном» (артифицированном) виде.

Джаз как явление «третьего» пласта, возникшее на перекрестке, даже кризисном «пике» мировой музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв., впервые показал, что академический риторический тип творчества не является единственным и самодостаточным в плане прогресса музыки как вида художественно-эстетической деятельности. Джаз выступил как своеобразный конгломерат явлений и истоков как фольклора, так и академического пласта, при этом выходящих за пределы европейской традиции как основной и единственной вплоть до Новейшего времени в системе искусств, в том числе, и музыки.

Говоря об ассимиляции джаза с новой музыкой академического пласта, Э. Денисов выделяет два момента – ритм и импровизационность. Автор имеет в виду, что в первом случае академическая музыка, ставшая ритмически утончённой, утрачивает одновременно «импульсивный и динамический накал», становится «ритмически аморфной» [2, с. 164]. Ритмическая импульсивность джаза возвращает музыке динамическую пластику пространственно-временного развёртывания, облегчает восприятие музыкальных структур в среде массовой слушательской аудитории, границы которой значительно расширились благодаря масс-медиа.

По Э. Денисову, джаз показывает «один из возможных путей более многомерной организации музыкальной материи» в виде «организованной цепи ритмических структур» [2, с. 164], возвращает ритму в музыке его первичную роль организатора движения, жеста, пластики тела, танца как артифицированного варианта воплощения моторно-двигательных функций. При этом ритм в джазе специфицируется за счёт постоянного синкопирования, сдвигов опорных долей метризованных тактов, что напрямую связано с внеевропейскими (африканскими) истоками джазовой стилистики.

Второй момент, выделяемый Э. Денисовым, – импровизационность – означает ещё одну причину, в связи с которой джазом заинтересовались профессиональные композиторы. Принцип свободы в разнообразных её проявлениях – одна из стилевых доминант ака-

демической музыки Новейшего времени. В числе этих «свобод» – отказ от диктата нотного текста, вплоть до возрождения в новых условиях тех импровизационных «прототипов», которые, по Э. Денисову [2, с. 164], уже давно существуют в народной музыке, откуда они были восприняты и джазом. Возрождение импровизации и связанной с ней исполнительской культуры – несомненная заслуга джазового искусства, явление, которое нашло своё отражение в техниках академического письма, например, в алеаторике XX в.

Импровизационно-исполнительская природа джаза, идущая от первого (фольклорного) пласта, обретает в условиях новых коммуникационных систем (звукозапись, видеозапись, кино, телевидение) особое качество, которое в корне отличает джазовую эстетику и поэтику от устного фольклора. Джазовые произведения фиксируются в аудио-текстах, оставаясь импровизационными лишь потенциально. На основе этой фиксации и происходит выявление особенностей джазовых стилей, имеющих изначально тенденцию к разветвлению, отходу от сложившихся в так называемом «традиционном» джазе нормативов.

Детерминантами джазовой стилистики в её разнообразных проявлениях выступают не только конструктивно-выразительные и коммуникационные, но и эстетические факторы. Время возникновения джаза совпало с изменениями и в самом восприятии музыки. По Э. Денисову, «если в эпоху романтизма слушатель часто предпочитал элегичность музыкального высказывания (“музыка должна ласкать слух” – и она, действительно, его ласкала), то сейчас активность и импульсивность являются почти необходимым условием коммуникабельности» [2, с. 164].

Если классическая музыка, вобрав в себя элементы джазовой эстетики и технологии, довольно быстро отошла от прямых стилизаций «под джаз», что отвечает её имманентно-пластовой «риторической» эстетике и поэтике (по В. Конен, три пласта музыки, взаимодействуя, никогда не пересекаются [3, с. 115]), то джаз как достаточно противоречивый в эстетическом отношении вид музыкального творчества XX в. оказался менее стабильным, подверженным не только конъюнктуре рынка, но и сильному влиянию академических форм музицирования.

Вся история джаза показывает, что в нём действовали и продолжают действовать две противоположные эстетические тенденции: 1) к сохранению пластовой природы в виде организованной импровизационности и демократической устремлённости; 2) к усложнению языка, отходу от стабильных импровизаций-вариаций на темы-стандарты в направленности к звуковым техникам, причудливо совмещающим академические и неакадемические музыкально-парадигмальные установки. Так называемый «современный» джаз, пришедший после бибоба на смену традиционному, развивался в двух «уклонах» – в сторону академизации и в направлении ассимиляции с другими, вновь возникшими во второй половине XX в., «третьепластовыми» явлениями – рок- и поп-музыкой.

Оба этих «уклона» дают основание рассматривать джаз как парадигмально-коммуникативную систему, подверженную, как и всякое музыкально-художественное явление, интонационным кризисам. Характер изменений, происходивших и происходящих в джазовой эстетике и коммуникации, может быть раскрыт с помощью асафьевской идеи интонационных кризисов и происходящего в их рамках переинтонирования [1; 6], в опоре на аппарат парадигматики.

Как и всякая музыка, джаз выступает в общей системе культуры как проявление двух моделей коммуникации – внешней («Я – ОН») и внутренней («Я – Я»). По Ю. Лотману, «внешняя коммуникация строится по схеме: дан код, вводится текст, который кодируется в его системе, передается и декодируется. В идеальном случае текст на входе и на выходе совпадает (фактически имеет место уменьшение информации). Код составляет в системе константу, а текст – переменную» [4, с. 667]. В случае с джазом «Я» (адресант) – джазовый музыкант или музыканты, а «ОН» (адресат) – слушатель (слушатели). Код, необходимый для расшифровки сообщения (текста) – сама джазовая стилистика как языковая система, распознаваемая сразу (слушатель как бы говорит себе: «Это джаз»).

Внутренняя модель коммуникации, по Ю. Лотману, строится по схеме: «дан текст, закодированный в определенной системе, вводится другой код, текст трансформируется. Код составляет переменную, тексты на входе и выходе различны, причем происходит возрастание информации в тексте за счет взаимодействия его с новым ко-

дом» [4, с. 667]. Внутренняя коммуникация – одна из характернейших особенностей импровизационного искусства, к системе которого относится джаз. Спонтанность импровизации предполагает наличие в ней двух моментов – мнемонического, связанного с памятью, служащего целям сохранения имеющейся информации (тема-стандарт – «узелок» этой памяти) и инвенционного, по Ю. Лотману, – «сообщение себе с целью получения прироста информации» [4, с. 667].

Характерно, что в инвенционном типе внутренней коммуникации Ю. Лотман специально говорит о музыке, определяя этот тип как «медитацию под мерные удары инструментов, под влиянием мерных телодвижений, чтений или рассматривания узоров» [4, с. 667]. Если «внешний» язык строится «на основе значимых элементов (знаков), соединяемых в цепочки»; то «внутренний» язык ближе к индексам, в идеале – «к элементам, получающим значение лишь как часть некоторой последовательности (ср. музыкальные значения), элементы его эквивалентны, а синтагматика строится как присоединение одинаковых элементов. Поэтому цепочки бесконечны» [4, с. 667].

«Бесконечность цепочек» элементов составляет основу джазовой импровизации, выступающей как «открытая» форма вариаций «на тему», в конце которых ставится не «точка», а «многоточие». Не случайно в качестве принципа синтагматики внутреннего языка Ю. Лотман выделяет ритм, отмечая, что «ритмический уровень художественных текстов не находит параллели в естественных языках, что вызвало к жизни много искусственных построений» [4, с. 667].

О роли ритма, понимаемого уже как ритм «внутренний», музыкальный, в джазе, говорит Э. Денисов. Ритмизованные медитативно-импровизационные «удары инструментов» всегда остаются в «сухом остатке» в любых джазовых коммуникациях, поскольку ритм и для «адресанта», и «адресата» является наиболее естественным передаточным звеном в текстовом сообщении «для себя» или «для других». Все джазовые стили и их синтезы с рок- и поп-музыкой построены на безоговорочном признании этой функции ритма в коммуникационной системе. В некоторых из этих стилей ритмо-пластика становится едва ли не единственной областью музыкальной коммуникации, распространяясь на внемузыкальные явления – танец, ритмизованное чтение текста, что и демонстрируют такие стили, как

«фанк», «диско», «хип-хоп», «рэп». В рамках коммуникативных моделей, вышедших из джаза или напрямую связанных с ним, действуют и законы эстетического восприятия, чувственно-эмоциональной сферы, которая в музыке всегда является первичной. Эстезис (чувство) в соединении с коммуникацией рождает явление, определяемое А. Соловьевым как «парадигмы джаза» [7].

Свои рассуждения по поводу джаза автор начинает с перефразирования известной поговорки: «Скажите, кто его [джаз. – И. Я.] слушает, и из кого складывается круг его почитателей, что их волнует и зачем он им, – и я отвечу вам, что такое джаз» [7, с. 45]. Как отмечает автор, сама «объективная реальность» (т. е. сама джазовая музыка) непрерывно удваивается, умножается, отраженная в общественном сознании эпох и народов. Развитие джаза (взятое как сумма неких музыкальных феноменов и их последовательность) достаточно полно исследовано историками и музыковедами. Что же касается его восприятия – это проблема до настоящего времени не так часто оказывалась в поле зрения исследователей» [7, с. 45].

Речь идет об изучении соответствующей среды и аудитории, ценностей, идеалов и мировоззренческих установок, «которые “люди джаза” открывали в этом искусстве на его различных этапах и в различных обстоятельствах» [7, с. 45]. Формула «джаз – это музыка общения», определяющая сущность джазовой коммуникации, модифицируется в направлении от «реалистического» типа общения, откуда идёт театральность джаза как его атрибутивное качество. Однако в самой джазовой парадигме это качество состоит, по А. Соловьеву, «не в привнесении на сцену внешних и малосущественных аксессуаров театра (элементы декораций, грим, костюмированные шоу и т. п.), а в том, что само общение строится как логика поступков, которые совершают и на которые реагируют думающие, живые люди» [7, с. 45].

Уподобление джаза театру, от которого сам джаз в его мэйнстриме постепенно отходил (стиль «фьюжн» и другие разновидности так называемого «авангардного» джаза) в полной мере реализовалось в синтезах внутрисластового типа – в поп- и рок-музыке, вобравших в себя джазовую стилистику вместе с её «классической» (академической) театральнo-драматургической составляющей. Типичным образцом выдвижения театральности на первый план являются формы «тре-

тьепластового» музицирования, которые в контексте джазовой стилистики обычно определяются как «маргинальные», отступающие от мейнстрима в сторону прикладной развлекательной, чисто танцевальной музыки. Сюда и относятся стиль «фанк» и выросший из него популярный стиль «диско», господствовавший многие десятилетия в сфере индустрии музыкальных развлечений.

Этот стиль появился в 1960-х гг. в США в результате смешения разных жанров афро-американской музыки: ритм-н-блюза, соула и бибоба. Первыми образцами стиля «фанк» принято считать песни его идеолога и разработчика Дж. Брауна «Papa's Got a Brand New Bag» и «funky Drummer» (1965). Этимология слова «фанк» («funk») указывает на его жаргонное происхождение (буквально – «танцевать так, чтобы очень сильно взмокнуть»). Это слово-призыв – *Get «funk»!*, *Get «funky»!* – джазмены начала XX в. употребляли, обращаясь к слушателям, наряду со словом «сканк» (англ. «skunk»). На этой основе, то есть из чисто прикладных функций, возник стиль джазовой музыки, который напрямую связан с танцевальностью в системе видов ритм-энд-блюза.

Композиции в этом стиле, типичными образцами которых являются альбомы групп «Sly And Family Stone» и «Wild, Earth, And Fire», демонстрируют, с одной стороны, новый тип вокально-инструментального ансамбля, характерный для развлекательной масс-культуры (поп-музыка), с другой стороны, в них можно обнаружить новые для джаза особенности, свидетельствующие о преломлении им глубинных истоков вокально-инструментального музицирования «третьего» пласта и академической практики, на основе которых возник и сам джаз.

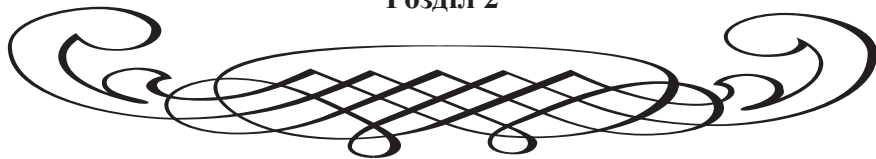
Выводы. Рассмотрение тенденций развития джазового искусства, начиная от 60-х гг. прошлого века, даёт возможность обнаружить новые аспекты проблемы «классика и джаз». Как представляется, сложившийся в эти годы в системе стиля «ритм-энд-блюз» стиль «фанк» репрезентирует ряд этих тенденций, в числе которых – поворот к «до-джазовым» истокам, определившим возникновение самого джаза как явления «третьего» пласта (танцевальность, моторная пластика); синтез джазовых явлений с академическими, фольклорными и другими разновидностями (помимо джаза) «третьепластового» музицирова-

ния; формирование нового типа вокально-инструментального ансамбля, пригодного не только (и не столько) для импровизаций-вариаций, сколько для сопровождения танцев в массовой аудитории особого типа, ориентированной в своих установках на развлекательные музыкальные жанры, продолжающие многовековые традиции музыки «третьего» пласта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Денисов Э. Джаз и новая музыка [Текст] / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 163–165.
3. Конен В. Дж. Третий пласт [Текст] / В. Дж. Конен // Советская музыка. — 1978. — №5. — С. 113–118.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров [Текст] // Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — С.-Пб. : Искусство. — 2000. — С. 150–391.
5. Михайлов Ал. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века [Текст] / Ал. Михайлов // Античность в культуре и искусстве последующих веков: материалы научной конференции / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — М. : Сов. художник, 1984. — С. 183–184.
6. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования [Текст] / Е. Ручьевская // Советская музыка. — 1975. — № 5. — С. 129–134.
7. Соловьев А. Парадигмы джаза [Текст] / А. Соловьев // Советская музыка. — 1990. — № 7. — С. 45–52.

Розділ 2



Музика минулого

УДК 78+929

Наталія Ходакова

УИЛЬЯМ БЁРД, ДЖЕНТЛЬМЕН КАПЕЛЛЫ

Современному музыковедению приходится сталкиваться с вопросами, которые ещё сравнительно недавно нельзя было себе представить как музыковедческие. Сразу вынесем за скобки всё, что связано со слушательской критикой, то есть с тем, «что, как и почему я чувствую, когда слушаю музыку»: на сегодняшний день не совсем понятно, относятся ли эти вопросы к музыковедению, культурологии или психологии восприятия. При этом всё равно останутся многочисленные и очень новые для музыковедения проблемы, которые возникают при обращении к историко-культурному контексту существования музыки.

Особенно странно рассуждать об экономических проблемах и вопросах этики в связи с полифонией строгого письма. Тем не менее, мы постепенно привыкаем рассматривать шедевры строгого стиля как музыку, написанную по определённому заказу, рассчитанную на конкретную аудиторию и выражающую определённые этические принципы.

Постановка этих новых и необычных вопросов во многом связана с тем, что история музыки – вслед за исторической наукой в целом – меняет методологические ориентиры. Об изменениях в методологии исторической науки, которые можно себе представить как изменение масштабов, пишет историк-медиевист А. Я. Гуревич: «... на уровне микроанализа возможно в первую очередь обнаружение таких явле-

ний социальной жизни, которые ускользают при макроанализе. Последний ориентирован на типическое, повторяющееся, массовидное, между тем как уникальные и как бы выпадающие из серии феномены рассматриваются в качестве исключений, не подтверждающих общее правило, и потому игнорируются. Однако, когда историк более пристально вдумывается в природу этих “отклонений”, то может оказаться, что они вовсе не представляют собой “исключения”, – они суть симптомы иных тенденций, которые не могли быть распознаны на уровне макроанализа. Случайность перерастает в правило, и тем самым обогащается самое содержание макроистории ... микроанализ не только конкретизирует наблюдения, сделанные на уровне макроистории, – он во многом их модифицирует и обогащает. Главное же – он приближает историка к важнейшему предмету его исследования – к человеку» [1, с. 307–308].

Мы стали интересоваться жизнью не только выдающихся личностей, но и простых людей, и не социальными классами как носителями определённых тенденций, а межличностными отношениями во всём их богатстве. При этом в поле нашего зрения попадают и приобретают особую яркость личности, которые раньше по каким-то причинам были в тени.

Одна из таких личностей – Уильям Бёрд. Нельзя сказать, что он совсем не известен отечественному музыковедению: его обязательно называют в числе английских вёрджиналистов. Но в любом англоязычном источнике, будь то научный труд или учебник, о Бёрде говорится в первую очередь как о классике музыки строгого письма. **Цель** данной статьи заключается в том, чтобы показать, как на основе жизнеописания одного композитора можно сформировать объяснительные модели, применимые к биографиям многих музыкантов.

Записей о точной дате рождения Уильяма Бёрда нет. Первые биографы вычисляли дату по завещанию, составленному 15 ноября 1622 г. В нём Бёрд характеризует себя как человека около 80 лет отроду. Исходя из этого, годом рождения композитора стали считать 1543. Однако был найден ещё один документ – свидетельское показание, в котором Бёрд пишет о себе как о «человеке 58 лет или немногим более». Документ подписан его собственной рукой и датирован 2 октября 1598 г., поэтому нетрудно подсчитать, что компози-

тор родился в 1540 или же конце 1539 г. Дж. Харли [2], современный биограф Бёрда, полагает, что дата рождения композитора должна приходиться на конец сентября – начало октября.

Время, в которое родился Бёрд, было для Англии сложным и нестабильным. Правящий король Генрих VIII, второй из династии Тюдоров, мечтал о наследнике. Но его первая жена, Екатерина Арагонская, не смогла родить ему сына, и Генрих стал думать о разводе. Однако Рим не давал ему разрешения на развод, и тогда Генрих решил этот вопрос радикальным способом. В Европе уже был достаточно силён протестантизм, и Генрих, используя опыт этого религиозного течения в собственных, совершенно не религиозных, целях, отказался от подчинения Папе Римскому. Он объявил себя главой английской церкви. Так возникло новое течение протестантизма – англиканская церковь. Католики оказались вне закона.

Всего у Генриха было шесть жён, двоих из которых он казнил, а с двоими развёлся. Он имел только одного сына, слабого здоровьем, но постоянно менял решения относительно того, можно ли признать законными наследницами двоих своих дочерей. В результате после смерти Генриха на английском престоле началась чехарда со сменой правителей и религиозных взглядов.

У Тюдоров было одно замечательное качество – они очень любили музыку. Сам Генрих был способным музыкантом. Ему даже приписывают создание известной песни «Зелёные рукава». Для нас особенно важно, что большой ценительницей искусства и, судя по всему, искусной музыкантшей была его младшая дочь – королева Елизавета I.

Но вернёмся к Уильяму Бёрду. Будущий композитор родился в Лондоне и был младшим из троих сыновей (у Бёрда также было четыре сестры, и не вполне понятно, был ли он самым младшим ребёнком в семье). Его отец, Томас Бёрд, вероятнее всего, был предпринимателем и членом *Fletchers' Company*, которая имела отношение к деревообрабатывающей промышленности, и, возможно, была связана с изготовлением музыкальных инструментов. Поэтому неслучайно все сыновья Томаса Бёрда получили музыкальное образование.

Наиболее естественным для того времени способом дать музыкальное образование мальчику было отдать его в церковный хор. Точ-

но известно, что старшие братья Уильяма, Саймонд и Джон, были певчими в соборе Святого Петра. Об этом свидетельствуют записи в списках хористов. Однако имени Уильяма в этих списках нет. В то время существовала тесная связь между музыкантами собора Св. Павла и Королевской капеллой, поэтому, вероятнее всего, Бёрд был отправлен на обучение именно туда. А в Королевской капелле поимённые списки певчих не велись.

Нам абсолютно точно известно со слов самого Бёрда, что одним из его учителей был Томас Таллис, крупнейшая фигура в музыкальной жизни Англии времён Генриха VIII. В 1575 г. был издан сборник мотетов, который Бёрд написал совместно с Таллисом, называя последнего своим учителем. Однако неясно, руководил ли Таллис детскими занятиями Бёрда. Таллис служил в Королевской капелле с 1543 г., но органистом, а хором мальчиков руководил специальный *Master of the Children*. Если предположить, что Бёрд поступил в Капеллу в качестве хориста, то его руководителем был Ричард Боуэр. У него Бёрд обучался пению, а у Таллиса учился игре на клавишных инструментах и композиции. Мы просто не можем точно сказать, когда именно начались эти занятия.

Бёрд обладал незаурядными музыкальными способностями и завидным усердием, что очень скоро стало отличать его от сверстников. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что юному Бёрду поручают сочинить часть произведения, которое создавалось в содружестве с двумя известными композиторами: Джоном Шеппардом и Уильямом Мунди.

Как бы там ни было, после ломки голоса Бёрд остался при Таллисе как ассистент органиста. Это дало ему возможность получить солидное музыкальное образование, благодаря которому (и, наверное, благодаря протекции Таллиса) в возрасте 23 лет Бёрд получил должность органиста и руководителя хора в Линкольнском соборе. Бёрд был практически идеальным кандидатом на эту должность: искусный органист с опытом работы в хоре Королевской капеллы, да ещё проявлявший необычайные познания в области композиции. По контракту Бёрду полагалось приличное жалование и служебное жильё. Правда, через некоторое время Капитул начал упрекать Бёрда в излишне изысканной и виртуозной, не в меру «папистской» игре на органе, что,

в конце концов, привело к временной приостановке выплаты жалования. Было решено, что Бёрд должен давать настройку хору и петь вместе с ним, а не играть на органе.

В сентябре 1568 г. Бёрд женится на Джулиан Бирли, католичке. Надо сказать, что родители Бёрда, скорее всего, были католиками, а вот сам Уильям в юности мог на некоторое время увлечься идеями протестантизма. Об этом свидетельствует песня на текст Мартина Лютера «*From Turk and Pope Defend Us Lord*» («Защити нас, Господи, от турок и Папы»). Вероятно, именно женитьба стала причиной его окончательного возвращения в католичество. И эти убеждения Бёрд сохранит уже до конца своей жизни.

В 1572 г. Бёрд оставляет службу в соборе и возвращается в Лондон. В Королевской капелле освобождается место, и Бёрд – будучи уже убеждённым католиком – попадает ко двору главы англиканской церкви королевы Елизаветы. Главными придворными обязанностями Бёрда были сочинение музыки и пение. Королева Елизавета очень любила игру на верджинале, и Бёрд был одним из тех, кто обеспечивал её репертуаром. О том, как высоко королева ценила творчество Бёрда и его учителя Таллиса, говорит её подарок им обоим в виде монополии на нотопечатание. В свою очередь, композиторы отблагодарили королеву, издав сборник мотетов к 17-й годовщине её правления и снабдив его изысканными комплиментами в адрес Её Величества. Интересно, что, по сути, Бёрд находился в тени своего учителя, однако это нисколько не пугало молодого композитора. В свою очередь, Таллис всячески протезировал своего ученика.

Попав на службу к королеве, Бёрд автоматически получил различные привилегии. Так, письма от нескольких влиятельных людей обеспечили ему ежегодное жалование с предыдущего места работы, но с условием, что он будет обеспечивать хор собора репертуаром. Отсюда и достаточно обширный пласт музыки для англиканской церкви в творчестве Бёрда.

Королевский двор – ещё и прекрасная возможность завести нужные знакомства. В круг общения Бёрда входят многие знатные люди, которые в дальнейшем станут его единомышленниками и покровителями. Среди них – лорд Педжет, в имении которого Бёрд будет жить в свои преклонные годы. Покровительствовал Бёрду и Эдвард Сомер-

сет, будущий граф Уорчестер. Покровители Бёрда известны нам потому, что композитор посвящал им свои произведения.

Как и все джентльмены капеллы, Бёрд принял присягу на верность королеве и, в отличие от многих своих современников, её соблюдал. Однако успевал проявлять активность ещё и как убеждённый католик, что провоцировало интерес органов государственной безопасности к его персоне. А за то, что Бёрд, его супруга и дети не являлись к англиканской службе, ему приходилось платить немалые штрафы. Но, вероятно, в силу своих дипломатических талантов, и, разумеется, благодаря авторитету, опиравшемуся на творческие заслуги, Бёрду удавалось раз за разом избегать расправы.

С переездом в 1577 г. с семьёй в Харлингтон композитор начинает принимать участие в тайных встречах католиков, а в особом помещении его дома служатся мессы. Как раз в этот период Бёрд создаёт три ординария мессы для трёх, четырёх и пяти голосов, а также два сборника мотетов *Cantiones sacrae*.

После смерти королевы Елизаветы Бёрд отходит от двора, но при этом сохраняет связь с капеллой и продолжает публиковать свои произведения. Теряет двух близких людей: вначале – жену, затем – старшего сына. Последние годы его жизни – в каком-то смысле, время уединения. Творческой вершиной этого времени становятся два сборника градуалий.

Умер композитор в 1623 г. в возрасте 83 лет. В записях Королевской капеллы значится: «Умер отец музыки».

Если посмотреть на «сценарий» жизни Уильяма Бёрда в целом, можно заметить, что этот «сценарий» во многих отношениях не уникален. Аналогичным образом складывались биографии многих великих композиторов. Практически любой из них стремился закрепиться в какой-либо из культурных столиц и найти себе покровителей. Кроме того, умение работать по заказу и соответствовать вкусам публики никогда не позволяло композитору оказаться «на мели». Бёрд смог реализовать себя во многих направлениях: как певец, органист, педагог и, что особенно интересно для нас, как композитор, сочинявший в трёх стилях. Единственное, чего Бёрд не коснулся – это дидактические материалы и книги о музыке. Но и этот пробел смог восполнить его ученик, Томас Морли,

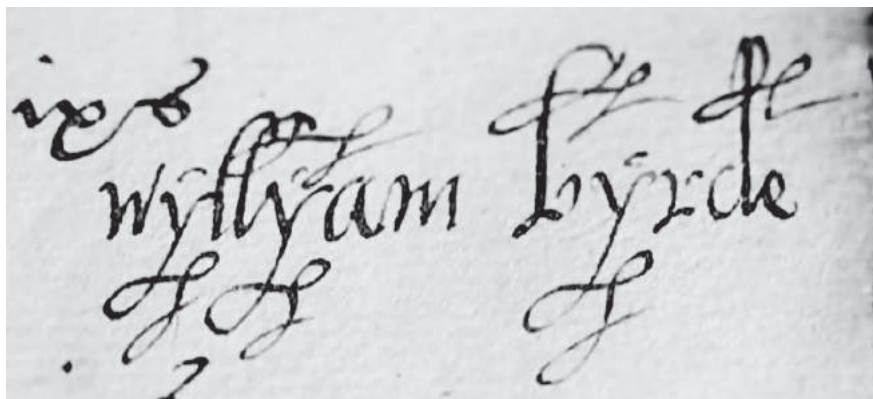
на трактат которого до сих пор ссылаются англоязычные учебники полифонии.

Изучая биографию композитора, который раньше не был нам известен, мы по-другому начинаем смотреть на жизнеописания композиторов, которых знаем. Если говорить о Бёрде как о классике, возникает вопрос, почему всё-таки он, а не его учитель – Таллис? Ответ кроется в том, что есть стиль, который обладает универсальностью. Благодаря ему создаётся иллюзия простоты, которая может удовлетворить как более взыскательную, так и менее искушённую публику. У Таллиса, как и у Жоскена, техника более изощрённая. Разумеется, и Бёрд владел полифонической техникой в полном объёме, но это не мешало ему успешно решать проблему, которая позже возникнет и у Моцарта, и на которую ему учтиво укажет император Иосиф II: «Слишком много нот, мой милый Моцарт». Мы знаем, что Моцарт ответил не слишком почтительно, но не задумываемся о том, что в «Волшебной флейте» композитор всё-таки учёл это замечание. То же самое можно сказать о Палестрине, который в «Мессе Папы Марчелло» пошёл на сознательное упрощение техники. В результате именно Палестрина, а не Жоскен, оказывается одним из трёх эталонов строгого письма – вместе с Лассо и Бёрдом.

Безбедное существование композитору обеспечивает владение престижной техникой, умение писать музыку, которая пользуется спросом. В XVI в. это был строгий стиль, и Бёрд доказал, что он не только владеет в совершенстве композиторской техникой и способен создавать шедевры, но и умеет успешно реализовывать свои произведения. И. С. Бах не писал опер отнюдь не потому, что не умел, а потому, что не заказывали.

Ещё одно важное качество композитора – это следование своим убеждениям. При том, что Бёрд был умелым царедворцем и успешно выполнял социальные заказы, он всегда оставался верен себе. Прежде всего, Бёрд был убеждённым католиком, и оставался им даже тогда, когда это было небезопасно для жизни. О том, что это был человек сильный, с крепким внутренним стержнем, рассказывается в третьей части цикла фильмов о церковной музыке «*Sacred Music*» под названием «*Tallis, Byrd and the Tudors*», снятой BBC (2008 г., ведущий – Саймон Рассел Билл). Эксперт-графолог Рут Рострон анализирует со-

хранившуюся в бухгалтерской книге Линкольнского собора подпись Бёрда. Этой подписью Бёрд подтверждает получение девяти шиллингов на ливрею, которую ему было положено носить во время церковных служб: «Подпись кажется строгой и формальной, и украшена тремя узорами, похожими на восьмёрки. Он пытается создать некий образ. Подпись говорит о его значении в глазах общества. Мы видим, что Уильям Бёрд пытается казаться важным, или, возможно, старается показать, что достоин своего поста. Но после этих трёх восьмёрок он делает быструю петлю, которая указывает на пренебрежение к этой формальности. Она для него абсолютно неважна, так как у него более глубокие духовные запросы».



Изучая эти контексты, мы можем сделать **выводы**, что очень многие сожаления по поводу упадка и коммерциализации высокого искусства абсолютно беспочвенны. Есть некие модусы социальной жизни композитора, которые не менялись с XVI в. по сей день. Крепкая ремесленная подготовка в определённой среде, необходимость в покровителях и учителях, которые продюсируют и учат, умение получить и выполнить заказ, умение работать с разной аудиторией, а также прочный морально-этический стержень, который позволяет композитору быть гибким только до определённых границ – вот составляющие композиторского успеха. Конечно, универсальность этих факторов не абсолютна, а их наличие может лишь способствовать успеху, но не гарантировать его. Но это как раз и является самым цен-

ным для нас – каждый пример жизни композитора интересен своей уникальностью.

Если говорить о современной музыкальной жизни, то образ композитора, который в холоде и голоде служит высокому искусству, является не более чем иллюзией. Эта иллюзия возникла в недрах романтизма, а в СССР позволяла оправдывать существовавшее отношение к музыкальной культуре. На деле получается, что современные методы изучения биографических материалов позволяют спокойнее относиться к определённым моделям поведения музыкантов, потому что они оказываются стабильными и приносят хорошие плоды.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гуревич А. Я. *Социальная история и историческая наука [Текст] // А. Я. Гуревич. — История – нескончаемый спор. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. — С. 300–320.*
2. Harley, John. *William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal [Text] / John Harley. — Aldershot : Scholar Press, 1997. — 480 p.*
3. Kerman, Joseph. *William Byrd, Catholic and Careerist [Text] // A Byrd Celebration. Lectures at The William Byrd Festival [ed. by Richard Turbet]. — Richmond, Virginia, 2008. — Pp. 75–83.*

УДК 78.071.1 : 788.41

Мария Черняк

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ d-moll АНТОНИО РОЗЕТТИ: НА ПУТИ К ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

Актуальность исследования. В исполнительской практике рубежа XX–XXI вв. сформировалась тенденция, связанная с обращением к забытым именам, творчеству композиторов, ранее находившихся в тени своих современников [9]. В то же время, в историческом музыковедении такая тенденция только намечается. Сказанное в полной мере можно отнести к представлениям о венской классической композиторской школе. Достаточно полное освещение в музыковедческой литературе творческого наследия Гайдна, Моцарта и Бетховена

на (см., например, [1; 4; 5; 6; 8]), тем не менее, как представляется, не позволяет в полной мере проследить тенденции, имевшие место в музыкальном искусстве данного периода. Изучение же произведений современников этих композиторов, таких как Я. В. Штих-Пунто, А. Розетти и других, даёт возможность охватить более широкую панораму развития музыкальных жанров в эпоху венского классицизма, процесса, особенностью которого было взаимодействие старого и нового, традиционных моделей и оригинальных композиторских находок. И, в частности, представленного в творчестве А. Розетти *жанра концерта для валторны*, выступающего *объектом исследования* в настоящей работе. *Предметом* такового является, таким образом, процесс формирования классической жанровой модели, изучаемый нами на *материале* валторнового концерта композитора d-moll. *Цель* настоящей публикации заключается в раскрытии новаторских черт, проявившихся в композиционно-драматургических и жанрово-стилевых особенностях данного концерта, выявлении *inventio* композитора в рассматриваемом произведении. *Научная новизна* работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании рассматривается творчество А. Розетти и особенности трактовки им жанра концерта для валторны, что позволит существенно дополнить сложившиеся представления о поэтике этого жанра.

За свою жизнь Антонио Розетти (1750–1792) не написал ни одной оперы. В имении графа Крафта Эрнста Эттиген-Валленштайнского под Аугсбургом, где работал композитор, в отличие, например, от Эстергаза, не было оперного театра. Вероятнее всего, граф был не в состоянии финансировать собственный оперный театр. Впрочем, и во времена расцвета оперной музыки существовали её противники, и патрон Розетти мог не любить оперу, предпочитая ей духовную и инструментальную музыку. Но это не значит, что композитор не интересовался новинками оперного театра. Этот интерес непосредственно сказывается на его инструментальной музыке. Так, в событийной канве его сочинений ощущается влияние принципов оперной драматургии, а в мелосе сольных партий концертов – оперных арий и речитативов.

Отсутствие непосредственной близости оперной сцены не могло не повлиять на творчество А. Розетти, акцент в котором поставлен на

духовной и инструментальной музыке (помимо того, что А. Розетти является автором около 40 симфоний, он написал множество произведений камерной музыки для различных составов). Очень похоже на то, что патрон композитора любил музыку для *духовых инструментов* и поэтому набирал в свою капеллу самых сильных исполнителей-духовиков, что очевидным образом отразилось на количественном соотношении в творчестве А. Розетти концертов для духовых с концертами для других инструментов.

Предполагаемое количество сочинений, написанных в жанре концерта для солирующего *инструмента* с оркестром:

- концерты для духовых инструментов: 12 для флейты, 7 для гобоя, 4 для кларнета, 5 для фагота, 17 для валторны;
- для других инструментов – 3 клавирных, 6 скрипичных и 1 для альта [2].

Однако в связи с тем, что каталогов сочинений А. Розетти не существует и возникает проблема *атрибуции*, говорить о точном количестве созданных композитором произведений очень трудно. Если в Западной Европе находят какой-либо неизвестный автограф инструментального концерта XVIII в., то, чаще всего, его приписывают А. Розетти.

Из сочинений в концертном жанре преобладают концерты для валторны, но большая часть наследия А. Розетти утеряна, и из 17 образцов концертов для этого инструмента сохранилось всего три – E-dur, Es-dur и d-moll. Все сохранившиеся концерты представляют определённую трудность для исполнителя, следовательно, произведения были написаны для валторниста-виртуоза, способного воплотить в жизнь художественный замысел композитора. Среди валторнистов считается, что А. Розетти сам был исполнителем на валторне, и, естественно, хорошо зная все технические и выразительные возможности инструмента, он искусно воплощал их в концертном жанре.

В связи с отсутствием каталога сочинений композитора предпримем попытку самостоятельно определить временной отрезок, в который создавался Концерт для валторны d-moll. Изучив сохранившиеся образцы данного жанра [7], мы можем предположить, что в XVIII в. концерт для валторны прошёл три основных этапа развития: становление (до 1730 годов), поиск идеальной модели (с 1730-х

до 1780-х) и расцвет (с 1780-х по 1792). А. Розетти начал профессиональную музыкальную карьеру около 1770 гг. в капелле одного из графов Орловых. Возможно, Концерт для валторны с оркестром d-moll написан ещё в *период поисков жанровой модели*, так как это сочинение явно выделяется среди трёх сохранившихся концертов для валторны А. Розетти, предположительно, написанных позже, и произведений других композиторов – его современников, работавших в данном жанре.

В чём же заключается «непохожесть» сочинения на «поток» концертов для валторны, созданных в этот период?

Обращает на себя внимание тональность концерта – d-moll, придающая ему особую напряжённость и драматизм, что сразу выделяет данное произведение на фоне жизнерадостных по общему настрою концертов Й. Гайдна и В. А. Моцарта, написанных в мажорных тональностях. Тональный план сочинения – d-moll (I часть) – F-dur (II часть) – d-moll (III часть).

Концерт представляет собой трёхчастный цикл: Allegro molto – Adagio – ad libitum. Авторское указание темпа в III части заставляет исполнителя насторожиться: какова же скорость исполнения этой части? Умеренное движение, быстрое или сверхбыстрое? Ключом к разгадке является один из эпизодов развёрнутого рондо, которому композитор предпослал заголовок «*saccia*»¹. Представляется, что А. Розетти, прекрасно зная семантику тембра валторны, вводит в финал концерта образ охоты, обобщённый через жанр *saccia*. Для произведений, написанных в этом жанре, характерен умеренно быстрый темп. Кроме того, 80-летняя традиция существования концерта как трёхчастного сочинения с темповым контрастом «быстро-медленно-быстро» сыграла свою роль. Таким образом, трёхчастная структура концерта согласуется с темповой моделью «быстро – медленно – умеренно быстро».

¹ *Saccia* – одна из наиболее характерных полифонических форм светской музыки эпох Средневековья и Возрождения, воплощающая сцены **охоты** и ярмарки. Для неё типичны звукоизобразительные эффекты, имитирующие лай собак, пение кукушки, выкрики торговцев. Обычно два голоса поют канон в приму, который дополняется свободным инструментальным голосом. Как правило, в промежутках между стихотворным текстом звучали виртуозные инструментальные ритурнели.

Принципы формообразования в Концерте d-moll приближаются к классическим. I часть напоминает сонатную форму с двойной экспозицией, II часть написана в трёхчастной репризной форме, композиция III части сочетает черты рондо-сонаты и концентрической формы. В то же время, многое в структуре произведения не вписывается в типовую схему классического сонатно-симфонического цикла. С этой точки зрения наибольший интерес представляют крайние части – *Allegro molto* и *ad libitum*.

I часть открывается оркестровой темой драматического характера. Её начальная интонация представляет собой императивный октавный унисон на звуке тоники в пунктирном ритме, звучащий в условиях *tutti* и в динамике *f*.



Императиву противостоят вихреобразные хроматические ходы, подводящие к вершине (b), после чего начинается новая динамическая волна, связанная со сменой динамики (*p*), ритма (синкопы), гармонии (DDVII₆₅). Постепенное нарастание звучности подводит к кульминации, построенной на гармоническом обороте D – t₆₄ – D, после чего звучание прерывается паузой «Lunga». Изложенная оркестром тема отличается яркостью, лаконизмом, что роднит её с темами оперных увертюр. Она совмещает в себе функции вступления и первого раздела Г. П.

Следующая тема излагается солистом в F-dur – параллельном мажоре, который вводится путём сопоставления, без какого-либо перехода. Партия валторны репрезентирует стиль *mixto*, пришедший на смену барочному стилю *clarino*. Новый стиль исполнения на валторне, возникший в связи с изменением конструкции инструмента в 1750 гг., используется композиторами в сольных сочинениях и до сегодняшних дней. Первыми образцами, написанными в данном стиле, были концерты для солирующей валторны Й. Гайдна. Для стиля *mixto* ха-

рактены уменьшение количества виртуозных пассажей из мелких длительностей, расширение диапазона инструмента (от e^2 до F), обилие мелодических ходов в среднем регистре по звукам трезвучий и септаккордов, входящим в натуральный звукоряд, широких скачков, более трудных для исполнения, чем мелкие длительности в быстром темпе. Так, все звуки темы входят в обертоновый ряд, используются виртуозные ходы по звукам тонического трезвучия. Появление параллельного мажора в зоне Г. П. в минорном концерте связано, возможно, с использованием мажорного строя инструмента in F. Тематизм второго раздела Г. П. Менее индивидуализирован, поэтому мало задействуется в дальнейшем развитии.

Появление и закрепление параллельной тональности позволяет говорить о переходе в зону С. П. и П. П., которая «взрывается» настоящим «фейерверком» тем, объединённых общим светлым колоритом. Так, С. П. состоит из трёх элементов.

I элемент



II элемент

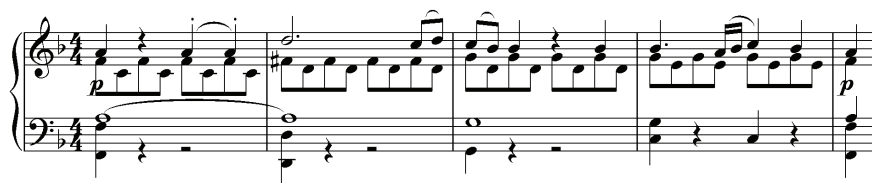


III элемент



В зоне П. П. совмещаются два тематических элемента – лирический и танцевальный, что напоминает аналогичную ситуацию в Концерте № 1 для валторны с оркестром Й. Гайдна. Каждый из них имеет восьмитактовую структуру с ясно выраженным кадансом.

Лирический элемент



Танцевальный элемент



Второй элемент П. П. также имеет дополнение, многократно обыгрывающее кадансовый оборот в F-dur.

3. П. выполняет функцию завершения и связки, производя модуляцию в основную тональность. Её первое предложение носит праздничный, даже помпезный характер, подчёркиваемый тиратами и тяжеловесными басами на фоне аккордов в верхних голосах. Второе переводит в драматическую сферу.

Все темы С. П., П. П. и 3. П. проводятся оркестром *без участия солиста*. Как видим, раздел, выполняющий функцию Г. П., необычен как с точки зрения соотношения оркестровой и сольной партий, так

и в плане тональной логики. Появление соло валторны внутри оркестровой экспозиции в тональности, параллельной основной тональности концерта, не вписывается в рамки типовой композиционной схемы классического концерта.

Следующий раздел носит черты разработочности. Он состоит из трёх драматургических волн. Первая повторяет тематический материал вступления. Вторая построена на новом материале, напоминающем танец фурий из глюковского «Орфея». Третья основана на материале З. П., но вместо гимнических аккордов в верхних голосах – зловещее тремоло в d-moll. Постепенно звучность стихает, и в конце оркестровой экспозиции появляется императивный тематический элемент из зоны Г. П. в увеличении.

Сольная экспозиция начинается со вступления солиста в основной тональности концерта в нюансе *p*. Тема представляет собой изменённый вариант темы второго раздела Г. П. из оркестровой экспозиции. Если в Г. П. оркестровой экспозиции демонстрируется виртуозное начало, то в сольном разделе Г. П. композитор делает акцент на кантиленных возможностях инструмента с уклоном в пасторальную сферу. Тема Г. П. при всей своей напевности содержит скрытый драматизм, который выходит на поверхность при проведении вихреобразных ходов из первого раздела Г. П. (вступления). Заканчивается Г. П. на D к d-moll.

С. П. отсечена от Г. П. паузой «Lunga», после чего сразу возникает побочная тональность – F-dur. Композитор совмещает пасторальное и концертно-виртуозное начала. Реплики солиста построены на речитативных интонациях. Данный раздел формы основан на вариантно преобразованном материале, не забывается и тематизм оркестровой экспозиции, это фрагмент III элемента С. П. tutti на *f*, вносящий определённый драматизм в спокойную речь солиста. Но затем снова возвращается прежний безмятежный образ. Дополнение построено на II элементе С. П. из оркестровой экспозиции.

Интересно решена П. П. На напевно-лирический (8 тактов) и танцевальный (4 такта) тематический элементы из оркестровой экспозиции нанизаны краткие реплики, напоминающие по своему характеру материал С. П. из сольной экспозиции. По масштабам П. П. – самый краткий раздел в сольной экспозиции.

З. П. – это средоточие виртуозности. Композитор использует все технические приёмы, доступные стилю *mixto* – ходы по звукам обертоновой шкалы, трели. После полного кадансового оборота в партии валторны, состоящего из хода к квинте D_7 и трели на ней, следует дополнение, построенное на оборотах II элемента С. П. в партии оркестра, подхватившего инициативу солиста, а также оборотов Г. П. из оркестровой экспозиции.

Далее следует масштабное *tutti*, в точности повторяющее тематический блок из оркестровой экспозиции, включающий в себя материал С. П., П. П. и З. П.

Затем композитор вводит сольный эпизод, также в тональности F-dur – ярко контрастирующий с предыдущим *tutti* своей камерностью. При всей новизне тематического материала в партии валторны А. Розетти оставляет элементы аккомпанемента из С. П. сольной экспозиции и модулирующего периода З. П. оркестровой экспозиции. Основной принцип развития тематического материала – восходящие секвенции.

Далее напоминаются II и III элементы С. П. В партии валторны появляются триоли, которые станут важным элементом тематического развития в репризе. Затем краткий доминантовый предыкт подводит к точной репризе второго раздела Г. П. из сольной экспозиции в основной тональности. После неё композитор помещает каденцию, предполагающую импровизацию солиста.

А. Розетти, как и В. А. Моцарт, обладал недюжинным мелодическим даром. На месте С. П. и П. П. он помещает новый тематический материал, связанный, однако, с предыдущими разделами посредством ритмики (синкоп из вступления и триолей из предшествовавшего репризе сольного эпизода), что позволяет говорить о принципе производного контраста. Напоминается также I элемент С. П. из оркестровой экспозиции, ненадолго переводящий в тональность B-dur.

Далее следует синтетическая кода, основанная на материале, появлявшемся перед сольной экспозицией («танец фурий») и преобразованном материале З. П., звучавшем также перед сольной экспозицией. Завершается I часть открывавшими её *императивными октавными унисонами*.

Как видим, композиционная структура первой части имеет ряд особенностей, не позволяющих охарактеризовать её как классическое сонатное *allegro* с двойной экспозицией. В ней ещё отсутствует разработка как самостоятельный раздел формы: её функции принимают на себя оркестровое *tutti* перед сольной экспозицией и собственно сольная экспозиция, разработочные черты проникают также в репризу, подвергнутую существенной динамизации за счёт введения нового тематизма в зоне П. П. Экспозиционность в первой части преобладает над развитием, вариантное преобразование тематизма – над мотивной разработкой. В то же время, в первой части уже ясно прослеживается сонатный принцип мышления, основанный на противопоставлении контрастных образов – драматической первой темы Г. П. (вступления) и «каскада» жизнерадостных тем из зоны С. П. и П. П. Также обращает на себя внимание введение нового тематизма, органически связанного с предыдущим (производный контраст) и использование принципа обрамления: часть завершается той же императивной интонацией, которой открывалась. Эти находки станут достоянием инструментальной музыки последующих эпох.

Вторая часть имеет подзаголовок «Romance», и её тематизм обладает ярко выраженной вокальной природой. Она написана в трёхчастной репризной форме, в ней также предполагается каденция солиста. «Romance» отличается мягкостью, камерностью звучания. Заметим, что состав оркестра в Концерте приближается к классическому парному: 2 гобоя, 2 валторны *tutti*, валторна-соло и струнный квинтет. В оркестровке ощущается влияние Й. Гайдна, который использовал сходный состав инструментов (только с партией *basso continuo*) в Концерте для валторны с оркестром № 1.

Третья часть представляет собой рондо со структурой **A B A C D C A**, где **A** – рефрен жанрово-скерцозного характера, эпизод **B** в параллельном основной тональности F-dur по строению и характеру изложения напоминает П. П. и 3. П. сонатной формы, а следующие далее разделы образуют концентрическую форму, в которой осью симметрии является эпизод *caccia*.

Выводы. Концерт d-moll А. Розетти – сочинение, в котором отчётливо прослеживается процесс кристаллизации жанровой модели классического сольного концерта. К чертам, традиционным для по-

следней, относятся структура цикла (трёхчастная с темповыми соотношениями «быстро – медленно – умеренно быстро»), тональный план (d-moll – F-dur – d-moll). Тематизм Концерта временами оказывается близок оперному, что также характерно для инструментальных произведений эпохи венского классицизма. Также в Концерте А. Розетти уже формируются традиционные для классического сонатно-симфонического цикла семантические амплуа частей: homo agens в I части, homo sapiens – во II, homo communis – в финале [3]. В то же время, главенство игрового по сути принципа concertato позволяет говорить о присутствии во всех частях цикла еще одного амплуа: homo ludens. Такое совмещение семантических амплуа наблюдалось ещё в ранних концертах Й. Гайдна.

О переходном характере Концерта А. Розетти свидетельствует композиционная структура I части, как будто ещё только формирующаяся в сонатное allegro с ясно выраженными экспозиционными и разработочными разделами. В III части также лишь намечаются очертания классической рондо-сонатной формы.

К композиторским находкам в данном сочинении относится выбор минорной тональности, вследствие чего происходит *драматизация жанра*. Укрупнение оркестровых разделов I части, придание им тематической значимости, их главенство над сольным высказыванием сообщают Концерту симфоническое звучание. Специфическое преломление семантических амплуа homo ludens и homo communis в III части позволяет говорить о совмещении в ней функций скерцо и финала. Таким образом, мы наблюдаем своеобразную *симфонизацию концертного жанра*.

Принципы работы с тематическим материалом – вариантное преобразование тематизма Г. П., возникновение на его основе новых тем – свидетельствуют о наличии *производного контраста*, позднее применяемого Л. Бетховеном и, далее, композиторами-романтиками. Особенности романтического симфонизма предвосхищает и приём обрамления, использованный в I части.

Как видим, в творчестве А. Розетти формируются многие важнейшие черты инструментальной музыки последующих эпох.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт. — М. : Музыка, 1978. — Т. 1. — Ч. 2. — 535 с.
2. Антонио Розетти [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%B8_%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BE. — Загл. с экрана.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки [Текст] / М. Г. Арановский. — Л. : Советский композитор, 1979. — 285 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. [Текст] / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория, 2009. — Т. 1. — 536 с.; Т. 2. — 596 с.
5. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества [Текст] / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.
6. Новак Л. Йосиф Гайдн [Текст] / Леопольд Новак ; пер. с нем. Б. Левика. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
7. Черняк М. Концерт для валторны XVIII столетия: поэтика жанра [Текст] : магистерская работа : 8.02.02.04.01 / М. Черняк. — Харьков, ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2013. — 100 с.
8. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / А. Эйштейн. — М. : Музыка, 1977. — 459 с.
9. Radio Swiss Classic [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.radioswissclassic.ch/de>. — Загл. с экрана.

ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ В ШЕСТИ СКРИПИЧНЫХ СОНАТАХ *op.* 10¹ К. М. ВЕБЕРА

Объединение группы сочинений под одним опусом неизменно вызывает желание исследователей, а нередко и исполнителей, осмыслить их как цикл. Именно так поступает Й. Сигети в развёрнутой статье о скрипичных произведениях Л. Бетховена. Под знаком цикличности знаменитый скрипач рассматривает Десять сонат композитора, обнаруживая определённую стратегию в выборе тональности, ансамблевых средств, характера частей. «Каждая из тридцати трёх частей десяти скрипичных сонат, – пишет автор, – показывает, сколь интенсивно выявлял Бетховен исполнительские возможности скрипки» [8, с. 10–11]. В приведенной выдержке интерес представляет понимание бетховенских сонат как цикла из тридцати трёх частей. В выборе тональности Й. Сигети усматривает скрытую логику, на основе которой внутри этого макроцикла устанавливаются смысловые связи. Скрипач выделяет три сонаты в *A-dur* – тональности, по его словам, наиболее пригодной для скрипки, две сонаты в *G-dur*, а также две сонаты минорного наклонения. Особо оговаривается *F-dur*, который «создаёт фон для просветлённой красоты и деревенской атмосферы “Весенней сонаты”, Пятой». *Es-dur*, избранный для Третьей сонаты, Й. Сигети считает не вполне подходящим для скрипки, объясняя его предпочтение развитостью фортепианной партии [8, с. 14].

¹ В разных источниках указываются различные номера опуса Шести сонат К. М. Вебера. *M. Tusa* в статье о композиторе, помещённой в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, называет *op.* 10 [15, с. 149–150]. Это же цифровое обозначение приводят Ла Мара [7, с. 68], В. Конен [6, с. 271], *A. Reissmann* [14, с. 206], *J. Kapp* [13, с. 233], *F. W. Jähns* [12, с. 119]. *H. Barbedette* в монографии о К. М. Вебере в перечне произведений композитора указывает *op.* 17 [10, с. 146], а в кратком описании Сонат (он называет их Сонатинами) – *op.* 10 [10, с. 138]. Под *op.* 17 они фигурируют в монографии *M. Weber* [16, с. 556] и в биографической книге *D. Härtwig* [11, с. 88]. Под *op.* 19 – в статье А. Кенигсберг в «Кратком музыкальном энциклопедическом словаре» под редакцией Ю. Келдыша [4, с. 692]. В аннотации к пластинке с записью Шести сонат она же обозначает их *op.* 13 [С. 10-07139-40].

Под этим же углом зрения скрипач анализирует образцы этого жанра, включённые композитором в один опус. Говоря об *op. 12 № 1 D-dur*, Й. Сигети пишет: «Создаётся впечатление, что выбор тональности и последовательность этих первых сонат, написанных ещё в начале бетховенской карьеры, особенно заботливо планировались как композитором, так и его издателем» [8, с. 14]. Любопытны рассуждения Й. Сигети о Четвёртой и Пятой сонатах Л. Бетховена, соответственно, *op. 23 (a-moll)* и *op. 24 (F-dur)*. Автор исходит как из внешних, так и внутренних факторов их близости. К первым он относит их почти одновременное создание и посвящение графу Морицу фон Фризу. Внутреннее «притяжение» сонат Й. Сигети видит в том, что «спокойно льющаяся мелодия “Весенней” [№ 5. – И. К.] должна принести чувство освобождения от полной напряженности сосредоточенности крайних частей, и, прежде всего, – концентрированной первой части из ля-минорной сонаты [№ 4. –И. К.]» [8, с. 19]. Приведённые соображения наталкивают Й. Сигети на мысль о целесообразности концертного исполнения обеих Сонат одной за другой.

Свою точку зрения на бетховенские Сонаты, входящие в один опус, как на цикл высказывает и Л. Кириллина. Музыковед распространяет своё суждение на сочинения композитора в разных жанрах: Фортепианные сонаты *op. 2* и *op. 10*, Фортепианные трио *op. 1*, Струнные квартеты *op. 18*, Скрипичные сонаты *op. 12* и *op. 30*. В частности, Л. Кириллина обнаруживает определённые закономерности в расположении Скрипичных сонат *op. 30*, так называемых «Александровских», обращая внимание на то, что средняя Соната *c-moll* (№ 7) выделяется своей монументальностью, образуя своего рода минорную середину цикла [5, с. 206–207, с. 287–288].

Я. Сорокер непосредственно не высказывает мыслей о макроцикличности бетховенских скрипичных опусов. Вместе с тем, показателен принцип распределения их анализа по главам. Глава вторая посвящена описанию трёх Сонат *op. 12*, глава четвёртая – трёх Сонат *op. 30*. Казалось бы, автор вполне логично выделяет целый опус для аналитической характеристики, однако в главе третьей он рассматривает *op. 23* и *op. 24*, что соответствует взгляду Й. Сигети на них как на единое целое. В отдельных главах рассматриваются Девятая соната

ор. 47 и Десятая ор. 96, которые, таким образом, мыслятся как самодостаточные сочинения, не тяготеющие к циклизации [9].

В отношении сонат В. А. Моцарта отсутствуют попытки их логического объединения учёными в единый цикл. Обращает на себя, однако, внимание, что некоторые Скрипичные сонаты написаны композитором в одно время и, согласно каталогу Л. Кёхеля, содержат порядковые номера, идущие подряд, что, в принципе, позволяет мыслить их под знаком решения единых творческих задач. Данное обстоятельство даёт потенциальную возможность рассмотрения их как единого цикла. Например, последние мангеймские Скрипичные сонаты *KV 301–306* (1778) В. А. Моцарт опубликовал (и, видимо, написал), как оговаривает В. Есаков, серией «по шесть» [3, с. 44]. Всем им отвечают разные тональности: *KV 301 – G-dur*, *KV 302 – Es-dur*, *KV 303 – C-dur*, *KV 304 – e-moll*, *KV 305 – A-dur*, *KV 306 – D-dur*. Прообразом однотональных двухчастных Сонат В. А. Моцарта *KV 301–305* и трёхчастной *KV 306* А. Энштейн считает Скрипичные сонаты И. С. Баха, служившие для композитора образцом. Четыре сонаты В. А. Моцарта относятся к 1781 г., три – разделены небольшими хронологическими перерывами. Разумеется, в этом случае можно говорить скорее о группах сонат, чем о цикле. Тем не менее, в каждой из них обнаруживается определённый комплекс творческих задач, которые позволяют мыслить их в некотором единстве. Возможность рассматривать группу сочинений под одним опусом как цикл предоставляют Шесть скрипичных сонат К. М. Вебера. Реализация этой возможности составляет **цель** нашей статьи.

Сонаты создавались одновременно, с конца сентября – в октябре 1810 года по заказу И. А. Андре², но были опубликованы в издательстве *Simrock* в 1811 году. Порядок следования Сонат, их соотношение в композиционно-драматургическом и стилистическом плане свидетельствует о единой стратегии автора в организации опуса. Показательно, что эти сочинения часто исполняются в концерте именно как цикл³, чему немало способствуют их относительно неболь-

² Иоганн Антон Андре (1775–1842) – немецкий скрипач, композитор и музыкальный издатель, третий сын Иоганна Андре [1].

³ Например, дуэтами Л. Когана и Г. Гинзбурга, М. Комиссарова и М. Карандашовой, С. Стадлера и Л. Стадлер.

шие размеры. Таким образом, есть все основания интерпретировать Шесть скрипичных сонат К. М. Вебера как макроцикл.

Его крайние части представляют собой классический сонатный тип композиции, написанной в виде трёхчастного цикла с сохранением амплуа частей: сонатное *Allegro*, «лирический центр», жанровый финал⁴. Обе Сонаты звучат в мажорных тональностях – Первая в *F-dur*; Шестая в *C-dur*. Начальные такты Первой сонаты представляют собой традиционные для инструментальной музыки XVIII – начала XIX вв. ходы по звукам трезвучия⁵. Торжественное открытие опуса в духе интрады воспринимается вступлением ко всему макроциклу, а заключительная часть *Tempo di Pollacca* Шестой – его финалом. Симптоматично, что первое *Allegro* Сонаты № 1 было написано позднее Второй и Третьей сонат, однако в итоге оно оказалось на первой позиции макроцикла; что касается финала Шестой сонаты, то он был завершён последним [16, с. 556]. Срединные части макроцикла, за исключением Четвёртой сонаты *Es-dur*, тяготеют к отходу от классической сонатности в сторону разнохарактерной образности и помещены в условия, близкие к сюитной форме⁶. Очевидно предпочтение, которое К. М. Вебер отдаёт в них так называемой «характеристической» сонате.

На первый взгляд, такая свобода построения сонатного цикла всего лишь отражает ту нерегламентированность композиции жанра в XVIII в., которую, в частности, отмечает Л. Кириллина. Однако этот же автор указывает на то, что «характеристическая» соната исче-

⁴ Первоначально Соната состояла из двух частей: *Allegro* и *Rondo Amabile*. Когда была написана третья часть «Романс» *Larghetto*, не установлено, однако если иметь в виду, что в 1810 г. опус был опубликован, то, очевидно, что не позднее этого года [16, с. 556].

⁵ В. Есаков указывает на характерность такого *initio* для ранних Скрипичных сонат В. А. Моцарта [3, с. 64–65]. Я. Сорокер отмечает сочетание данного традиционного приёма с некоторыми новаторскими элементами в Скрипичной сонате *op. 1* Л. Бетховена [9, с. 29–30]. На преобразование фанфарного элемента под знаком героики в этом же сочинении Л. Бетховена обращает внимание К. Векслер [2, с. 6].

⁶ Большая часть из них была написана между 30 сентября и 5 октября 1810 г., то есть в самом начале работы над Сонатами [16, с. 556]. В хронографе произведений К. М. Вебера, составленном *F. W. Jähns*, указаны точные временные рамки создания *op. 10*: 20 сентября – 17 октября 1810 г. [12, с. 119].

заезжает из практики венских классиков, но на рубеже XVIII–XIX ст. вновь обнаруживает свои художественные возможности [5, с. 10, 12–13]. Таким образом, К. М. Вебер идёт в жанре Скрипичной сонаты совершенно иным путём по сравнению со своим старшим современником Л. Бетховеном. Если последний венский классик никогда не отказывался от сонатной формы, раздвигал масштабы цикла – вплоть до четырёх частей, преобразовывал камерность в сторону крупного штриха и идейного концептуализма, то ранний романтик, напротив, мыслил этот жанр как широкое поле для свободного музицирования исполнителей и волеизъявления композитора. В контексте оперных успехов К. М. Вебера тяготение к «характеристической» сонате объясняется театральностью его мышления, склонностью к погружению в живое течение реальной жизни в большей мере, чем к обобщению её законов.

Начиная со Второй сонаты, намечается постепенный отход от нормативного сонатного *Allegro* и типовых формул венского инструментализма, хотя в количественном отношении и с точки зрения амплуа частей она близка классической. В Третьей сонате К. М. Вебер переходит к двухчастной композиции, причём в Третьей и Пятой он отказывается от сонатной формы. Четвёртая же открывается сонатным *Moderato*, отмеченным драматургическими деталями, свидетельствующими о вторжении в движение музыкальных событий логических закономерностей современной литературы. Так, например, реприза открывается одноименным минором, а вся разработка проходит на фоне бесконечно льющихся фигураций, что придаёт центральному разделу сонатной формы черты прелюдирования, рассредоточивая целеустремлённость линейного музыкального процесса наподобие «рассказа в рассказе». Дважды К. М. Вебер обращается в первых частях двухчастных Сонат к вариантно-вариационной форме. В «Русской песне» Сонаты № 3 опора на куплет порождает вариантно-куплетную форму, *Andante con moto* Пятой сонаты представляет собой вариации на тему из оперы К. М. Вебера «Сильвана». Как бы подхватывая опыт Л. Бетховена в Фортепианных вариациях *op.* 34 и одновременно превосходящая принципы строения шумановских циклов миниатюр, композитор пишет цепь характерных вариаций, соединяя, таким образом, вариационные и сюитные приёмы организации целого.

Особое место в макроцикле занимает Четвёртая соната *Es-dur*. Лирический настрой её первой части наследует медитативную образность, заявленную в «Романсе» Сонаты № 1, продолженную в *Adagio* Сонаты № 2 и в «Русской песне» Сонаты № 3. При этом К. М. Вебер не отказывается от сонатной формы. С другой стороны, композитор представляет три варианта лирических первых частей: песенной в Сонате № 3, оперной в Сонате № 5 и обобщённо-инструментальной в Сонате № 4. Располагаясь в зоне «золотого сечения», Четвёртая соната синтезирует особенности крайних и срединных Сонат, так как имеет сонатное *Moderato* вместо *Allegro* и двухчастное строение, что также знаменует отход от нормативных форм сонатности венских классиков.

Заметим, что двухчастные скрипичные сонаты встречались и у В. А. Моцарта. Однако его творческая эволюция в этом жанре свидетельствует о закреплении трёхчастного строения цикла. Иначе говоря, в зрелый период творчества скрипичная соната мыслилась им именно как трёхчастная, что позволяет считать этот цикл классическим. Его же придерживался в большинстве случаев и Л. Бетховен. Приведенные факты и позволяют говорить об отступлении К. М. Вебера от нормативных форм сонатности.

В веберовской концепции сонатного цикла очевидно сопряжение собственно сонатных и сюитных качеств. В макроцикле композитор обращается к разнохарактерным жанровым и танцевальным образам, которые составляют в его границах своеобразную сюиту: «В испанском стиле», «Польский напев», «Русская песня», Вариации на тему из оперы «Сильвана», *Tempo di Pollacca*. Фактически каждый из сонатных циклов представляет собой новый вариант сопряжения сонатности и сюитности. В Сонате № 1 это проявляется в классическом построении цикла. В ней три части: сонатное *Allegro*, «Романс» и «Рондо», а характерные черты сюитности выражаются в использовании композитором во второй части жанрового наименования. Во втором трёхчастном цикле очевиден аклассический подход композитора к жанру сонаты. Его первая часть представляет собой крайне свободно трактованное сонатное *Allegro*, в котором собственно сонатная логика сочетается с принципами построения контрастно-составной формы. На протяжении небольшой по масштабам экспози-

ции наблюдается частая смена образов, типов движения, нарушается пропорциональность разделов. Фактически перед нами – пять мини-атюр, каждая из которых обладает собственным характером. Этот же принцип нанизывания разнообразных, индивидуализированных, частей распространяется на весь цикл. К. М. Вебер стремится придать каждой части индивидуальный облик: в их названиях впервые появляются национальные элементы, которые в совокупности с темповыми соотношениями указывают на связь с жанром сюиты. Первая часть, *Moderato*, написана в испанском стиле с использованием ритма болеро в аккомпанементе. В ней осуществляется образно-тематическое развитие, которое заключается не в сонатном целеполагании, а в сюитном нанизывании различных образов, сближая инструментальное мышление К. М. Вебера с его оперной драматургией. Вторая часть представляет собой лирическую инструментальную арию, а третья часть, традиционное рондо, обозначено как «Польский напев». Подобно тому, как в оперной драматургии композитор смело сопоставляет номера, отмеченные «низкой» и «высокой» стилистикой (например, в будущем «*Freischütz* 'e») – непосредственное следование подчёркнуто-грубоватого, «плебейского» деревенского вальса и серьёзной арии Макса с речитативом), так и во Второй сонате средняя часть (*Adagio*), написанная в духе барокко, выделяется на фоне бытовой музыки крайних частей.

В двухчастной Сонате № 3 композитор продолжает линию характеристичности, которая начинается во Второй сонате. Используя куплетно-вариационную форму в первой части – «Русской песне», К. М. Вебер проявляет творческую фантазию, придавая каждой вариации индивидуальный характер. Он привносит в каждый «куплет» фактурные, ладотональные, тематические, структурные черты, благодаря которым вариации сближаются с сюитой. Во второй части мы в третий раз в макроцикле К. М. Вебера встречаемся с песенностью. Образец романса представлен в Сонате № 1; арии – в Сонате № 2; «Русский напев» Сонаты № 3 – своего рода «песня без слов». Как показывают семантические амплуа частей Пятой сонаты, лирическая тематика, заданная «Русским напевом» Третьей, постепенно углубляет и расширяет свою территорию. В данном цикле контраст между частями смягчён и получает новое измерение: сопоставление различ-

ных типов движения, ладовой окраски, завуалированной, скрытой, маршевости и танцевальности. Одновременно усиливается контраст внутри первой части, где вариационность сопряжена с сюитностью; при этом сопоставление образов осуществляется вне сонатной формы. Учитывая характерный для сонатных *Allegri* К. М. Вебера метод нанизывания различных тем-образов, который имеет сюитный генезис, следует сделать вывод, что в первой части Пятой сонаты этот метод получает наглядное воплощение в музыкальной форме.

Заключительные части, за исключением Сонаты № 5, – рондо концертного типа. Они относительно близки классическим, но лишь в одном определённом смысле: в них композитор обращается к «моторным» жанрам, раскрывая образы танцевальные, скерцозные, игровые. Изредка в них проявляются песенные, порой в народном духе, элементы. Благодаря нестабильности рефрена, его вариантному изложению, гармоническому переосмыслению название частей – «Рондо» – относится в большей степени к их жанровой характеристике, нежели к собственно форме. Сами же изменения в рефренах подчиняются игровому принципу переодеваний, «обманутых ожиданий», то есть фигурам театральных событий. При небольших масштабах цикла и отсутствии повышенных требований к исполнительской моторике в Сонате прослеживается генетическая связь с жанром концерта. Композитор часто использует игровой приём *f – p*, который также напоминает о жанре концерта, где солист играет поочерёдно с оркестром, и в момент вступления оркестрового *tutti* изменяется громкостная динамика. В Сонате № 1 (в третьей части) композитор программирует образное настроение в словесной ремарке *Amabile*. В финале Сонаты № 2 («Польский напев») и во второй части Сонаты № 4 основной образ задан движением польки; во второй части Сонаты № 3 танцевальная тема звучит в характере тарантеллы, а в заключительной части Шестой «Рондо» исполняется в темпе и характере полонеза.

Как видим, наличие в *op.* 10 сквозных композиционных и стилистических идей сочетается с индивидуализацией драматургического плана каждой Сонаты. Отмеченное свойство проявляется в варьировании тонального плана каждого цикла. В Первой и Второй сонатах крайние и средняя части имеют тонико-субдоминантовое соотношение. Но в Первой сохраняется мажорная ладовая окраска, во Второй –

мажор сменяется минором. Ещё одна трёхчастная, Шестая, соната отмечена мажоро-минорной светотенью *C-dur–c-moll–C-dur*. Оригинально решён тональный план трёх двухчастных Сонат. Третья начинается в миноре (*d-moll*), заканчивается в мажоре (*D-dur*). Пятая, наоборот, открывается мажорной первой частью (*A-dur*), а завершается минорной (*a-moll*). Обе части Четвёртой написаны в единой ладо-тональной гамме: *Es-dur – Es-dur*. Многочисленные тональные связи устанавливаются между разными частями Сонат макроцикла. Так, например, *c-moll* объединяет *Adagio* Второй сонаты и *Largo* Третьей, *B-dur* «Романса» Сонаты № 1 отвечает *Es-dur* второй части Сонаты № 4. Тональности Сонат № 3 и № 5 находятся в тонико-доминантовых отношениях: соответственно, *d-moll – A-dur*. В таких же отношениях располагаются основные тональности Сонат № 1 – *F-dur* и № 6 – *C-dur*. *Es-dur* Сонаты № 4 представляет собой параллельную тональность *c-moll* средних частей Сонат № 2 и № 6; что касается *G-dur* Второй сонаты, то он является доминантой *C-dur* Сонаты № 6. Таким образом, очевидна очень строгая логика тональных центров, которая определяет не только выбор тональностей для данной сонаты, но и тональные соотношения всего макроцикла.

Выделим **ключевые качества** Шести сонат К. М. Вебера для фортепиано с облигатной скрипкой, обеспечивающие их циклическое единство:

- воплощение ситуации свободного музицирования как специальная авторская задача;
- сочетание игрового и лирического начал в качестве основной семантической оппозиции сонатного цикла и способов раскрытия внутреннего мира личности;
- расширение интонационного строя сонаты как жанра за счёт активного привлечения разнонационального музыкального материала;
- интерес к характерности образов, выдающий талант театрального композитора;
- ясная ориентация на жанровые прообразы, создающая черты скрытой программности;
- трактовка сонатного *Allegro* как сопряжения разнохарактерных образов по принципу их нанизывания друг на друга, минуя собственно сонатную драматургию цикла;

– тяготение к вариационной форме, перерастающей в сюитную;
– проникновение черт сюитности в строение цикла за счёт жанровости, характеричности при необязательности сонатного *Allegro*;

– специфический облик рондо, в котором свободно трактуется рефрен и его местоположение в музыкальной форме.

В конечном счёте, макроцикл Шести сонат К. М. Вебера раскрывает композиторскую игру раннего немецкого романтика с классическим жанром.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Андре, Иоганн Антон [Электронный ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki. — Загл. с экрана.*

2. *Векслер К. И. Скрипичные сонаты Бетховена первого периода [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / К. И. Векслер. — Ленинград; Петрозаводск, 1971. — 24 с.*

3. *Есаков В. В. Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. В. Есаков. — М., 2008. — 194 с.*

4. *Кенигсберг А. К. Вебер Карл Мария фон [Текст] / А. К. Кенигсберг // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1972. — Т. 1. — С. 690–694.*

5. *Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество [Текст] : [в 2 т.] Т. 1 / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория, 2009. — 536 с.*

6. *Конен В. Д. История зарубежной музыки [Текст] : учебник для консерваторий / В. Д. Конен. — 2-е, доп., изд. — Вып. 3. — М. : Музыка, 1965. — 528 с.*

7. *Ла Мара. Музыкально-характеристические этюды [Текст] : [в 2 т.] Т. 1 / Ла Мара (Липсиус Ида Мария) ; пер. с нем. А. Желябужской. — М. : [б. и.], 1886. — 444 с.*

8. *Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена [Текст]. Заметки для исполнителей и слушателей / Йозеф Сигети // Исполнительское искусство зарубежных стран : [сб. ст.] / сост., ред. переводов Г. Эдельмана]. — М., 1970. — Вып. 5. — С. 5–74.*

9. *Сорокер Я. Л. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение [Текст] / Я. Сорокер. — М. : Госмузиздат, 1963. — 160 с.*

10. *Barbedette H. Ch.-M. de Weber, sa vie et ses œuvres [Text] / Hypolyte Barbedette. — 2me ed. — Paris : Heugel, 1873. — 158 p.*
11. *Härtwig D. Carl Maria von Weber [Text] / Dieter Härtwig. — Leipzig : Bibliographisches Institut, 1989. — 92 S.*
12. *Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken [Text] : Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weberüs Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift / Friedr. Wilh. Jähns. — Berlin : Verl. der Schlesingerschen Buch und Musik, 1871. — 480 S.*
13. *Kapp J. Weber [Text] / J. Kapp. — Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlagsanstalt, 1922. — 296 S.*
14. *Reissmann A. Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke [Text] / August Reissmann. — Berlin : Oppenheim, 1886. — 218 S.*
15. *Tusa M. C. Weber Karl Maria von [Text] / M. C. Tusa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians — 2th. ed. — New York : Ed. S. Sadie, 2001. — Vol. 27. — P. 135—172.*
16. *Weber M. M. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild [Text] [In 2 Bd]. Bd. 1 / Max Maria von Weber. — Leipzig : Ernst Keil, 1864. — 569 S.*

УДК [785.74 : 786.2] : 78.03 (436+430)

Ирина Чабан

ФОРТЕПИАННЫЙ КВАРТЕТ АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ ТРАДИЦИИ: ИСТОКИ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Целью данной статьи является характеристика общестилевых тенденций, повлиявших на формирование такого типа камерного ансамбля, как фортепианный квартет в творчестве представителей австро-немецкой композиторской школы начала и середины XIX в. **Объект** исследования – жанр фортепианного квартета, **предмет** – его истоки и специфика претворения в творчестве австро-немецких авторов, создавших первые образцы данного жанра. **Актуальность**

и научная новизна изучения жанра фортепианного квартета обусловлены недостаточной освещённостью его семантики в имеющейся литературе (частично об этом идёт речь в диссертации Н. Симоновой о фортепианном квинтете [8], а также в исследовании Н. Самойловой о фортепианном квартете в русской музыке [9]); особым, промежуточным положением этого вида камерно-инструментального ансамбля в системе жанров (И. Польская [7, с. 5]), составляющих в совокупности специфику этого рода музыкального мышления.

Практика использования фортепианного квартета характерна для позднеклассицистского и романтического стилей, стоявших в преддверии «новой камерности» (Б. Асафьев [4, с. 105–107]) как ведущей сферы музыкального мышления в творчестве композиторов Новейшего времени, – от 90-х гг. XIX в. и, далее, – в XX в. с его многообразными новациями в этой области.

Кристаллизация норм-признаков любого музыкального жанра в устойчивом соотношении двух его сторон – жанрового содержания и жанрового стиля (А. Сохор [9, с. 19]) – всегда происходит в рамках эпох, определяемых как «классические» или «канонические». В истории музыкальной культуры такой эпохой является венский классицизм, выступающий в понятийном плане даже как синоним музыкальной классики вообще.

Функциональным признаком, свидетельствующим о стабилизации того или иного жанрового канона, является создание «стереотипа структуры» (М. Арановский [2, с. 6]), что относится, в первую очередь, к области музыкальной формы. Рассматривая социологию камерной музыки, Т. В. Адорно не случайно относит к этой сфере музицирования «в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [1, с. 79]. Здесь же выделяется особый фактурный аспект камерности: «Этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Совместное музицирование инструменталистов как основу функциональной стороны камерных жанров выделяет и Б. Асафьев, подчеркивая особый содержательный «уклон» камерной музыки, кото-

рая, соперничая с заявившей о себе как об основной в классицизме жанрово-инструментальной формой – симфонией, перенимала от неё главное качество симфоничности: «Различие европейской камерной музыки от симфонической ни в коем случае не может базироваться на том, что она не симфонична» [5, с. 213].

Понятия «эпоха венского классицизма» и «эпоха сонатной формы» семантически совпадают, что отражается в инструментальной симфонической концепции, становящейся базовым «ядром» всей системы инструментального музицирования, начиная со второй половины XVIII в. и вплоть до неоклассики в XX. Функциональный (способ исполнения, состав исполнителей, инструментарий) и семантико-композиционный (жанровое содержание, жанровый стиль, жанровая форма) уровни жанра [10, с. 7] в сонатно-симфонической концепции приобретают стабильное равновесие, не исключаящее внутренней дифференциации по родам и видам («уровень вида», по Е. Зинькевич [6, с. 83], «жанрово-интонационных констелляций», по Т. Чередниченко [11, с. 80]).

В содержательном плане симфония и производное от неё «мысленческое» понятие «симфонизм» означает стремление к «высоким обобщениям» [5, с. 214]. В формальном (структурном) плане симфонизм реализуется в формах, соответствующих «драматургии конечной цели», противостоящих формам, основанным на «драматургии игры» (термины М. Арановского [3, с. 18]).

Как отмечает И. Польская, «в эпоху Просвещения (и, соответственно, венского классицизма) вопросы жанровой и стилевой характеристики видов камерного ансамбля занимают значительное место в трудах различных мыслителей XVIII в. – музыкантов и учёных, философов и композиторов, теоретиков и практиков, исполнителей и педагогов-методистов» [7, с. 9]. В исследованиях теоретиков того времени (автор называет имена И. Г. Зульцера, Г. Х. Коха, Х. Д. Шубарта, И. Г. Альбрехтсбергера, Д. Г. Тюрка, Ж.-Ж. Руссо – по отношению к камерному ансамблю выделяются «факторы *структурно-функциональный* (определяющий наличие или отсутствие функционального дублирования исполнительских партий) и *семантический*, связанный с содержательной спецификой ансамблевых жанров (в частности – с вопросом их дифференциации от жанров ор-

кестровых и хоровых) и характером отражения личностного или общественного начал» [7, с. 9–10]¹.

В венско-классическом камерном ансамбле кристаллизуются устойчивые модели его жанровых форм, становящиеся канонами, образцами, «матрицами» для написания и исполнения музыки. По Н. Симоновой, «происходит движение от множественности разновидностей музыкальных произведений, культивируемых в конкретной, определяющей их жанровую разновидность социокультурной среде (сфера бытования), к определенному типу, адресованному конкретному слушателю и обладающему набором нормативных жанровых свойств, которые выполняют роль осознанного или интуитивного ориентира в процессе создания и восприятия музыки; формируется смысловое “ядро” жанра, его генетическая память, как результат процесса естественного отбора всего наиболее целесообразного в сфере содержания, формально-структурных закономерностей, технических приемов существующей жанровой системы» [8, с. 7–8].

Таким «ядром» в системе камерно-инструментальных жанров венского классицизма, и далее, как говорит Т. В. Адорно, – «от Гайдна до Шёнберга», то есть во всей австро-немецкой камерно-инструментальной школе, становится квартет. Эта жанровая разновидность, во-первых, наиболее адекватна симфонии, является её «спутником»; во-вторых, квартет как «количественный» и «качественный» инвариант жанровой системы позволяет строить вокруг и внутри него жанровые варианты, формируемые по четырём направлениям, выделяемым Б. Асафьевым в симфонизме XIX в.:

1) оптимизация структурно-композиционных приёмов в сочетании с удобством исполнения;

2) возникновение и внедрение в симфонизм лирической ветви, формируемой под влиянием романтической песни и фортепианной миниатюры;

3) принцип сольного концертирования, отражающий дух эпохи с её демократизацией музыкальной жизни;

4) внедрение в симфонию признаков камерности и лирики как знаковых явлений романтического музыкального мышления [5, с. 215].

¹ *Курсив автора. – И. Ч.*

Камерный ансамбль уже у венских классиков формируется под ощутимым влиянием новых романтических тенденций, испытывая на себе «обратное влияние» симфонии. Тенденция к «симфонизации» и «концертизации» формируется в рамках двух «уклонов» камерности, выделяемых Б. Асафьевым: 1) камерный ансамбль как «остроумный салонный диалог» или «утонченно-прекраснодушное собеседование»; 2) камерный ансамбль – «замкнутая сфера личных переживаний и размышлений: монологи глубоко чувствующей души (последние квартеты Бетховена)» [4, с. 105].

Однако виртуозная концертность зарождающегося стиля «бриллиант», характерного для первых десятилетий XIX в., вносит свои коррективы в камерный ансамбль, модифицируемый в направлении к «новой камерности», для которой, по Б. Асафьеву, два упомянутых «уклона» уже «не составляют исчерпывающего содержания» [4, с. 106].

Фортепианный квартет был одним из провозвестников этой третьей линии в камерном ансамбле, характер которой можно определить как концертно-игровой, соответствующий новым тенденциям и ритмам общественной жизни, выходящей в музыкальной сфере за пределы «замкнутых пространств». Подключение фортепиано к струнному трио сообщает ансамблю, с одной стороны, политембровое качество, с другой стороны, расширяет возможности мелодических инструментов за счёт фортепианно-гармонической, квази-оркестровой фактуры.

Соответственно этим направлениям развивается и инструментальный ансамбль австро-немецкой традиции. В нём:

1) закрепляются основные жанры инструментально-камерного музицирования, устойчивые по количественному и качественному составу, а также по структурно-композиционным признакам (сонатные дуэты в виде мелодического инструмента и фортепиано, трио, квартеты и квинтеты);

2) под воздействием песенного симфонизма (Ф. Шуберт) активно внедряется лирическое начало в области тематизма, что, в свою очередь, ведёт к модификациям в фактуре, инструментовке, структуре (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, И. Брамс);

3) в ансамблях выделяется функциональная пара «соло-аккомпанемент», что ведёт к активному внедрению фортепиано в роли

не только равноправного ансамблевого партнера, но и в роли «аккомпаниатора» (венский струнно-смычковый «концертный квартет» с солирующей первой скрипкой в синтезе с фортепианными «песнями без слов» Ф. Мендельсона);

4) под воздействием жанровой симфонии формируется принцип симфонизации камерного ансамбля, идущий от венской классики, наиболее отчётливо представленный у И. Брамса.

Истоки ансамбля с участием клавира в этом контексте «технологически» соотносятся с двумя предпосылками: фактурной (совмещение полифонии и гомофонии) и тембровой (осознание специфики тембров инструментов-участников). За «технологией», в свою очередь, всегда стоят факторы социо-коммуникации и эстетики (синтез «антиномий» барокко, «канонов» классицизма, романтического «субъективизма»).

В этом смысле фортепианный квартет конституируется как жанр, занимающий промежуточное положение между «старыми» и «новыми» типами камерного ансамбля: 1) в нём сохраняется типовая эстетика камерности как «салонного диалога»; 2) намечаются пути к «новой камерности» с её тенденциями к лаконизму, чёткости формы, персонификации каждого инструментального тембра. Фортепианный квартет – один из показательных результатов эволюции ансамблево-инструментального жанра, направленной к синтезу камерности и концертности: 1) в нём действует принцип паритета партий (камерность); 2) наличие фортепиано позволяет периодически выявлять принцип сольности (концертность).

Если в фортепианном квинтете был полностью сохранён струнно-смычковый квартет, а фортепиано «добавлено» в качестве аккомпанементно-гармонического фона, то в фортепианном квартете функция гармонического инструмента становится более гибкой и подвижной, что позволяет ему «на равных правах» сочетаться с мелодическими струнными, количество которых сокращено до трёх.

Выводы. Общестилевые тенденции в развитии камерно-ансамблевого музицирования, наметившиеся на «стыке» классицистской и романтической эпох, были, с одной стороны, логическим следствием линии, идущей от венских классиков, в первую очередь, Л. ван Бетховена, с другой стороны, отражением романтической эстетики с её

субъективизмом и стремлением к индивидуализации в трактовке сложившихся жанров. Модификации подвергается ведущий жанр венско-классического инструментально-камерного стиля – квартет для струнно-смычковых инструментов. Его модель преобразовывается как темброво (включение фортепиано или духовых инструментов взамен одного из струнных), так и фактурно (выделение функций соло и аккомпанемента в ансамбле). Новые тенденции в области тематизма и характерная для романтической музыкальной поэтики полижанровость соответствуют модели фортепианного квартета, ставшего одним из провозвестников нового камерно-инструментального стиля, заявившего о себе в начале XX в. К чертам этого стиля относятся персонификация инструментальных тембров, гибкое сочетание сольной концертности и камерности, стремление к лаконизму и сжатости форм в сочетании с широким диапазоном проявления общей эмоционально-игровой сферы, идущей от базового источника – традиций венско-классического камерно-инструментального мышления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. *Камерная музыка [Текст] // Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — М. : СПб : Логос, 1999. — С. 79–94.*
2. Арановский М. *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке [Текст] / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.*
3. Арановский М. Г. *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.*
4. Асафьев Б. *Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.*
5. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.*
6. Зинькевич Е. С. *Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов) [Текст] / Е. С. Зинькевич. — К. : Музична Украина, 1986. — 184 с.*

7. Польшкая И. И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* [Текст] : [монография] / И. И. Польшкая. — Харьков, ХГАК, 2001. — 395 с.

8. Симонова Н. В. *Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра* [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. В. Симонова. — К., 1990. — 18 с.

9. Сохор А. Н. *Эстетическая природа жанра в музыке* [Текст] / А. Н. Сохор // *Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования*. — Л. : Сов. композитор, 1981. — Т. 2. — С. 231–294.

10. Тукова І. *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Г. Тукова. — К., 2003. — 19 с.

11. Чередниченко Т. *Ценностный анализ музыки и поэтического текста* [Текст] / Т. Чередниченко // *Laudamus*. — М. : Композитор, 1992. — С. 79–86.

УДК 78.071.1 : 786.2 (438)

Олеся Пупина

**СМЫСЛОВЫЕ ВЕКТОРЫ «ТРЕТЬЕГО ГОДА СТРАНСТВИЙ»
Ф. ЛИСТА**

Чем значительней поэт, тем
меньше допускает он вольностей,
тем сильнее в нём философский дух.

Новалис

Ференц Лист вошел в историю музыкального искусства не только как великий артист и композитор-первооткрыватель, но и как музыкант, обладавший уникальной эрудицией во всех областях художественного творчества, философии, истории, в том числе, творимых современностью. Колоссальный запас знаний служил для него тем контекстом, в котором рождались его замыслы. «Романтическая эпоха, — пишет литературовед Ф. Федоров, — ... осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдаленных как по времени, так и по характеру

философских, религиозных, эстетических доктрин...». Учёный связывает романтическое «поглощение» культуры с идеей универсализма, мирового синтеза и её воплощением «в системе научных и художественных знаний» [13, с. 81]. Духовный и интеллектуальный опыт, которым обладал Ф. Лист – типичный представитель романтизма, образует то смысловое пространство, которое входит в интонационный и композиционно-драматургический строй его музыки, слито с её звуковой материей и её психологическим содержанием.

Одна из увлекательных исследовательских задач заключается в выявлении в листовских текстах излучаемых ими многообразных смыслов, имеющих внемузыкальное происхождение. Подчеркнём, что понятие «текст» в произведениях композитора следует понимать достаточно широко, поскольку собственно музыкальные знаки, как правило, сопровождаются словесными, а подчас и визуально-живописными. Они обычно предстают как в авторских ремарках, направляющих исполнителя по пути адекватного диалога с автором, так и в названиях, предпосылаемых каждому произведению. Нередки случаи предварения нотной записи репродукциями картин или их фрагментов. **Цель** настоящей статьи заключается в раскрытии тех смысловых векторов, которые составляют внемузыкальный контекст фортепианных пьес из «Третьего года странствий».

Выбор аналитического материала обусловлен усилением в последние годы жизни Ф. Листа личностных свойств, характеризующих его как композитора-мыслителя, что привело к переакцентуации философского и артистического начал в творческой натуре художника. В немалой степени этот процесс сопровождался расширением смысловых горизонтов его музыки, знаковым выражением чего служат единицы нотного – собственно музыкального, словесного, визуально-живописного – текста.

Внемузыкальное содержание «Третьего года странствий» Ф. Листа, заложенное в музыкальном тексте пьес цикла, складывается из пяти смысловых векторов. К ним относятся: автобиографический, эмоционально-психологический, гражданский, религиозный и натурфилософский. Многоканальность протекания листовской мысли отвечает требованию, предъявляемому Ф. Шлегелем к «действительно свободному и образованному человеку», который «должен бы по сво-

ему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или же современный совершенно произвольно, подобно тому, как настраиваются инструменты – в любое время и на любой тон» [16, с. 175]. Для каждой из семи пьес, входящих в «Третий год странствий», Ф. Лист находит свой «тон» – доминирующий смысловой вектор, определяющий её ассоциативное поле. Между тем, названные направления внемузыкального содержания не только обособляются, определяя настрой той или иной пьесы, но и образуют единое целое как некую синкретическую всеобщность, под которой понимается взаимопроникновение названных составляющих, когда один и тот же образ, раскрываемый в отдельных пьесах, сочетает в себе несколько смысловых взаимно отражённых граней. Вследствие такой спаянности аспектов духовного содержания «Третьего года странствий» возникает не сводимый к единой формуле запечатлённый в музыке смысл. Иначе говоря, именно музыка оказывается способной передать рассматриваемые смысловые векторы в их синкретизисе. Это соответствует наблюдению К. Зенкина, согласно которому «синтез музыки и слова на уровне интонирования имеет у Листа ту же самую природу, что и на уровне смысла целого. А именно – музыка самодостаточна, но при этом активно излучает свой смысл вовне, за свои пределы. Романтический синтез искусств ... есть ... **материализация** исходящих изнутри музыки её собственных смысловых “излучений”» [3, с. 47].

Следует, однако, оговорить, что выявленные смысловые векторы обладают разной мерой «открытости» имманентно музыкальному способу высказывания. Например, натурфилософский тяготеет к сугубо рациональной рефлексии, гражданский и религиозный апеллируют к высокой степени объективации, хотя и затрагивают область чувствований. Наиболее близки к индивидуально-личностному выражению художника-романтика векторы автобиографический и эмоционально-психологический, **все**-присутствие которых накладывает отпечаток на разнообразие уровней содержания листовского опуса, превращая пьесы цикла в многоаспектное осмысление одного из ключевых вопросов человеческого бытия: о феномене смерти. В конечном счёте, размышления на эту тему, обретающие многовекторный харак-

тер, становятся своеобразным повествованием о духовных странствиях автора, запечатлённых не только в звуках, но и в тех словесных знаках, которые, подобно метафорам, отсылают к различным познавательным источникам. Такой подход композитора к творчеству отвечает особому пониманию авторского начала в романтическую эпоху. «Многие превосходные романы, – писал в одном из своих “Фрагментов” Ф. Шлегель, – представляют собою сводку, энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивида ...» [16, с. 183].

Универсализирующее содержание пьес «Третьего года странствий», автобиографический и эмоциональный смысловые векторы соотносятся в системе причинно-следственных связей. Непосредственно из текста явствует второй из них; однако первый образует тот жизненный контекст, который порождает побудительные силы к творческому, субъективно опосредованному отклику на происходящие события – не как житейские, но как бытийные. Поэтому начать движение по смысловым векторам листовского цикла целесообразно с **автобиографического**. Его возникновение напрямую связано с центральным предметом размышлений композитора – темой смерти.

В 1860–1880 гг. когда создавался цикл «Третий год странствий», жизнь композитора была омрачена множеством болезненных утрат – смертью близких ему людей: детей – сына Даниэля (1859) и дочери Бландины (1862), матери – Анны Лист (1866), друзей – Гектора Берлиоза (1869), художника Овербека (1869), венгерского композитора и музыкального критика Михая Мошоньи (1870), первой любви Листа, дочери французского министра Каролины Сен-Крик (1872), подруги Листа и матери трёх его детей (Бландины, Даниэля и Козимы), графини Марии д’Агу (1876), французской писательницы Жорж Санд (1876), венгерского политического деятеля, барона Антала Аугуса (1878), а в год публикации цикла – друга и соратника композитора в отстаивании идеала «музыки будущего» Рихарда Вагнера (1883). Осмысление этих событий отражается в красноречивых названиях многих сочинений Листа последних десятилетий: «Серые облака» (1881), «Траурная гондола» (1882), «Рок» (последние годы жизни), «На могиле Рихарда Вагнера» (1883), «Чардаш смерти» (1881 или 1882). Сосредоточенность на теме смерти и связанных с ней настроениях побуждает исследователей к акцентированию горестных

переживаний композитора. В частности, Я. Мильштейн отмечает депрессивное состояние Ф. Листа: «Мрачные навязчивые мысли не давали покоя ни днем, ни ночью» [7, с. 574]. Композитор часто признавался, что «устал от жизни», что ему «недостает душевного здоровья и т. д. ... Он все больше проникался “безрадостными” настроениями...» [7, с. 576].

Аналогичное мнение высказывает Б. Сабольчи: «Мысли о смерти занимают его особенно интенсивно после кончины его детей Даниэля и Бландины. В 1869 году, когда умер его друг, живописец Овербек, он сообщает княгине Сайн-Витгенштейн последний завет относительно своего погребения» [10, с. 42]. Венгерский музыковед особенно подчёркивает глубину переживаний композитора по поводу смерти Р. Вагнера¹, полагая, что именно это событие побудило его к ряду признаний в письме к Лине Раманн² в Рим от 19.02.1883 г. – через шесть дней после кончины немецкого мастера: «У меня в сердце глубокая печаль, ... и эта печаль подчас должна проявиться в музыке» [14, с. 171]. Подобный мотив звучит и в письме к П. Жуковскому³ от 23.02.1883 г.: «Плакать и молиться – вот чему лучше всего посвящать время, которое мне остается прожить» [5, с. 73].

В третьем томе «Годов странствий» данная тема непосредственно воплощена в четырёх номерах из семи: во второй и третьей пьесах, имеющих одинаковое название – «У кипарисов виллы д’Эсте. Тренодия», в пятой и шестой – «*Sunt lacrymae rerum*» и «Похоронном марше». Ключевые слова первых двух – «кипарисы» и «тренодия» – отсылают к культуре античности. Объяснение жанрового содержания

¹ Р. Вагнер умер 13 февраля 1883 г.

² Раманн Лина (1833–1912) – немецкая музыкальная писательница, пианистка, педагог, биограф Ф. Листа.

³ Павел Васильевич Жуковский (1845–1912) – художник, сын известного русского поэта Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). П. Жуковский рано осиротел, не имея возможности учиться живописи, был самоучкой. Большую часть жизни он провел за границей, в последние годы жил в Веймаре, где и умер. Художник был в дружеских отношениях с Ф. Листом и Р. Вагнером. П. Жуковский выполнил декорации к опере «Парсифаль» и другим произведениям Р. Вагнера, написал портреты Козимы Лист и Ференца Листа. Портрет Ф. Листа оказался одним из самых удачных из многочисленных портретов композитора, выполненных крупными мастерами: Ж. Энгром, Ф. Каульбахом, Ф. фон Ленбахом, М. Мункачи, И. Репиным и др.

второго из них даёт Я. Мильштейн: «Тренодия – траурное пение при погребальных церемониях и тризне, сопровождавшееся у древних греков игрой на флейте» [6, с. 316]. Более сложную семантическую цепочку образует первое. В оригинальном издании на титульном листе обеих пьес были помещены рисунки с изображением кипарисов виллы д'Эсте – деревьев, имеющих символический ореол. Согласно древнегреческим мифам, кипарис – это дерево печали. Как указывает А. Тахо-Годи, в одном из них Кипарисом называли юношу, сына Телефа, любимца Аполлона. О нём рассказывает в «Метаморфозах» Овидий. Кипарис, испытывавший привязанность к прекрасному оленю, случайно дважды смертельно ранил его. По просьбе Кипариса Боги превратили его в дерево печали, «чтобы он мог вечно тосковать по своему другу» [12, с. 286]. Заметим, что свою тренодию Ф. Лист в обиходе называл «*Cypressen-Memento*», что в переводе с французского языка означает «Кипарис-Память».

В соответствии с другим мифом, Кипарисой называли дочь Боррея, вырастившего первый кипарис на её могиле. Это же имя носили и дочери Этиокла в Орхомене, «которые, танцую на празднике Деметры и Коры, упали в источник, но были превращены Геей в деревья» [12, с. 286]. Можно предположить, что образ кипариса, юноши, превратившегося в дерево печали, ассоциировался у Ф. Листа с его собственным сыном Даниэлем, умершим в 20-летнем возрасте.

Помимо автобиографического вектора, в обеих тренодиях проявляется **натурфилософская** направленность мирозерцания Ф. Листа. Композитор не был музыкальным пейзажистом, живописцем природы *par excellence*, хотя и не оставался равнодушным к её красотам. Подчёркивая глубинное восприятие её явлений Ф. Листом, Я. Мильштейн приводит авторское определение программной подосновы тренодий: «Скорбь и горести всемогущей природы» [6, с. 315]. Иную точку зрения на содержание пьес «У кипарисов виллы д'Эсте» высказывает К. Жабинский, полагающий, что образ дерева печали был для Ф. Листа ««немым свидетелем» исторических событий XVI–XIX веков». Учёный высказывает и другое предположение, имеющее культурную подоплеку. Как пишет музыковед, известно, что замысел второй тренодии связывался автором с «... кипарисами римской церкви *Santa Maria degli Angeli*, о которых говорили, будто старейший из них

посадил сам Микеланджело”. Безусловно доверяя этой легенде, Лист выписал имя гениального художника на титульной странице пьесы, а позднее, когда “микеланджеловская” версия была всё-таки опровергнута, счёл за лучшее отказаться от оригинального названия вообще ...» [цит. по: 2, с. 71]. Если принять приведенное толкование внемузыкальных ассоциаций, вызываемых названной пьесой, то темы смерти и памяти получают двойное семантическое измерение: как отражение символики античного мифа и как своеобразный «мемориал» великому художнику. Такое «просвечивание» одного смыслового нюанса сквозь другой типично для поэтического мышления эпохи романтизма, связанного со способностью, по У. Блейку, «в одном мгновении видеть вечность».

В этом плане особый интерес представляет четвёртая пьеса – «Фонтаны виллы д’Эсте». На первый взгляд, это импрессионистическая картинка, призванная возбудить исключительно гедонистические чувства. Однако Ф. Лист наполняет образ фонтанирующей воды глубоким философским и религиозным смыслом. Вода представлена не только как животворящее начало, как образ красоты, радости и торжества земной жизни; она олицетворяет и источник «жизни вечной». Скрытый смысл пьесы обнаруживается посредством цитаты, заимствованной из библейского сюжета, повествующего о встрече возле колодца Иисуса Христа с самарянкой в г. Сихоре. Эту цитату на латинском языке, взятую из Евангелия от Иоанна (IV, 14), Ф. Лист поместил в нотном тексте оригинального издания в качестве эпиграфа к эпизоду, начинающемуся в 144 такте: «Но вода, которую я дам ему, сделается в нём источником воды, текущей в жизнь вечную».

К. Жабинский высказал интересное замечание о том, что число 144, очевидно, символизирует число 144 000 избранных «рабов Бога нашего», которым будет даровано спасение в «Великий день гнева Его» (Откр. VII, 2–8; VI, 17) [2, с. 74]. В соответствии с Библией, видение ученика Христа – святого Иоанна Богослова – «предвосхищает» триумф этих «запечатленных» людей, которым удалось благополучно пережить страшное время кар Господних, дожидаться возвращения Христа на землю и удостоиться чести приветствовать Его.

Христос растолковал самарянке, у которой попросил напиться воды, «что всякий, кто слушает Спасителя и делает то, чему Он учит,

получит жизнь вечную в царстве небесном» [11, с. 162]. Таким образом, тема смерти смыкается в «Фонтанах виллы д'Эсте» с темой бессмертия. Благодаря введённой в текст словесной цитате возникает драматургическая связь между, соответственно, второй-третьей и четвёртой пьесами, что проявляется уже при сопоставлении ключевых слов в их названиях: кипарис – безмолвный памятник, застывший в вечной скорби, своего рода знак *Memento mori*, и фонтаны – звенящие струны неиссякающей живой воды как символ бесконечного обновления. Так сплетаются автобиографический и натурфилософский смыслы, пропущенные сквозь призму античных либо библейских представлений.

Пересечением автобиографического и **гражданского** векторов отмечены пятая и шестая пьесы цикла – «*Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois*» и «Похоронный марш» – музыкальные картины, возникшие в воображении Ф. Листа под влиянием предшествующих трагических событий современности: соответственно, поражения революции в Венгрии и убийства 35-летнего императора Мексики Максимилиана I и его похорон в Вене. Ф. Лист не был аполитичным человеком. Откликом на подобные события было создание многих музыкальных произведений⁴. В «*Sunt lacrymae rerum*» композитор поднял тему крушения народных надежд, неизбежности человеческих жертв, принесённых в борьбе за свободу⁵, гибели венгерско-

⁴ Под влиянием революционных событий в Европе в 1848–1849 гг. Ф. Лист создал «Хор рабочих» (1848), вокальный квартет «Весёлый легион» на текст поэта и журналиста А. Бухейма, посвящённый участникам боёв в Вене, знаменитому студенческому Академическому легиону (1848), трагическое «Погребальное шествие» («Граурное шествие») для фортепиано (1849; Ф. Лист снабдил эту пьесу подзаголовком «Октябрь 1845»). Непосредственно под впечатлением июльской революции в Париже возник замысел «Революционной симфонии». Её первую часть Ф. Лист опубликовал в качестве симфонической поэмы «Плач о героях» (1850–1854), посвящённой К. Витгенштейн. В 1847–1853 гг. созданы Венгерские рапсодии (№№ 1–15). В 1848 г. сочинена кантата «Венгрия» на патриотический текст Ф. Шобера.

Под впечатлением смерти Максимилиана I Ф. Лист написал и произведение для хора «Реквием на смерть императора Мексики Максимилиана I».

⁵ К. Жабинский указывает на то, что в черновиках пятая пьеса имела заглавие «*Threnodie hongroise*» («Венгерская тренодия») [2, с. 71]. Частично его содержание сохранилось в окончательном варианте названия этой части цикла: в подзаголовке «*en mode hongrois*» («в венгерском стиле»).

го народа. Правомерность такой трактовки содержания этой пьесы подкрепляется её названием. Им послужили слова Энея, увидевшего в одном из карфагенских храмов изображение сцен троянской войны. Буквальный перевод слов *Sunt lacrymae rerum* – «Есть слёзы для (чужих) дел» (то есть слёзы сочувствия)». Они заимствованы из «Энеиды» Вергилия: «Вот и Приам, погляди! И тут есть награда за доблесть. Слезы сочувствия есть, и земное трогает душу»⁶ [1, с. 777]. Как видим, и событие гражданского звучания «прочитывается» Ф. Листом в зеркале художественной культуры, вследствие чего оно воспринимается как одна из повторяющихся трагедий в вечном «сценарии» истории человечества. В следующем затем «Похоронном марше» музыкальные средства – многократное проведение остинатных интонационно-ритмических фигур – символизируют цикличность бытия в его земном измерении. Заметим, однако, что и в этой, едва ли не самой безнадежно мрачной, даже зловещей, пьесе «Третьего года странствий» смерть не абсолютна, о чём свидетельствует радостный «перезвон колоколов» в последних тактах, порождая видение распахнувшихся врат рая.

Религиозный смысловой вектор, присутствующий благодаря библейской цитате в «Фонтанах виллы д'Эсте», наиболее явственно прослеживается в пьесах, обрамляющих цикл. Первая из них, «*Angelus!*», служит своеобразным порталом, ведущим в «Третий год странствий», а, в конечном счёте, в интеллектуальный и духовный мир композитора. По драматургической значимости она сопоставима со вступлениями сонатных *Allegri* романтических симфоний, в том числе, самого Ф. Листа, или оперного *Vorspiel'*я в духе музыкальных драм его друга Р. Вагнера. Многомерность смысла этой пьесы заложена в самом слове «*Angelus!*»: им открывается молитва Деве Марии, получившей Благою весть. Чудо Рождества, появления новой жизни как знака вечного обновления запечатлевается в другом значении этого слова, которое служит «именем» колокола, неизменно возвещающего о нём. На первый взгляд, может показаться странным, что музыкальную «повесть» о смерти Ф. Лист начинает со столь радостного тона. В действительности, происходит завязка избранной

⁶ Перевод В. Брюсова.

темы, о чём свидетельствует изображение, помещённое автором на титульном⁷ листе первого издания: фрагмент репродукции картины П. Жуковского «Святое семейство» с изображением трёх ангелов – трёх внучек Ф. Листа с музыкальными инструментами в руках⁸ (Бландины, Евы и Изольды, играющих, соответственно, на свирели, скрипке и лютне). Картина была написана для Р. Вагнера⁹ и не имела непосредственного отношения к пьесе Ф. Листа. Но автор посчитал необходимым проиллюстрировать свою пьесу именно этим фрагментом репродукции картины. Необходимо учитывать тот факт, что младшая дочь Листа и Марии д'Агу Козима¹⁰ назвала своих старших детей Даниэлой и Бландиной в память о своих родных брате и сестре – Даниэле (1839–1859)¹¹ и Бландине¹² (1835–1862), умерших в молодом возрасте – в 20 и в 27 лет. Ф. Лист крайне тяжело пережил эти потери и был очень благодарен Козиме за понимание и поддержку. Я. Ханкиш пишет: «Лист был сердечно благодарен своей дочери, назвавшей в память о его детях первого ребенка – Даниэлой и ... второго – Бландиной» [14, с. 113]. Очевидно, в образах ангелов ему представлялись родные, ушедшие в мир иной, дети. Так для Ф. Листа рождение и смерть становятся нерасторжимыми актами, подобно

⁷ Репродукция титульного листа пьесы в оригинальном издании помещена в монографии Я. Мильштейна [8, с. 137].

⁸ На картинах ренессансных художников ангелы нередко изображались с музыкальными инструментами и нотами в руках.

⁹ На полотне П. Жуковского «Святое семейство» (1880) в аллегорической форме изображена семья Р. Вагнера. Кроме упомянутых Бландины, Евы и Изольды, на картине запечатлены: Зигфрид с плотницкими инструментами – в облике ребёнка Иисуса, Даниэла – в облике Марии, автор картины – в облике Иосифа. В медальоне на колонне – портрет Ж. А. де Гобино (французского дипломата, ориенталиста, друга семьи Р. Вагнера). Козима, будучи преданной почитательницей творчества Р. Вагнера, дала имена всем своим детям в честь основных персонажей вагнеровских опер: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Кольцо Нибелунга». Картина хранится в архиве Рихарда Вагнера (Байрёйт, Германия).

¹⁰ Козима Лист (1837–1930) – в первом браке – жена Ганса фон Бюлова, во втором – Рихарда Вагнера.

¹¹ Даниэль скоропостижно умер от туберкулёза легких 13 декабря 1859 г. [9, с. 129].

¹² Старшая дочь Ф. Листа Бландина (в замужестве Оливье) назвала своего сына, родившегося 3. 07. 1862 г., также именем Даниэль. Бландина неожиданно скончалась 11 сентября 1862 г., оставив полуиротой своего двухмесячного ребёнка.

тому, как начало и конец человеческой жизни – не одного индивида, а человека как рода, сходятся в одной точке¹³. Тем самым, созерцательная, лишённая драматургических превращений, пьеса оказывается «программой» всего цикла, концентрируя в виде единого, «снятого» смысла антиномию смерти и бессмертия.

От «*Angelus!*», открывающей цикл, протягивается арка к «*Sursum corda*», замыкающей его. Обе пьесы связаны не только с религиозной символикой, но и с храмовым действием. Слова, помещённые в их названиях, произносятся во время службы, но если молитву «*Angelus!*» поют всем собором, то «*Sursum corda*» («Горé сердца») – это возглас католического священника, его призыв к пастве¹⁴. Так получает «развязку» линия авторских размышлений, позитивный тонус которых свидетельствует о попытке Ф. Листа посредством сублимации через творчество преодолеть душевную усталость и боль множества утрат. Тем самым актуализируется тот смысловой вектор, который был обозначен как **эмоционально-психологический**.

В третьем томе «Годов странствий» листовское романтическое самовыражение получает новую форму, которую можно определить как исповедь и проповедь. Рассматривая эти способы высказывания в совокупности, слитности, взаимопроникновении, О. Шелудякова объединяет их понятием **откровения** – «по аналогии с “Откровением” святого Иоанна Богослова, в котором свойства мессианской проповеди уживаются с поразительным самораскрытием, свидетельством о собственном духовном опыте» [15, с. 175]. Под знаком таким образом понимаемого откровения проходит весь цикл «Третьего года странствий». Однако, например, обеим тренодиям более соответствует исповедальность, «*Sursum corda*» – пафос проповедничества. В молитвенном «*Angelus!*» откровение воспринимается как духовное прозрение, внезапно снизошедшая благодать. Проповедническая декламация «*Sunt lacrymae rerum*» напоминает страстную обличительную речь оратора, словно подкреплённую последующей картиной

¹³ Заметим, что музыкальное искусство выработало приёмы, с помощью которых эта, казалось бы, абстрактная идея обретает звуковую плоть. Вспомним о бесконечном каноне, форме рондо, различных *ostinato*, пьесах типа веберовского «*Perpetuum mobile*» – финале фортепианной сонаты *C-dur*.

¹⁴ Эти слова заимствованы из Библии (Плач Иеремии, 3, 41).

тризны. В «Фонтанах виллы д'Эсте» откровение в его исповедальной ипостаси благодаря библейской цитате приобретает проповеднический смысловой оттенок.

Выводы. Выявленные смысловые векторы образуют систему прямых и перекрёстных связей между пьесами цикла, пронизывают их, подобно кровеносным сосудам, создавая непрерывную циркуляцию разноплановых идей, обращённых к различным сферам человеческого бытия, но объединённых размышлениями о смерти. «*Angelus!*», «*Sursum corda*», отчасти «Фонтаны виллы д'Эсте» питаются духовными соками Библии. Обе тренодии и «*Sunt lacrymae rerum*» апеллируют к античности, но имеют различную смысловую подоплеку, соответственно, натурфилософскую и гражданскую. В свою очередь, две пьесы – «У кипарисов виллы д'Эсте» и «Фонтаны виллы д'Эсте» – образуют некое единство – как этапы движения мысли от погружения в глубокую скорбь к светоносной картине Эдема. С другой стороны, тренодии по своей тематике сближаются с «*Sunt lacrymae rerum*» и «Похоронным маршем» – своего рода «*Dies irae*». Наряду с арочными связями очевидна целенаправленность движения листовской мысли: религиозный «тезис» («*Angelus!*») – натурфилософский аспект темы смерти (обе тренодии) – он же с религиозным подтекстом («Фонтаны виллы д'Эсте») – гражданский аспект темы («*Sunt lacrymae rerum*» и «Похоронный марш») – религиозное «слово»-проповедь («*Sursum corda*»). В результате серия пьес превращается в единый организм, концепцию мировоззренческого уровня, постижение которой позволяет соприкоснуться с духовным миром Гения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бабичев Н., Боровский Я. *Словарь латинских крылатых слов [Текст] : 2500 единиц / под ред. Я. М. Боровского. — 3-е изд. — М. : Рус. яз., 1988. — 960 с.*
2. Жабинский К. *Годы странствий Ференца Листа: от Байрона к Гёте [Текст] / К. Жабинский // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : РА – Каравелла, 2002. — С. 62–76.*
3. Зенкин К. *Слово в фортепианных произведениях Листа [Текст] / К. Зенкин // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : РА – Каравелла, 2002. — С. 43–47.*

4. Лист Ф. Год третий [Ноты] / Ф. Лист // Годы странствий : для ф-п. / Ф. Лист / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. — М. : Музгиз, 1959. — С. 151–203.
5. Лист Ф. Ф. Лист — П. В. Жуковскому. 23 февраля 1883 г. [Текст] / Ф. Лист // Письма зарубежных музыкантов : из рус. архивов / [сост. Л. М. Кутателадзе]. — Л. : Музыка, 1967. — С. 73.
6. Мильштейн Я. Комментарии [Текст] / Я. Мильштейн // Годы странствий. Третий год [Ноты] / Ф. Лист : для ф-п. — М. : Музгиз, 1959. — С. 285–317.
7. Мильштейн Я. Ференц Лист [Текст] : в 2 т. Т. 1 / Я. Мильштейн. — М. : Музгиз, 1956. — 862 с.
8. Мильштейн Я. Ференц Лист [Текст] : в 2 т. Т. 2 / Я. Мильштейн. — М. : Музгиз, 1956. — 600 с.
9. Попова Т., Скудина Г. Ференц Лист [Текст] / Т. Попова, Г. Скудина // Зарубежная музыка XIX века : кн. для учащихся / ред. П. А. Стеллисеровский. — М., 1981. — С. 103–132.
10. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа [Текст] / Б. Сабольчи ; пер. с венг. Р. Э. Краузе ; под ред. И. Мартынова. — Будапешт : Изд-во Академии Наук Венгрии, 1959. — 140 с.
11. Соколов А. Ветхий и Новый Завет в простых рассказах [Текст] / ред. А. Балакин. — М. : Прометей, 1991. — 256 с.
12. Тахо-Годи А. Кипарис [Текст] / А. Тахо-Годи // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — С. 286.
13. Федоров Ф. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана [Текст] / Ф. Федоров // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана : [сб. ст.] / ред. кол.: И. Ф. Бэла, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе. — М. : Наука, 1982. — С. 81–106.
14. Ханкиш Я. Если бы Лист вел дневник... [Текст] / Я. Ханкиш ; пер. с нем. М. Погани. — Изд. 2-е. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1963. — 188 с.
15. Шелудякова О. Е. Поэтика позднеромантической мелодики [Текст] : монография / О. Шелудякова. — Екатеринбург : Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2006. — 356 с.
16. Шлегель Ф. Фрагменты [Текст] / Ф. Шлегель // Литературная теория немецкого романтизма : документы / ред., вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского ; пер. Т. И. Сильма и И. Я. Колубовского. — Л. : Изд-во писателей, 1934. — С. 169–185.

БЕТХОВЕНСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ПИСЬМЕ ИОАННЕСА БРАМСА

Творчество Иоганнеса Брамса, обширность его полифонического письма представляет собой богатый материал для изучения и требует осмысления музыковедческой наукой, ведь любое отдельное исследование того или иного жанра, формы либо произведения И. Брамса не будет полноценным без общего видения его полифонического наследия и связи с предшествовавшей ему исторической традицией.

В научной литературе, посвящённой жизни и творчеству И. Брамса, находим много фактов, свидетельствующих о важности для композитора наследия Л. Бетховена. В статье «Человек, учитель, художник» немецкого музыкального критика и композитора Густава Йеннера – единственного ученика Брамса по композиции (с 1888 по 1895 гг.), принадлежащей к наиболее ценным документальным текстам о Брамсе, читаем: «... желая придать мне уверенность в выполнении модуляций, он заставлял сочинять пьесы по модуляционному плану бетховенских и моцартовских *Adagio*. “Если Бетховен идёт из До-мажора в Ми-мажор, то и Вы так делайте. Раньше я тоже занимался этим” – говорил он мне» [4, с. 216]. Композитор рекомендовал Г. Йеннеру разобрать вплоть до мельчайших деталей строение моцартовских и, особенно, бетховенских сонатных *allegri*, «найти оправдание каждой ноте, а затем попытаться сымитировать их на собственном тематическом материале» [4, с. 219]. Посредством овладения техникой имитации И. Брамс стремился развить мышление юного композитора, научив думать логически, и сделать более утончённым его музыкальное восприятие. Е. Царёва подчёркивает, что произведения Л. Бетховена «составляли основу репертуара, на котором воспитывался И. Брамс» [10, с. 23]. И. Брамс собственноручно *переписал* для подробного изучения партитуры Третьей и Пятой симфоний Л. Бетховена из библиотеки своего учителя Э. Марксена, участвовал как пианист в исполнении бетховенской камерно-инструментальной музыки. И. Брамс был и прекрасным исполнителем двух фортепиан-

ных концертов Л. Бетховена – Пятого (в своём переложении) и Четвёртого, к которому создал каденции (к первой части и финалу).

Особое значение творчества Л. Бетховена для музыки И. Брамса часто подчёркивается исследователями (М. Друскиным, Е. Царёвой, Ф. Грасбергером, В. Конен, Е. Мревловым, В. Холоповой и др.). Так, И. Слоним пишет о фортепианной сонате И. Брамса оп. 5: «Значение Брамса, как преемника ... Л. Бетховена, ощущается в финале с особой полнотой» [7, с. 16]; автором отмечается интонационное родство начала сонаты В-dur оп. 106 Л. Бетховена и сонаты С-dur оп. 1 И. Брамса. И всё же *полифоническая традиция Л. Бетховена*, продолжающая своё развитие в особенностях музыкального письма И. Брамса, в исследовательской литературе остаётся в тени.

Одной из главных заслуг Л. Бетховена перед историей полифонии, согласно В. Протопопову, является полифонизация сонатной формы. В финале квартета оп. 59 № 1 Л. Бетховена полифония становится «ведущим принципом» [5, с. 401]: голоса ансамбля образуют свободно развивающиеся мелодические линии. Финал сонаты оп. 110 представляет собой масштабную фугу. Л. Бетховен также закрепляет фугу (фугато) в составе вариаций (например, Вариации оп. 35) и в составе разработки (финал Сонаты оп. 101, Третьей симфонии и др.). Со всей полнотой И. Брамс продолжает бетховенскую линию полифонизации сонатной формы. Одним из ярких тому примеров является финал виолончельной сонаты оп. 38. Полифония пронизывает всю первую часть, главная партия дана в фугированном изложении. В связующей партии встречаем каноническую секвенцию второго рода, в разработке – первого.

Для финала первого струнного квинтета F-dur оп. 88 И. Брамс избрал излюбленное Л. Бетховеном сочетание фуги с сонатной формой. К. Гейрингер отмечает, что непосредственным образцом для И. Брамса послужил финал струнного квартета оп. 59 № 3 Л. Бетховена, где различные темы представляют собой варианты фугированно изложенной главной темы или контрапункты к ней [1, с. 253].

В фактуре *поздних* фортепианных сонат Л. Бетховена и фактуре фортепианных сонат И. Брамса оп. 1, 2, 5 обращают на себя внимание разделы, выдержанные в виде выразительного *двухголосия*. Как представляется, такие «очаги» двухголосной полифонии наглядно являют

процесс преодоления гомофонии и высвобождения линейной энергии мелоса, приводящей к мелодической самостоятельности, интонационной и смысловой значимости голосов. Показательно строение экспозиции *Allegro* последней сонаты Л. Бетховена: после унисонного изложения темы в первом предложении и гомофонного второго предложения периода следуют три проведения темы в свободном двухголосном полифоническом изложении (c-moll, Es-dur, As-dur), выполняющие функцию связующей партии.

Вслед за Л. Бетховеном, в финале сонаты f-moll И. Брамса густая аккордовая фактура второй темы побочной партии в первом проведении сменяется *двухголосным каноном* во втором проведении с неизменным лишь первым восьмитактом темы. По наблюдению И. Слонима, данная тема «интонационно близка теме финала девятой симфонии Л. Бетховена и имеет здесь тот же смысл» [7, с. 16].

Таким образом, в творчестве обоих мастеров обнаруживается общая логика в применении фактурных приёмов в изложении и развитии тем сонатной формы: первое предложение периода часто выдержано в гомофонном складе, второе – в полифоническом.

В первой части *квартета И. Брамса op. 60* на предыктовом органном пункте разработки последовательно сменяются двухголосный канон в октаву (альт-скрипка), имитация (свободный канон) в дециму и трёхголосная имитация, переходящая в секвенцию. Динамическое нарастание с усилением напряжённости звучания музыки, как характерная черта предрепризных построений Бетховена, возникает в данном квартете И. Брамса благодаря сокращению времени вступления голосов (от такта до одной четверти), изменению интервала вступления и увеличению их количества.

В качестве яркого примера продолжения бетховенской традиции более подробно остановимся на *фуге И. Брамса из Фортепианных вариаций на тему Генделя op. 24 B-dur (1861)*. В. Протопопов, называя И. Брамса в ряду композиторов, испытавших «влияние принципов бетховенской фуги» [6, с. 427], указывает именно на эту фугу как яркий образец подобного воздействия.

Монументальная четырёхголосная финальная фуга фортепианных вариаций *op. 24* соответствует торжественному тону всего произведения. Тема структурирована как императивное ядро и подхва-

тывающая его фаза развёртывания в виде равномерного движения шестнадцатыми. Начальный ямбический мотив от I ко II ступени развивается секвентно. Тональная ясность (B-dur) и диатоничность темы подчёркиваются полной несовершенной каденцией на тонической терции в основной тональности. Выразительным интонационным моментом фазы развёртывания является нисходящее движение V-III-II-I, в котором обнаруживает себя знаменитый золотой «ход валторны», особенно явный при проведении темы в верхнем голосе в тональности доминанты (благодаря этому ходу возникает параллель с симфоническими произведениями композитора, – достаточно вспомнить золотой ход валторны в Четвёртой симфонии).

Противосложение к теме удержанное и представляет собой прямолинейное восходящее движение, устремлённое к тональности доминанты (F-dur), с последующими активными ямбическими скачками к гармоническим устоям лада.

Что же касается параметра порядка вступлений голосов, то в экспозиционной части фуги B-dur голоса вступают попарно, сначала – альт и сопрано, затем – бас и тенор.

Непрерывности развития музыки способствуют взаимодополняющая ритмика и характерное для жанра фуги вуалирование кадансов (см. движение альты и баса в момент экспозиционного проведения темы фуги тенором, а также завершающее экспозиционную часть проведение темы в теноровом голосе с нисходящим вариантом удержанного противосложения в верхних голосах в терцовом удвоении). Вслед за небольшой интермедией (такты 9–10) на интонационном материале темы, подвергающейся активному тональному развитию, в нюансе *forte* в основной тональности звучит дополнительное проведение темы у сопрано с секстовым удвоением альтовым голосом (тт. 11–12). Если до сих пор стиль фуги явно походил на баховский, то в этом фрагменте «прорываются» романтическая свобода и песенность: подобные «удвоения-вторые» – излюбленный приём Брамса.

При проведении темы в верхних голосах (сопрано и альт в движении секстами) постепенно образуется интонационно-ритмическая общность между нижними голосами (тенором и басом), где продолжается движение шестнадцатыми. Таким образом, голоса попарно контрастируют друг другу. Контраст направлений мелодического

движения голосов дополняется «скрытым двухголосием» нижнего пласта, возникающим вследствие октавных перебросов.

В первом разделе второй интермедии, выдержанной в нюансе *piano* на доминантовом органном пункте «фа» (тт. 13–24), происходит уплотнение, сгущение фактуры, которое стимулирует ритмическое и мелодическое развитие каждого голоса. Для этого интермедийного раздела характерно «мерцание» тональностей F-dur и f-moll. На фоне стаккатного движения в басовом голосе осуществляется кратковременный переход из F-dur в основную тональность B-dur, после чего следует второй раздел интермедии в тональности Es-dur. В нём присутствует характерный регистрово-фонический контраст, – большая / вторая октавы; одноголосное соло баса / терцовая (секстовая) втора верхнего пласта. Так, незаметно, «полифония голосов» перерастает в характерную для стиля Брамса «полифонию голосов / пластов», порождаемую романтической свободой использования колористики фортепианной фактуры.

Если интонационной основой первого раздела интермедии был фанфарный мотив – второй такт темы, то источником развития во втором разделе становится начальная интонация темы фуги. Развитие приводит к тональности b-moll. Рассмотрим подробнее развивающую часть фуги, сосредоточив внимание на логике тонального движения и модификациях темы.

Развивающий раздел начинается проведением темы в басу в b-moll. Тема подвергается небольшим интонационным изменениям: восьмую паузу заменяет нисходящий октавный ход, рождающий скрытый дополнительный полифонический голос в басу, появление которого расширяет регистровую палитру фортепиано колористикой большой октавы. Обновлению звучания темы способствуют излюбленная Брамсом «гармоническая фигурация» в партии верхнего голоса (в частности, движение по звукам уменьшённого септаккорда) и эллипсис.

Для следующего проведения темы характерно сопоставление одноименных тональностей F-dur и f-moll, уже встречавшееся в первом разделе второй интермедии. После проведения темы в тональности Des-dur в нюансе *piano* звучит тема в обращении, с необычной для фуги ноктюрновой фактурой в басу, выделяющаяся и своим лири-

ческим характером, который сохраняется в следующем проведении. Кульминационный всплеск совпадает со следующей интермедией, где осуществляется дальнейшее развитие темы-ядра и происходит поворот к основной тональности – B-dur (тт. 48–49). «Мерцание» одноименных тональностей (B-dur, b-moll) отличает проведение темы в басу в увеличении; затем тема в увеличении звучит у сопрано, с характерным штрихом стаккато, внося элементы скерцозности.

Таким образом, Брамс расширяет образную амплитуду фуги, так как проведения темы становятся носителями разных семантических типов – лирического, скерцозного и др. Это качество, на наш взгляд, приводит в рассматриваемом сочинении к преодолению образа барочной фуги, остающегося важной чертой семантического облика многих фуг композитора. Можно сказать, что проведения темы в данной фуге подобны вариациям, ярким примером чему служит проведение темы в верхнем голосе на фоне аккордовых фигураций в басу (тт. 33–34).

Масштабная интермедия, состоящая из двух контрастных разделов (тт. 59–74), приводит к основной тональности, в которой начинается третья, заключительная, часть фуги. Тема звучит на *forte* одновременно у сопрано в характерном секстовом удвоении и у баса в обращении в терцовой дублировке. В заключительной интермедии, имеющей черты масштабной коды, устанавливается органнй пункт на доминанте основной тональности. Голоса объединяются в полнзвучные аккорды, на фоне которых в октавном удвоении секвенчно развивается начальная интонация темы. Кода фуги имеет черты масштабных сонатно-симфонических код и становится кульминацией всего цикла.

Итак, в данной фуге И. Брамса наблюдаем органичное сочетание *принципов фуги, вариационной формы* (близость некоторых проведений темы вариациям) и *сонатности* (проведение темы в тональности доминанты – F-dur / f-moll, масштабная кода).

Попытаемся выявить общие черты *B-dur'ной фуги Брамса и B-dur'ной фуги финала сонаты Бетховена op. 106 № 29*. Прежде всего, обе фуги буквально пронизывает стремительное движение шестнадцатыми, выступающее в качестве символа «вечного движения». Брамс, как и Бетховен, достигает значительного разнообразия

звучания благодаря охвату широкого диапазона, регистровому размаху в проведениях темы, её октавных дублировках, свободному её преобразованию (обращение, увеличение, варьирование), активному применению терцовой и секстовой вторы.

Характерные для фуги Бетховена частые и многочисленные модуляции и тональные отклонения в фуге И. Брамса достигают ещё большей тонкости и свободы, когда мерцания мажоро-минора в проведениях темы сочетаются со стремительным мелодическим развитием.

В обеих фугах обращает на себя внимание симфоническая трактовка фортепиано («золотой ход валторны» в экспозиционной части фуги Брамса, различные выразительные «соло» деревянных духовых и струнных в фуге из сонаты Бетховена). Наиболее ярко связь с масштабными сонатно-симфоническими циклами Бетховена ощущается в торжественной коде фуги Брамса.

Продолжая бетховенскую традицию, Брамс *при проведении темы быстро переходит из одного регистра в другой*. Как представляется, эта дань бетховенской полифонии становится чертой, отличающей полифонию Брамса от линейно-мелодической полифонии Баха.

Описанные интертекстуальные связи являются имплицитными, поскольку проявляются в отдельных приёмах и особенностях музыкального языка.

Далее кратко остановимся на *полифонических приёмах в симфонической музыке* обоих мастеров. Приверженность к традиции Бетховена ярко заявила о себе, прежде всего, в Первой симфонии Брамса в масштабах инструментальной драмы. Сочинение получило в среде музыкантов афористичное название – «Десятая симфония Бетховена».

Это сочинение, по мнению немецкого музыковеда Ф. Грасбергера, проникнуто «духом неприятия действительности, бунтарства и борьбы и – в конечном счёте – торжества» [2, с. 41]. И. Соллертинский отмечает важность в Первой симфонии И. Брамса бетховенской идеи «от мрака к свету» [8, с. 247]. Не случайно крайние точки тонального движения симфонии – *c-moll* и *C-dur*. К приведённым выше трактовкам приближается и толкование смысла музыки И. Брамса Е. Царёвой: «соотношение темы вступления и темы валторны [*в IV части*] раскрывает концепцию симфонии – идею прео-

доления ... противоречий, неумолимых “шагов судьбы” через слияние с природой и красотой мира» [10, с. 208]. От своего великого предшественника И. Брамс унаследовал приёмы мотивной разработки и трактовку симфонии как музыкальной драмы, объединённой определённой поэтической идеей. Полифония буквально пронизывает музыкальную ткань симфонии, формируя лирико-романтическую и драматическую сферы её образности. Вторая тема побочной партии финала, звучащая у гобоя на фоне контрастной хроматической линии баса (тт. 132–141), отличается большой эмоциональной открытостью и становится ярким проявлением романтических черт полифонического письма Брамса.

Главная партия финала – наиболее показательный пример цитатной формы интертекста. Её интонационным первоисточком, своеобразным *cantus primus factus* (букв. – «первичный напев») является знаменитая «тема радости» из Девятой симфонии Бетховена. Эта тема в Первой симфонии Брамса становится носителем идеи сорборности. Она поручена партии первых скрипок, а родственные ей варианты – низким струнным (тт. 62–70). Развивая главную партию финала, Брамс, в отличие от Бетховена, делает акцент на плагальности, привнося в интонационный строй темы черты песенности (тт. 70–74). Тема звучит трижды: у струнных, у деревянных духовых инструментов и, в заключение – у всего оркестра. Троекратное проведение темы главной партии, на наш взгляд, не случайно, выражая не только символическое значение числа три, но и стремление композитора представить тему как символ нерушимой истины. Обращение к цитированию связано с желанием Брамса «испытать» своё творческое воображение, находя иные интонационно-тематические, композиционные и драматургические решения, чем его великий предшественник. В одном из писем периода работы над симфонией Брамс говорит о том, что ему трудно писать, чувствуя за собой шаги гиганта (имея в виду Бетховена) [3, с. 39]. Сознательно ставя себя в ситуацию прямого творческого диалога с непререкаемым авторитетом, Брамс вынужден каждый раз искать новое переосмысление текста-первоисточника. Данный процесс сам по себе служит творческим импульсом, побуждая писать новые композиции и вовлекая в стилевой полилог.

«Гениальным проявлением новаторской трактовки полифонии у Л. Бетховена, – писал В. Протопопов, – было использование её как средства нарастания драматической напряжённости» [6, с. 389]. Эту линию И. Брамс продолжает развивать в своих симфонических *фугато*. Таково *фугато* из разработки I части Второй симфонии, где динамика развития при движении к кульминации приводит к драматизации лирической сферы (тт. 204–220). Нарастание драматического напряжения звучания, мощное энергетическое нагнетание в бетховенских *фугато* служило для И. Брамса некой драматургической моделью. Как правило, *фугато* в разработках сонатных форм Л. Бетховена выступает как самостоятельный раздел, подготавливаемый каденцией с последующим снятием всех голосов, кроме вступающего нового голоса с новым тематическим материалом; у И. Брамса – в отличие от Л. Бетховена – не всегда *фугато* обособлено от прочих разработочных построений. Оно может незаметно начинаться и так же прекращаться, растворяясь в имитациях и дальнейшем течении музыкальных событий, как и *фугато* в разработке I части Второй симфонии.

Продолжая традицию Бетховена, Брамс достигает в симфониях высокого драматического напряжения во многом благодаря частому применению канонической техники. Примеров, иллюстрирующих данный тезис, достаточно. В разработке I части Третьей симфонии каноническая секвенция способствует драматизации лирической сферы (см. развитие П. П., тт. 90–98), при этом *риспоста* – обращённый вариант *пропосты*. В I части Четвёртой симфонии в разработке встречаем трёхголосный канон, усиливающий напряжение звучания и приводящий к появлению тематического элемента побочной партии (тт. 168–185).

В разработках симфоний И. Брамса, в отличие от его предшественника, видим, говоря словами В. Холоповой, «безраздельное царство страстных и лирических чувств, ведомое непредсказуемой фантазией романтика» [9, с. 343]. Действительно, богатство фантазии, стремительность тематического развития приводят к тому, что любой раздел формы может стать местом появления нового тематизма и радикально нового типа эмоциональной экспрессии.

Подведём итог. Исполнение произведений Л. Бетховена разных жанров (концерты, сонаты, камерно-инструментальные ансамбли)

и сочинение каденций к его концертам, несомненно, повлияли на творческие устремления И. Брамса. Трансформация же фуги в творчестве Л. Бетховена стала для И. Брамса мощным импульсом её дальнейшего реформирования в направлении большей свободы формы, органичного сочетания внутри неё принципов других форм (вариационности, сонатности и др.).

Вслед за Л. Бетховеном И. Брамс продолжает идею *преобразования формы фуги*, в результате чего мы можем наблюдать увеличение масштабов целого и частей, взаимодействие гомофонии и полифонии, мощную оркестровую звучность и регистровый размах темы, завершение фуги масштабной кодой (фуга из Фортепианных вариаций на тему Генделя ор. 24 В-dur).

Продолжая традицию Л. Бетховена, И. Брамс развивает *линию полифонизации сонатной формы*, применяя полифонию как мощное средство нарастания напряжённости драматургического развития (симфонические фугато), достигая в симфониях высокого драматического накала благодаря широкому диапазону оркестровой фактуры с частым применением канонической техники (фугато из разработки I части Второй симфонии). При этом в сочинениях И. Брамса всегда ощущается стихийная эмоциональность и глубина чувств, свойственные композитору-романтику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс [Текст] / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 431 с.
2. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс [Текст] / Ф. Грасбергер ; пер. с нем. В. Г. Шнитке. — М. : Музыка, 1980. — 71 с.
3. Друскин М. С. Иоганнес Брамс [Текст] / М. С. Друскин. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1970. — III с.
4. Йеннер Г. Человек. Учитель, художник [Текст] / Густав Йеннер // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 210–219.
5. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века [Текст] / В. Протопопов ; [общ. ред. Т. Н. Ливановой]. — М. : Музыка, 1985. — 494 с. — (История полифонии ; вып. 3).
6. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVIII–XIX веков [Текст] / В. Протопопов ; [общ. ред. Т. Ершова]. — М. : Музыка, 1965. — 616 с.

7. Слоним И. Брамс – фортепианная соната *f-moll* ор. 5 [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. [17.00.02] / И. Слоним ; МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1956. — 18 с.

8. Соллертинский И. И. Симфонии Брамса [Текст] // Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский ; вступ. ст. Д. Д. Шостаковича ; ред.-сост. М. Друскин. — 2-е изд. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 276–299.

9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.

10. Царёва Е. Иоганнес Брамс [Текст] / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

11. Червинская Н. Интертекстуальный подход к изучению полифонического письма Й. Брамса [Текст] / Н. Червинская // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій : междунар. науч.-практ. конф., 26–27 бер. 2009 р. / Харк. держ. акад. культури ; [відп. за вип. І. І. Польська]. — Харків, 2009. — С. 17–18.

12. Червинская Н. Творчество Ф. Мендельсона и И. Брамса в свете национальной стилиевой традиции [Текст] / Н. Червинская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі міста. — С. 197–206.

13. Червинська Н. Варіації ор. 56 а Й. Брамса на тему Й. Гайдна [Текст] / Н. Червинська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Л. В. Русакова]. — Харків, 2009. — Вип. 27 : Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму. — С. 61–71.

14. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления / К. Южак // Полифония : сб. теоретич. ст. / [сост. и ред. К. Южак]. — М. : Музыка, 1975. — С. 6–62.

**ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА К. СЕН-САНСА:
В ДИАЛОГЕ С КЛАССИКОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ**

Последнее тридцатилетие (1891–1921) творческого пути К. Сен-Санса недостаточно полно освещено в отечественной музыковедческой литературе. А между тем, в этот период композитор продолжает создавать выдающиеся произведения (опера «Фрина», Вторая виолончельная соната *op.* 123, Триптих *op.* 136 и многие другие). **Целью** данной публикации является характеристика творческой индивидуальности мэтра в ситуации переоценки художественных ценностей во французской музыке конца XIX – начала XX ст., в ярчайший период, сопровождающийся многими переменами и открытиями. Напомним, что в это время творят столь не схожие между собой Г. Форэ, В. д’Энди, К. Дебюсси, П. Дюка, Э. Сати, Ш. Кёклен, А. Руссель, М. Равель. При этом, как отмечает Г. Филенко, «ни один из них своим творчеством не определяет с достаточной полнотой лица эпохи» [6, с. 4].

К концу XIX ст. ушли из жизни многие композиторы старшего поколения, музыкально «воспитавшие» К. Сен-Санса (Ш. Гуно, А. Тома, В. Массе), и современники, во многом родственные ему в своих творческих устремлениях (Л. Делиб, Э. Гиро, Э. Лало). Теперь же, во времена расцвета позднего романтизма и музыкального импрессионизма, пожалуй, лишь один Г. Форэ морально поддерживал своего учителя: «Только густая полифония Вагнера, хотя и всегда очень обоснованная, светотени Дебюсси, неизменно страстные изломы Массне волнуют или захватывают сегодняшнюю публику. Тогда как ясная и благожелательная музыка Сен-Санса, к которой я чувствую себя ближе всего, оставляет ту же самую публику безразличной» (из письма 1909 г.) [цит. по: 4, с. 98].

Композитор оказался свидетелем значительных перемен, происшедших в культуре на рубеже XIX–XX ст. и после окончания Первой мировой войны (1914–1918). Неприятие им новых тенденций музыки и всего меняющегося искусства XX в. было крайне обострённым, о чём свидетельствует как само творчество автора, так и его выска-

звания по этому поводу в печатных изданиях, в частности, журнале «Эхо Парижа» (1912): «Итак, наша новая европейская цивилизация движется в антихудожественном направлении» [цит. по: 2, с. 253]. Резко негативными были отзывы К. Сен-Санса о «Послеполуденном отдыхе фавна» (1891–1894) и «Пеллеасе и Мелизанде» (1893–1902) К. Дебюсси, «Саломее» (1903–1905) Р. Штрауса, о Второй сюите *op.* 57 (1919) и Пяти этюдах *op.* 63 (1920) Д. Мийо. Он воспринял с негодованием и повышенно экспрессивный язык «Доброй песни» (1893) Г. Форе, заметив, что тот «стал совершенно безумным» [цит. по: 4, с. 76]. Вероятно, схожими были впечатления К. Сен-Санса и от скандальной «Весны священной», на концертном исполнении которой, по воспоминаниям И. Стравинского [5, с. 151], он определённо был. В изданном в 1913 г. сборнике «Самовольные досуги» маэстро писал: «На моей родине меня ретрируют. <...> А почему? Потому, что я не соглашаюсь подчиниться моде. <...> Диссонирующие аккорды, драгоценная приправа, стали хлебом насущным, орошаемым вместо вина уксусом и крепкими ликерами» [цит. по: 2, с. 253]. В то время как возникают эпатажирующие «Парад» Э. Сати (1917), «Бык на крыше» (1920) Д. Мийо, К. Сен-Санс создаёт серию духовных сочинений (*opp.* 147, 148, 149) и романсы¹ на стихи поэтов XVI в. П. Ронсара и Р. Белло. Однако сказанное выше вовсе не означает, что К. Сен-Санс скрывался в «башне из слоновой кости». Многие свидетельствуют о его стремлении идти в ногу со временем, о поиске своеобразного компромисса между тенденциями эпохи и собственными «строгими» эстетическими критериями.

Считать К. Сен-Санса ретроградом, застывающим «в академической манере» [8, с. 113], нет оснований. Как явствует из фактов, на протяжении своей долгой жизни он многое воспринимал из окружающей культуры, «переплавляя» то или другое явление в соответствии со своими эстетическими требованиями: принципы программности и монотематизма, литературный символизм, ориентализм, актуализировавшуюся на рубеже XIX и XX вв. античную тематику, вагнеровские влияния, интеграционные процессы музыки зрелого и позднего романтизма. Однако в определённых моментах К. Сен-Санс был

¹ Пять романсов на стихи П. Ронсара (1921), вокальный цикл «Старые песни» (1921).

принципиален. Например, преобладание в его музыкальном языке графичности над колоритом сделало композитора на всю жизнь ярким противником К. Дебюсси, а устойчивое тяготение к диатонике объясняет отсутствие симпатий к позднеромантической расширенной хроматике в произведениях С. Франка и В. д'Энди, не говоря уже об атональной музыке.

Если композиторская техника Г. Форе, как указывает С. Сигитов, «далеко выходила за пределы музыкального искусства XIX века» [4, с. 10], то К. Сен-Санс продолжал придерживаться «строго нормативной стилистики» [4, с. 243], в связи с чем его романтизм оказывается **особенным**, весьма далеким как от франковской школы Шоссона–д'Энди–Ропарца, так и от импрессионизма Дебюсси–Равеля; скорее, можно говорить о продолжении К. Сен-Сансом линии Гуно–Бизе–Гиро. Автор избегал преувеличений позднего романтизма; его не привлекали новые эмоции, которые теперь могла выражать музыка – гротеск, томление, экзатичность. Романтизм К. Сен-Санса (и собственно сам его творческий метод) отмечен *классицистской направленностью*, что исключает впадение в крайности – будь то обостренная чувственность (Ж. Массне) либо эмансипация тембра (К. Дебюсси).

Произведения, созданные с 1890 гг., следует отнести к *позднему периоду* творчества автора. В определённой степени катализатором процесса их появления стал душевный и творческий кризис, пережитый К. Сен-Сансом в связи со смертью его матери, Франсуа-Клеманс Колен (1809–1888). Сочинительская активность композитора на протяжении 1889 г. свелась фактически к нулю – было создано всего несколько произведений (*op.* 85, *op.* 87). Компенсируя недостаток вдохновения, К. Сен-Санс работал с ранее созданным материалом, осуществлял переработки собственных произведений (поэма «Персидская ночь» *op.* 26-*bis*, новая редакция оперы «Прозерпина»), а также завершал чужие сочинения (опера «Фредегонда» Э. Гиро, музыка М. А. Шарпантье к спектаклю «Мнимый больной»).

В советском музыкознании вопрос периодизации композиторского наследия французского автора не рассматривался. Согласно концепции, предложенной Н. Савицкой, знаковыми чертами позд-

него стиля выступают интенсивность, кристаллизация, проявление автобиографической памяти [3, с. 22]. Интеграция элементов предыдущих стилей показательна для консолидирующего типа² позднего творчества, когда «с продуктивности акцент смещается на репродуктивность, прошлое и настоящее индивидуально-авторского сознания объединяются в нераздельный сплав». Это «*post scriptum* к сформированному, “отстоявшемуся” способу мышления», «пафос договаривания» [3, с. 23].

Всё вышесказанное применимо к К. Сен-Сансу, поздним сочинениям которого присущ органичный сплав *классического* и *романтического*. В творчестве композитора интенсивность, подразумевающая «гипертрофию определенных стилистических элементов» [3, с. 22], проявляется в понимании мелодии как ключевого компонента музыкальной композиции, в усилении вокального начала в целом. Кристаллизация, продиктованная «аскетизмом выразительного арсенала» [3, с. 22], реализуется в обращении к камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыке, к жанру миниатюры. Проявление автобиографической памяти осуществляется через «автореминисценции» [3, с. 22], что заметно при сопоставлении Вариации Третьего конкурента из балета «Жавотта» (1896) с симфонической поэмой «Пляска смерти» (1874) [знак *D* в партитуре] и Третьей симфонией (1886) [II часть, знак *A* в партитуре].

Помимо вышеизложенных примет позднего творчества укажем и на сугубо индивидуальные изменения в авторском почерке композитора:

– перераспределение жанровых предпочтений (вытеснение симфонического направления камерно-инструментальным, возобновление интереса к музыке для театрального спектакля, к органной и камерно-вокальной музыке в 1890 гг.);

– апробация новых жанров (балета, музыки к кинофильму, струнного квартета);

– усиление лирического начала;

– повышенное внимание к античной тематике (1890 гг.).

² Помимо консолидирующего, выделяются также прогностический и редуцированный типы.

Остановимся более подробно на характеристике позднего творчества. В первую очередь, бросается в глаза значительно меньшее количество инструментальных концертов – ведущего направления в творчестве автора. И, если интерес к жанру концертной пьесы никогда не ослабевал у К. Сен-Санса, то с концертом дело обстоит несколько иначе. На примере приведенной ниже таблицы видно, что в 30-летие раннего и среднего периодов творчества (от *op.* 6 до *op.* 94) написано восемь концертов, тогда как в 30-летие позднего периода (от *op.* 89 до *op.* 162) – всего два.

	1857–1887 гг.	1890–1920 гг.
концертные пьесы	9 (<i>opp.</i> 6, 28, 43, 62, 70, 73, 76, 83, 94)	6 (<i>opp.</i> 89, 122, 154, 16-bis, 156, 162)
концерты	8 (<i>opp.</i> 17, 58, 20, 22, 29, 33, 44, 61)	2 (<i>opp.</i> 103, 119)

Достаточно явственным предстаёт переход от симфонических жанров к камерно-инструментальным (что нередко является приметой позднего стиля у композиторов вообще). Появляются Второе трио (1892), Вторая скрипичная (1896) и Вторая виолончельная (1905) сонаты, струнные квартеты (1901 и 1918), серия сонат для духовых (1921)³. После Третьей симфонии *op.* 78 (1886) К. Сен-Санс обращается к оркестровым произведениям крайне редко. К тому же концептуальность замыслов минимизируется, что сказывается уже в самом отсутствии жанров симфонии и симфонической поэмы.

Более частым становится написание сочинений на заказ (либо по просьбе)⁴. Такая тенденция весьма типична для данного периода

³ Струнные квартеты № 1 (*op.* 112), №2 (*op.* 153), Сонаты для гобоя (*op.* 166), кларнета (*op.* 167), фагота (*op.* 168) и фортепиано. Также композитор планировал написать Сонату для английского рожка и фортепиано, однако этот замысел остался нереализованным [2, с. 279].

⁴ Заказными сочинениями стали «Коронационный марш» *op.* 117 (1902), «Праздничная увертюра» *op.* 133 (1910), «Гимн Уругваю» (1916), «Межсоюзнический марш» (1918). По просьбе других лиц написаны музыка к театральным спектаклям («Антигона», «Андромаха», «Вера»), оперы («Варвары» и «Предок»), Шесть этюдов для фортепиано *op.* 135, Каватина для тромбона и фортепиано *op.* 144.

творчества, на что указывает Н. Савицкая: «Допускается, что воображение некоторых композиторов на позднем этапе жизненного цикла начинает постепенно угасать, возникает насущная потребность во внешней стимуляции. <...> Именно поэтому возрастает интерес к транскрипторской деятельности, направленной на создание новых вариантов собственных или чужих произведений, интенсивную практику их редактирования» [3, с. 21]. К. Сен-Санс создаёт транскрипции второй части Фортепианного концерта № 21 В. А. Моцарта (1906), Сонаты *op.* 58 и Ноктюрнов (*op.* 55, *op.* 62) Ф. Шопена (1908), скрипичных сонат Ж.-Ж. Мондонвиля, Ж.-М. Леклера, Дж. Тартини, А. Корелли (1920). Закономерным видится и обращение композитора к новым для него жанрам: возникают балет «Жавотта» (1896), Струнный квартет (№ 1, 1899), музыка к кинофильму «Убийство Герцога Гиза» (1908).

Большее внимание уделяется сфере *лирики*. Она приобретает новое качество – более трепетное и поэтичное воплощение; появляется особая задушевность, тонкость в проработке деталей. Вполне вероятно, что усиление лирического начала связано с влиянием Г. Форе, с которым К. Сен-Санс общается более тесно в этот период.

Одним из примеров, подтверждающих это, может служить поэма «Ночь» (1900), в которой автор не без увлечения тембровой стороной звучания воссоздаёт таинственную атмосферу поэзии Ж. Одигера⁵:

Звезды, эта пыль миров,
В глубоком одиночестве
Небесного царства.
О лучистые сферы,
Начертайте в бесконечности
Свои мелодичные эллипсы! – [пер. с фр. – А. Б.]

Как известно, французские композиторы всегда тяготели к декриптивности, довольно часто избирая объектом изображения какие-либо внешние явления действительности, например, время суток (вечер и ночь, реже – утро либо день). Художественные решения могли воплощаться в самых различных вариантах: оркестровых,

⁵ Ж. Одигер (1863–1925) – французский политик и писатель.

сольно-фортепианных, камерно-вокальных. Так, в 1900–1910 гг. возникает немало «ночей»: «Римские ночи» (1901) Ф. Шмитта, «Белая ночь» (1903–1905) Г. Дюпона, «Таинственная ночь» (1905) Ш. Видора, «Июньская ночь» (1908–1916) Ш. Кёклена, «Прелюдия ночи» (1907) М. Равеля, «В ночи» (1908–1912) Л. Обера⁶. При этом, как правило, трактовка ночи осуществляется в загадочно-таинственном, мистическом ключе. То же мы встречаем и в упомянутой поэме К. Сен-Санса, что демонстрирует гибкость его художественного мышления, готовность откликнуться на современные веяния в искусстве.

Появление «Ночи» вслед за «Сиренами» (1899) К. Дебюсси по-своему закономерно – использование в обоих произведениях женского хора и оркестра наталкивает на мысль о полемичности подобного рода действия К. Сен-Санса, равно как и написание романа «Ветер на равнине» (1912) на текст стихотворения П. Верлена. Слово соревнуясь с романсом (1885–1887) К. Дебюсси на аналогичный текст, композитор предлагает свой вариант прочтения творчества «проклятого» поэта. Конечно же, К. Сен-Санс не переходит на позиции импрессионизма, но особая тонкость в проработке деталей оркестровой фактуры «Ночи», так или иначе, свидетельствует о скрытом воздействии К. Дебюсси.

Ещё больший интерес к тембровой стороне звучания и обогащённой ладовой диатонике можно обнаружить в «Трёх симфонических картинах» *op.* 130 (1909), в особенности во второй части (*Andantino–Sans lenteur*), где сопоставляются лидийский *D* и миксолидийский *F*. Примечательно и повышенное внимание к фоническим эффектам: использование античных тарелочек и систра, сочетание фисгармонии с арфой, большого барабана с литаврами (в динамике *pp*). Целотоновость у К. Сен-Санса не входит органично в строй его гармонического мышления (как у К. Дебюсси), но он прибегает к ней для того, чтобы рельефнее оттенить автентичность, и таким образом непринуждённо соединяет разные ладовые системы. Нечто подобное

⁶ Ф. Шмитт – «Римские ночи» для фортепиано *op.* 23 (1901); Г. Дюпон – «Белая ночь» из фортепианного цикла «Часы скорби» (1905); Ш. Видор – «Таинственная ночь» для голоса и фортепиано (1905); Ш. Кёклен – симфоническая поэма «Июньская ночь» *op.* 48 (1908–1916); М. Равель – «Прелюдия ночи» из «Испанской рапсодии» (1907); Л. Обер – «В ночи» из Триптиха для фортепиано *op.* 27 (1908–1912).

происходит и в «Деянире» (1898), где, как указывает Ю. Кремлёв, достигается «конфликт выразительных средств – между диатоникой и хроматикой» [2, с. 212].

Непосредственность и открытость лирического высказывания царит в одном из лучших сочинений позднего периода – дуэте «Муза и поэт» для скрипки и виолончели с оркестром (1909). От некоторой прохладности и рассудочности эмоций К. Сен-Санса, часто служивших ему не лучшим образом, не остаётся и следа. Музыка произведения настолько выразительна и гибка, что нет никаких сомнений относительно существования в нём определённого сюжета. В основе лежит идея общения двух инструментов – скрипки и виолончели, и в одном из своих высказываний К. Сен-Санс подчеркнул отсутствие в дуэте принципа концертно-виртуозного состязания [2, с. 246]. Это в какой-то мере объясняет использование преимущественно кантиленных возможностей солирующих инструментов, что весьма типично для произведений позднего периода с усилившимся тяготением к вокальности тематизма. Снабдив сочинение довольно интригующим названием⁷, композитор, тем не менее, не оставил какой-либо программы; подобное было и с симфонией «*Urbs Roma*» (1856). Такое понимание К. Сен-Сансом программности сближает его с Ф. Куперном, часто обозначавшим лишь тон, характер сочинения.

Тенденция к лиризации прослеживается также и в медленных частях (либо разделах) циклических инструментальных сочинений: в *Andante* Второго виолончельного концерта (1902), Романсе из Второй виолончельной сонаты (1905), в *Adagio* Второго струнного квартета (1918). И если раньше К. Сен-Санс нередко избегал чистой лирики в интермедийных разделах циклов, заменяя её философскими размышлениями (*opp.* 17, 41) либо окрашивая жанровыми мотивами (*opp.* 33, 55, 61), то теперь он явно открыт непосредственности чувствования.

Усилившийся в поздний период творчества интерес К. Сен-Санса к античности – в операх «Фрина» (1893), «Елена» (1903), «Деянира» (1910), а также в музыке к спектаклям «Антигона» (1893),

⁷ Любопытно, что в том же 1909 г. была написана картина «Муза, вдохновляющая поэта» А. Руссо (1844–1910).

«Деянира» (1898), «Андромаха» (1902) – лежит в русле тенденций того времени. Изучая вопрос обращения французских композиторов к наследию античности во французской опере рубежа XIX–XX вв., В. Азарова отмечает, что К. Сен-Санс выражал стремление идти в ногу со временем, но сохранял при этом «верность традициям и национальным особенностям французской культуры» [1].

Период, начинающийся с 1913 г., представляет собой отдельный этап позднего творчества, в котором заметны некоторые изменения: отсутствие капитальных сочинений (опер и ораторий), усиление настроений элегичности. Последняя тенденция («окрашенность в элегические обертоны») рассматривается Н. Савицкой как потенциальный компонент семантической амплитуды поздних произведений [3, с. 20]. Это явствует уже из самих названий сочинений – возникают Элегии для скрипки и фортепиано (*op.* 143, *op.* 160), а также Элегия в составе Шести этюдов для фортепиано (*op.* 135). В произведениях ещё более возрастает роль вокального начала. «Истинная музыка есть музыка вокальная», – в конце концов заключает композитор (из письма 1920 г.) [цит. по: 2, с. 275].

События Первой мировой войны (или, как её тогда называли, Великой, войны) отразились в творчестве К. Сен-Санса, хотя и не внесли кардинальных изменений в его стилистику. Как пишет Г. Филенко, тема войны проявилась во французской музыке в более опосредованных формах, нежели в других направлениях искусства, а собственно образы разрушений и страданий были мало запечатлены [6, с. 9]. Так и К. Сен-Санс реакцию на происходящие события даёт не буквально, а в аллегорической форме. Двухчастную фантазию для органа *op.* 156 он озаглавливает «Кипарис и Лавр», обращаясь к древнегреческим образам Кипариса – символа скорби, и Лавра – символа торжества. Таким образом, он придаёт этому сочинению вневременной контекст, с одной стороны, и надличностный – с другой. Как и в других сочинениях К. Сен-Санса, мы видим типичное отсутствие идеи целеполагания. Трагическая первая часть фантазии («Кипарис») без каких-либо преобразований, сразу же, разрешается ликующей праздничной второй частью («Лавр»). Напомним, что такими же чертами сюитности отмечена и Третья симфония, в которой К. Сен-Санс постепенно *переходит* к финалу, а не *приходит* к нему.

События войны послужили толчком к созданию ряда духовных и патриотических сочинений (песни «Да здравствует Франция», «Французская»; «К победе», «Гимн миру»⁸). Философское осмысление трагических событий военного времени запечатлено в мотетах и гимнах для хора и органа. И, если М. Равель так и не создал ни одного сочинения в духовном жанре, то К. Сен-Санс, хотя и был атеистичен, внёс немалый вклад в развитие этого направления, которое выражало тогда духовные чаяния определённой части деятелей искусства. Немецкий музыковед А. Шеринг отмечает более частое написание патриотических сочинений и «повышенный интерес к культуре церковного обихода под воздействием мировой войны» [7, с. 129–130]. И действительно, К. Сен-Санс пишет мотеты *Ave Maria, Tu es Petrus, Quam Dilecta, Laudate Dominum* (1915), Литанию Богородице (1917). Данная тенденция затрагивает и инструментальное творчество – появляется удивительно проникновенная «Молитва» для виолончели и органа *op. 158* (1919). Скупой органный аккомпанемент (не превышающий трехголосной фактуры) настраивает на духовное самоуглубление. Такое поразительно органичное «вхождение» К. Сен-Санса в эмоциональную сферу неспешного лирического монолога не может не восхищать (в особенности, если учесть, что «Молитва» создана параллельно с репрезентативной фантазией «Кипарис и Лавр»).

Таким образом, на первый взгляд может показаться, что в поздний период творчества К. Сен-Санс пребывает в отрыве от своей эпохи, от многих явлений культуры рубежа XIX–XX вв. Однако при более пристальном изучении становится очевидным, что композитор стремится идти в ногу со временем, но сохраняет при этом незыблемость своих эстетических взглядов – убеждённость в необходимости ясности выражения, красоты звучания и объективации смысла. Именно в поздний период творчества К. Сен-Санса с особой отчётливостью предстаёт его характерная черта, отсылающая нас к композиторской формуле, авторской стилевой доминанте – это гибкое **освоение нового** на фоне бережного **сохранения традиций**. На протяжении не-

⁸ Патриотическая песня «Да здравствует Франция» (на слова П. Фурнье, 1914), героическая песня «Французская» (на слова М. Замакюи, 1915); «К победе» *op. 152* (1918), «Гимн миру» *op. 159* (1919).

долгого периода преподавания в Школе Л. Нидермейера К. Сен-Санс, сохраняя преемственность и продолжая заветы её основателя, «вложил» этот метод в сознание своих учеников – А. Мессаже, Г. Форе, Э. Жигу.

Синтез новаторства и традиции, современности и классики – неременное условие эволюции искусства; доминирование какого-либо одного из этих понятий грозит как впадением в академизм, так и полным разрушением существующих основ. И Камиль Сен-Санс, отчётливо понимавший это, предстаёт перед нами «через голову» XX в. отнюдь не как консерватор, но как истинно французский художник, чутко ощущающий прошлое, но живущий в настоящем, где уже возникают ростки будущего.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Азарова В. В. *Античность во французской опере 1880–1900-х годов* [Электронный ресурс] / В. В. Азарова. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/antichnost-vo-frantsuzskoi-opere-1880-1900-kh-godov>.
2. Кремлев Ю. А. *Камиль Сен-Санс* [Текст] / Ю. А. Кремлев. — М. : Советский композитор, 1970. — 328 с.
3. Савицька Н. В. *Вікові аспекти композиторської життєтворчості* [Текст] : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03 / Савицька Наталія Владиславівна. — Київ, 2010. — 36 с.
4. Сигитов С. М. *Габриель Форе* [Текст] / С. М. Сигитов. — М. : Советский композитор, 1982. — 280 с.
5. Стравинский И. Ф. *Диалоги* [Текст] / И. Ф. Стравинский. — Л. : Музыка, 1971. — 414 с.
6. Филенко Г. Т. *Французская музыка первой половины XX века* [Текст] : Очерки / Г. Т. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 231 с.
7. Шеринг А. *История музыки в таблицах* [Текст] / А. Шеринг. — Л. : Acadetia, 1924. — 156 с.
8. Яроциньский С. *Дебюсси, импрессионизм и символизм* [Текст] / С. Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 231 с.

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА
ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

Целью данной статьи является рассмотрение основных тенденций развития камерно-инструментального творчества французских композиторов рубежа XIX–XX вв. *Объект* исследования – камерно-инструментальный стиль французской музыки Новейшего времени, *предмет* – его эпохальное и национальное значение.

Камерно-инструментальная музыка французских композиторов рассматриваемого периода в имеющейся литературе анализируется, в основном, в обзорном плане, с акцентом на вопросах исторического и монографического типа [3; 6]. Собственно же инструментально-видовая специфика, касающаяся вопросов стиля и характера использования инструментов камерного ансамбля, затрагивается лишь частично, что и определяет *актуальность* данной статьи.

Камерно-инструментальная музыка во Франции, начиная с 90-х гг. XIX в. и далее – в первые два десятилетия XX в. – развивается под знаком двух основных тенденций. Первая из них может быть определена как возрождение национального стиля, касающееся всех жанров музыки, в том числе и камерной инструментальной. Вторая тенденция указывает на историко-стилевую закономерность в эволюции камерной музыки как родового явления, определяемую Б. Асафьевым как «новая камерность» [2].

Специфика французской камерно-инструментальной музыки Новейшего времени раскрывается сквозь призму национальной ментальности в области музыкального содержания и формы. Рассуждая о французской музыке и её современных представителях (имеется в виду начало и первые десятилетия XX в.), Б. Асафьев специально подчеркивает общие черты французской «музыкальной ментальности», пронесённые композиторами сквозь несколько столетий, несмотря на инонациональные влияния: «ясность и четкость рисунка», «отсутствие тяги к расплывчатым и длительным построениям»,

«к наслонениям звучностей, образующим вязкую непроницаемую ткань» [3, с. 25]. Эти моменты противостоят сложившимся, в первую очередь, в австро-немецкой инструментальной музыке XIX в., противоположным тенденциям к «смещению красок», «густой сплошной массе голосов», лишаящих «композицию воздуха и света» [там же].

Для французского композитора, по Б. Асафьеву, характерна позиция отождествления музыки с жизнью, он – «наблюдатель и зарисовыватель действительности», ему присуще «живое конкретное чувство пластичного, ясно очерченного и детализированного движения» [там же, с. 26], связанного с жестом, танцем, моторикой.

Б. Асафьев подчеркивает связь новой французской инструментальной музыки с салонной традицией, но трактует понятие «салонность» не только в отрицательном смысле, отмечая его жизненность и актуальность для искусства новой Франции, столица которой – Париж – к середине XIX в. стала центром музыкальной жизни Европы. Б. Асафьев говорит о таком свойстве новой французской музыки, как «проистекаемость из быта». «Салон для французских музыкантов этого времени – лишь способ «не отдаляться в “пустыню” личной отъединенности», создать «своеобразный симфонический инструментальный стиль, в котором господствуют <...> черты конкретности и предметности в соединении с пластичностью и соразмерностью» [там же, с. 28].

Французская камерно-инструментальная музыка, уйдя в салоны, возродилась в новом качестве, уже как самостоятельный академический вид творчества, в ту эпоху, когда романтическое искусство в этой сфере претерпело глубокий кризис. Как отмечает Т. Адорно, к концу XIX в. уже само понятие камерности было «внутренне подорвано» за счёт влияния, в первую очередь, симфонических партитур, а также нового концертного стиля. Даже квартеты К. Дебюсси и М. Равеля (правда, явно недооценивая их значения для развития нового инструментального стиля) Т. Адорно мыслит как «продукты колористического в своей основе мышления», перенос красок оркестра или фортепиано на «четыре сольных струнных инструмента» [1, с. 82].

К началу XX в., в силу объективных исторических и имманентно-художественных причин, формируется отмеченная Б. Асафьевым тенденция к «новой камерности». Рассматривая стиль раннего («рус-

ского») И. Стравинского [2], Б. Асафьев констатирует факт изменения самого понятия камерности, которая из «остроумного диалога» или «утонченно “прекраснодушного” собеседования», «сферы личных переживаний и размышлений» преобразуется под влиянием новых «темпов жизни» в принципиально новое явление [2, с. 105–106]. Сформировавшись на антиромантической основе, новые камерные ансамбли отличаются стремлением к «строгому конструктивизму», «четкости фактуры»; «при малом количестве воспроизводящих средств» происходит «увеличение приемов и комбинаций внутри данного небольшого ансамбля», в котором учитываются «силы» каждой единицы – каждого инструмента [там же].

Как отмечает Б. Асафьев, прежний камерный стиль, в целом сохраняемый и даже при своём отрицании берущийся композиторами за основу, «тоже неминуемо должен был испытать воздействие стремительного потока нашей жизни с её упругими ритмами, летучими темпами», <...> «он не мог миновать воздействия улицы современного города и её интонаций» [там же]. Б. Асафьев подчеркивает влияние на новую камерность бытовой музыки, в частности, джаза, опыта ресторанных, садовых и уличных оркестров, в результате чего рождались новые многообразные инструментальные ансамбли, которые, в свою очередь, «вызывали к жизни новые интонации» [там же, с. 107].

Рассматривает Б. Асафьев и отражение эстетической тенденции нового камерного ансамбля в сфере технологии музыкального языка. Если целью нового ансамбля было выведение инструментализма в «актуальную» сферу музицирования с персонификацией инструментов-участников, то такого рода задания естественно вели «к необычайному усложнению техники композиции и к своеобразной полифонии и полиритмии с уклоном в политональность» [там же].

Наблюдения Б. Асафьева над новой камерностью полностью подтверждаются практикой французских композиторов Новейшего времени, а также общим выдвиганием камерно-инструментального мышления на первый план в творчестве европейских классиков начала и первой половины XX в. Стиль создателя додекафонии А. Шёнберга формировался именно как камерно-ансамблевый. Камерные ансамбли были жанровыми доминантами в творчестве П. Хиндемита, Б. Бартока, а также исходными творческими импульсами для

французских импрессионистов – К. Дебюсси и М. Равеля, если иметь в виду более широкую трактовку камерности, включающую и вокально-фортепианную музыку, и собственно фортепианную миниатюру, циклы миниатюр, сонаты, фантазии и т. д.

Французские композиторы относятся к числу репрезентантов нового камерно-инструментального мышления, сложившегося в творческой практике вокруг таких фигур, как К. Дебюсси и М. Равель. Даже ранний И. Стравинский находился под их (особенно К. Дебюсси) несомненным влиянием, которое, однако, не сводится лишь к понятию «музыкальный импрессионизм». Новый камерно-инструментальный стиль в творчестве французских композиторов, начиная от К. Дебюсси, складывался не только под знаком импрессионизма, хотя эта тенденция была для этого стиля во многом определяющей. В этом плане уместно привести классическое определение импрессионизма как художественного течения, данное Э. Вюйермозом: «Быть импрессионистом – это стараться передать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии...» [цит. по: 11, с. 37].

Укоренившееся отождествление стиля К. Дебюсси как создателя новой французской музыки с импрессионизмом как художественным течением, основанным в живописи французских мастеров конца XIX в., не может быть всеобъемлющим, а, следовательно, и не может дать исчерпывающей характеристики нового французского камерно-инструментального стиля. Как отмечает Л. Кокорева, «эстетическая основа творчества К. Дебюсси ... – это синтез многих составляющих: импрессионизма, символизма, неоклассицизма, даже экспрессионизма» [6, с. 8]. Сказанное о К. Дебюсси в разной мере, но относится и к творчеству других французских композиторов начала и первой половины XX в., развивавших со своих стилистических позиций идею стилевого неосинтеза, заложенную Клодом Французским (композитор так и подписывал свои поздние произведения – Клод Дебюсси – французский композитор).

Художественно-эстетический синтез, наблюдаемый в музыке К. Дебюсси как основоположника не только нового французского стиля, но антиромантического направления в искусстве Новейшего времени, основывается на органичном претворении националь-

но-почвенных истоков в их соединении с потребностями практики музыкального звукоззерцания (выражение Н. Римского-Корсакова) соответствующей эпохи. Тенденции мировоззренческого уровня, характерные для рубежа XIX–XX вв., во многом совпадали с французской национальной стилистикой, музыкальной ментальностью французских авторов, фиксируемой Б. Асафьевым.

Продолжая характеристику французской музыки, исследователь подчеркивает преемственные связи «нового» и «старого» в ней, отмечая, «что изобразительность и предметность должны господствовать во французской музыке, и уже на самой ранней стадии ее развития можно заметить упорное стремление быть выразительной на конкретной базе, через изображение того или иного объекта в статике или динамике» [3, с. 27]¹.

В монографии Л. Кокоревой приводится в качестве эпиграфа к одной из глав выражение М. Эмманюэля: «Музыка Дебюсси – это собор, полный символов, движущихся во времени» [6, с. 242]. Это означает, что К. Дебюсси как представителю нового музыкального искусства и, одновременно, французского композитора, чужд романтической принцип «видимости страстей», который сменяется национально окрашенным символистским по генезису эффектом «отсутствия присутствия» субъекта в звуковом мире произведения.

Как отмечает Л. Кокорева, великий русский философ Н. Бердяев в книге «Смысл истории» ссылается именно на творчество К. Дебюсси, говоря о начале «новой музыки». В её основе – «гибель целостного человеческого образа как величайшей темы искусства», когда «человек перестает играть ту центральную и обособленную роль, которую он играл в ренессансный, гуманистический период истории» [цит. по: 6, с. 11]. В «новой музыке» такого рода (и это относится, в первую очередь, к новой французской школе и её основоположнику – К. Дебюсси) «исчезает романтический герой ..., исчезает одна из важнейших тем романтического искусства – тема исповедальности...» [там же]. Л. Кокорева подчеркивает особую роль одной из важнейших составляющих стиля К. Дебюсси – концепцию Игры, особенно ярко отразившуюся в творчестве композиторов Франции

¹ Разрядка автора. – Д. Р.

в период после К. Дебюсси. Целый ряд произведений К. Дебюсси отражает поэтику игры, карнавала, для чего используются, в частности, ритмы американской эстрады, превосходящие так называемую «мюзик-холльную» эстетику 1920-х гг.

Данная составляющая (игра, карнавал, действие, эстрадность) становится ведущей в творчестве композиторов «Шестёрки», которые лишь внешне отрицали символистский подтекст мотивной техники К. Дебюсси. Этот подтекст постоянно присутствует в их камерно-инструментальном творчестве, но реализуется не через мотивы-символы и их вариантные повторы, а через лексемы новых интонационных идей (Е. Маркова [7]), пришедших из музыки «третьего» пласта, музыкально-творческих видов искусства неевропейских народов, ставших известными ещё К. Дебюсси благодаря его посещению первой Всемирной выставки.

Опора на элементы неевропейских культур (арабеска, техника вариантного повтора, ритмические контрапункты и т. д.), используемых уже К. Дебюсси, согласуется с французской национальной стилистикой, которая со времён Ф. Рамо и Ф. Куперена тяготела к образно-программному восприятию жизни в её музыкальной «транскрипции». Это была программность особого рода, составляющая суть нового французского стиля, сохраняющего черты утончённой изысканности и аристократизма даже там, где в истоках языка лежат бытовые и фольклорные музыкальные явления.

Отношение французских композиторов к программности в музыке вытекает из самого понимания музыкального искусства в системе других видов художественного освоения мира. Это отношение музыки к жизни есть особое отношение к природе, миру, космосу, что зафиксировано в одном из знаменательных высказываний К. Дебюсси: «Музыка – как раз то искусство, которое ближе всего к природе, то искусство, которое расставляет природе самые хитрые ловушки <...>. Художники и скульпторы в состоянии дать нам только весьма произвольное и всегда фрагментарное толкование красоты вселенной. Они схватывают и фиксируют всего лишь один из её аспектов, одно единственное мгновение; только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию дня и ночи, земли и неба, воссоздать их атмосферу и передать в ритме их необъятную пульсацию» [4, с. 223].

Здесь К. Дебюсси не говорит о литературе, в частности, о символистской поэзии, оказавшей влияние на его творческий метод. Однако даже если рассматривать программные заголовки, а иногда и авторские словесные комментарии, которые даёт К. Дебюсси к своим сочинениям, то весь этот вербальный материал нельзя понимать буквально. Главным принципом в музыкальной символике К. Дебюсси, в которой он идет от традиций французской школы (клавесинисты), является метод суггестивных («внушаемых») соответствий, почерпнутый автором из национальных истоков, – поэтических и собственно музыкальных. Программы у французских композиторов не имеют ничего общего с романтической сюжетикой и даже картинностью, а означают передачу тех звуковых образов, которые, по мысли авторов, в музыке могут соответствовать образам природы, мифологии, жизни в многообразных её проявлениях.

Для понимания программности в инструментальной музыке камерного типа у французских авторов следует руководствоваться не простыми зрительными ассоциациями или аналогиями с литературной сюжетной событийностью, а сложным комплексом восприятия программной «ауры» произведения. В этом восприятии Л. Кияновская выделяет следующие функции: 1) функцию предвидения, 2) функцию корреляции, 3) структурную функцию, 4) семантическую функцию [5].

Первая из этих функций – экстрамузыкальная, «наводящая», поводом для которой служит историко-культурная апперцепция, в результате которой, по Е. Назайкинскому, произведение оказывается своего рода напластованием разнообразных исторических «знаков», «“прочтение” которых опирается на знание разных, достигнутых историей и культурой языков жизни и музыки» [8, с. 29]. Данная функция программности, предусматривающая определённые культурные знания слушателя, существует параллельно с коррелирующей функцией, сущность которой «состоит в том, что основной тематический материал, переломные моменты музыкального развития, характерные выразительные приемы осмысливаются в соотносённости с программой частично уже в прослушивании» [5, с. 16]. Эту функцию можно назвать направляющей, по Л. Кияновской, декодирующей, выводящей программу произведения из экстрамузыкального в интромузыкальное русло.

Структурная и семантическая функции относятся уже непосредственно к музыкальному языку произведения. Они идут от романтической музыки, относившейся к программности как способу «преодоления нормативности классической формы, её стереотипов, индивидуализации не только музыкально-выразительных приемов, но и строения целого» [там же, с. 18]. Структурная индивидуализация вытекает из содержательной семантики, в связи с чем актуализируется семантическая или репрезентативная функция программности.

Этот тип реализации программности в высшей степени характерен для новой французской музыки и составляет основу творчества К. Дебюсси и его последователей. Суть семантико-репрезентативной функции состоит в том, что «осведомляющие знаки» программности (О. Соколов [9]) выступают в обобщающем виде [5, с. 20].

Как отмечает Л. Кияновская, специфичность символики, возникающей в программной музыке, мало характерна для вокальной и оперной культуры, а проявляется в инструментальной сфере. Вне-текстовая функция программности распространяется в «чистой» инструментальной музыке за пределы жанрово-стилевых источников. Она (музыкальная символика, возникшая в программных произведениях) «связана ещё и с конкретными понятиями и переносит в новый контекст именно свою семантическую направленность» [там же].

Таким образом, основные тенденции развития французского камерно-инструментального ансамбля связаны с двумя факторами: обновлением системы музыкального языка; новой трактовкой программности, в русло которой включается и полистилистика. Пути реализации репрезентативной функции программной музыки различны и смыкаются с явлением техники полистилистики, характерной, в частности, для нового французского инструментально-камерного стиля, тяготеющего уже у К. Дебюсси к неоклассицизму. По А. Шнитке, полистилистика выступает в двух формах – в виде стиливых цитат и стиливых аллюзий [10].

Если главным для К. Дебюсси стало создание стиля новой французской музыки, который отличался внутренней цельностью и мало тяготел к стиливому цитированию (исключение составляют купереновские аллюзии и пародийные цитаты из Р. Вагнера, К. Черни и др.), то у младшего современника Клода Французского – М. Равеля – скла-

дывается другая тенденция, определившая многое в последующем развитии французского инструментального стиля у композиторов «Шестёрки» и «Молодой Франции». Суть этой тенденции сводится к последовательному использованию стилевых аллюзий, комбинаторике разностилевых веяний, порождающих общий интертекстуальный контекст инструментальных (и не только) сочинений композиторов Франции периода после К. Дебюсси.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. Камерная музыка [Текст] / Теодор Адорно // Избранное : Социология музыки; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред., сост., авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Ю. Хурумов]. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. — С. 78–94.

2. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Борис Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.

3. Глебов И. Французская музыка и её современные представители [Текст] / Игорь Глебов // Шесть : сб. ст. И. Глебова, С. Гинзбурга и Д. Мийо. — Л. : Academia, 1926. — С. 25–51.

4. Дебюсси К. Французская музыка [Текст] // Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы / К. Дебюсси ; пер. с фр. и коммент. А. Бушен. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 223 с.

5. Кияновская Л. До питання про сприйняття програмного твору [Текст] / Л. Кияновская // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1987. — Вип. 22. — С. 15–22.

6. Кокорева Л. Клод Дебюсси [Текст] / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 495 с.

7. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Е. Н. Маркова. — К., 1991. — 38 с.

8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.

9. Соколов О. К проблеме типологии жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX в. : сб. ст. / ред. кол. В. М. Цендровский и др. — Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. — С. 12–58.

10. Шнитке А. О полистилистике. Выступление на Московском конгрессе ММС [Текст] / А. Шнитке // Музыкальные культуры народов. Тради-

ции и современность / отв. ред. Б. Ярустовский ; ред.-сост. Г. Шнейерсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 289–291.

11. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм [Текст] / Стефан Яроцинский ; пер. с польск. — М. : Прогресс, 1978. — 223 с.

УДК 78.071.1 : 784.3 (44)

Анна Асатурян

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ К. ДЕБЮССИ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ, ВЕЯНИЯ ВРЕМЕНИ

Целью данной статьи является рассмотрение сущности явления и понятия «камерно-вокальный стиль» применительно к творчеству К. Дебюсси, в котором этот аспект стиля был источником и постоянной составляющей музыкального языка композитора. **Объект** исследования – камерно-вокальный стиль, **предмет** – его авторское преломление в творчестве К. Дебюсси.

Понятие «камерно-вокальный стиль» относится к разряду понятий о видовых музыкальных стилях, по В. Холоповой, «стилях каких-либо видов музыки», среди которых автор называет «фортепианный стиль», «стиль полифонический», «мелодический» и т. д. [12, с. 223]. Камерно-вокальный стиль означает особый тип музицирования, вид которого определяется тремя составляющими этого понятия – «камерный», «вокальный» и «стиль». Наиболее общей среди них является категория «стиль».

Все имеющиеся на сегодняшний день определения музыкального стиля содержат указания на его глобальную природу, охват всех без исключений уровней и процессов музыкально-художественной деятельности. Стиль «личностен», индивидуален и представляет собой, по В. Холоповой, «категорию-интроверт» [12, с. 222]. Е. Назайкинский определяет стиль в музыке как «личность, отраженную в музыкальных звуках» [10, с. 20]. Стиль в любых его выражениях связан с личностью музыканта и является содержательной категорией, включающей три главных момента: «указание на единый генезис»; «требование музыкальной, т.е. улавливаемой непосредственно на слух, его

выраженности», «указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органически целостную систему» [10, с. 20]. Вместе с тем, стиль и «надличностен», поскольку личность в искусстве есть историческая личность, живущая и творящая в определённую эпоху, обладающая специфическими особенностями национального менталитета, индивидуальными чертами дарования и мастерства.

Второй по уровню обобщённости составляющей камерно-вокального стиля является категория «камерность». Суть этого явления и понятия раскрывается в сложном комплексе музыкальной социо-коммуникации, прежде всего, в самой природе музыки «как искусства по преимуществу “лирического”» [2, с. 17]. Сфера лирики – главный «опознавательный знак» камерной музыки, которая по своей функции есть, по Б. Асафьеву, «замкнутое музицирование»; в его основе лежит стремление «воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещении» [3, с. 213]. Функциональность камерной музыки достаточно условна, что доказывается существованием её концертно-камерных вариантов – как инструментальных, так и вокальных или смешанных (рассчитанных на малые залы филармоний).

С учётом «генезиса» стиля, любая камерная музыка имеет, по Б. Асафьеву, только ей присущий характер, «свой отбор средств выражения, свою технику и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно, в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [3, с. 213]. Через камерную музыку реализуется «естественность склонности композитора ... идти к самоуглублению, к своего рода интроспекции и самопознанию» [3, с. 213]. Основоположник интонационной теории указывает на камерную музыку как на «высшую сферу сосредоточения музыкального, где композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств» [3, с. 213].

Камерная музыка (камерный стиль) динамична в своем эстетико-художественном качестве и отражает эпохальные и национальные стили-языковые закономерности, присущие разным этапам развития музыкального мышления, жанров и стилей творчества. Особым

качеством камерной музыки, наряду с её коммуникативной «гибкостью», Б. Асафьев считает самоуглублённость: «Камерная музыка, питаясь, как и всякая музыка, жизнеощущениями, но и будучи самоуглубленной, менее склонна к изобразительности и подвергает “сырой материал внешних чувств” гораздо более утонченной формально-стилистической обработке, чем то, что мы видим в жанровой симфонии» [3, с. 214].

По принципу «всё познается в сравнении» рассматривает камерную музыку и Т. В. Адорно. Автора интересует, прежде всего, социо-аспект камерности, а потому он идёт «не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Т. В. Адорно поясняет свою мысль, предлагая определение камерной музыки через её особое «фактурное устройство», связанное со способами исполнения и организацией материала: «Под камерной музыкой я понимаю в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [1, с. 79].

Наконец, третьей составляющей камерно-вокального стиля является категория «вокальный». Эта видовая специфика определяет конкретное качество вокально-инструментального ансамбля, в основном, вокально-фортепианного дуэта, как формы музицирования, идущей от песни с инструментальным сопровождением, распространённой в бытовой музыкальной практике. Песня как собственно музыкальный жанр содержит, в свою очередь, такое качество, как единство музыки и поэтического слова, что определяет главную особенность всех жанров и поджанров вокально-инструментального музицирования, в том числе и сольного.

Истоком вокальности является речевая интонация, обретающая в музыке своё новое интонационное воплощение, определяемое формулой «слово – детализирует, музыка – обобщает» [9, с. 7]. Вокальный стиль – слишком широкое понятие, дифференцируемое на ряд субпонятий, относящихся к жанрам музыкального творчества с участием вокальных голосов и наличием словесного текста: «вокальный стиль в опере», «вокальный стиль в камерном ансамбле», «вокальный стиль в песне (романсе)» и др.

Явление и понятие «камерно-вокальный стиль» – не только «частный случай» проявления вокально-речевого начала, но и один из постоянно сохраняемых, «титულных» видов музыкального творчества, представленных практически везде, у композиторов самых разных национальных школ и языковых ориентаций. Концертно-камерное пение или, по Е. Назайкинскому, «камерная вокальная лирика концертного плана» [10, с. 159] замыкает ряд проявлений речевой интонации в музыке. Речевое начало выступает как «одна из самых высоких обобщающих категорий в теории музыкальных жанров» и «проявляет себя во множестве разновидностей» [10, с. 159], охватывая и область инструментальной музыки, в которой «вокальность» всегда выявляет себя в мелосе.

В камерно-вокальной лирике концертного типа как высшем авторском проявлении интонационно-речевых истоков музыки сочетаются три основных стилистических наклона – декламационность, речитативность и повествовательность [10, с. 159]. Их соотношение в конкретном произведении или авторском стиле определяет характер связи слова и музыки, тип мелоса, избираемый композитором для реализации музыкального озвучивания избранных им (или созданных им самим) словесно-поэтических (или даже прозаических) текстов.

В отношении композиторов к словесному материалу действуют две обобщающие тенденции, описанные А. Шёнбергом в статье «Отношение к тексту» [14]. Создатель мелодрамы «Лунный Пьеро» видит в музыке метод познания сущности мира, «чистое» видение этой сущности. Ведь музыка противоположна понятиям языка и противоречит всякого рода сюжетности и программности, понимаемым в понятийно-языковом смысле. Говоря о песнях Ф. Шуберта, А. Шёнберг отмечает, что, прочитав стихи, он выяснил для себя, что «ничего не приобрел для понимания песен и ни в малейшей степени не должен был менять мое представление о музыке» [14, с. 25].

Это означает приоритет музыки над словом, что, уже по своему опыту «вокального» композитора, А. Шёнберг формулирует в следующих словах: «Многие из моих песен я писал, до конца увлеченный звучанием первых слов текста, ни в малейшей степени не задумываясь о дальнейшем развитии поэтического развития сюжета, ни в малейшей степени не пытаюсь овладеть им в пылу сочинительства. <...>

При этом выяснилось, что я был предельно близок к поэту тогда, когда, увлекаемый первым непосредственным соприкосновением с начальным звучанием, я угадывал все, что должно было последовать затем» [14, с. 3].

Эта тенденция, выявленная А. Шёнбергом на основе австро-немецкой традиции, находит выражение в «стихотворениях с музыкой» Х. Вольфа, где, в противовес типовой формуле, «обобщает» слово, а музыка (инструментальная партия) «детализирует», а затем у самого А. Шёнберга в мелодраме как жанре, где уже отсутствует пение как таковое, а текст напевно декламируется на фоне инструментального его «омузыкаливания» (Sprechstimme).

Австро-немецкая вокальная школа была источником камерно-вокальных стилей практически всех композиторов-романтиков XIX в. Не избежал её влияния и К. Дебюсси, творчество которого было во многом антиподом австро-немецкому романтизму. Прежде всего, в музыкально-языковой сфере, где композитор выступал против диктата тонально-тематической музыки австро-немецкой традиции. Высказываясь по этому поводу, К. Дебюсси говорит о французской музыке, её традициях, которые, по его мнению, были подавлены австро-немецкими влияниями: «В сущности, со времён Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого ..., но зато мы пожимали руки коммивояжерам всего света <...>. Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затаили хорал во славу глубины. Мы переняли приёмы письма, наиболее противные нашему духу; преувеличения языка, наименее совместимые с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску ... и мы были накануне того, чтобы согласиться на натурализацию элементов ещё более подозрительных» [5, с. 241].

В этих словах сформулировано отношение К. Дебюсси к общим основам музыкального искусства Новейшего времени, в котором уже нельзя было оставаться в рамках традиции, преимущественно, австро-немецкой, находившейся, к тому же, в состоянии кризиса. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси – стиль прежде всего французский, что в полном объёме проявляется во всех компонентах его

вокального творчества – от выбора текстов, в том числе и собственных прозаических, до трактовки музыки и слова, отличающейся гибкостью соотношений и композиционно-драматургических решений.

Вокальная музыка К. Дебюсси, в частности, песни и романсы, рассматриваются обычно в контексте эстетики и поэтики импрессионизма, в рамках жанрового обзора его творчества в целом. Так, в монографии Л. Кокоревой [8] даны характеристики и краткий анализ всех песен и романсов К. Дебюсси, объединённых в циклы без общих названий, по имени поэтов, на чьи стихи они были написаны. Кроме того, Л. Кокорева рассматривает и циклы, которые композитор писал на собственные тексты – «Лирические прозы» и «самый последний вокальный опус – “Рождество детей, оставшихся без крова”» [8, с. 385].

Из других работ, специально посвящённых вокальному творчеству К. Дебюсси, назовём статью Г. Филенко, в которой дан общий обзор вокальной музыки композитора в свете развития жанра [11]. Ряд наблюдений над вокальной лирикой К. Дебюсси в контексте проблемы «импрессионизм и символизм» содержится в книге С. Яроцинского [15]. В теоретическом плане, с точки зрения мотивной техники и организации формы, преимущественно, инструментальной, отдельные вокальные произведения К. Дебюсси упоминаются в работах Э. Денисова [6] и В. Козлова [7].

Общей тенденцией в изучении вокального творчества К. Дебюсси, как у отечественных (упомянутых выше), так и у зарубежных (А. Букурешлиев [16], В. Янкевич [17]) музыковедов, является рассмотрение камерно-вокальных миниатюр и их циклов в связи с оперой «Пеллеас и Мелизанда», от которой расходятся «лучи» как к раннему, так и к позднему творчеству композитора в этом жанре. В качестве эпиграфа к главе о песнях и романсах К. Дебюсси Л. Кокорева приводит слова самого композитора, выражающие его эстетическое кредо в музыке, связанной со словом: «Музыка начинается там, где слово бессильно. Музыка создана для невыразимого» [8, с. 384].

Для композитора, однако, это не являлось причиной отказа от вокальных жанров. Более того, «вокальная музыка в творчестве К. Дебюсси занимает исключительно важное место, хотя именно она менее всего известна, а также менее всего изучена» [8, с. 384]. До сих пор

из написанных композитором более 80 произведений для голоса с фортепиано опубликовано лишь около 60-ти, между тем как стиль К. Дебюсси «формировался именно в вокальных произведениях, а не в фортепианных, как у многих композиторов» [8, с. 384].

Последнее обусловлено тем, что вокальная интонация, рождаемая из «омузыкаленного» слова, даёт больше возможностей для создания нового музыкального языка, чем инструментальная, испытывавшая на себе влияние тонально-гармонических стереотипов, от которых К. Дебюсси стремился избавиться. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси стоит у истоков его новаций в области языка и формы, а потому его произведения в этой области творчества «опережали все другие жанры» [8, с. 384]. Свои вокальные сочинения – песни и романсы – сам композитор называет *Melodies*, что отвечает природе жанра, связанного с вокальной интонацией, исторически стоявшей у истоков европейской инструментальной музыки.

Темы-мелодии, ставшие в гомофонной практике основой драматургии и формы (наряду с тонально-гармоническим комплексом), формировались в песенных жанрах, а затем проникали в оперы и инструментальный тематизм, взаимодействуя с ритмикой песен-танцев. Эти истоки *melodies* К. Дебюсси видит именно во французской музыке, французском стиле песенно-лирической поэзии, а потому обращается в своём вокальном творчестве исключительно к текстам французских поэтов. В их числе поэты так называемой парнасской школы – Т. Банвиль, П. Бурже, Л. де Лиль, Т. Готье, поэты-символисты – Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Луис, П. Верлен.

Перечисляя эти имена, Л. Кокорева отмечает поэтическое чутье К. Дебюсси, его тонкое понимание современной поэзии, его изысканный вкус: «Погрузившись в особый поэтический мир, он нашел свою тему в искусстве, свой метод, создал свой неповторимый язык. Ибо новая система поэтических образов, новый поэтический стиль требовали особого музыкального языка и новых принципов раскрытия текста музыкой» [8, с. 384].

Символистская поэзия, сосредоточенная на «невыразимом», использующая слово не только и не столько в его конкретике, а в почти музыкальном, чисто звуковом значении, подсказывала К. Дебюсси внутреннюю «мелодию» стихотворения, которую он и выявлял сво-

ей музыкой. Этот поэтический стиль, составляющий исходную точку в поисках К. Дебюсси соответствующей музыкальной интонации, отличается своеобразной метатекстовостью, чаще всего это – «тексты о текстах», в которых символические значения слов важнее, чем их прямые вербальные смыслы. Подобные музыкальные «слова-символы» широко представлены в мотивной технике К. Дебюсси, вершиной которой стала опера «Пеллеас и Мелизанда».

Вокальная лирика К. Дебюсси насыщена тем, что Е. Чингарева называет «невербальной семантикой», когда в конкретном тексте музыкального произведения «все индивидуально»: «Значения элементов определяются только отношениями между ними в системе целого, где каждый “винтик” на своем месте, но названий этих элементов мы не знаем, да они и не нужны, т. к. ничего не определяют в конструкции художественного организма» [13, с. 35]. Для К. Дебюсси такое «невербальное слово» было источником музыкального языка, все новации которого, определяемые в рамках общего термина «музыкальный импрессионизм», имеют основой символистскую поэзию, родившуюся именно во Франции.

Песни и романсы раннего К. Дебюсси, в частности, на тексты П. Верлена (их более 20-ти), определяют поэтику всего творчества композитора, и не только вокального: «Следы глубокого воздействия Верлена ощущаются и на фортепианной (и даже оркестровой) музыке Дебюсси, на её тематике, на её поэтике [*Курсив автора. – А. А.*]» [8, с. 384]. Для К. Дебюсси «музыка слова» в поэзии П. Верлена и других французских поэтов-символистов, говоря словами Б. Пастернака, «явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и звучания» [цит. по: 13, с. 35].

Такой подход к музыке и слову характеризует авторский стиль К. Дебюсси в его структурных и интонационно-смысловых основах, что подтверждается рассмотрением отдельных циклов *melodies*, из которых наиболее показательны верленовские¹. В данном случае важен принцип работы композитора с текстом, существенно отлича-

¹ В статье нет возможности провести такой анализ; это – тема последующих работок автора данного исследования.

ющийся от шёнберговского «музыкального обобщения». К. Дебюсси создаёт в каждом романсе уникальный «мотивный сюжет», пользуясь намёками и ассоциациями, которые неуловимы по «названиям», но всегда ощутимы «по смыслу». Именно поэтому камерно-вокальный стиль К. Дебюсси уникален и, одновременно, как и всё его творчество, открывает новый этап в эволюции музыкального мышления эпохи, вошедшей в историю искусств как Новейшая музыка.

В системе камерно-вокального мышления К. Дебюсси немаловажен и субъективный фактор, в частности, его работа в качестве аккомпаниатора и личные отношения с певицами Мари-Бланш Ванье (консерваторские годы) и Эммой Бардак – музой его позднего творчества. Характерно, что после 1904 г., уже после «Пеллеаса и Мелизанды» «Дебюсси расстался с Верленом и обратился к французским поэтам XV в.: к Франсуа Вийону и малоизвестному поэту XVII в. Тристану Л'Эрмиту» [8, с. 385]. Лишь «Три стихотворения Малларме» показывают связь К. Дебюсси с символистской словесно-музыкальной эстетикой, трактуемой уже в совсем ином, чем в ранних верленовских и бодлеровских *melodies*, мистическом, ключе.

К. Дебюсси, будучи прекрасным литератором, в позднем творчестве предпочитает писать песни и романсы на собственные тексты, осуществляя таким образом полное единство «двух замыслов» – поэта и композитора. К. Дебюсси открывает новую страницу камерно-вокальной стилистики, ориентируясь на входивший в начале XX в. в моду жанр «стихотворений в прозе», создателем которого считается Алоизиус Бертран («Гаспар из тьмы» А. Бертрана послужил основой для одноименного фортепианного цикла младшего современника К. Дебюсси – М. Равеля).

Стихотворения в прозе, сохраняя символику соотношений «звучания и речи» (Б. Пастернак), не ограничивают композитора структурно, поскольку не содержат рифмованных строк, а также определённых неизменных стихотворных размеров. Последние камерно-вокальные опусы К. Дебюсси – «Лирические прозы» и «Рождество детей, оставшихся без крова» (оба написаны на собственные тексты композитора) – своеобразная постлюдия к его камерно-вокальному стилю, послужившему истоком его творчества и впитавшему словесно-музыкальные веяния Новейшего времени, отсчёт которого в музыке

идёт именно от К. Дебюсси, его контактов с новейшей для того времени поэзией.

Выводы. Камерно-вокальный стиль представляет собой особый принцип мышления словом и музыкой в их различных, но всегда единых художественно-языковых сочетаниях. Соотношение «звучания и речи» по-разному реализуется в авторских стилях композиторов, что определяется множеством стилевых факторов – от эпохального и национального до сугубо личностного. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси, явившийся ключевым фактором его творчества и, одновременно, музыкального импрессионизма как художественного метода, возник как «озвучивание», «омузыкаливание» французской символистской поэзии рубежа XIX–XX вв. Однако эта область творчества К. Дебюсси, будучи константной как исток его оперных и симфонических новаций, продолжала оставаться динамичной. Композитор ищет и находит новые источники вокально-поэтического самовыражения, обращаясь к старинной французской поэзии, мистике С. Малларме, стихотворениям в прозе, создавая поздние вокальные сочинения на собственные прозаические тексты. Всё это в комплексе свидетельствует об эпохальном значении камерно-вокального стиля композитора, стоявшего у истоков многих течений и направлений музыки XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка [Текст] // *Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред., авт. проекта, С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ф. Хурумов]. — СПб. : Логос, 1998. — С. 78–94.*

2. Арановский М. Заметки о творчестве. О типе творчества [Текст] / М. Арановский // *Советская музыка. — 1981. — № 9. — С. 16–22.*

3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.

4. Асафьев Б. Речевая интонация [Текст] / Б. Асафьев ; под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.

5. Дебюсси К. Французская музыка [Текст] // *Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы / К. Дебюсси ; пер. с фр. и коммент. А. Бушен. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — С. 241–242.*

6. Денисов Э. В. *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси [Текст] / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 90–111.*
7. Козлов В. Н. *Принципы организации формы в инструментальной музыке Клода Дебюсси [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Козлов В. Н. — К., 1977. — 29 с.*
8. Кокорева Л. *Клод Дебюсси [Текст] / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.*
9. Мальшиев Ю. В. *Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. — К., 1977. — 26 с.*
10. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*
11. Филенко Г. *Вокальная музыка Клода Дебюсси в свете развития жанра [Текст] / Г. Филенко // Дебюсси и музыка XX столетия. — Л. : Музыка, 1983. — С. 193–247.*
12. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.*
13. Чингарева Е. *Слово как структурная и смысловая единица в музыке [Текст] : доклад / Е. Чингарева // Слово и музыка : материалы науч.-практ. конф. 18–19 дек. 2002 ; МГК. им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — С. 34–36.*
14. Шёнберг А. *Отношение к тексту [Текст] / А. Шёнберг // Стиль и мысль : статьи и материалы / А. Шёнберг ; сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. — М. : Композитор, 2006. — 528 с.*
15. Яроциньский С. *Дебюсси, импрессионизм, символизм [Текст] ; пер. с польск. / С. Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.*
16. Boucourechliev A. *Debussy. La revolution subtile [Текст] / A. Boucourechliev. — Paris : Minerve, 1994. — 389 p.*
17. Yankelevich V. *Debussy et le mystere de l'instant [Текст] / V. Yankelevich. — Paris : Ed. du Seuil, 1989. — 412 p.*

Оксана Александрова

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО Г. СВИРИДОВА
КАК КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА**

**Я пристрастен к слову как
к началу начал, сокровенной
сущности жизни и мира.**

Г. В. Свиридов.

15 лет, как ушёл из жизни выдающийся композитор современности Георгий Васильевич Свиридов. Гений XX столетия, он был и остаётся явлением громадного масштаба. Искусство Г. В. Свиридова отличается редкой внутренней гармонией, страстной устремлённостью к добру и правде и, одновременно, ощущением трагизма, происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой эпохи. Жизнь композитора можно рассматривать как непрерывный творческий процесс, состоявший как в непосредственном сочинении музыки, так и в постоянном внутреннем культурном росте.

Глубоко национальное творчество Г. В. Свиридова, формирующее человеческую душу и требующее труда ума, даёт бесценный материал для научных исследований. Значение и место его в современном мировом музыкально-историческом процессе ещё только начинает постепенно осознаваться. Так, в Курске проводится целый ряд мероприятий, связанных с именем Г. В. Свиридова: ежегодные музыкальные фестивали, Всероссийский открытый вокальный конкурс; установлен пока единственный в мире памятник композитору; на родине Георгия Васильевича в Фатеже открыт его Дом-музей. Особое место занимает научно-практическая конференция «Свиридовские чтения», раскрывающая масштаб личности и секреты таланта великого композитора XX века¹. Раскрыть природу, проследить эволюцию, угадать

¹ Организованные Курским музыкальным колледжем им. Г. В. Свиридова в год кончины композитора (1998), «Свиридовские чтения» проводятся ежегодно, открывая новые пути для изучения его музыкального и литературного наследия. Изначально они проводились как региональные и межрегиональные. В 2005 г. конференция приобрела Всероссийский статус. Такой уровень проведения этого мероприятия стал

место творчества Г. В. Свиридова в нынешней жизни и жизни будущих поколений – такова *цель* настоящего исследования, *предмет* которого составляет вокально-хоровое наследие композитора.

Музыка Г. Свиридова стала контекстом культуры XX в. В современном музыкознании актуализируются проблемы, связанные с изучением *стиля* Г. Свиридова. В то же время, художественно-эстетическая специфика его музыки делает правомерными *культурологические* углубления музыковедческих суждений о стиле Г. Свиридова.

Свиридов уделял особое внимание вокально-инструментальным жанрам (кантата, оратория). Он осознанно называл свои сочинения кантатами, имея в виду определённые семантические признаки, устойчивые во времени. Композитор переосмыслил их и возродил жанр на качественно новом уровне, о чём свидетельствуют такие его произведения, как «Весенняя кантата», кантаты «Светлый гость», «Снег идёт».

Единение в русской хоровой музыке слова и мелодии, *слова и музыки* Г. В. Свиридов связывал с *высшей* поэзией, будь то народная поэзия или поэзия, имеющая авторство. При первом взгляде на произведения Г. Свиридова кажется, будто они сотворены до удивления просто. Откуда же такая сила впечатления, эмоционального воздействия? Оказывается, в них сочетаются трудно соединимые черты: уравновешенность и *обобщённость*, с одной стороны, и *отзывчивость на каждый нюанс стиха* – с другой. Это балансирование «между» составляет «нерв» произведения, его неповторимое своеобразие.

Именно в произведениях, связанных со словом, отразились мироозерение и мироощущение композитора.

Для славянских народов *хоровое пение* генетически связано с традиционной культурой, в которой коллективное вокальное творчество выступает носителем соборности русской души, *средоточием духовности*. Хоровой жанр в творчестве Свиридова стал естественным про-

возможным благодаря поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии Российской Федерации. Совместно с научным руководителем конференции, заслуженным деятелем искусств России, директором Свиридовского института, кандидатом искусствоведения А. С. Белоненко определяются темы конференций. Среди них: «Место творчества Г. В. Свиридова в русском и мировом музыкально-историческом процессе»; «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин»; «Г. В. Свиридов и пути развития современной русской музыки».

должением традиционных форм народной песенности. В то же время, музыкально-поэтический синтез, осуществлённый Свиридовым, – явление, новое в русской культуре, отличающееся принципиальной современностью. Увязывая музыкальную логику с поэтической, он развил достижения таких разных художников, как М. Мусоргский и Н. Римский-Корсаков, Ф. Шуберт и К. Орф.

Музыка Г. В. Свиридова одухотворена звучанием русского слова и его смыслом, при этом композитор чувствовал и понимал значение слова и как музыкант, и как *мыслитель*. Соединение композиторского дара с писательским и философским у Г. Свиридова имело уникальное выражение.

В своих дневниковых записях Георгий Васильевич продолжил тот особый род русской литературы и философии, который представлен «Дневником писателя» Ф. М. Достоевского, «Окаянными днями» И. А. Бунина, «Нашими задачами» И. А. Ильина. Для его суждений характерны широта ракурса, глубина трактовки творчества композиторов, решительность и бескомпромиссность ниспровержения традиционных воззрений; ему присущи сила аналитической мысли, смелость и убедительность музыкально-эстетического анализа, мощь аргументации, диалектичность мышления, эмоциональность и экспрессивность изложения.

Г. В. Свиридова волновали высокие этические и эстетические проблемы, его творчество – это размышления большого мастера. В своих высказываниях, сохранившихся в дневниковых записях, интервью, воспоминаниях современников, в теленовеллах Н. Ряполова «Музыка и Душа», композитор предстаёт перед нами как глубокий мыслитель, как человек, имеющий своё видение картины мира. Для нас философские высказывания Свиридова являются не только демонстрацией его глубоких и ценных мыслей об искусстве, но и примером высокой нравственной позиции музыканта в современном мире. В своих мыслях и высказываниях Свиридов был решителен, точен, порой категоричен. Его суждения – это, прежде всего, *попытка определения своего направления* в современном музыкальном процессе, своего места в истории русской музыки.

Главным ориентиром в работе композитора явилось творчество русских классиков – М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргско-

го, А. Бородин, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Рахманинова. Г. Свиридов в своих дневниковых записях не раз отмечал устремлённость творчества С. Рахманинова к духовным корням русской культуры, проводил параллель «Мусоргский-Рахманинов» в связи с корневой «русскостью» и духовной наполненностью их музыки [13, с. 178, 198]. В одной из последних тетрадей 1994 г., подводя итог всему сделанному, композитор подчёркивает, что отечественные классики оставили в наследство не только свои немеркнущие произведения, но и, шире, – «прекрасный, выразительный русский музыкальный язык – неоценимое богатство» [13, с. 476]. Композитор определяет свой *путь вперёд как осознанное движение к классике*. Он подчёркивает, что «всё же решился (через головы своих знаменитых предшественников) протянуть руку Глинке и Чайковскому, Даргомыжскому, Мусоргскому, Бородину, Корсакову и Рахманинову» [13, с. 43].

Композитор задумывался о будущем русской музыки и считал, что искусство вернётся к извечным «простым истинам», к своей первостепенной роли – «быть выразителем внутреннего мира человека в его поиске и стремлении к идеалу, к естественной речи» [6, с. 25]. Он верил в *духовное* предназначение искусства, его возвышающую и преобразующую силу. Одна из центральных тем его размышлений – как философа и как музыканта – *проблема духовности* искусства, о котором он писал: «Искусство – то, чем питаются духовно» [13, с. 60]. Созерцание «духовными очами» помогало ему постигать смысл бытия, суть вещей в мире. Рассуждая о духовности культуры, он отмечал, что искусству в целом его соотечественники придают особое значение, и подчёркивал: «Мы верим в его духовное предназначение, возвышающую и преобразующую силу» [12, с. 60].

Вопросы духовности, религии, национальной традиции в русской культуре волновали его на протяжении всей жизни. Не стремясь создать целостную философскую концепцию, он, тем не менее, своими размышлениями о важнейших духовных проблемах естественно влился в общее русло русской философской мысли, которая берёт своё начало в трудах отцов православной церкви и продолжается в работах славянофилов и русских философов XX в. Понимание музыки Свиридова, его самого как личности, и, наконец, как явления, имеет

прямое отношение к сущности и судьбам породившей его земли, нации и культуры. Существует глубокая метафизическая связь судьбы Свиридова с Россией; характерные для его мысли высота полёта, широта обзора, нетривиальность и смелость высказываний выражают качества русской культуры. В то же время, мы видим в нём нынешний ориентир «русского человека»: философия Г. В. Свиридова – явление *не этническое, а культурное и гуманитарное*, прочно связанное, с теми, в частности, широкими гуманитарными основаниями, на которых покоится *православная традиция*. Воззрения композитора базируются на основах *христианской морали*, которые по сути своей выражают общечеловеческие нравственные ценности непреходящего значения.

Г. В. Свиридов глубоко и гармонично ощущал священную, божественную природу бытия и человека – в том трагическом, страшном с нею противоречии, каковое являет реальная практика нашего существования. Художественное созерцание Свиридова – *религиозно*, вне зависимости от его идейной позиции в те или иные моменты творческой жизни. Универсальная коллизия Свиридова – *человек перед лицом «высших ценностей»*. Данная формулировка – не вполне метафора. В мире Свиридова человек на самом деле существует, действует, поступает и мыслит *перед Лицом* не только всё видящим, но и действующим. Такое представление о человеке не ново, но для Свиридова как композитора, творца, оно не только «представление», «убеждение», «идея», а – непосредственная данность его художественного опыта, являемая ему в творческом процессе. Можно сказать, что свиридовский музыкальный мир – *умозрение в слове и звуках*, воплощающее его видение жизненной правды и смысла.

В сочинениях Г. Свиридова, в частности, в кантатно-ораториальном жанре, нашла яркое отражение музыкальная традиция русской православной церкви. Как православный христианин, он стремился к возрождению традиций русской православной культуры, пробуждению «исторической памяти». Его творчество отмечено настойчивым стремлением ввести архаичное русское искусство в контекст нового времени, сделать его понятным современным исполнителям и слушателям. Сочинения Свиридова, особенно написанные на закате жизни, проникнуты глубокой и непоколебимой христианской верой, которую

он, сначала подспудно, а затем – открыто и убеждённо, нёс через всю свою жизнь и творчество. Интерес композитора к русскому церковно-хоровому искусству проявился задолго до 1990-х, когда были созданы «Песнопения и молитвы». Практически вся свиридовская музыка, начиная с 50-х, напоена интонациями русского *церковного пения*. Влияние традиций православного церковного искусства на творчество Свиридова не раз отмечали многие исследователи [2; 7; 12; 14]. Сам Георгий Васильевич в своих дневниковых записях писал *о влиянии церковного пения* на формирование его композиторского стиля, вспоминая детские впечатления от песнопений, исполняемых в курских храмах [13, с. 162–164].

В то же время, Свиридов выражал в своём творчестве Россию полно и всесторонне, во всём объёме её душевного и духовного склада, включающего самое, казалось бы, несовместимое: безудержную страстность – и «верховную трезвость ума» (Гоголь); безбрежную широту – и тончайшее изящество; стремительность – и созерцательность, «разгулье удалое» – и «сердечную тоску» (Пушкин); покой – и волю; земную крепость – и духовную жажду; гордость – и тихое смирение; простодушие – и тысячелетнюю мудрость. Ни одно из названных качеств не доминирует, всё слито в единый, целостный, гармонично устроенный мир. О его музыке можно сказать словами А. Пушкина: «Там русский дух, там Русью пахнет».

Творчество Г. В. Свиридова как представителя русской ментальности несёт в себе ту единственную и животворящую связь времён, которая не иссякнет до тех пор, пока существует память Рода, сама Традиция. Композитор демонстрирует в своём творчестве глубокое осмысление русской *устной народной традиции*. Проникая в эндогенную природу фольклора, композитор обобщает заложенные в нём жизненные и ментальные процессы, его универсальные связи со всеми явлениями жизненного мира человека, творческую и жизненную энергию вечности.

Использование фольклора в творчестве композитора отличается самобытностью. В чём же его особенности? И. Земцовский отмечает: «Одни композиторы используют фольклор сознательно, другие стихийно; кому-то он близок, кому-то чужд; одни претворяют его прямо, непосредственно, другие ассоциативно или опосредованно;

для одних фольклор – основной источник творчества, для других – лишь часть многих и равноправных; некоторых пленяет образность фольклора, иным импонирует лишь манера народного музицирования и т. д.» [5, с. 15].

Свиридову фольклор был близок, и использовал он его порой сознательно, а порой и ассоциативно, однако всегда – очень тонко и талантливо. Не чужд ему и исследовательский подход, проявляющийся через конкретное изучение и обобщение закономерностей бытования и развития устной традиции, вследствие чего композитором создаются оригинальные языково-выразительные комплексы. Как утверждает Е. Мейке, «эти комплексы встраиваются в целостную композиционно-языковую систему художника и функционируют в качестве одного из её существенных компонентов» [10, с. 1].

Сочинения Г. Свиридова, связанные со словом, представляют собой масштабное и самобытное явление в мировом музыкальном искусстве. В своём наследии на десятилетия вперёд автор осуществляет *постановку проблем духовности как вечных проблем вневременного характера*. Кантатный жанр в творчестве Г. Свиридова отмечен стремлением к *усложнённому раскрытию внутреннего мира человека*, тягой к эпичности, к символу, к мифологическому. Характерной приметой музыкальной образности кантат Г. Свиридова является состояние глубокого раздумья, созерцательной статики.

Решая проблему жанра в мировоззренческом плане, Г. Свиридов привнёс в образную систему кантаты и оратории особенности симфонического и оперного жанров, что обусловило и новое решение проблемы хора. Композитор расширил семантику жанра, его выразительную сферу, создал новые разновидности кантаты и оратории, которые И. И. Гулеско классифицирует следующим образом: *ораториальное действо* – «Патетическая оратория» (по В. Маяковскому); *вокально-симфоническая поэма типа оратории* – «Поэма памяти Сергея Есенина»; *камерная кантата лирико-эпического типа* – «Курские песни», «Снег идёт» (по Б. Пастернаку), «Весенняя кантата» (по Н. Некрасову), «Ночные облака» (по А. Блоку); *концерт для хора типа вокальной симфонии* – «Концерт памяти А. Юрлова», *концерт для хора типа хоровой симфонии-оратории* – «Пушкинский венок» [3, с. 7].

Свиридовская линия характеризуется стремлением к синтезу традиционных жанровых черт с хоровыми принципами русской историко-эпической оперы, особенностями многочастных вокальных циклических композиций с подключением симфонических принципов, преимущественно в качестве внутренних, не выводимых на поверхность, свойств формообразования. Вокально-симфонические опусы Г. Свиридова находятся в русле современного искусства, общего процесса синтеза и взаимообогащения жанров, ассимиляции форм, ломки жанровых перегородок, дающей новые типы контраста, разные планы-пласты действия, лаконизм и концентрацию приёмов. Как отмечает И. Гулеско: «В кантатно-ораториальном творчестве 60–70-х годов был рожден новый тип художественного мышления, связанный, прежде всего, с новаторскими открытиями Г. Свиридова» [3, с. 16].

Новизна свиридовской кантаты – в её образно-смысловой многозначности, контрастной ассоциативности, в расширении семантических функций жанра. Наблюдается стремление композитора к глубокому и разнообразному отражению индивидуальных черт его духовного мира, к новым способам эмоционального воздействия. Его духовные прозрения проявляются в новой символике *интонационной семантики*, в новой организации циклической *формы*, в новой простоте музыкального времени и пространства в *фактуре*.

Г. Свиридов, по сути, разработал новые эмоционально-семантические системы, типы тематизма, темброво-гармонические и ритмо-фактурные комплексы. Композитор прибегает к расширению арсенала выразительных средств: применяет фоническую трактовку аккорда вертикали, уделяет повышенное внимание темброинтонации как звукообразу, в рамках тематизма, где силён элемент речевой декламационности в синтезе с песенностью. Таким образом его хоровой стиль обогащается приметами нового; при сохранении общих индивидуально-стилевых констант он расширяет свою палитру.

Авторская концепция репрезентирует философско-культурологические и искусствоведческие воззрения композитора, проявляющиеся на *разных уровнях* музыкальной организации: драматургическом, композиционном, тематическом.

В музыкальном плане своих произведений Г. Свиридов выступает в роли *композитора-драматурга*. В сочинениях 1970 гг. определяется

новый подход композитора к слову, демонстрирующий обобщённость поэтической идеи, *сквозное драматургическое и музыкальное развитие*. «**Весенняя кантата**» (1972) на стихи Н. Некрасова «в народном духе» состоит из четырёх частей, связанных *в единый вокально-инструментальный* пласт. Интерпретация фольклорного текста осуществляется с позиции опосредованного опыта работы композитора с устной народной традицией. Весь семантико-интонационный комплекс фольклорного текста выступает как обобщённый выразитель идеи в авторском прочтении поэтического образа, продиктованного спецификой поэзии Н. Некрасова.

Музыкальная образность вокальных и вокально-инструментальных жанров творчества Г. Свиридова заключена в необычном тематизме тембрового полисемантического типа, получающего символическую многомерность и позволяющего выявить множество подтекстов. Тематизм Свиридова обращён к истокам отечественной культуры как к Единому, Цельному. Композитор апеллирует к разным стилевым пластам музыки во всём исторически многослойном объёме.

Анализируя стилевые направления в русской музыке второй половины XX ст., можно утверждать, что «*поли*»-тенденции выступают как неотъемлемое свойство всех уровней организации художественного творчества Г. Свиридова. Они проявляются в его *полистилистической* направленности – во взаимопроникновении устной традиции и её авторского осмысления; в *полифункциональном* подходе – смещении прямых функциональных значений фольклорного текста, его символов в сторону эстетического, философского и музыкального обобщения, в полифункциональной трактовке хора; в использовании *полисемантического* метода – переосмыслении значения символики обряда, мифологического мировосприятия, репрезентации авторской концепции семантических построений. Продолжают этот ряд черты музыкального стиля Свиридова, которые продиктованы самой спецификой фольклорного текста. Это: полиладовость (следование ладовой переменности и ладовому сопоставлению устоев, присущих устной традиции; семантика первоинтонаций – ч. 4, ч. 5, м.-б. 3), полиинструментальность (звуковое подражание народной манере игры, использование традиционных музыкальных инструментов од-

современно с классическим составом камерного оркестра, хоровая темброрегистровка); а также – присущая современному стилю композиторского хорового письма *полифактурность* (наслоение различных фактурных пластов, сонористика).

Выводы. Музыкальный мир Г. Свиридова существует и сегодня как феномен эпохи. В условиях современного плюрализма стилей высокое искусство композитора остаётся доминантой в эпико-лирическом направлении. Оно поражает своей духовностью, глубиной символов, способностью обобщения извечной сути национального мироощущения. Для Г. Свиридова как художника характерны высокая гражданская позиция, обострённость сопереживания, чувство любви к родной земле. Глубинная духовность пронизывает все уровни кантат Г. Свиридова. «В моей музыке отразились искания русской души», – отмечал композитор [6, с. 23]. В своих произведениях он проповедовал вечные идеи Справедливости и Добра; в то же время, понимая текущие запросы, искал средства для решения сиюминутных задач, потому что, как настоящий художник и философ, способен был не только видеть настоящее, но и предвидеть будущее.

Очевидна образно-смысловая многозначность творчества Г. Свиридова. Философское, эстетическое и музыкальное осмысление прямых функциональных значений фольклорного текста ведёт к трансформациям значений символики мифологического ряда его сочинений.

Творчество Г. Свиридова является, в своём роде, универсальным, поскольку композитор вовлекает в свою музыку всего человека, говоря на языках всех сфер чувственного восприятия, ума, души и духа. В хоровой музыке композитора наглядно проявляется живое начало соборного творчества, направленного на синергию дольнего и горнего, человека и Бога. Отказ от узкого, эгоцентрического понимания цели музыкального искусства привёл композитора к открытию его синергийной парадигмы – через способы самопознания и пути Богообщения.

Г. В. Свиридов для нас сегодня – не только гениальный классик XX в., но и мерило высшей простоты и истины в русском музыкальном искусстве. Уход гения, как ни трагичен он для общества и культуры, стимулирует и многие её жизнеспособные элементы. Его идеи продолжают развиваться и обогащаться культурными деятелями по-

следующих поколений. Творчество великого композитора остаётся источником, питающим прогресс мировой культуры. Гении не умирают, они живы, пока живо человечество.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Верба О. О. *Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова [Текст] / О. О. Верба // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин» : материалы II Всероссийск. науч.-практ. конф. — Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ». — 2006. — С. 17–21.*

2. Верба О. О. *Кантата в творчестве Г. Свиридова: особенности трактовки жанра [Текст] / О. О. Верба // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора)». Материалы IV Всероссийск. студенч. конф. : [ред. кол. Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева]. — Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ». — 2008. — С. 92–94.*

3. Гулеско И. И. *Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления [Текст] / И. И. Гулеско // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин». Материалы II Всероссийск. науч.-практ. конф. — Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ». — 2006. — С. 14–16.*

4. Гулеско И. И. *Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г. В. Свиридова (принципы хорового мышления) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. — К. : ИИФЭ им. М. Рыльского, 1980. — 25 с.*

5. Земцовский И. *Фольклор и композитор. Теоретические этюды [Текст] / И. Земцовский. — Л. : Сов. композитор, 1978. — 176 с.*

6. *Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки [Текст] / сост. А. Золотов. — М. : Сов. композитор, 1983. — 282 с.*

7. Лунева А. Н. *Философские взгляды Г. Свиридова в контексте русской духовной культуры [Текст] / А. Н. Лунева // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора)» : Материалы IV Всероссийск. студенч. конф. : [ред. кол. Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева]. — Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ». — 2008. — С. 31–36.*

8. Масловская Т. *О национальной сущности произведений Г. Свиридова [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Т. Масловская. — Л., 1989. — 24 с.*

9. Масловская Т. Об эпической сущности вокально-симфонических произведений Свиридова [Текст] / Т. Масловская // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. — М. : Сов. композитор, 1983. — С. 151–164.

10. Мейке Е. Исследовательский подход советских композиторов к музыке устной традиции (творчество 1960–80-х гг. [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Е. Мейке. — Ташкент, 1990. — 22 с.

11. Петренко Л. Г. Свиридов и И. Ильин о судьбах русской культуры [Текст] / Л. Г. Петренко // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин». Материалы II Всероссийск. науч.-практич. конф. — Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ». — 2006. — С. 61–64.

12. Полякова Л. Свиридов как композитор XX века [Текст] / Л. Полякова // Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. — М. : Сов. композитор, 1983. — С. 185–202.

13. Свиридов Г. Музыка как судьба [Текст] / Г. Свиридов ; сост. А. С. Белоненко. — М. : Молодая гвардия, 2002. — 798 с.

14. Свиридовские чтения: «Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры» [Текст] : Материалы межрегиональн. студенч. конф. ; под ред. М. Ю. Артемова (отв. ред.), Л. И. Чунихиной, Р. В. Белецкой. — Курск : Изд-во Ин-та повыш. квалиф. и переподготовки работников образования, 2005. — 137 с.

УДК 78.071.2 : 78.087.68

Ирина Коновалова

ИСКУССТВО АРАНЖИРОВКИ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ю. И. КУЛИКА: АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Современные реалии художественно-исторического бытия украинской культуры актуализируют направленность исследовательской мысли на изучение самобытных явлений отечественного музыкального искусства и постижение творческого мира выдающихся личностей, художественное наследие которых является подлинным национальным достоянием. Важнейшим ракурсом научно-теоретического осмысления представляется освещение творческой деятельности ма-

стеров национального хорового искусства, репрезентирующих традиции академического пения в регионах Украины, в частности, на Слобожанщине.

Существенное влияние на развитие отечественной хоровой культуры и дирижёрско-хорового образования оказала харьковская дирижёрско-хоровая школа, значительные творческие достижения и высокий художественный потенциал которой широко признаны в Украине и за её пределами. Среди корифеев этой школы – К. Греченко, З. Заграничный, А. Перунов, А. Мирошникова, Ю. Кулик, В. Палкин, В. Ирха, З. Яковлева и др.

Важнейшая страница в истории харьковской дирижёрско-хоровой школы второй половины XX в. связана с именем заслуженного деятеля искусств УССР, профессора Юрия Ивановича Кулика (1937–1988). Творческая жизнь и многогранная деятельность этого выдающегося музыканта с яркой артистической индивидуальностью была посвящена развитию отечественного хорового искусства и стала олицетворением высокой этической и художественной направленности его личности, отражением глубинной ментальной связи с традициями национальной духовности.

Научно-теоретический интерес к творческой индивидуальности Ю. И. Кулика и его многогранной деятельности, усилившийся в последние годы, отражает ряд публикаций украинских авторов [2; 3; 4; 7; 8; 9; 11]. Исследователи характеризуют Ю. И. Кулика как подлинного Художника, хорового Мастера, Патриарха хоровой музыки, владевшего уникальной культурой хорового исполнительства, которая базировалась на достижениях украинской и русской хоровых школ, репрезентирующих лучшие традиции славянской духовности и хорового профессионализма [9, с. 96]. Авторы статей акцентируют сочетание в творческой личности хормейстера философской глубины мышления, масштабности художественного дарования и высочайшего профессионализма.

Вместе с тем, существующие на сегодняшний день теоретические исследования творчества Ю. Кулика не исчерпывают постижения феномена его личности и не претендуют на полноту изучения художественного наследия хормейстера. Сложившаяся ситуация актуализирует необходимость всестороннего освещения многогранной творческой

деятельности профессора Ю. И. Кулика в художественном пространстве украинской музыкальной культуры второй половины XX в.

Предмет исследования в предлагаемой статье – творчество Ю. И. Кулика в жанре хоровой аранжировки. **Цель** публикации заключается в раскрытии принципов художественного мышления украинского хормейстера в контексте его композиторско-интерпретаторской деятельности.

Ю. И. Кулика по праву можно отнести к универсальному типу современного хорового дирижёра, органично сочетавшего основные направления профессиональной деятельности музыканта: дирижёрско-исполнительскую, композиторскую, научно-педагогическую, методическую, музыкально-общественную и просветительскую работу. Более четверти века его многогранная культуротворческая деятельность была связана с ведущими центрами подготовки хоровых специалистов в городе – Харьковским институтом искусств им. И. П. Котляревского и другими высшими и средними учебными заведениями. Наряду с этим в течение двух десятилетий (1968–1988) Юрий Иванович возглавлял Харьковское областное отделение Музыкального общества Украины, под эгидой которого был создан ряд творческих коллективов, в частности, Харьковский камерный хор (1980), ныне – Харьковский камерный хор им. В. С. Палкина Харьковской областной филармонии, получивший статус профессионального коллектива (1990).

Однако доминантой своей масштабной профессиональной деятельности Юрий Иванович всегда считал дирижёрско-хоровое исполнительство, работу с хором, ставшую для мастера средоточием жизненных и творческих установок, областью выявления индивидуально-личностных констант.

На протяжении своего творческого пути Ю. Кулик был художественным руководителем и главным хормейстером более 20 хоровых коллективов – учебных (Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского, Харьковского института культуры, Харьковского музыкального училища им. Б. Лятошинского) и самодеятельных (хор учителей музыки и пения Харьковского областного Дома учителя; самодеятельная народная мужская хоровая капелла ветеранов Великой Отечественной войны и труда Валковского РДК и мн. др.).

Вместе с тем, главным певческим коллективом в творческой судьбе Ю. Кулика, его художественной лабораторией, был хор студентов кафедры хорового дирижирования ХИИ им. И. П. Котляревского, возглавляемый им с 1964 по 1988 гг.

Дирижёрско-хоровая деятельность Ю. Кулика развернулась в 60–80 гг. XX в. – качественно новый этап в истории отечественной музыки, обусловленный тенденциями радикального стилистового обновления и освоения современных композиционных технологий. «Ветер перемен» получил специфическое отражение и в ментальной для отечественной музыкальной культуры вокально-хоровой сфере, в частности, академическом хоровом искусстве. Перед руководителями хоровых коллективов выдвигались новые художественно-исполнительские требования, связанные с повышением исполнительского профессионализма и расширением границ певческого репертуара, в том числе сочинениями на актуальную современную тематику. Разрешению этой творческой задачи в определённой степени способствовала практика хоровой аранжировки, открывающая дополнительные возможности для обогащения концертных программ оригинальными хоровыми, вокальными и инструментальными сочинениями в переложении, учитывающем исполнительские особенности и профессиональные возможности определённого певческого состава.

Активно концертирующий хормейстер, творчески ориентированный на постоянное обновление и обогащение исполнительского репертуара руководимых им хоровых коллективов, Ю. И. Кулик также обратился к практике аранжировки, демонстрируя в этой сфере интерес к познанию мира музыки и расширению границ собственного её понимания, глубину художественного потенциала и силу творческой мысли.

Композиторское наследие Ю. И. Кулика составляют оригинальные хоровые сочинения, а также хоровые обработки, аранжировки и редакции, представляющие жанровую сферу «художественного перевода» [6] в музыке. Наиболее последовательно художественное мышление, композиторско-интерпретаторский дар и исполнительский опыт хормейстера проявились в жанре аранжировки, ставшем творческим отражением хоровой философии автора, его духовно-личностных ориентиров.

Автором создано свыше 250 хоровых переложений оригинальных сочинений, предназначенных для различных певческих составов, коллективов разного исполнительского уровня и стилевой ориентации. Большинство хоровых аранжировок, отличающихся высоким профессионализмом и художественностью, получили творческую апробацию в концертной практике хоровых коллективов, руководимых Ю. Куликом. Многие из них используются и в современной исполнительской деятельности профессиональных, учебных и самодеятельных коллективов Украины. Особую значимость аранжировки в творческой биографии хормейстера и отечественном хоровом исполнительстве подчёркивают исследователи творчества Ю. Кулика [2; 3; 4; 7; 8; 9; 11]. Издательством «Музична Україна» и музыкальным обществом Украины опубликован ряд сборников аранжировок и хоровых обработок Ю. Кулика: «Співає академічний хор», «Люблю я тебе, Україно», «Гнуться лози», «Слухай, Земле», «Шість українських народних пісень Харківської області», «Земле збрата», «Память сердца», «Сборник песен советских композиторов в аранжировке для хора Ю. И. Кулика» и др. Отдельные переложения автора помещены в журнале «Музыка» и включены в сборники хоровых произведений украинских композиторов. Значительная часть аранжировок хормейстера не издана.

Наследие Кулика-аранжировщика отражает многообразие творческих интересов дирижёра, его широкую музыкальную эрудицию и стремление к постижению художественного наследия в обширном культурно-историческом, жанрово-стилевом и образно-тематическом диапазоне. В творчестве хормейстера представлены основные виды переложения: 1) хоровых сочинений а cappella и с инструментальным сопровождением одного певческого состава на другой; 2) инструментальных опусов для однородного и смешанного хоров (а cappella и с инструментальным сопровождением); 3) вокальной музыки с инструментальным сопровождением для различных составов (с участием и без участия солистов) и др.

Аранжировки Ю. Кулика отличает интегративная художественно-творческая и методическая направленность, определяемая исполнительскими условиями: особенностями певческого состава коллективов, уровнем их профессионализма, возрастной спецификой и стилевой ориентацией (академический и народный хор). Отдельные

переложения созданы автором в нескольких версиях («Россия с Украиной» Н. Шипкова на слова Е. Дранникова для двух- и трёхголосного мужского хоров; «Черноглазая казачка» М. Блантера на стихи И. Сельвинского для однородного трёхголосного хора и солиста и смешанного хора и др.).

Амплитуду художественных интересов аранжировщика иллюстрирует многообразие жанрово-стилевой палитры его переложений, представленной произведениями западноевропейских, русских и украинских композиторов различных исторических эпох и культурных традиций. Жанровой основой переложений послужили хоровые, вокальные и инструментальные миниатюры, развёрнутые композиции, а также масштабные циклические сочинения (в основном кантаты: «Венгрия» Ф. Листа, «Человек» М. Скорика и др.).

Западноевропейская классика в хоровой аранжировке Ю. Кулика для различных составов репрезентирована сочинениями Д. Каччини («Ave Maria» для сопрано соло и смешанного хора с сопровождением), И. С. Баха («Полонез» для смешанного хора a cappella), И. С. Баха–Ш. Гуно («Ave Maria» для сопрано соло и смешанного хора с сопровождением), Г. Ф. Генделя («Dignare» для смешанного хора с сопровождением), В. А. Моцарта (ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» для солиста и смешанного хора с сопровождением, «Азбука» для смешанного хора a cappella, «Alleluia» из мотета «Exsultate, jubilate» для сопрано соло и смешанного хора с сопровождением), Л. ван Бетховена (I часть сонаты № 14 для смешанного хора с сопровождением), Р. Шумана («Я не сержусь» для смешанного хора с сопровождением); Ф. Листа (кантата «Венгрия» для солистов, смешанного¹ хора и симфонического оркестра; «Канцона» для сопрано соло и смешанного хора с сопровождением), А. Дворжака («Помню» из цикла «Цыганские напевы» для сопрано соло и смешанного хора a cappella), Ж. Бизе (увертюра к опере «Кармен» для баритона соло и смешанного хора с сопровождением), Ш. Гуно («Куплеты Мефистофеля» из оперы «Фауст», «Гимн природе» для солиста и смешанного хора с инструментальным сопровождением;), К. Сен-Санса («Ave Maria» для смешанного хора с сопровождением) и др.

¹ В оригинале – мужского.

Многоплановостью фактурно-хоровых решений и красочностью тембровой поэтизации оригинальных образов отмечены переложения хоровых, вокальных и инструментальных произведений корифеев русской и советской композиторской школ: М. Глинки, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, П. Чеснокова, Д. Шостаковича, Г. Свиридова и др.).

В хоровой аранжировке Ю. Кулика широко представлена украинская классическая и современная музыка: песни, романсы и хоры Н. Лысенко («Безмежнеє поле», сл. И. Франко), К. Стеценко («Ой, чоґо ти, дубе», сл. Н. Черкаського; «Прометей», сл. С. Коваленко), Я. Степового («Колискова», сл. Л. Украинки), Л. Ревуцкого («У перетику ходила» и др.), Б. Лятошинского («Із-за гаю сонце сходити» и др.), И. Шамо («Балада про братерство»); а также Г. Майбороды и П. Майбороды, А. Белаша, В. Вирменича, В. Губаренко, И. Карабица, А. Кос-Анатольского, М. Скорика, А. Филиппенко, О. Чухрая и мн. др.

Многогранное отражение в деятельности аранжировщика получило творчество харьковских композиторов: В. Бибика, П. Гайдамаки, А. Гайденко, В. Золотухина, Д. Клебанова, И. Ковача, Т. Кравцова, Н. Стецюна, Г. Цицалюка, Б. Яровинского и др. Многие сочинения названных авторов впервые прозвучали в исполнении хоровых коллективов под руководством Ю. Кулика.

Широта тематики, разнообразие интонационной образности и художественной стилистики репрезентированы в многочисленных хоровых переложениях вокальных сочинений, обнимаемых понятием «советская песня». Об этом свидетельствует внушительный объём интерпретируемой Ю. Куликом музыки и круг авторов, к творчеству которых обращался аранжировщик. Среди них: А. Бабаджанян, В. Баснер, В. Гаврилин, Г. Gladков, Э. Колмановский, Б. Киселев, И. Лученок, Е. Мартынов, В. Мигуля, Н. Мокроусов, К. Молчанов, К. Мясков, А. Новиков, А. Островский, А. Пахмутова, А. Петров, М. Таривердиев, Д. Тухманов, М. Фрадкин, О. Фельцман, Я. Френкель, В. Шаинский и др.

По мнению многих исследователей, композиторское мастерство Ю. Кулика, особенности его художественно-интерпретаторского мышления наиболее ярко раскрылись в оригинальной хоровой аран-

жировке классических романсов. Художественная специфика хорового переложения сольных вокальных сочинений, в частности, романса (с присущим ему монологическим, субъективно-личностным типом музыкальной коммуникации) обусловлена значительным тембро-фактурным переосмыслением первоисточника. Оказываясь в художественном пространстве хоровой музыки, исходный вокальный образ, обогащённый средствами хоровой инструментовки, воплощается в коллективной вокальной интонации. Звуковой мир сольного вокального произведения обретает новое тембро-фактурное наполнение и иные жанровые свойства – хорового романса.

Выбор вокальных сочинений для хорового прочтения определялся личностно-творческими мотивами аранжировщика, а также художественно-практической целесообразностью перенесения романса в иной тембровый контекст. Характер фактурного переосмысления и хоровой «инструментовки» вокальных произведений в аранжировках Ю. Кулика был продиктован музыкально-поэтической логикой оригинала. Особое значение в процессе хорового переложения аранжировщик придавал вербальной подтекстовке хоровых партий, смысловому и фонетическому соответствию поэтического ряда в условиях новой фактурной организации оригинала (особенно в переложениях с использованием полифонических приёмов развития: свободных имитаций, подголосков и проч.).

Интерпретируемый вокально-поэтический мир представлен в аранжировках романсов различной образности – светлой созерцательной, лирико-пейзажной, лирико-жанровой, лирико-романтической, элегической и иной. Особым мастерством и художественностью воплощения вокальных образов, глубиной проникновения в интонационно-смысловой контекст оригинала в хоровых аранжировках Ю. Кулика отмечены романсы М. Глинки («Не искушай меня без нужды», сл. Е. Баратынского), А. Бородина («Для берегов отчизны дальней», сл. А. Пушкина), П. Булахова («Не пробуждай воспоминаний», сл. неизв.), Н. Римского-Корсакова («Звонче жаворонка пенье» и «Октава», сл. А. Толстого;), А. Даргомыжского («Свадьба», сл. А. Тимофеева), С. Танеева («Горные вершины», сл. М. Лермонтова), П. Шереметьева («Я Вас любил», сл. А. Пушкина), П. Чайковского («День ли царит», сл. А. Апухтина, «Благо-

словляю вас, леса», сл. А. Толстого, «Хотел бы в единое слово», сл. Г. Гейне) и др.

Аранжировки классических и современных вокальных сочинений, вошедшие в сборник хоровых переложений Ю. Кулика «Поёт академический хор» («Романс Женьки» К. Молчанова из оперы «А зори здесь тихие» и др. [10]), обрели в хоровой версии особую художественную выразительность и заняли достойное место в репертуаре отечественных певческих коллективов [3]. «Великие русские романсы П. Чайковского “Благословляю вас, леса” и А. Бородина “Для берегов отчизны дальней” – получили в обработках Ю. Кулика иной жанровый статус. Так, первый романс в аранжировке становится хоровым гимном, второй – реквиемом» [4, с. 85].

Жанр аранжировки предоставляет широкое поле для художественного воображения, творческих дискуссий и музыкальных прочтений оригинала. Это многомерное пространство для интеллектуальной игры и выявления фантазийно-творческого потенциала, в котором «автор переложения осуществляет две функции – композитора и интерпретатора. Подобно композитору, автор переложения проникается эмоционально-смысловым замыслом оригинала и фиксирует его в таких формах, какие обеспечивают сохранение его интонационно-образного содержания. <...> Как интерпретатор автор переложения выявляет своё отношение к произведению, своё понимание его художественной сущности» [5, с. 205].

Специфика хоровой аранжировки заключается в воплощении художественного замысла авторских опусов средствами, определяемыми условиями исполнительского бытия хорового произведения, в «приспособлении фактуры оригинала к новым техническим возможностям какого-либо хора» [12, с. 48].

Отмеченные выше жанровые свойства аранжировки, отражающие творческий характер процесса переложения и совмещающие художественную и прикладную функции, присутствуют и в хоровых версиях Ю. Кулика. Дирижёр владел всеми качествами, необходимыми для профессиональной деятельности хорового аранжировщика: композиторским даром, творческой фантазией, способностью к проникновению в образно-стилевую контекст оригинала, художественным вкусом, исполнительским опытом, фундаментальными

знаниями в сфере хороведения и музыкально-теоретических дисциплин.

Композиторско-интерпретаторская деятельность Ю. Кулика опиралась на классическую традицию и современную методологию хорового переложения, восходящую к теории и практике «художественного перевода», созданную корифеями русской и украинской музыкальной культуры (М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, Н. Лысенко, Н. Леонтовичем, К. Стеценко, А. Кошицем и др.), к творческому опыту советских аранжировщиков-хормейстеров (М. Климова, А. Егорова, И. Лицвенко, А. Свешникова, В. Соколова, А. Юрлова, А. Ленского и др.), в том числе представителей харьковской хоровой школы (К. Греченко, З. Заграничного и др.).

Мастерство Ю. Кулика в области аранжировки основывалось на широчайшей музыкальной эрудиции и владении методологией хорового переложения. Юрий Иванович подходил к процессу аранжировки многогранно, привлекая весь свой интеллектуальный и художнический потенциал, интуитивное и рациональное начала, богатый профессиональный опыт: процесс переложений носил динамический, системный и творческий характер.

Интерпретаторский стиль Ю. Кулика определяется художественной направленностью его деятельности в качестве аранжировщика, соавторским характером творчества и глубинным постижением трактуемых образов. В хоровых переложениях запечатлено мироощущение автора-интерпретатора, его духовно-личностный опыт и понимание художественной идеи оригинального сочинения в единстве его интонационно-стилевых и структурно-семантических закономерностей. Аранжировки Кулика – «настоящее постижение стиливой поэтики выдающихся композиторов, полное проникновение в художественный контекст их произведений, отображение авторской концепции» [4, с. 86]. Интерпретированные мастером опусы воплощаются в хоровом звукообразе переложения, обретая новую интонационно-семантическую ауру, иные смысловые грани, подтексты и эстетические ракурсы.

Искусство Ю. Кулика-аранжировщика базировалось на знании психологии хорового стиля, хоровой фактуры, средств композиционного обогащения музыкального материала, технологии процесса

художественного переложения. Созданию хоровой версии оригинала способствовали профессиональное владение вокально-исполнительскими приёмами, тембровой палитрой хора, его фактурно-динамическими и фоническими ресурсами. Добиваясь конкретной практической цели, Юрий Иванович подчинял технологический аспект своей работы главному качественному критерию – художественному.

Среди основополагающих творческих принципов хоровой аранжировки, которым следовал Ю. Кулик – целостное претворение художественного образа интерпретируемого оригинального произведения, выявление наиболее выразительных его интонационно-стилевых и жанровых элементов средствами хоровой фактуры и вокальной «инструментовки». Вместе с тем, при всех темброво-фактурных обновлениях оригинал в переложении не утрачивал своих имманентных параметров: ладогармонической и структурной организации.

Существенные факторы в аранжировках Ю. Кулика – наличие логически осмысленной интерпретаторской концепции, последовательно воплощённой в хоровой фактуре, а также мастерское использование технологий «адаптации» текста оригинала к новым исполнительским условиям (транспозиции и регистровых «переключений», способов «облегчения» и насыщения звуковой ткани, введения и исключения *divisi*). Переложения отличают ясность фактурно-гармонического изложения и регистровая сбалансированность вертикального комплекса, гибкость включения в хоровую ткань полифонических приёмов, выразительность тембровой «оркестровки», обусловленной драматургией образного развития.

В переложениях мастера, как и в его исполнительской практике в целом, нашли выражение актуальные для отечественной музыки и хорового искусства 60–80 гг. социокультурные и художественные тенденции, отвечавшие духу времени, а также нарождающиеся стилевые процессы, получившие развитие в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI вв. Вместе с тем, его творчество в жанре аранжировки во многом было продиктовано личностно-стилевыми ориентирами, соответствующими различным этапам собственного жизненного и творческого пути. При этом основным вектором для Ю. Кулика в сфере хорового исполнительства и художественного творчества в жанре аранжировки оставалась направленность на

обогащение певческого репертуара, расширение его жанрово-стилевого диапазона.

Как аранжировщик с чертами яркой индивидуальности, Ю. Кулик заявил о себе в 60-е – в начале своей самостоятельной творческой деятельности. В рецензии известного украинского хороведа Н. Андрос на ранние аранжировки хормейстера подчёркивается «несомненная талантливость Ю. И. Кулика, творческий труд которого может принести большую пользу в пополнении концертного репертуара профессиональных и самодеятельных хоров» [1]. В аранжировках 60–70 гг. отражено стремление дирижёра «к исполнению хоровой музыки различной стилевой и жанровой направленности, однако с доминированием лирико-романтического и героического характера» [9, с. 89].

Широту образно-тематической и жанрово-стилевой палитры аранжировок Ю. Кулика 60–70 гг. иллюстрируют переложения западноевропейской и русской классики («Канцона» Ф. Листа, «Песня про голову» Н. Римского-Корсакова из оперы «Майская ночь» и др.), советской вокально-хоровой музыки («Голубая тайга» А. Бабаджаняна, «Слушай, земля» Э. Колмановского, «Ариозо матери» из кантаты А. Новикова «Нам нужен мир»), в том числе украинской («Ой, висока та гора» А. Билаша, «Баллада о коммунарах» И. Ковача). По мнению Н. Андрос, «удачно найден хоровой образ в “Балладе о коммунарах”» И. Ковача на сл. Е. Евтушенко. Музыковед подчёркивает органичность сочетания традиции революционных маршевых песен с чертами современного музыкального стиля; наличие хоровых интермедий различного содержания (вокализ и др.), «оттеняющих» куплеты гармонического склада; художественное единство сольной и хоровой партий. В переложении «Ариозо матери» А. Новикова рецензент акцентирует безукоризненность голосоведения, «создание яркой и полновозвучной гармонии оригинала» и рельефное использование полифонических приемов развития (имитаций, стретты) [1].

В контексте эпохи 60–70 гг. в хоровом исполнительстве были востребованы сочинения торжественно-эпического и славильного характера, восходящие к жанровой традиции од, гимнов, кантов-виватов. Произведения этой направленности в аранжировке Ю. Кулика для сводных хоров («Партийцы» И. Ковача; «Нас правда Леніна веде» Г. Майбороды и П. Майбороды и др.) звучали в областных и го-

родских концертных мероприятиях, проводимых к юбилейным и памятным датам, государственным праздникам. В большинстве из них Ю. Кулик был главным хормейстером.

Расширение амплитуды музыкально-исполнительской деятельности хормейстера в конце 70 – начале 80 гг. сказалось и на его творчестве в жанре аранжировки, обогатившемся переложениями вокальных сочинений отечественных и западноевропейских композиторов. В аранжировках Ю. Кулика этого периода многообразно трактована тема Родины, разрабатываемая в широком смысловом поле – от лирико-эпической поэтизации родных просторов до философского прочтения трагедийной истории страны («Баллада о земле» Я. Френкеля, сл. А. Поперечного; «Россия» Д. Тухманова, сл. М. Ножкина; «Земле збратана» И. Ковача, сл. А. Марченко и др.).

80 гг. – последний период жизни и творчества мастера – характеризуются утверждением его индивидуального исполнительского стиля с ярко выраженной художественно-интерпретаторской направленностью, отмеченной особой глубиной постижения оригинальных художественных образов. Исполнительской стратегии хормейстера, получившей художественную реализацию в серии тематических концертов («По страницам хоровой классики», 1982) и других проектах, соответствовало и творчество в сфере аранжировки. Образная направленность хоровых переложений периода 80-х отражает стремление мастера к воплощению лирико-философской и духовной проблематики, высокого этического и гуманистического содержания. Личностный и творческий интерес Ю. Кулика к освоению западноевропейской духовно-музыкальной традиции воплощают переложения «Dignare» Г. Ф. Генделя, «Ave Maria» Д. Каччини, К. Сен-Санса, Ш. Гуно и др. Отечественная духовная музыка (особенно композиторов «нового направления» – С. Рахманинова, К. Гречанинова) также нашла отражение в его исполнительской и редакторской деятельности («Жертва вечерняя» П. Чеснокова и др.). Об углублении лирической сферы в переложениях рассматриваемого периода свидетельствует обращение аранжировщика к русской вокальной музыке П. Шереметьева, А. Даргомыжского, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского. Украинская вокальная лирика в аранжировке Ю. Кулика представлена творчеством Н. Лысен-

ко («Коли розлучаються двоє», сл. Г. Гейне), К. Стеценка («Я дивлюся, аж світає», сл. Т. Шевченка) и др. В переложениях периода 80-х отразились важнейшие особенности, свойственные хоровому мышлению второй половины XX в., актуальные и ныне: усиление роли линейности, полифонизация хоровой фактуры; «инструментализация» хоровых партий, трактованных как оркестровые. Отмеченные тенденции нашли наиболее яркое выражение в одной из последних аранжировок Ю. Кулика – «Романсе» Г. Свиридова из музыкальных иллюстраций к повести А. Пушкина «Метель» (для смешанного хора с сопровождением).

Рассмотренные на материале хоровой аранжировки векторы хорового творчества Ю. Кулика позволяют сделать некоторые **обобщения**.

Итак, жанровая сфера аранжировки, одна из важнейших в многогранной и плодотворной творческой деятельности Ю. Кулика, – связующее звено, объединяющее периоды творческого пути хорового Мастера, отражение этапов его профессиональной и духовно-личностной эволюции.

Инициированное живой исполнительской практикой, творчество Ю. Кулика в жанре аранжировки позволило раскрыть важнейшие грани художественного облика украинского дирижёра. Хоровые аранжировки и обработки, созданные им в различные годы жизни и творческих исканий, формируют целостное представление о своеобразии композиторско-интерпретаторского мышления маэстро, особенностях индивидуально-стилевой технологии «художественного перевода» оригинальных сочинений в хоровой контекст. Стилевая индивидуальность Кулика-аранжировщика проявляется в соавторском отношении к интерпретированной музыке и способности к ассимиляции тончайших нюансов её интонационных идей.

Творчество Ю. И. Кулика в жанре хоровой аранжировки демонстрирует:

- многообразии трактованных произведений, представленных в широком образно-тематическом и жанрово-стилевом диапазоне;
- наличие логически осмысленной художественно-интерпретаторской концепции, ясность и последовательность её хорового воплощения;

– создание хоровой версии оригинала в соответствии с интонационно-стилевым содержанием и логикой драматургического развития исходного звукообраза;

– согласованность компонентов музыкального текста аранжировки, сбалансированность в создании вокально-хорового ансамбля;

– обогащение интерпретированных образов приёмами фактурно-динамического и темброво-драматургического развития (использование диалогического изложения, фактурно-хоровой вариантности; насыщение и «углубление» музыкальной ткани хоровыми остинато, педалью и т. п.);

– включение в художественное пространство хоровой аранжировки темброво-фонических и колористических звукоэффектов (частичной и полной вокализации хоровой и сольной партий, пения с закрытым ртом и проч.).

Хоровые переложения Ю. Кулика – важная ступень в эволюции жанра хоровой аранжировки в украинской музыке. Аранжировщик значительно обогатил хоровой репертуар переложениями сочинений отечественных и западноевропейских мастеров, представляющих различные национальные традиции и художественно-стилевые системы. Найденные им приёмы хоровой звукописи способствовали расширению представлений о фактурно-пространственных и темброво-колористических возможностях хорового исполнительства.

Творческая личность Ю. И. Кулика, одного из ярчайших представителей харьковской дирижёрско-хоровой школы, и его многогранная культуротворческая деятельность представляют значительный научно-теоретический интерес и могут стать объектом самостоятельного искусствоведческого исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Архивные материалы Ю. И. Кулика [Рукопись]. — Личный архив И. Ю. Коноваловой.*

2. *Бенч-Шоколо О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції [Текст] : навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шоколо. — К. : Укр. Світ, 2002. — 440 с.*

3. *Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи [Текст] / Н. Белік-Золотарьова // До 90-річчя Харківського дер-*

жвавного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2007. — С. 117–122.

4. Гулеско І. І. Феномен Юрія Кулика в хорovій культурі України [Текст] / І. І. Гулеско // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. Матеріали міжнар. наук.теор. конф. 3–4 квітня 2008 р. — Х. : ХДАК, 2008. — С. 85–86.

5. Давидов М. Про музично-естетичний зміст творчого процесу перекладання музичних творів для баяна [Текст] / М. Давидов // Українське музикознавство. — Вип. 10. — К. : Музична Україна, 1974. — С. 200–207.

6. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 / О. Жарков. — К. : КГК, 1994. — 27 с.

7. Королевський В. В. Ю. І. Кулик – видатний діяч хорovого мистецтва Слобожанщини [Електронний ресурс] / В. В. Королевський // Режим доступу : archive.nbuv.gov.ua/portal/soc. — Загол. з екр.

8. Кулик А. В. Хорovий майстер, педагог, музичний діяч Ю. І. Кулик (1937–1988) [Текст] / А. В. Кулик // Культура України : зб. ст. — Х., 1997. — Вип. 4. — С. 142–146.

9. Матюхин В. Деятельность Ю. И. Кулика в контексте творческих поисков украинского хорovого исполнительства 60–80-х годов XX ст. [Текст] / В. Матюхин // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста : зб. наук. праць. — Вип. 24. — Х. : ХДУМ., 2009. — С. 86–96.

10. Поет академический хор [Ноты] : песни и романсы в переложении для смешанного хора Ю. И. Кулика / сост. И. Б. Беляева. — Вып. 1. — К. : Муз. Україна, 1987. — 72 с.

11. Прокопов С. Н., Коломиец О. М. Кафедра хорovого дирижирования [Текст] / С. Н. Прокопов, О. М. Коломиец // Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (1917–1992). — Х., 1992. — С. 258–278.

12. Ушкарев А. Основы хорovого письма [Текст] : учебник / А. Ушкарев. — М. : Музыка, 1986. — 231 с.

КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР В ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ Г. А. АВАНЕСОВА

На протяжении последнего столетия всё более заметным становится процесс ассимиляции культурных различий народов, а постоянно развивающиеся технологические возможности современного мира лишь усиливают эти тенденции. Однако отказ от собственных традиций грозит обществу потерей нравственных устоев, чувства духовного единства и ценностных ориентиров. Поэтому всё острее звучат дискуссии о путях сохранения национального самосознания. И музыкальная культура в этом вопросе играет одну из главных ролей.

Основные константы национального образа мира в музыке – это, безусловно, музыкальный фольклор и инструментарий. Как правило, это акустические инструменты, обычно называемые народными и воспринимающиеся общественным сознанием наряду с национальными символами: гербом, гимном и флагом. Но в реалиях современного мира исполнительство на народных инструментах всё больше переходит в сферу влияния академической музыкальной культуры.

Указанная тенденция наметилась ещё в конце XIX – начале XX ст., когда основоположники украинской композиторской школы (Н. Лысенко, Н. Леонтович, Л. Ревуцкий) объединили в своём творчестве европейскую музыкальную традицию со всем богатством народной музыки. Это привело к постепенной профессионализации исполнительства на народных инструментах, а впоследствии – к открытию «народных кафедр» при украинских консерваториях и созданию оркестровых коллективов высочайшего профессионального уровня.

Одним из таких коллективов, сыгравших огромную роль в развитии музыкальной культуры не только своего региона, но и всей страны в целом (тогда – СССР), был оркестр народных инструментов под управлением Г. А. Аванесова. История этого оркестра демонстрирует не только тенденцию профессионализации оркестрового народного исполнительства, но и успешный опыт сохранения национальных музыкальных традиций в условиях урбанизации, что и определяет *актуальность* данного исследования.

Объектом исследования является народное инструментальное оркестровое исполнительство, **предметом** – специфика переложения классических произведений в аспекте исполнительских возможностей оркестра народных инструментов. **Материалом исследования** послужили переложения классических произведений Г. А. Аванесова (в частности, увертюра Л. Бетховена «Эгмонт»), аудиозаписи концертных выступлений оркестра, воспоминания музыкантов оркестра. **Цель статьи** – определить роль и значение классического репертуара в деятельности оркестра Г. А. Аванесова и формировании академического исполнительства на народных инструментах в Луганском регионе.

Прежде всего, отметим, что благодаря своему географическому расположению, Луганщина является наследницей культурного опыта Слобожанщины и близлежащих российских областей. Поэтому в музыкальной культуре региона органично сосуществуют украинские (бандура), русские (балалайка) и европейские (мандолина) народные инструменты. Это привело к тому, что в начале прошлого столетия здесь существовали оркестры с самыми разнообразными инструментальными составами.

Изучая тембровые особенности оркестров народных инструментов различных составов, существующих в Украине, О. И. Трофимчук пишет о существовании двух направлений в народно-оркестровом музицировании: *оркестры народных инструментов, основу которых составляют струнно-щипковые инструменты* (ОНИ), являющиеся последователями европейских мандолинных и русских домрово-балалаечных оркестров; *оркестры украинских народных инструментов* (УНО) с профилирующим струнно-смычковым квинтетом как продолжатели традиционных форм украинского народно-инструментального музицирования [4, с. 2]. На Луганщине народно-оркестровое исполнительство представлено в основном коллективами первого типа, а немногочисленные составы с украинскими народными инструментами существуют лишь на севере области.

Одним из наиболее ярких самодеятельных коллективов Луганщины домрово-балалаечного типа с четырёхструнным домровым квинтетом стал оркестр под управлением Г. А. Аванесова, созданный в сентябре 1945 г. на базе Дома пионеров г. Луганска. Первый концерт оркестра состоялся 10 февраля 1946 г. на сцене Дома пионеров, а спустя два года оркестр уже не только выступает на концертных площадках города, но

и занимает I место на Республиканской олимпиаде художественной самодеятельности. В последующие годы оркестр являлся постоянным участником и победителем республиканских смотров-конкурсов и олимпиад. Так, в 1956 г. оркестр принимает участие во Всесоюзном фестивале молодёжи и студентов, где даёт ряд концертов на Выставке достижений народного хозяйства СССР, на сцене Большого театра, в Колонном зале Дома Союзов. По результатам Всесоюзного смотра-конкурса оркестр был награждён золотой медалью и дипломом лауреата первой степени и вошёл в состав творческой делегации СССР на 6-ой Всемирный фестиваль молодёжи и студентов 1957 г. Это была одна из самых ярких страниц в творческой биографии самодеятельного коллектива [3].

Отметим, что для многих музыкантов оркестр Г. А. Аванесова был своеобразным плацдармом для последующей профессиональной деятельности. Высокая исполнительская культура коллектива исключала дилетантский подход, поэтому участники оркестра легко поступали в музыкальные учебные заведения: Луганское музыкальное училище, (основано в 1945 г.), Луганское культурно-просветительное училище (1964 г.), на музыкальный факультет Луганского педагогического института (1962 г.). Успешному становлению и развитию обучения игре на народных инструментах в этих учебных заведениях в немалой степени способствовала активная творческая деятельность оркестра Г. А. Аванесова, благодаря которой народное исполнительство приобрело широкую популярность в городе и области. Став студентами, воспитанники оркестра оставались верны своему коллективу, участвуя в репетиционной и концертной работе, передавая своё мастерство младшим товарищам. Это обеспечивало накопление и систематизацию духовно-практического опыта, преемственность традиций оркестрового исполнительства. Многие продолжили своё образование в различных учебных заведениях страны, сделавшись впоследствии высокопрофессиональными музыкантами.

Приведём лишь некоторые фамилии воспитанников коллектива Г. А. Аванесова:

- Н. А. Белоконов – профессор Киевской национальной академии музыки, преподаватель по классу домры;
- В. В. Воеводин – профессор, народный артист Украины, член-корреспондент Академии искусств Украины, действитель-

ный член Петровской академии России, ректор Донецкой академии музыки им. С. С. Прокофьева с 2000 по 2009 гг.;

- А. В. Калабухин – профессор, заслуженный деятель искусств Украинской ССР, народный артист Украинской ССР, заведующий кафедрой оперной подготовки ХНУИ имени И. П. Котляревского;
- П. И. Полухин – профессор, заслуженный артист Украины;
- В. И. Терещенко – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, доцент Московского государственного университета культуры и искусств.

Одним из важнейших факторов, обусловившим успешность деятельности оркестра, несомненно, была государственная поддержка, в том числе и финансовая. Как свидетельствуют архивные документы, вскоре после своего создания в сентябре 1945 г. на базе Дворца пионеров оркестр Г. А. Аванесова перешёл в ДК им. В. И. Ленина Ворошиловградского тепловозостроительного завода (оставив младший детский состав «Спутник» в Доме пионеров), где продолжал свою творческую деятельность вплоть до 1995 г. В это сложное для всей страны время объединение «Лугансктепловоз» находилось на грани банкротства, а без его материальной и организационной поддержки оркестр не мог продолжать свою работу, поэтому, отметив свой 50-летний юбилей, оркестр прекратил своё существование.

В пору расцвета оркестра (в 50-е гг.) в его состав входило от 60 до 80 исполнителей. Струнная группа состояла из четырёхструнных домр-пикколо, прим, альтов, теноров, басов и контрабасов. Инструменты были высокого качества, сделанные лучшими мастерами Москвы. Группа баянов имела в своём распоряжении оркестровые инструменты, которые были изготовлены по заказу в Туле. Каждая гармоника представляла собой ту или иную тесситурную разновидность – сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас. Эти оркестровые гармоники звучали мягко, их строй был тщательно выверен, они прекрасно сочетались с тембрами струнных инструментов оркестра. Разнообразной была группа ударных инструментов: прежде всего, литавры, ксилофон, малый и большой барабаны, тарелки, а также большое количество народных ударных инструментов. Анализ показывает, что партитурная вертикаль оркестра Г. А. Аванесова была

максимально приближена к симфонической. Это позволяло делать переложения произведений композиторов-классиков.

Последние занимали важное место в репертуаре оркестра, что отвечало воспитательному и просветительскому направлениям деятельности коллектива. Изучая принципы отбора репертуара Г. А. Аванесовым, следует учитывать общественно-исторический фактор и культурно-бытовую среду того времени. В послевоенные годы в сознании народов СССР доминировала психология общественного оптимизма – жизнерадостность, надежда на скорое улучшение жизни. Музыкальные произведения, входившие в репертуар оркестра в 50–60 гг., отвечали тенденциям того времени: тяготели к крупным музыкальным формам, пропагандировали оптимистическое мироощущение [3].

К сожалению, многие архивные видео- и аудиозаписи, а также часть партитур оркестра Г. А. Аванесова были утрачены. Сохранились лишь некоторые партитуры переложений классических произведений, выполненные Г. А. Аванесовым: «Эгмонт» Л. Бетховена, Вторая «Венгерская рапсодия» Ф. Листа, Увертюра к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, Первый концерт для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского, «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича...

Приобщение оркестрантов к лучшим традициям европейского искусства позволяло значительно расширить их музыкальный опыт, усложнить исполнительские задачи.

Включение в репертуар оркестра увертюры Бетховена «Эгмонт» не было случайностью. Идея освободительной борьбы и победы соответствовала духу послевоенного времени. Программность увертюры предполагает её сюжетное толкование. Легко запоминающиеся темы с элементами жанровости, предельная выразительность, ясность и доходчивость, а также яркость и действенность музыкальных образов облегчали понимание музыки увертюры как оркестрантами, так и слушателями [1]. При переложении Г. А. Аванесов максимально сохранил расположение голосов в партитуре струнной группы: 1-я и 2-я домры в силу одинакового строя со скрипкой в точности повторяют партии 1-й и 2-й скрипок, партия тенора исполняет партию скрипичного альтя, партию виолончели исполняет домра-бас.

Рабочий диапазон инструментов народного оркестра хорошо подходит для качественного исполнения данного произведения. Благода-

ря большой численности струнной оркестровой группы (напомним, это, прежде всего, группа домр: примы, альтовые, теноровые, басовые) и высокому качеству инструментов удавалось достичь очень хорошего, тембрально насыщенного звучания в тремоло и пассажах. В партитуре Л. Бетховен часто применяет дубль-штрих, что характерно также и для звукоизвлечения на струнных инструментах народного оркестра. Однако виолончельное легато в нисходящем движении (третья цифра) практически не исполнимо на домре-бас, поэтому Г. А. Аванесов предусмотрительно дублирует эту линию партией бас-баяна, что позволяет в значительной степени приблизить звучание к оригиналу. Отметим, что партия домры-тенор в низком регистре на 4-й струне довольно сложна для исполнения самодеятельными музыкантами (5, 7, 28, 34 цифры), и тот факт, что Г. А. Аванесов при переложении не счёл нужным упрощать партии альты и виолончели, может свидетельствовать о высоком исполнительском мастерстве домровой группы теноров и басов.

Используемые в народном оркестре баяны Г. А. Аванесов трактует двояко. Прежде всего, им поручалось исполнение партий духовых инструментов. В оркестре использовались как оркестровые гармоники, так и обычные концертные баяны, что позволяло закреплять за ними функции различных групп духовых инструментов. Оркестровые гармоники с их более тёплым и мягким звучанием исполняли партии деревянных духовых, а концертные баяны – партии медных духовых инструментов. Кроме этого, применение дублирования баянами сольной партии 1-й домры и партии домры-тенор позволяло скрыть возможные шероховатости в игре струнных (например, в третьей цифре).

В целом же, партитура переложения увертюры «Эгмонт» для народного оркестра Г. А. Аванесова следует голосоведению и фактуре оригинала. Это говорит не только о бережном отношении к композиторскому замыслу, но и о высоком профессиональном уровне музыкантов самодеятельного коллектива. Ведь именно исполнительский уровень оркестрантов обеспечивал возможность исполнения транскрипций и переложений классических произведений, изначально написанных для симфонического оркестра.

Оркестровка неразрывно связана с внутренним содержанием музыкальных образов, и механическое перенесение музыки в иную тембровую плоскость не может быть удачным. Включение же сим-

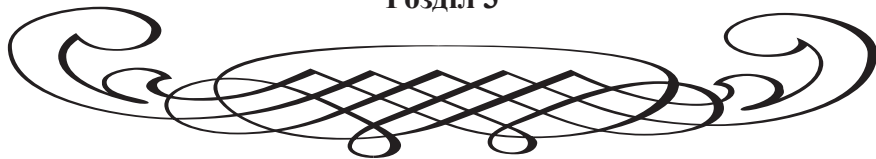
фонической классики в репертуар оркестра Г. А. Аванесова было органичным и тщательно продуманным. Многие произведения приобретали при переложении особую красочность, а успешные попытки выйти за рамки чисто «народного» звучания оркестра способствовали академизации исполнительской манеры оркестра Г. А. Аванесова, освоению новых пластов интонационной сферы музыкального языка.

Выводы. В процессе работы над классическими произведениями происходило формирование единой системы нормативов, по которым осуществлялась вся творческая деятельность коллектива, отрабатывались методы овладения характерными исполнительскими приёмами. В конечном итоге, *формировалась исполнительская оркестровая школа Г. А. Аванесова*, включавшая как освоение первичных компонентов оркестрового искусства (приёмы игры на инструментах, навыки ансамблевой игры, чувство стиля), так и решение художественных задач (организация работы над произведением, концертное исполнение).

Отметим, что педагогические принципы Г. А. Аванесова исключали авторитарное давление, но в коллективе всегда поддерживалась дисциплина, основой которой была увлеченность общим делом. Г. А. Аванесов, как никто другой, умел «заразить» своей преданностью искусству. Не будет преувеличением сказать, что личность Г. А. Аванесова, его профессиональные и человеческие качества, верно выстроенная воспитательная работа (в том числе, и репертуарная политика) *заложили основы современного академического народного инструментального исполнительства* на Луганщине.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен / Арнольд Альшванг. — М. : Музыка, 1977. — 282 с.
2. Довнар Г. Преданность музыке / Геннадий Довнар // Жизнь Луганска. — 1996. — 13 июня.
3. Носов Л. І. Музична самодіяльність Радянської України (1917–1967) [Текст] / Л. І. Носов. — К. : Музична Україна, 1968. — 175 с.
4. Трофимчук О. І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці / Олег Ігорович Трофимчук / автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. — Київ, 2007. — 20 с.



Театральні ретроспекції

УДК 78.071.1 (450) + 78.03

Анастасія Молибога

**ДВЕСТИ ЛЕТ ОЧАРОВАТЕЛЬНОЙ РОССИНИЕВСКОЙ
«ИТАЛЬЯНКЕ В АЛЖИРЕ»**

Двести лет отделяют день сегодняшний от премьерного спектакля «Итальянки в Алжире», состоявшегося 22 мая 1813 г. в венецианском театре Сан Бенедетто, а это произведение продолжает оставаться актуальным и современным. **Цель** предлагаемой статьи состоит в том, чтобы проследить, как работа в жанре фарса, преобладающая на начальном этапе карьеры композитора, отозвалась на последующем творчестве Дж. Россини и, в частности, повлияла на «Итальянку в Алжире» как первый образец его зрелого стиля. **Актуальность** темы объясняется недостаточной изученностью первых шагов композитора на оперной сцене. Русскоязычная литература о Дж. Россини представлена лишь популярными изданиями [1; 2; 4] и работами обзорного плана [3], поэтому ценнейшую информацию в данной ситуации предоставляет деятельность ежегодного оперного фестиваля, который проходит на родине композитора в Пезаро. Работа фестиваля не ограничивается оперными постановками. Огромный коллектив исследователей, режиссёров-постановщиков и дирижёров участвует в процессе возрождения забытого наследия композитора [5; 6]. Под эгидой Фонда Дж. Россини издаются новые редакции клавиров его опер с научными исследованиями, печатаются развёрнутые программки к оперным произведениям с ценными комментариями, авторам которых доступны рукописи композитора.

Именно эти материалы, а также видеозаписи постановок и позволяют по-новому представить и осмыслить творческий путь Дж. Россини, внимательно изучив ранние его шаги на оперном поприще.

В творчестве каждого композитора есть свои вехи – знаковые, переломные произведения, которые и определяют переход творца на новый уровень осознания себя и своего искусства. Часто эти вехи помогают нам разграничить путь композитора на некие периоды. Думая о конкретной личности, мы вспоминаем не только даты жизни мастера, но и годы, в которые были созданы произведения, повлиявшие на его дальнейшую судьбу, а иногда и целую музыкальную эпоху. В случае с Дж. Россини (1792–1868) такими вехами можно назвать оперы «Севильский цирюльник» (1816) и «Вильгельм Телль» (1829). Благодаря первой его имя не кануло в Лету, и Дж. Россини оставался репертуарным композитором даже после смерти. Вторая подвела итог его оперного пути, стала последней оперой композитора, написанной во Франции на французском языке, дав толчок развитию нового жанра – «большой французской оперы».

Достаточно долгое время широкая публика знала Россини лишь как создателя «Севильского цирюльника», действительно гениального произведения. Однако широкое признание молодого итальянского маэстро за пределами Италии началось тремя годами ранее, со знаковой премьеры в небольшом венецианском театре Сан Бенедетто, где ставились в основном комические оперы и одноактные фарсы. Там родилась на свет вскоре ставшая знаменитой «Итальянка в Алжире», создание которой знаменовало для композитора достижение зрелости. Сюжет этот был не нов для публики. Одноименная опера Луиджи Моска была поставлена в Ла Скала ещё в 1808 г. Если же мы вспомним, что лишь в одной Венеции ежегодно сочинялось несколько десятков опер, то появление очередного опуса совсем ещё юного Россини, к тому же использовавшего известный сюжет, как будто бы не должно было стать исключительным событием для города, а тем более, так быстро получить резонанс за его пределами. Однако Стендаль, выпустивший в свет жизнеописание Россини (1824), когда путь композитора был далеко не завершён, так отозвался об «Итальянке в Алжире»: «...Это просто доведенная до совершенства опера буфф. Никто другой из живущих ныне ком-

позиторов не заслуживает этой похвалы. Да и сам Россини вскоре перестал на неё претендовать» [4, с. 299]. Новая опера имела огромный успех на премьере и ещё много лет не сходила с мировых оперных сцен. Лишь за первые 20 лет любители оперы, кроме Италии, могли её услышать в Париже, Мюнхене, Вене, Лондоне, Турине и даже Нью-Йорке.

1813 г. стал переломным для Россини не только благодаря этой знаковой премьере, но ещё и потому, что несколькими месяцами ранее на другой, куда более солидной венецианской сцене – в театре Ла Фениче¹ – была поставлена его опера-*seria* «Танкред», завоевавшая не меньшее признание и успех. Таким образом, в 1813 г. Россини создал два шедевра подряд в основных жанрах своей эпохи и творчества. Это были его десятая и одиннадцатая оперы, завершившие ранний и положившие начало зрелому творческому этапу.

Путь Россини – оперного композитора – начался в 1810 г. в маленьком венецианском театре Сан Мойзе, для которого 18-летний юноша создал одноактный фарс «Брачный вексель». Чтобы по достоинству оценить значение для творчества композитора «Итальянки в Алжире», стоит обратиться к его произведениям 1810–1813 гг. Если мы назвали «Итальянку» началом зрелости, то приходится поражаться быстрым темпам становления таланта Россини и чрезвычайно интенсивной его работе на раннем творческом этапе.

Из оперных сочинений, созданных менее чем за три года, ровно половина принадлежит к жанру одноактного фарса². Обилие фарсов,

¹ Большинство венецианских театров были названы в честь парафий, в которых были локализованы. Среди них – Сан Кассьяно, Сан Самуэле, Сан Анджело, Сан Джованни Кризостомо, Сан Сальвадор, Сан Лука, Сан Бенедетто, Сан Мойзе и др. Также существовали театры, названные в честь аристократических семей Венеции, на чьи деньги они были построены, как, например, театр Гримани. Название театра Ла Фениче, открывшегося в 1792 г., в переводе с итальянского звучит как «Феникс». Театр получил его не случайно. Ла Фениче несколько раз действительно возрождался, как Феникс из пепла – сначала после пожара 1774 г., а затем – после судебных баталий. Наконец, огонь поглощал венецианский театр в 1837 и 1996-м, но в каждом случае Ла Фениче полностью оправдывал своё название, восстанавливаясь практически с нуля [7].

² «Полнометражные» сочинения представлены двумя операми *buffa* («Странный случай», 1811, «Пробный камень», 1812) и двумя операми *seria* («Деметрио

жанра, к которому композитор не обращался впоследствии (исключение составляет лишь «Адина, или Калиф Багдадский»), объясняется ролью фарса преимущественно как начального звена в карьере молодых композиторов и певцов. Можно вспомнить, что фарсом тогда называли не требующую участия хора и большого количества исполнителей одноактную оперу преимущественно комического содержания с одной сюжетной линией. Такие произведения создавались специально для венецианских театров Сан Мойзе и Сан Бенедетто, которые не располагали большими исполнительскими возможностями. Обычно в один вечер давалось два одноактных фарса. Сюжеты фарсов предполагают участие шести действующих лиц, хотя есть исключения, как в большую, так и в меньшую стороны. Сопрано и тенор выступают в традиционных образах пары влюбленных. Остальные партии отданы опекуну юной особы, сопернику жениха, камеристке или кухне и слугам в зависимости от сюжетной канвы. Сюжеты фарсов были типичными и основывались на популярных бытовых темах, их материалом часто были французские источники или же переводы французских либретто, приспособленные к итальянским жанровым условиям. Музыкальная схема фарсов, в свою очередь, также была достаточно универсальной. Спектакль состоял из увертюры и восьми музыкальных номеров. Несмотря на одноактность таких произведений, в какой-то степени их можно считать уменьшенной копией двухактных комических опер, ибо четвертый номер фарса всегда был представлен серединным ансамблем, который в полнометражных итальянских комических операх был заключительным номером первого акта. Финалы фарсов – это традиционные счастливые развязки любовных перипетий [7].

Когда Россини в начале своего творческого пути обратился к данному жанру, последний находился скорее в заключительной фазе своего развития. Количество постановок и заказов к началу XIX в. стремительно сокращалось. С 1792 по 1818 г. было написано и поставлено почти 200 одноактных фарсов на сценах театров Венеции. В 1800 г. состоялось 28 премьер таких произведений. С 1801 по 1805 –

и Полибио», 1812, «Танкред», 1813). Кроме них, была написана «драма с хорами», или оратория, «Кир в Вавилоне», которая, по существу, также является оперой *seria*.

по 15 ежегодно, и лишь по шесть за год с 1806 по 1813. Всё чаще ставились произведения, имевшие успех в прошлых сезонах, а после 1813 г. театры заказывали не более двух новых фарсов в год [9]. Таким образом, молодой Россини опирался на канон, сложившийся в творчестве его предшественников. Но, так как фарс был в какой-то степени маргинальным жанром, композитор имел некую свободу в трактовке отдельных образов и сюжетных ситуаций. В первую очередь, это касается внутрижанровых разновидностей фарсов.

Как было отмечено ранее, фарсы преимущественно наполнены комическим содержанием, но, тем не менее, лишь три из пяти произведений Россини фактически являются образцами чисто комического жанра. Это фарсы *«Брачный вексель»* (1810), *«Случай делает вором, или перепутанные чемоданы»* (1812) и *«Синьор Брускино, или Сын по случаю»* (1813). Но два других сочинения этих лет, *«Шелковая лестница»* (1812), и *«Счастливый обман»* (1811), представляют собой интереснейшие образцы лирической комедии и оперы *semi-seria*. Возможно, лирические страницы *«Итальянки в Алжире»* оттачивались именно в этих произведениях.

Имея представление о материале, с которым Россини работал до 1813 г., можно понять, каким гигантским скачком для композитора было создание *«Итальянки в Алжире»*. Поразительным ещё и потому, что лишь 115 дней разделяет премьеры последнего из пяти фарсов Россини *«Синьор Брускино или Сын по случаю»* и оперы *«Итальянка в Алжире»*, и лишь десять дней – *«Синьора Брускино»* и *«Танкреда»* – премьеры тех сочинений, с которыми композитор перешагнул в зрелый период своего длинного творческого пути. Перед ним стояли новые задачи, главнейшей из которых было создание развёрнутых образов персонажей. В двухактных операх главные герои имели до трёх сольных номеров, в отличие от одного, а то и характеристики в ансамбле, как это было в фарсах.

Препятствия семейно-бытового характера, в основном преодолеваемые героями фарсов, несоизмеримы с межгосударственным конфликтом и борьбой против внешнего мира, в которые вовлечена героиня *«Итальянки в Алжире»* – проблематика оперы приобретает совсем иной вес. Если в фарсе паре влюблённых или героине предстояла борьба с опекуном или отцом – родным человеком, то итальянка в чу-

жой стране, попав в плен, одна противостоит алжирскому бею. Лишь благодаря собственному уму и женскому очарованию она не только находит своего любимого и убегает вместе с ним, но и освобождает соотечественников, заставляя всех участвовать в своём заговоре. Сильные, действенные героини присутствуют и в фарсах Россини, но их характеры намечены скорее пунктирно; Изабеллу же отличают особенно ярко прорисованные находчивость, внутренняя сила и энергия, хитрость, ловкость, остроумие и, конечно, умение управлять мужчинами посредством лукавства и знания мужской психологии.

Героини фарсов имели один развёрнутый сольный номер – большую арию с речитативом *accomagnato*, которая звучала перед финалом, а также участвовали в ансамблях. У Изабеллы три сольных номера – две каватины и рондо, – в каждом из которых её образ раскрывается с новой стороны. Первое знакомство с героиней происходит в каватине из I действия (№ 4). Несмотря на то, что очаровательная итальянка только что оказалась в плену, Россини сразу показывает её уверенной и готовой к борьбе. Она использует экспрессивные выражения, жалуясь на свою участь: «*Жестокая судьба! Мучительная любовь! И вот награда за мою верность: нет страдания ужаснее моего*» [8, с. 74]. Экспрессию слов усиливает их музыкальное воплощение, подчёркивая готовность Изабеллы к сопротивлению неблагоприятным жизненным обстоятельствам. Пунктирный ритм и широкие скачки в её вокальной партии поддерживаются хором и оркестром. В следующем номере – дуэте с Таддео – образ сильной женщины проступает ещё рельефнее на фоне характеристики испуганного и растерянного её поклонника, также оказавшегося в плену. Фантазия Изабеллы побеждает его бестолковость и назойливость. Сначала Таддео, несомненно, её раздражает. Однако впоследствии Изабелла уговаривает его помогать ей, используя в своих целях его преданность и любовные притязания. В репризе дуэта вокальная партия Таддео полностью подчиняется партии Изабеллы, свидетельствуя в пользу её женских чар.

В финале I действия происходит смена ситуации. Изабелла и её возлюбленный Линдоро, на поиски которого она и отправилась в опасное путешествие, неожиданно встречаются и вначале даже не могут в это поверить. Лишь после этой встречи лирические чув-

ства героини раскрываются в полной мере в её каватине из II действия (№ 11). Эта каватина кардинально отличается от первой и своей лирической направленностью, и музыкальным содержанием. Если в I акте экспозиционное сольное высказывание Изабеллы обрамлялось хором корсаров из свиты Али, раскрывая состояние героини на фоне объективных событий, то вторая её характеристика показывает героиню в ином свете. Каватина № 11 начинается изложением основной темы, которая затем прозвучит из уст Изабеллы. Соло флейты – тембровая краска каватины – предвещает вокальное высказывание. Приём инструментальных соло Россини использовал и ранее в ариях подобного плана. Соло флейты звучит на фоне *pizzicato* струнных в пасторальной тональности Фа-мажор. Музыка рождает ассоциации с характерными для опер Россини ночными сценами с их особой атмосферой, что придаёт высказыванию Изабеллы утончённость и трепетность.

Ещё одна черта образа героини, намеченная в дуэте с Таддео, – её ловкость в обольщении мужчин – получает дополнительную косвенную характеристику в арии второстепенного персонажа – капитана алжирских корсаров Али. Изабелла в его восприятии выступает как собирательный образ всех итальянок – прекрасных, независимых, способных за себя постоять, чем решительно отличается от покорных восточных женщин. Этот контраст подчёркнут благодаря введению в оперу образа жены бея Эльвиры, от которой тот решил избавиться, навязав её в жены Линдоро.

Рондо с хором, которое звучит перед финалом оперы, представляет ещё одну, ранее не раскрытую, грань характера Изабеллы – её патриотизм: чувство долга перед родиной выходит на первый план. Героине нужно убедить безвольных пленников решиться на побег и участвовать в его организации. В этой ситуации ярко проявляются волевые черты характера Изабеллы, её ораторские и даже лидерские качества.

Таким сложным и многогранным предстаёт образ героини, в отличие от облика её возлюбленного, Линдоро. Этот герой имеет две каватины и участвует в ансамблях, но образ его раскрыт только в лирическом ключе. В I акте Линдоро погружён в воспоминания об Изабелле, он абсолютно бездействует. Томность и неторопливость развёртывания каватины создаётся во многом благодаря изложению её темы валторной – излюбленным инструментом Россини. И даже короткие

фразы струнных, явно указывающие на комический жанр оперы, не в состоянии развеять унылое настроение каватины. Во II акте Линдоро, напротив, наслаждается своими чувствами после долгожданной встречи с любимой, он упоительно ликует, но его переживания также не выходят за пределы лирической образной сферы.

Такая расстановка приоритетов в лирической паре была характерна и для фарсов Россини. Но, в отличие от относительно полновесного раскрытия образа Линдоро, в том числе в виртуозных ансамблях и действенных сценах, в фарсах зачастую лирические герои вообще лишались сольной характеристики и показывались только в ансамблях.

Отметим и присутствие хора в «Итальянке в Алжире», которого в фарсах не было по определению. Конечно же, Россини уже имел опыт работы с хоровыми сценами в предшествующих операх, особенно в операх *seria*, для которых они были более характерны и важны в драматургическом отношении. Отдельных развернутых хоровых сцен в «Итальянке в Алжире» нет. Хор используется чаще в качестве фона, для создания нужной атмосферы или сюжетной ситуации. Артисты хора главным образом изображают евнухов и наложниц, а также алжирских корсаров. Основной их задачей было создание восточного колорита, в большей степени чисто сценически, хотя музыкальное решение хоровой партии и не лишено ритмов и интонаций Востока. Тем не менее, нельзя не отметить героический и даже воинственный характер партии хора в сцене побега в финале оперы, где он становится главной движущей силой.

Бытовые интриги фарсов давно наскучили изобретательному юному композитору, и модный по тем временам экзотический сюжет с восточным колоритом не мог оставить его равнодушным. Вспомним, что Алжир, расположенный на африканском континенте, до 1830 г. входил в состав Османской империи и был частью мусульманского мира с его религией, культурой и традициями. В истории европейского музыкального театра подобные сюжеты уже использовались (Ж. Ф. Рамо, «Галантные Индии», В. А. Моцарт, «Похищение из Сералия» и др.), да и сам Дж. Россини ещё возьмётся за эту тематику годом позднее («Турок в Италии»).

Но была ли такая экзотика для творчества Россини новинкой? Ведь уже в первом своём произведении, написанном на заказ, – фарсе

«Брачный вексель» – композитору пришлось столкнуться с экзотическим персонажем, потребовавшим поиска особых средств характеристики, хотя, на первый взгляд, и кажется несоизмеримым создание образа одного героя и целой оперы, действие которой происходит на Востоке.

По сюжету фарса лондонский коммерсант Тобиас Милл хочет выдать замуж свою дочь Фанни за негоцианта из Канады Слука. Естественно, у неё уже есть возлюбленный, и, пройдя множество преград, влюблённые будут вместе. Для нас никакой экзотики, подобной восточному колориту «Итальянки в Алжире», в этом сюжете нет. Но для европейца начала XIX в. американцы, жители заокеанского континента, их образ жизни, манеры и даже внешний вид были ещё более экзотичны, чем уже получавшие воплощение на оперной сцене представители стран Востока. Подтверждением этому служат музыка и текст фарса, в шестой картине которого звучит каватина Слука. Композитор намеренно вводит в каватину ансамбль, чтобы рельефнее показать «чужого» героя, используя чисто музыкальные приёмы и знание возможностей вокальных голосов. Россини вкладывает в уста Слука кантилену с изысканными фиоритурами в очень высоком для баса регистре, что звучит достаточно неуклюже и показывает героя в несколько странном и причудливом облике. Подчёркивает несуразность образа внешний вид американца, оговоренный в тексте либретто, что играет на руку композитору и помогает добиться нужного эффекта.

Особого внимания заслуживают виртуозные буффонные ансамбли, которые дополняют характеристику героев «Итальянки в Алжире». Это яркие театрализованные превращения с переодеваниями и церемониальными действиями. Так, Таддео получает должность каймакана – наместника паши. Это наводит Изабеллу на мысль награждать вымышленной почётной должностью и Мустафу. Он посвящается в папатачи, который, *«окружённный наслаждениями любви, красотой и ласками, должен лишь есть, пить и спать, пить, спать и есть»* [8, с. 357–358]. Формат фарса, конечно же, не позволил бы Дж. Россини делать такие театрализованные отступления.

Таким образом, мы видим, насколько расширился диапазон творчества композитора, и как усложнились его задачи в «Итальянке в Ал-

жире» по сравнению с предшествующими ей одноактными фарсами. Наиболее значимыми достижениями на этом пути явились освоение полнометражного двухактного оперного жанра, выход за пределы бытовой тематики, создание развёрнутых образов персонажей с большим количеством разнообразных музыкальных характеристик, введение в спектакль хора и театрализованных массовых сцен. Несмотря на то, что лишь краткий промежуток времени разделяет премьеры последнего из ранних фарсов Дж. Россини и его «Итальянки в Алжире», композитор блистательно справился со своими задачами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки [Текст] / Г. Вейнсток ; [пер. с англ. И. Э. Балод]. — М. : Центрполиграф, 2003. — 495 с. — (Великие имена).
2. Ключикова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини [Текст] / О. В. Ключикова. — М. : Музыка, 1990. — 192 с.
3. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века [Текст] : монография / Т. С. Крунтяева. — Л. : Музыка, 1981. — 168 с.
4. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини [Текст] / Стендаль. — М. : Музыка, 1988. — 640 с.
5. Черкашина М. Магия звезд бельканто. Фестиваль в Пезаро заново раскрыл публике секреты искусства Россини [Текст] / Марина Черкашина // День. — 2010. — 1 сентября. — С. 7.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Мистецтво, що викликає захоплення і дарує радість [Текст] / Марина Черкашина-Губаренко // Музыка. — 2012. — № 5. — С. 24–29.
7. Cagli B. Rossini's Farces for the San Moise Theatre / Bruno Cagli // I programmi del Rossini Opera Festival a cura della Fondazione Rossini. — Tipolito SAT : Agosto 1988. — P. 33–39.
8. Rossini Gioachino. L'Italiana in Algeri (Ricordi opera vocal score series). — INGRAF s.r.l. — Via Monte S. Genesio 7. — Milano Stampato in Italia, 2011. — 529 p.
9. Zedda Alberto Bruschino. A Farce to be taken very seriously / Alberto Bruschino Zedda // I programmi del Rossini Opera Festival a cura della Fondazione Rossini. — Tipolito SAT : Agosto 1988. — P. 23–24.

**ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В. ШРЁДЕР-ДЕВРИЕНТ В ФОРМИРОВАНИИ ТРАДИЦИИ
ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕНИЯ
(на пути к музыкальным драмам Р. Вагнера)**

Творчество Р. Вагнера стало общепризнанной классикой оперного искусства. В 2013 г. исполнилось 200 лет со дня рождения и 130 лет со дня смерти гения немецкой музыкальной культуры. Современная исполнительская практика свидетельствует об интеграции вагнеровского творчества в музыкальную жизнь, поскольку его произведения ныне успешно ставятся на самых крупных сценах мирового музыкального театра. Однако в своё время немецкий композитор преодолевал значительные препоны, обусловленные стереотипами восприятия публики и косными исполнительскими клише. В связи с этим *актуальным* видится обращение к творчеству вокалистов, сделавших возможным утверждение музыкальных драм Р. Вагнера на мировых оперных сценах. Судьба свела композитора с исполнителями, которых можно по праву назвать мастерами драматического пения. Они создавали на оперных подмостках яркие музыкально-сценические образы. Именно знакомство с такими вокалистами, как В. Шрёдер-Девриент, А. Миттервурцер, А. Ниман стало для Р. Вагнера, по его меткому выражению, «якорем надежды» на то, что в будущем будет возможно подготовить певцов к исполнению сложных оперных партий, несмотря на «всю пагубность нашего оперного строя» [4, с. 498].

Влияние В. Шрёдер-Девриент (1804–1860) на становление оперного реформатора несомненно. Это воздействие было многоэтапным, ведь к творчеству знаменитой артистки он адресовался на протяжении различных периодов жизни, осмысливая его в новелле, музыкально-эстетических работах, мемуарах. Важным для становления творческих принципов Р. Вагнера явился опыт сотрудничества с немецкой примадонной в то время, когда он занимал пост капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы. Тем не менее, в отечественном музыкознании отсутствует научное исследование,

посвящённое вопросу творческой коммуникации оперного реформатора и знаменитой драматической певицы. И это особенно досадно в связи с тем, что их «диалог» оказал колоссальное влияние на формирование в художественном сознании композитора модели «произведения искусства будущего», осмысление им дальнейших путей развития оперного жанра в русле глубинного синтеза музыкального и драматического направлений театрального искусства. Артистический опыт В. Шрёдер-Девриент, умение одновременно интеллектуально и интуитивно подходить к процессу вокально-сценической интерпретации оперных образов сыграли в этом процессе немало важную роль. Знаменитая певица, явившаяся конгениальным собеседником Р. Вагнера, помогла ему познать самого себя, собственные искания, и наряду с этим «увидеть» свои опусы не только с позиций авторского замысла, но и с точки зрения задач их непосредственного исполнительского прочтения.

Цель исследования – показать значение творческой деятельности В. Шрёдер-Девриент в связи с формированием в художественном сознании Р. Вагнера феномена музыкальной драмы, мыслимой им в русле традиций немецкого музыкального театра.

Прежде всего, обратимся к конкретным фактам творческого общения, запечатлённым на страницах мемуаров, новеллы «Паломничество к Бетховену» и музыкально-эстетических трудов знаменитого композитора. В мемуарах личность В. Шрёдер-Девриент вписана в событийный ряд жизнеописания Р. Вагнера. В музыкально-эстетических трудах он стремился осмыслить плоды художественной деятельности певицы в соотнесении с собственными творческими исканиями. Особо следует выделить новеллу «Паломничество к Бетховену» (издана в Париже в 1840 г.). В ней личность В. Шрёдер-Девриент осмыслена Р. Вагнером как неразрывно связанная в его художественном сознании с творчеством венского классика и, одновременно, образ певицы как бы окутан дымкой фантазии, поскольку события, описанные в этом литературном опусе, не могли происходить в действительности. Согласно хронотопу, они протекали в ту пору, когда автор новеллы был ребёнком. В своей фантазии Р. Вагнер видит себя старше – молодым музыкантом, который отправился паломником в Вену, дабы получить напутствия от композитора, перед которым он

преклонялся¹. Творческая фантазия неизменно помогала Р. Вагнеру преодолевать границы времени. Не только в данном конкретном случае, но и в оперном творчестве, когда его воображение обращалось одновременно к доисторическим временам и далёкому будущему человечества, объединяя в контексте онтологической картины мира миф, мистику и утопию. На этот раз в своей новелле он отправился в столицу Австрии, дабы встретиться там с Л. ван Бетховеном, и где ему представилась возможность услышать гениальное исполнение партии Леоноры юной Вильгельминой Шрёдер. Свои впечатления от спектакля, представшего его фантазии, он описывает следующим образом: «С каким пылом, с какой поэзией исполнила она свою роль, как глубоко потрясла созданным ею образом этой необычной женщины!.. Имя певицы – Вильгельмина Шрёдер. Ей принадлежит великая заслуга: она открыла немецкой публике творение Бетховена; в этот вечер даже поверхностные венцы были охвачены восторгом. А если говорить обо мне, то передо мной отверзлись небеса; я был наверху блаженства и молился на этого гения, который – подобно Флорестану – вывел меня из мрака и оков к свету и свободе» [8, с. 98]. Р. Вагнера поразило тот факт, что «столь молоденькая девушка ... в таком юном возрасте уже сроднилась с гением Бетховена» [8, с. 98]².

¹ Когда венский классик умер, Рихарду было 13 лет. Смерть Л. ван Бетховена глубоко потрясла его [4, с. 71]. В мемуарах встречаем факты, свидетельствующие об интересе к творчеству венского композитора, активном освоении Р. Вагнером его симфонического наследия ещё в юные годы. Р. Вагнер переписал партитуры Пятой и Девятой симфоний Бетховена. Он также сделал фортепианное переложение последней в две руки и отправил свою работу издателю партитур Шотту в Майнц. В ответ получил письмо, о котором упоминает в «Мемуарах»: «Мне сообщалось, что издательство пока не решается приступить к выпуску клавирауцуга Девятой симфонии, но что оно охотно у себя сохранит мою добросовестную работу. Мне же в обменный подарок оно предлагает партитуру большой *Missa solemnis* – что я принял с радостью» [4, с. 80–81]. В дальнейшем Девятая симфония и опера «Фиделио» в гениальной интерпретации В. Шрёдер-Девриент станут для Р. Вагнера предвестниками музыкальной драмы. Эта мысль впервые ясно обозначена Р. Вагнером в новелле «Паломничество к Бетховену».

² Зададимся также вопросом: в какой редакции слушал Р. Вагнер оперу Л. ван Бетховена в новелле на воображаемом спектакле, и с каким вариантом увертюры? Фрагмент рассматриваемого литературного опуса гласит: «Когда я вошел в партер, увертюра только что началась. Это была названная “Леонорой” переработка оперы,

О встрече с Л. ван Бетховеном Р. Вагнер мог только грезить, однако он неоднократно воплощал подобные мечты не только на страницах литературного опуса, но и во сне. Так, в мемуарах встречаем его признание в том, что, будучи страстным поклонником творчества Л. ван Бетховена и В. Шекспира, он «контактировал» с последними – в экзальтированных снах они оба являлись ему, он их видел, говорил с ними и просыпался весь в слезах [4, с. 72]. Общение с В. Шрёдер-Девриент не было столь виртуальным, более того, знакомство с гениальным творчеством певицы стало отправной точкой в самопознании Р. Вагнера, в дальнейшем помогая ему в процессе само-

которая, к чести просвещённой венской публики, некогда провалилась. Я не слышал, чтобы она шла и в этом втором варианте. Можно себе представить мой восторг, когда я впервые услышал здесь то прекрасное новое, что было написано!» [8, с. 98]. Итак, увертюра оперы имеет 4 варианта («Леонора I» – 1805 г., с ней опера не ставилась, «Леонора II» – 1-я редакция оперы 1805 г., «Леонора III» – 2-я редакция 1806 г. – и «Фиделио» – 3-я редакция оперы 1814 г.). По всей видимости, Р. Вагнер имеет в виду увертюру «Леонора III», которая содержит общий тематизм с увертюрой «Леонора II». А. Альшванг, сопоставляя варианты увертюры, пишет: «Наиболее сильна по своей музыкально-драматической выразительности “Леонора III”, часто исполняемая в виде антракта к середине второго действия, между сценой в темнице и сценой на площади. Эта увертюра широко известна также благодаря частому её исполнению в концертах. Нередко называют “Леонору III” симфонической поэмой. Среди увертюр Бетховена она занимает одно из первых мест» [2, с. 224]. Однако логичнее всё же предположить, что В. Шрёдер-Девриент участвовала в постановке оперы в её 3-ей редакции, которая, в отличие от премьерных постановок первых двух редакций, уже в своей первой инсценизации 23 мая 1814 г. имела успех (в образе Леоноры предстала А. Мильдер), хотя и не столь оглушительный, как в захватывающей версии бенефиса юной Вильгельмины. Этот момент тробует, однако, уточнения. Вопрос остается открытым, поскольку в имеющихся в распоряжении автора данной публикации работах о Л. ван Бетховене и В. Шрёдер-Девриент нет информации о том, в какой именно редакции шла опера с участием певицы. Современная исполнительская практика (XX – начала XXI вв.) обращается исключительно к последней, третьей, редакции оперы, которую постановщики считают наиболее совершенным и окончательным авторским вариантом сочинения, финальной точкой творческих исканий Л. ван Бетховена, помимо введения драматической увертюры «Леонора III» между двумя картинами II акта. В постановке же «Фиделио» театром Валенсия – запись 25 октября 2006 г., дирижер Зубин Мета, режиссёр Пьер Алли – между сценой в темнице и сценой на площади звучит увертюра «Леонора III» ор. 72, что способствует смысловому объединению двух редакций в суммирующем опусе, который обобщает наивысшие достижения бетховенского гения.

идентификации, поиска самого себя, собственного творческого «я». Знаменитая певица стала для Р. Вагнера истинной музой, именно благодаря ей восторженный юноша, будущий классик немецкой музыкальной культуры, решил создать новаторское произведение, достойное гениальной артистки. Мечта эта осуществилась много лет спустя. В 40-е гг. их общение перешло на новый виток, поскольку певица стала для Р. Вагнера уже не только кумиром юности, но и настоящим другом, конгениальным собеседником, проводником новаторского творчества композитора в музыкально-театральную практику.

Внимательно изучая мемуарные записи и музыкально-эстетические суждения Р. Вагнера, убеждаемся в том, что имя В. Шрёдер-Девриент проходит в них «пунктирной линией», ознаменованной встречами, расставаниями и размышлениями, обращёнными к артистическому опыту гениальной певицы-актрисы.

Первая встреча Р. Вагнера и В. Шрёдер-Девриент произошла в 1829 г. артистка приехала с кратковременной гастролёю в Лейпциг, где выступила в «Фиделио» в роли Леоноры. Эта партия при всём богатстве репертуара певицы была истинной его жемчужиной, в контексте же артистической деятельности знаменитой вокалистки – её своеобразной кульминацией-источником. Певческая карьера В. Шрёдер-Девриент началась с вершины. Исполненная впервые в 1822 г., партия Леоноры явилась подлинным триумфом певицы. Именно этот музыкально-сценический образ, созданный в юном возрасте на заре артистического становления, принес ей мировую славу. На протяжении всей своей творческой жизни знаменитая артистка углубляла, совершенствовала непревзойденную трактовку образа героической в своей самоотверженности женщины.

Напомним, что В. Шрёдер-Девриент способствовала утверждению «Фиделио» на мировых оперных сценах после долгих попыток автора оперы доказать жизнеспособность трудного, но столь любимого им детища. Первой исполнительницей партии Леоноры была Анна Мильдер, обладавшая огромным драматическим сопрано, о котором Й. Гайдн сказал ей: «Милое дитя, у вас голос с дом величиной» [цит. по : 2, с. 233]. Однако В. Шрёдер-Девриент, которая не имела столь мощного голоса, но была наделена непревзойденным талантом сценического перевоплощения, умея органично вжиться

в авторский замысел, удалось создать чрезвычайно убедительную, поистине захватывающую интерпретацию музыкально-сценического образа бетховенской героини. Добавим, что современники, в том числе К. М. фон Вебер, Г. Берлиоз и Р. Вагнер, отмечали погрешности в вокальной технике В. Шрёдер-Девриент, но это не мешало им испытывать на себе демоническую притягательность её артистической личности, которая поистине завораживала оперную публику. Певица стала звездой первой величины, немецкой примадонной, знаковой фигурой в мировой музыкальной культуре. О ней восторженно писали критики различных стран, артистка покорила крупнейшие европейские музыкальные центры, в том числе и Париж. В. Шрёдер-Девриент ассоциировалась у Р. Вагнера с немецкой вокальной школой, которая выдвинулась в то время в противовес итальянской и французской. Своеобразие немецкой вокальной традиции связано с мастерством драматического пения, обусловленным единством лицедейства и музыкальной интонации, вниманием к слову и сценическому действию. Р. Шуман оценивал В. Шрёдер-Девриент как личность, равновеликую виртуозам-инструменталистам Ф. Листу и Н. Паганини, подразумевая её непревзойденное исполнительское мастерство, которое стало выдающимся явлением эпохи [13, с. 234–235].

В мемуарах Р. Вагнер восторженно пишет об исполнении В. Шрёдер-Девриент партии Леоноры, осмысливая своеобразие её художественной индивидуальности в ту пору, когда она достигла вершины творческого мастерства: «Она была тогда в славном расцвете своей артистической карьеры, молодая, прекрасная, полная искренности и тепла. Никогда больше я не видел на сцене подобной женщины» [4, с. 82]. «Всякий, кто видел эту чудную женщину в тот период ее жизни, неизбежно должен был испытать на себе почти демоническое очарование от человечно-экстатической игры этой несравненной артистки» [4, с. 82], – размышляет Р. Вагнер о мистическом и поистине магическом воздействии певицы на публику, всецело подтверждая оценку её мастерства, данную гениальными современниками – Р. Шуманом и Г. Берлиозом [3, с. 210; 13, с. 234–235].

Р. Вагнер отмечает колоссальное влияние на него памятной первой встречи с В. Шрёдер-Девриент, мысля этот момент как переломный в своей судьбе. Так, в юности в порыве восхищения компози-

тор написал знаменитой артистке восторженное письмо, поскольку ощутил необходимость выразить ей признательность за обретенный им истинный смысл жизни. Теперь он видел его не иначе как в том, чтобы всецело посвятить себя искусству: «По окончании спектакля я бросился к одному знакомому, чтобы у него написать ей краткое письмо. В этом письме я с пафосом объявлял великой артистке, что отныне осознал смысл своей жизни, и что если она когда-нибудь услышит мое имя в мире искусства, покрытое славой, то пусть вспомнит, что это ее заслуга, что в этот вечер она раскрыла предо мною то, к чему даю отныне клятву стремиться. Письмо я отнес в гостиницу, где жила В. Шрёдер-Девриент, и оттуда, как безумный, бросился бежать – в темноту ночи» [4, с. 82].

Обратим внимание не только на содержание письма, воссоздающего душевное состояние восприимчивого юноши, но и на яркий литературный стиль Р. Вагнера, почвенно связанный с романтическими чувствованиями, запечатленными, к примеру, в творчестве почитаемого им Э. Т. А. Гофмана. О его рассказах Р. Вагнер писал, что они произвели на него в то время неизгладимое впечатление: «Его сочинения действовали на меня возбуждающим образом, и влияние это в течение многих лет все росло и усиливалось, доходя даже до крайности, причем особенную власть надо мной имело необыкновенно странное мировоззрение Гофмана, самый характер его отношений к жизни» [4, с. 51].

Столь же мощное впечатление от демонического очарования артистизма В. Шрёдер-Девриент имело, однако, и обратную сторону, поскольку повергло юного Рихарда в величайшую растерянность – ведь он даже не представлял себе, как достичь желанного идеала, приступить к написанию сочинения, достойного силы необычайного дара харизматичной певицы. В мемуарных записях Р. Вагнер обрисовывает своё душевное состояние после значимого для него вечера, описывая чувство растерянности, беспомощности, подавленности, которое затем сменилось юношеской бесшабашностью, что, в конечном итоге, повергло молодого человека в нравственную бездну: «Я мечтал об одном: написать нечто такое, что было бы достойно В. Шрёдер-Девриент. А так как я чувствовал, что это для меня недостижимо, то в экстаическом отчаянии я махнул рукой на всю свою творческую работу.

Школьная наука тоже, конечно, не могла меня захватить. Тогда я отдался без руля и ветрил случайному течению жизни и в обществе первых попавшихся товарищей погряз во всякого рода распутстве. Начался для меня тот период юношеского разгула, внешняя грязь и внутренняя пустота которого ещё и теперь повергают меня в изумление» [4, с. 83].

Этот период стал в судьбе композитора переходным, будучи связан с познанием самого себя, поисками собственного пути в жизни и творчестве. Такие маргинальные состояния характерны для молодых людей, ещё не нашедших собственной стези, однако с точки зрения возрастной психологии кризисные этапы чрезвычайно важны для становления личности, и, в большинстве случаев, несмотря на внешнюю неприглядность и тягостность для родных, служат важному процессу самоидентификации. Преодолевая моменты падений, сопряжённые с поисками самого себя, человек выходит на новый уровень внутреннего становления. Подобный процесс запечатлён в известных строках гётевского «Фауста»: «Кто ищет, вынужден блуждать».

После незабываемого спектакля Р. Вагнер духовно прозрел, однако то, что явилось его внутреннему взору, он не мог не только воплотить в жизнь, но даже ясно сформулировать посредством слов. Аналогичным образом описывают своё состояние внутренне преображённые люди, прошедшие путь духовной мистерии. Они чувствуют, что могут лишь рассказывать о том, что испытывают, оказавшись в положении «зрячего, сообщающего о своих зрительных восприятиях слепорожденному» [12]. Мистериальное знание нельзя передать другому в процессе беседы, оно доступно лишь тому, кто пережил момент духовного преображения. Творческое восхождение Р. Вагнера, которому предшествовало падение в духовную бездну, подобно процессу обретения мистериального знания. Чтобы взойти на вершину, нужно опуститься на самое дно; чтобы достичь истинной добродетели, нужно вначале почувствовать собственное несовершенство; путь познания подобен разветвлённому лабиринту; внутренняя неудовлетворённость побуждает к восхождению на вершины духа – такова суть мистериальных истин, варианты изложения которых представлены в разнонациональных источниках.

Обретение истины явилось для Р. Вагнера результатом долгих творческих исканий. Знакомство с талантом В. Шрёдер-Девриент

стало для него моментом озарения, заставившим почувствовать неудовлетворённость, внутреннее противоречие между желаемым и действительным и, вместе с тем, глубоко задуматься о способах решения творческой проблемы, каковой представлялось создание музыкально-сценического произведения, достойного гениальной артистки, столь магически воздействовавшей на публику искусством драматического пения. Напомним, что свои художественно-эстетические взгляды Р. Вагнер чётко сформулировал в цюрихский период; формированию основополагающих творческих принципов предшествовал длительный путь освоения различных жанровых моделей оперы с постепенным нахождением собственной стези в области музыкального театра. И всё же интуитивное озарение памятного для юноши вечера стало отправным пунктом творческих исканий, увенчавшихся много лет спустя новым прозрением, каковым явилась для композитора идеальная модель произведения искусства будущего.

Итак, Р. Вагнер мечтал написать сочинение, которое представлялось ему антитезой современной опере, не отвечавшей природе таланта гениальной артистки, истинной лицедейки на подмостках музыкального театра. Этот момент своей творческой биографии Р. Вагнер осмысливает в статье «Музыка будущего» (написана в Париже в 1860 г.) следующим образом: «Её несравненный драматический талант, неподражаемая гармоничность и индивидуальный характер ее игры, в которых я убедился собственными глазами и ушами, околдовали меня и оказали решительное влияние на мои художественные взгляды. Я прозрел и понял, что такое исполнение возможно, и пришел к законному желанию требовать того же не только для музыкально-драматического исполнения, но и для музыкально-стихотворного замысла произведения, которое мне даже не хотелось называть оперой» [5, с. 503]. Таким образом, музыкальная драма мыслилась Р. Вагнером произведением, соприродным дарованию В. Шрёдер-Девриент, неразрывно связанным в его сознании с мастерством драматического пения. Показательны размышления Р. Вагнера об актёрах и певцах, направленные на поиски методов достижения естественности в общении артистов на подмостках музыкального театра будущего, которое представлялось ему ещё более непосредственным, непринужденным, чем в драматическом театре. Континуальность музыкально-сценического

действия, его процессуальность призваны, по убеждению Р. Вагнера, положить конец неестественной дискретной расчленённости оперы на речитативы, арии, ансамбли и хоры [6, с. 615].

Итак, знакомство Р. Вагнера с гениальным творчеством В. Шрёдер-Девриент побуждало его к грандиозным творческим свершениям, которые, однако, он не был способен воплотить в то время в действительность. Он стремился создать произведение, соответствовавшее бы впечатлению от вдохновенного, «околдовавшего» его исполнения певицей партии Леоноры, что в дальнейшем послужит одной из интенций, инициирующих его творческие свершения. В конечном итоге эти искания увенчались осмыслением феномена произведения искусства будущего и созданием музыкальных драм, где творческие принципы Р. Вагнера получили своё кристаллическое выражение.

Следующая встреча с В. Шрёдер-Девриент связана с новым этапом становления Р. Вагнера. Показательно, что восторженный юношеский порыв будущего знаменитого композитора нашёл у певицы тёплый сердечный отклик. Р. Вагнер узнал об этом уже в 1842 г., когда судьба свела их снова. В то время он был приглашён на должность капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы, где В. Шрёдер-Девриент была истинной примадонной. В дрезденский период композитор часто бывал в доме дружески расположенной к нему артистки. Во время одной из встреч она поразила его тем, что наизусть совершенно точно повторила письмо, написанное им в юности. Р. Вагнер пришёл к заключению, что, по-видимому, это послание произвело на певицу столь сильное впечатление, что она сохранила письмо, поспешно набросанное незнакомым ей восторженным юношей, искренним поклонником её таланта. В дрезденский период творчества Р. Вагнера В. Шрёдер-Девриент суждено было стать первой исполнительницей ряда вокальных партий его оперных сочинений. В «Риенци» она воплотила образ Адриано (премьера состоялась 20 декабря 1842 г.), обратившись к амплуа трагести, которое неизменно ей удавалось (вспомним образ переодетшейся в мужской костюм Леоноры в «Фиделио» и гениальное исполнение певицей партии Ромео в опере «Капулетти и Монтеки» В. Беллини).

40-е гг. ознаменованы и появлением новаторских опер Р. Вагнера, где он воплотил принцип «оперы спасения», воспринятый им, в том

числе, благодаря творчеству Л. ван Бетховена, но в ином преломлении – женская самоотверженность преодолевает границы смертного мира, а спасение переносится за пределы земного существования. Согласно воспоминаниям Р. Вагнера, В. Шрёдер-Девриент стала первой и очень яркой исполнительницей партии Сенты в «Летучем Голландце» (премьера спектакля состоялась 20 января 1843 г.). При подготовке постановки оперы «Тангейзер», где певица исполнила партию Венеры, В. Шрёдер-Девриент выступила конгениальным собеседником Р. Вагнера. Она не только указала композитору на эскизность собственной партии, но также предсказала неизбежные трудности исполнительской интерпретации, связанные с единством актёрской и певческой составляющих в новаторском опусе Р. Вагнера. Заметим, что опасения В. Шрёдер-Девриент целиком подтвердились в день премьеры «Тангейзера» на сцене Дрезденской Королевской Оперы 19 октября 1845 г., что свидетельствует о её исполнительском интеллекте, позволившем не только постигнуть сложность новаторского произведения, не имевшего аналогов в мировой оперной литературе, но и дать импульс для создания второй редакции сочинения. Постановка «Тангейзера» в новом авторском варианте была осуществлена в знаменитом театре Grand Opera в Париже 13 марта 1861 г.

Уже в «Тангейзере» Р. Вагнер стремился достичь континуальности сценического процесса, что требовало введения нового исполнительского эталона вокально-речевой интонации, возникшего в сознании композитора, который, как ему казалось, подразумевался сам собою, и достижение его певцами было возможным без дополнительных усилий со стороны автора. Художественные реалии, однако, были совершенно другими, требуя преодоления традиционных клише вокального исполнительства, на которых были воспитаны вокалисты. В статье «Об актёрах и певцах», написанной в период постройки байрёйтского театра, Р. Вагнер анализирует художественный результат исполнения «Тангейзера» на немецкой сцене. Он приходит к неутешительному убеждению, что эта опера ещё ни разу не была поставлена, а были «осуществлены лишь отдельные места партитуры, тогда как значительная её часть – драма, осталась в стороне как нечто излишнее» [6, с. 619]. Композитор размышляет далее о премьерной постановке «Мейстерзингеров», которая состо-

ялась 21 июня 1868 г. в Мюнхене. Именно тогда он, наконец, почувствовал, что певцы адекватно восприняли его замысел, касающийся непринуждённости вокально-речевой интонации, которая была столь важна в сцене состязания певцов в «Тангейзере», но не была достигнута вокалистами (за исключением одарённого певца-актёра А. Миттервурцера, который внимательно прислушивался к указаниям автора). Творческая удача в «Мейстерзингерах» была обусловлена кропотливой работой композитора с вокалистами, которые восприняли исполнительскую модель (эталон так называемого речевого пения *Sprechgesang*), отличную от манеры пения в итальянской и французской опере. Однако, как становится ясным из воспоминаний Р. Вагнера, первые успехи в плане адекватного восприятия специфического единства актёрского и вокального компонентов его опер принесло сотрудничество с выдающимся драматическим певцом Дрезденской Королевской Оперы А. Миттервурцером и драматической певицей В. Шрёдер-Девриент.

Ещё одной формой творческого диалога Р. Вагнера со знаменитой певицей явились размышления композитора, позволяющие не только судить о специфике дарования немецкой примадонны, но и постигнуть суть художественно-эстетических воззрений самого рефлектирующего художника, который таким образом осознавал собственные творческие устремления. Так, в статье «О назначении оперы» (написана в 1871 г. в Трибшене) Р. Вагнер пишет о соотношении речевой и музыкальной интонаций и их специфической выразительности, о границах реального и идеального, о некоем, по его словам, произвольном побуждении к эксцессу, которое заставляет «лучших драматических певцов во время пения какое-то решающее слово проговорить» [7, с. 563]. В качестве примера он адресует к партии Леоноры в интерпретации В. Шрёдер-Девриент в наиболее напряжённый драматургический момент оперы: «Прибегнуть к этому [*приёму* – О. Б.] испытывала потребность В. Шрёдер-Девриент в опере “Фиделио” в ситуации, вызывающей высшую степень ужаса, когда она, угрожая тирану пистолетом, поёт: “ещё один шаг и ты – мёртв”; последнее слово этой фразы она неожиданно не пела, а с выражением страшного отчаяния на самом деле говорила» [7, с. 563]. Композитор пишет о неопределимо сильном эффекте этого приёма, анализируя причины столь

мощного его воздействия: «...его возвышенность состояла в том, что мы действительно, будто при вспышке молнии, на какое-то мгновение получали доступ в обе сферы, из которой одна была идеальной, а другая – реальной» [7, с. 563]. Свои размышления Р. Вагнер завершает важным выводом о специфике музыкальной стихии и тех моментах, когда музыке надлежит молчать: «Было очевидно, что идеальная [сфера – О. Б.] в какой-то момент оказывается неспособной вынести тяжесть, которую она передает другой; и поскольку ныне существует обыкновение охотно приписывать страстной, взволнованной музыке только патологическую стихию, то было удивительно именно на этом примере увидеть, насколько нежна и идеальна форма ее истинной сферы, ибо в ней не может содержаться реальный ужас действительности, в то время как душа всего сущего, несомненно, лишь в ней находит свое чистое выражение. Итак, очевидно, существует такая сторона жизни, которая имеет к нам самое серьезное отношение, ее грозные поучения становятся нам понятны только в одной области наблюдения – там, где музыке надлежит молчать ...» [7, с. 563]³.

Речевая интонация способна выражать высшую степень ужаса. Размышления Р. Вагнера на эту тему находят подтверждение и в художественной практике последующей эпохи. Например, знаменитый бас Иван Петров при исполнении партии Бориса Годунова из одноименной оперы М. П. Мусоргского вводит интонации говорком даже там, где это не оговорено автором, воссоздавая состояние панического ужаса истерзанного муками совести самодержца⁴. Помеченные крестиком, не фиксированные звуковысотные тоны обнаруживаем не только в партии Бориса, но и в хоровых партиях во фрагменте, где

³ Как становится ясным из мемуарных записей Р. Вагнера, к речевой интонации В. Шрёдер-Девриент прибегла и в интерпретации партии Весталки – главной роли в одноименной опере Г. Спонтини. Р. Вагнер – большой поклонник творчества итальянского композитора – стал свидетелем постановки его оперы под управлением автора Дрезденской Королевской Оперой в 1844 г. Г. Берлиоз давал иную оценку этому исполнительскому приёму, который определял специфику вокального стиля немецкой примадонны – «нехудожественные выкрики» [цит. по: 12, с. 107]. «Мадам Девриент, – писал он, – наподобие наших водевильных актёров, исполняющих куплеты, примешивает к пению разговорную речь и выкрики» [цит. по: 12, с. 107].

⁴ Аудиозапись оперы «Борис Годунов» – дирижер А. Мелик-Пашаев, хор и оркестр Большого театра.

бояре шепотом сообщают о смерти преступного государя («Успне!»)⁵. В XX в. речевая интонация в *Sprechstimme* А. Шёнберга также связывалась с эмоцией ужаса, страха, таинственных зловещих образов. В «Лунном Пьеро» отразилась эстетика экспрессионизма – итог исканий композиторов-романтиков в оперном и камерно-вокальном жанрах. Напомним, что «песенный театр» (данное явление рассмотрено в кандидатской диссертации Г. Ганзбурга [9] применительно к Р. Шуману и, согласно мнению исследователя, может быть экстраполировано на творчество других композиторов) содержит интенции для лицевидства, в нём возможно воплощение драматических образов, как, например, в «Старом капрале» А. С. Даргомыжского. Однако театрализация в опусе А. Шёнберга обретает иные, гротесково-выразительные «обертоны», связанные с претворением стилистики кабаретной культуры, ставшей знаковым явлением эпохи, в которую жил глава нововенской композиторской школы.

Семантика ужаса отражена и в двух экспрессионистических операх Р. Штрауса – «Саломея» и «Электра». В постановке «Саломеи» в Метрополитен-опера, 2008 г., (дирижер – Патрик Саммерс, режиссер – Юрген Флимм) введён вокально-речевой прием *Sprechstimme*, который используется для обострения характерной для этой оперы атмосферы нервозности, страха, повышенного эмоционального напряжения. Отметим, что *Sprechstimme* отсутствует в нотном тексте оперы, явившись результатом творческих поисков постановщиков и исполнителей. Парадоксально, но подобное привнесение не воспринимается, на наш взгляд, искажением авторского замысла, поскольку данный приём органично вписывается в общую концепцию спектакля. Таким образом, уже на новом витке спирали возникает ситуация творческого диалога композитора и исполнителей, намеченная практикой XIX в., как, например, произнесение и выделение наиболее значимых слов вокальных партий, к чему в своё время прибегали В. Шрёдер-Девриент и другие талантливые драматические певцы.

⁵ Данные моменты свидетельствуют о продолжении традиции, намеченной в речитативной опере «Каменный гость» А. С. Даргомыжского – «великого учителя правды», как назвал его М. П. Мусоргский в посвящении, которым снабдил «Колыбельную Ерёмушки» на слова Н. А. Некрасова.

Партия Ромео («Капулетти и Монтеки» В. Беллини) в интерпретации В. Шрёдер-Девриент стала для Р. Вагнера истинным откровением, позволившим ему оценить неисчерпаемые возможности певца-актёра в соотношении с наивысшими достижениями артистов драматического театра: «...спросим любого, кому довелось это пережить, какое впечатление по сравнению с Ромео в исполнении Шрёдер-Девриент произвел на него Ромео нашего лучшего актёра в самой пьесе великого британца? При этом следует засвидетельствовать, что эффект создавала ни в коем случае не вокальная виртуозность, как это бывает у иных наших оперных певиц; здесь удача, поддержанная скромными, но отнюдь не роскошными голосовыми данными, заключалась исключительно в драматическом достижении, которое, однако, никогда не удалось актрисе, даже равной Шрёдер-Девриент, в самой превосходной пьесе с декламацией; следовательно, это было осуществимо только в музыкальной стихии, всегда способной идеально преобразить даже такую жалкую форму» [7, с. 551–552]. Отметим также, что Р. Вагнер резко отзывается о художественных достоинствах оперы В. Беллини, однако подобная ниспровергающая оценка всё же весьма субъективна.

При всём разнообразии репертуара, исполняемого В. Шрёдер-Девриент, она вошла в историю мирового вокального искусства как выдающийся интерпретатор произведений немецкой композиторской традиции. По сути, она создавала эту традицию совместно с композиторами, так как её исполнительский стиль, яркий актёрский талант способствовали постепенной самоидентификации немецкой национальной вокальной школы. В репертуаре певицы, помимо «Фиделио» Л. ван Бетховена, были «Вольный стрелок» К. М. фон Вебера, вокальные миниатюры Ф. Шуберта и Р. Шумана, оперы Р. Вагнера. Пред нею преклонялись, мысля её исполнение самобытным, оригинальным, неповторимым. Яркий драматический талант В. Шрёдер-Девриент проявлялся как в интерпретациях музыкально-сценических образов, так и вокальных миниатюр, принадлежащих сфере «песенного театра». Её артистическая индивидуальность, как было показано выше, инициировала искания Р. Вагнера, мечтавшего о синтезе драматического и музыкального начал в произведении искусства будущего, которое ему не хотелось даже называть оперой.

Вильгельмина Шрёдер-Девриент начинала свой творческий путь как драматическая актриса, однако уже в 1821 г. дебютировала на венской оперной сцене в роли Памины в «Волшебной флейте» Моцарта. Её мать была знаменитой драматической актрисой, а отец – «баритоном, первым немецким Дон-Жуаном» (в опере В. А. Моцарта) [14]. С детства проявлявшая актёрское дарование, Вильгельмина всё же выбрала в качестве профессиональной стези оперный театр, где музыка выступала стихией, во власть которой она всецело отдавалась. Именно этим певица аргументировала отказ работать в драматическом театре, когда потеряла голос, хотя и переживала в этот момент серьёзные финансовые затруднения. Согласно размышлениям Р. Вагнера, единство драматического и музыкального начал составляет специфику немецкой вокальной школы в лице её наиболее ярких представителей. В качестве универсальных личностей, объединявших деятельность оперных певцов и драматических актёров, в статье «Об актёрах и певцах» он называет братьев Эмиля и Эдуарда Девриентов. Добавим, что и Альберт Ниман из Ганновера – выдающийся певец, убедительно воплотивший на оперной сцене образ Тангейзера, также начинал творческую карьеру в качестве драматического актёра [10, с. 923]. Композитор обратился также к истории немецкого оперного искусства, славу которого составили артисты, равнявшиеся в Дрездене братьям Девриент: «Некогда для превосходных артистов такого рода в немецкие переводы опер Моцарта, первоначально предназначенных для итальянских трупп, были вписаны исполнявшиеся речитативом диалоги, которые для большей живости и естественности даже расширялись за счёт различных вставок. Таким образом, и эти спектакли соответствовали жанру французской оперы, оригинальные произведения которой, такие, например, как “Водонос”, “Иосиф” и другие, после того как их переводили на немецкий язык, составляли вместе с нашими операми “Похищение из сераля”, “Дон Жуан” и “Свадьба Фигаро” репертуар, хорошо исполнявшийся удачно подобранной актёрской труппой» [6, с. 608]. В приведённой цитате Р. Вагнер указывает и на родство традиций немецкого и французского оперного театров. Размышляя о сопряженности драматического и музыкального искусства, возможностях своеобразного «омузыкаливания» словесной речи, композитор обращается к творчеству

гениальной драматической актрисы Софи Шрёдер – матери Вильгельмины Шрёдер-Девриент. Так, Р. Вагнер писал, что она «сумела найти *просветлённый музыкальный тон речи [курсив мой – О. Б.]*, так что дидактическое ядро музыкальных драм Шиллера возвращалось в сферу чистых чувств и там растворялось, а сам этот тон полностью сливался со страстной интонацией драматурга» [6, с. 598]⁶.

Итак, В. Шрёдер-Девриент была одной из тех выдающихся мастеров сцены, которые подталкивали мысль Р. Вагнера в направлении:

- достижения в произведении искусства будущего синтеза певческого и актерского мастерства;
- органичной естественности общения певцов на сцене;
- утверждения певческого эталона вокально-речевой интонации *Sprechgesang* в музыкальной драме;
- немецкой национальной музыкально-театральной традиции (выделившейся на фоне итальянской и французской) с её своеобразием исполнительской практики певца-актёра, мыслимой как искусство драматического пения.

В 1860 г. Р. Вагнер планировал организовать в столице Франции «Немецкую оперу», что открывало возможность познакомить парижан с оперным театром иной национальной традиции в соответствующей исполнительской интерпретации. Подобное стремление является одним из примеров, свидетельствующих об идентификации

⁶ Возникает параллель с русским оперным и драматическим театром, прежде всего, с оперной режиссурой К. С. Станиславского, объединявшего в системе студийной подготовки актёрские и певческие задачи. Одним из его учеников был Сергей Яковлевич Лемешев, отличавшийся необычайным творческим универсализмом. В репертуарную палитру певца вошла партия Берендея в опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. В дальнейшем он сыграл роль Берендея в одноименной «весенней сказке» А. Н. Островского уже как драматический актёр. Заметим, что подобному перевоплощению актёра из оперного в драматического способствовали особенности либретто оперы, где при смещении смысловых акцентов сохраняется литературная основа первоисточника. Таким образом, в интерпретации избранного Н. А. Римским-Корсаковым сюжета происходит определённая образно-смысловая корректировка – устранение бытовизмов, вставки нового словесно-текстового материала ведут к существенной переакцентуации – переходу от сказочно-бытового ракурса к философско-обобщённому осмыслению картины мира, предстающей как ценностно окрашенный миф-утопия.

немецкой вокальной традиции в сознании Р. Вагнера в её соотношении с итальянской и французской. Композитор предложил принять участие в этом проекте выдающимся немецким певцам, таким как Иосиф Алоиз Тихачек, Антон Миттервурцер, Альберт Ниман, венская певица Луиза Мейер, давшим своё согласие при условии, что мероприятие будет организовано на солидных началах. Р. Вагнер опирался при этом на опыт немецкой примадонны В. Шрёдер-Девриент, которая в своё время покорила Париж, воплотив на столичной сцене образ Леоноры в «Фиделио». Великий реформатор намеревался продолжить межнациональный диалог, который был намечен сотворчеством Л. ван Бетховена и его музы и способствовал интеграции немецкой композиторской и певческой традиций в музыкальную жизнь Франции. Р. Вагнер мечтал поставить в Париже ряд своих опер – «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда» – труппой, состоящей из немецких певцов, руководя подготовкой к музыкально-сценическому воплощению собственных сочинений, дабы избежать искажения авторского замысла в условиях диалога культур – интеграции собственного творчества в новую национальную традицию⁷.

⁷ Примерами межкультурных взаимодействий явились «Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта и «Фиделио» Л. ван Бетховена, поскольку авторы, принадлежащие австро-немецкой традиции, взяли за интерпретацию сюжетов, на основе которых ранее были написаны оперы, принадлежащие традиции французского музыкального театра, а именно – «Деревенский колдун» Ж. Ж. Руссо и «Леонора или супружеская любовь» П. Гаво. Г. Аберт определяет специфику восприятия зингшпиля «Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта австрийской публикой, одновременно высказывая мнение о его значении в русле исторической перспективы: «Это небольшое произведение снова охотно ставят современные театры, в условиях же тогдашней театральной Вены оно, со всеми его особенностями, воспринималось как “Дева с чужбины”; историческое значение данного зингшпиля оспаривать невозможно» [1, с. 175]. В двух приведённых примерах очерчиваются тесные связи немецкого оперного театра с драматическим в контексте диалога культур Франции и Германии, в процессе которого проступают их родство и самобытность. Апеллируя к иностранному опыту, композиторы прокладывали путь формирования музыкального театра собственной национальной традиции. Коммуникативный момент диалога культур связан при этом: 1) с обращением к немецкому языку, благодаря чему событийный ряд становился в большей мере понятен публике; 2) с лексическими особенностями немецкого языка, которому присуща некоторая тяжеловесность высказывания (и соответственно, мышления), что сопряжено, на наш взгляд, с таким качеством, как основательность,

Подводя итоги, заметим, что современная исполнительская практика свидетельствует об органичном вхождении творчества Р. Вагнера в мировой исполнительский процесс, о наличии установленного певческого эталона (получающего в каждой исполнительской версии индивидуальное преломление) интерпретации музыкальных драм байрёйтского мастера. Модель драматического пения в музыкально-сценических опусах Р. Вагнера, своеобразно соединяющая мастерство певца и актёра, связана с особым синтезом речевой и вокальной интонаций (*Sprechgesang*) в континуальном процессе сценического действия. Коммуникация оперных артистов обретает беспрецедентную в истории мировой музыкальной оперной культуры естественность и непринужденность. Сформировали этот эталон певцы-актёры – современники композитора – под его непосредственным руководством. В связи с этим особого внимания заслуживает исполнительская практика выдающихся немецких вокалистов XIX в., подлинных мастеров драматического пения, среди которых особое место принадлежит гениальной артистке В. Шрёдер-Девриент, с творчеством которой Р. Вагнер, познавая себя, неизменно вступал в диалог.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аберт Г. В. А. *Моцарт [Текст]. Часть первая, книга первая / Г. Аберт. Пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1978. — 303 с.*
2. Альиванг А. *Людвиг ван Бетховен [Текст]. Очерк жизни и творчества / А. Альиванг. — 4-е изд. — М. : Сов. композитор, 1971. — 557 с.*
3. Берлиоз Г. «Фиделио» (опера в трёх действиях Бетховена) к постановке в лирическом театре [Текст] // Берлиоз Г. *Избранные статьи : сост., пер., вст. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин / Г. Берлиоз. — М. : Гос. муз. изд-во, 1956. — С. 209–226.*
4. Вагнер Р. *Моя жизнь [Текст] : в 2 т. Т. 1 / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — 560 с. — (Мемуары).*
5. Вагнер Р. *Музыка будущего [Текст] ; пер. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсо-*

иницируя единство лирического, философского и юмористического мировосприятия и очерчивая, таким образом, сущностные черты национального менталитета; 3) адресацией сочинений венской музыкально-театральной публике, 4) ярким преломлением индивидуального композиторского стиля.

вой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 494–539.

6. Вагнер Р. Об актёрах и певцах [Текст] ; пер. Г. Бергельсона // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 567–624.

7. Вагнер Р. О назначении оперы [Текст] ; пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 540–566.

8. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену [Текст] ; пер. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 85–106.

9. Ганзбург Г. І. Пісенний театр Роберта Шумана [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Г. І. Ганзбург. — Харків, 2011. — 18 с.

10. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — 1531 с.

11. Хонолка К. Великие примадонны [Текст] / К. Хонолка. — М. : Аграф, 2002. — 320 с.

12. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство [Электронный ресурс] / Р. Штейнер. — Режим доступа : <http://moshkov.library.kr.ua/cgi-bin/htmlKOI.pl/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>.

13. Шуман Р. Франц Лист [Текст] // Шуман Р. Избранные статьи о музыке : пер. с нем. / Роберт Шуман ; [ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского]. — М. : Музгиз, 1956. — С. 233–245.

14. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>. — Загл. с экрана.

РОЛЬ Р. ВАГНЕРА В СТАНОВЛЕНИИ ПРОФЕССИИ ДИРИЖЁРА

В конце XIX – начале XX ст. дирижёрское искусство в Западной Европе достигло столь высокого уровня развития, что конкурировали уже не только отдельные мастера, но и национальные дирижёрские школы. К этому времени многие города Германии (Байрёйт, Берлин, Веймар, Гамбург, Дрезден, Лейпциг, Мейнингейм, Мюнхен) и Австро-Венгрии (Вена, Зальцбург, Линц и др.) стали крупными музыкальными центрами. Они имели первоклассные профессиональные симфонические, камерные и духовые оркестры, хоры, постоянно действующие оперные театры, в которых сформировалась плеяда дирижёров мирового масштаба: Х. Рихтер, Г. Малер, А. Никиш, Р. Штраус, Б. Вальтер, Ф. Мотль, Ф. Шальк, Ф. Вейнгартнер, К. Мук, Л. Блех, О. Фрид, О. Клемперер, В. Фуртвенглер, Ф. Штидри и др. По сведениям московского дирижёра-педагога Н. П. Аносова, в конце XIX в. в нескольких западноевропейских вузах были открыты специальные дирижёрские классы, и дирижирование в качестве особой специальности интегрировано в систему музыкального образования [1, с. 22]. В значительной мере это произошло благодаря Рихарду Вагнеру (22.05.1813–13.02.1883) – великому реформатору в области управления музыкальным коллективом и основоположнику современной немецкой школы оперно-симфонического дирижирования.

Музыкальное воспитание Р. Вагнера началось под руководством кантора церкви Св. Фомы Кристиана Теодора Вайнлига (25.07.1780–7.03.1842). Вначале ничто не предвещало великого будущего юноши: он не был вундеркиндом (игре на фортепиано начал обучаться в 1824 г., на скрипке – в 1829 г.), не обладал ни абсолютным слухом, ни феноменальной музыкальной памятью. Фатальным событием, кардинально изменившим жизнь Р. Вагнера и предопределившим его творческую судьбу, стала встреча с выдающейся певицей В. Шрёдер-Девриент (6.12.1804–26.01.1860), которая произошла в Лейпциге в 1829 г. во время гастролей Дрезденского придворного театра. В тот вечер юноша, потрясённый глубиной созданного ею об-

раза Леоноры в спектакле «Фиделио» Л. Бетховена, выразительным интонированием, безупречной дикцией и красотой артистки, решил, что именно музыкальное искусство станет главным делом его жизни [4, с. 82]. В 1831 г. он поступил в лейпцигский Университет, где продолжал заниматься музыкой.

Напомним основные факты исполнительской биографии Р. Вагнера. Его дирижёрский дебют состоялся в 1832 г. в концерте частного музыкального общества «Эверпа», где 19-летний композитор впервые исполнил свою Увертюру *C-dur*. В январе 1833 г. Рихард отправился в Вюрцбург, где его старший брат Альберт помог ему временно устроиться в театр на должность хормейстера. Зимние месяцы Р. Вагнер посвятил практическим занятиям в области дирижирования¹. Весной он лишился работы в Вюрцбургском театре, но продолжал дирижировать своими произведениями (Увертюрой *C-dur*, Симфонией *C-dur* и фрагментами из оперы «Феи») в концертах музыкального общества.

Летом 1834 г. Р. Вагнер получил приглашение на должность второго дирижёра Магдебургского театра, где он успешно дебютировал в этом качестве. Энтузиазм и незаурядные ораторские способности молодого музыканта способствовали росту его авторитета, но это не могло существенно повлиять на ход дел в театре, находившемся в кризисном состоянии. По завершении сезона 1834/35 гг. Рихард собирался покинуть Магдебург, но знакомство с очаровательной певицей Вильгельминой (сокращённо – Минной) Планер (5.09.1809–25.01.1866) побудило его остаться на следующий сезон и стать капельмейстером – первым дирижёром. Возглавив труппу, Р. Вагнер пополнил её певцами из близлежащих городов, обновил репертуар театра, увеличил состав хора и оркестра, на обществен-

¹ В своих мемуарах Р. Вагнер писал: «Надо было в короткий срок разучить две новые оперы, в которых большое место было отведено хору – “Вампира” Маршнера и “Роберта-дьявола” Мейербера. <...> Сначала я чувствовал себя полнейшим новичком в своей новой роли хормейстера – я должен был начать с незнакомой мне партитуры “Камиллы” Паэра. В моей памяти осталось ощущение, что я занимаюсь неподходящим для меня делом: я чувствовал себя настоящим дилетантом. Но вскоре маршнеровская партитура заинтересовала меня настолько, что труд уже не казался мне напрасным» [4, с. 142].

ных началах привлёк к участию в своих постановках военных певцов и музыкантов. Но кассовые сборы продолжали падать, мизерное жалование выплачивалось нерегулярно и малыми частями, вследствие чего лучшие артисты уезжали в другие города. Премьера оперы «Запрет любви» Р. Вагнера из-за спешности её постановки потерпела неудачу. Весной 1836 г. директор Г. Бетман объявил о банкротстве Магдебургского театра. «Отныне “радость искусства” всецело отступила перед “серьёзностью жизни”», – констатировал Р. Вагнер в своих мемуарах [4, с. 211].

Летом 1836 г. Рихард и Минна прибыли в Кёнигсберг (ныне Калининград, РФ), где певица договорилась с директором театра А. Хюбшем о заключении с нею выгодного контракта. Вакансии для Р. Вагнера в театре не оказалось, поскольку с 1822 г. там служил капельмейстер Людвиг Шуберт (18.04.1806–21.04.1850) – одарённый музыкант, ученик К.-М. Вебера. В. Планер заявила А. Хюбшу, что её ангажемент возможен в том случае, если в театр их примут обоих. После длительных переговоров директор пообещал с Пасхи 1837 г. освободить должность капельмейстера для Р. Вагнера². К этому времени, когда в апреле 1837 г. новый капельмейстер приступил к исполнению своих обязанностей, труппа была крайне ослабленной, а театр балансировал на грани банкротства. В августе того же года супружеская чета Вагнер переехала в Ригу.

В течение двух сезонов (1837–1839), проведённых в Рижском театре, произошла существенная трансформация художественных взглядов молодого капельмейстера. На смену магдебургскому «легкомыслию», способствовавшему «падению» его музыкального вкуса, как считал сам Р. Вагнер, при создании оперы «Риенци» у него возникла потребность в другой крайности – придерживаться «самого неумеренно-широкого театрального масштаба», рассчитанного на «одну из

² Л. Шуберт собирался уехать в Ригу, когда там откроется новый театр. До этого времени Р. Вагнер был его помощником. «Не имея ни случая, ни средств проявить себя, – вспоминал Р. Вагнер, – я должен был молча сносить, что мой соперник [*Л. Шуберт – В. П.*], не желавший уступать мне, всячески чернил и выставлял меня в подозрительном свете... Если я не терял веры в себя, то, во всяком случае, длительность этого унижительного положения угнетала меня и доставляла много огорчений» [4, с. 235–236].

величайших сцен Европы» [4, с. 250–251]. Обусловлено это было тем, что Рижский театр размещался в чрезмерно маленьком помещении: крохотная сцена, по мнению Р. Вагнера, исключала всякую мысль о театральной роскоши, а площадка для оркестра, рассчитанная на четыре скрипки (две первые и две – вторые), два альты и контрабас струнно-смычкового квартета (виолончели не было в штате), не позволяла увеличить состав оркестра. Тем не менее, капельмейстеру удалось несколько усилить оркестр и создать хороший ансамбль певцов. Как ни парадоксально, но чем активнее Р. Вагнер стремился «вырваться из мелких театральных условий», тем большее раздражение он вызывал у директора [4, с. 251]. В конечном счёте, кредиторы из Магдебурга и Кёнигсберга подали иски в суд на рижского капельмейстера, а дирекция театра в марте 1839 г. объявила ему об увольнении. Время с 1832 по 1839 г. – период становления Р. Вагнера-дирижёра.

Его дальнейшая исполнительская судьба напоминает причудливую кривую взлётов и падений, каждый изгиб которой производит впечатление логического парадокса. Отчаявшись, Рихард и Минна тайно покинули Ригу и с риском для собственных жизней бежали в Париж. Годы, проведённые в Париже (с 20 августа 1839 по 7 апреля 1842 г.), – пора суровых испытаний. Находясь в эпицентре культурной жизни Западной Европы, Р. Вагнер с огромным трудом добывал средства к существованию, перебиваясь случайными заработками. Заложённые в ломбарде ценные вещи были распроданы; в доме не осталось даже куска хлеба (от голода сбежала их любимая собака), а когда Минна заболела, у них не было денег, чтобы купить лекарство. В октябре 1840 г. Р. Вагнер оказался в яме долговой тюрьмы [7, с. 189]. В контексте его профессионального развития этот период оказался весьма полезным: в Париже он познакомился с композиторами Дж. Мейербером (5.09.1791–2.05.1864) и Г. Берлиозом (11.12.1803–8.03.1869) – основоположником новой французской дирижёрской школы, драматургом Э. Скрибом (25.12.1791–21.02.1861), первым капельмейстером театра «Гранд-Опера» Ф. Хабенёком (22.01.1781–8.02.1849), выдающимся деятелем музыкальной культуры Ф. Листом (22.10.1811–31.07.1886) и другими незаурядными личностями. В июне 1841 г. Р. Вагнер узнал, что его опера «Риенци» принята к постановке в Дрездене, в связи с чем 12 апреля 1842 г. Рихард и Минна вернулись в Германию.

После триумфальных премьер опер «Риенци» (20 октября 1842 г.) и «Летучего голландца» (2 января 1843 г.), исполненных под управлением К. Рейсигера, жизнь Р. Вагнера кардинально изменилась: он получил пожизненную должность второго дрезденского придворного капельмейстера с перспективой карьерного роста³. Премьера «Тангейзера» (19 октября 1845 г.) под управлением автора стала самым значительным событием дрезденского периода. Помимо постановки собственных опер, Р. Вагнер с огромным успехом исполнял шедевры К.-В. Глюка, В.-А. Моцарта⁴, Л. Бетховена, К.-М. Вебера и др.

³ Изначально своё назначение на должность капельмейстера Р. Вагнер воспринял без энтузиазма, о чём недвусмысленно написал в мемуарах: «...согласие было вырвано, застав меня врасплох: 2 февраля 1843 года я получил любезнейшее приглашение явиться в бюро управления и застал там весь генеральный штаб королевской капеллы. Председатель фон Лютихау предложил секретарю театра, моему незабвенному другу Винклеру, торжественно вручить мне королевский рескрипт, согласно которому я назначался капельмейстером Его Величества с пожизненным содержанием в 1500 талеров в год. По прочтении рескрипта фон Лютихау произнёс речь, в которой он выразил уверенность, что я с благодарностью приму монаршую милость. Было ясно, что вся эта торжественность рассчитана на то, чтобы отнять у меня возможность поднимать какие бы то ни было разговоры о размере жалования. Но, с другой стороны, меня не обязывали, как это велось и как в своё время было предложено даже Веберу, предварительно прослужить пробный год в качестве королевского музык-директора без всякого жалования. Делая для меня такое серьёзное исключение, стремились, конечно, только к одному: заставить меня молча принять остальное» [4, с. 407–408]. Позднее Р. Вагнер писал своему парижскому другу Лерсу: «Со мной здесь обращаются с такой предупредительностью, какой в соответствующих пропорциях не достаивался ещё ни один человек. Полгода назад бродяга, не ведавший, где и как раздобыть паспорт, – а сегодня у меня пожизненная должность, великолепно оплачиваемая, с перспективой постепенного увеличения жалования, и в таком кругу, какой мало кому достаётся...» [цит. по: 7, с. 193].

⁴ Первые спектакли опер В.-А. Моцарта под управлением Р. Вагнера были далеки от совершенства. «Даже люди, относившиеся ко мне благосклонно, – признавал Р. Вагнер, – делали выводы, что я несерьёзно отношусь к Моцарту и не понимаю его. Они не понимали, что я, собственно, функционировал здесь, в этих случайных постановках, лишь как вспомогательный дирижёр, часто вёл оперу без единой репетиции, что при таких условиях повлиять на качество исполнения было немислимо. Конечно, я и сам чувствовал себя при этом очень скверно, но не мог помочь делу, и тем невыносимее становилась для меня моя должность, сознание зависимости от пошлейших соображений, связанных с театральной рутинной и запутанной канцелярщиной. <...> Коллега Рейсигер, которому я иногда жаловался на невнимательное отношение

В Дрездене впервые в его распоряжении оказались первоклассные солисты, хор и оркестр, а сам Р. Вагнер испытывал творческий подъём. Период с февраля 1843 до марта 1849 г. – время активного поиска и апробации Р. Вагнером новых методов в области оперно-симфонического дирижирования.

Вследствие политических и социально-экономических преобразований в Германии в конце 1840-х Дрезденская капелла вынуждена была перейти на экономный режим финансирования⁵. Р. Вагнер по собственной инициативе подготовил проект радикальной реорганизации театра, а когда понял, что мирным путём достичь цели невозможно, пошёл на открытый конфликт с его директором – бароном фон Лютихау. Это совпало по времени с празднованием 300-летия Дрезденской капеллы. В июне 1848 г. в большом юбилейном концерте, проходившем в театре, придворные музыканты исполнили произведения саксонских капельмейстеров всех времён с момента основания капеллы. Затем в замке Пильниц – летней резиденции Фридриха Августа II (18.05.1797–8.08.1854) – в честь короля 300 певцов и 120 оркестрантов эффектно продефилировали перед монархом, исполнив музыку Р. Вагнера. В итоге Карл Готтлиб Рейсигер (31.01.1798–7.11.1859) – первый по статусу капельмейстер, принятый в штат в 1826 г. после смерти К.-М. Вебера (18.11.1786–5.06.1826), был удостоен звания рыцаря Саксонского ордена⁶. Достижения второго капельмейстера никак не были

дирекции к нашим требованиям, к нашим стремлениям поддерживать оперные постановки на должной высоте, утешал меня тем, что я со временем, как это было и с ним, оставлю всякие мечты и покорюсь неизбежной капельмейстерской судьбе. При этом он гордо похлопывал себя по круглому животу, желая и мне поскорее обзавестись таким же» [4, с. 445].

⁵ Согласно новому демократическому избирательному закону, ожидалось существенное обновление народного представительства в органах власти Саксонии. По мнению Р. Вагнера, выбор по всем избирательным округам радикально настроенных депутатов позволял рассчитывать на серьёзные изменения в государственном секторе экономики. В Дрездене предстояло провести строжайшую ревизию королевского гражданского листа: всё лишнее должно было быть вычеркнуто из придворного хозяйства. «Театру, как бесполезному учреждению, предназначенному для развлечения самой испорченной части публики, грозило вместе с сокращением гражданского листа полное уничтожение», – считал Р. Вагнер [5, с. 53].

⁶ «И двор, и интендант ценили его [*К. Рейсигера* – *В. П.*] очень низко, но, в противоположность мне, – считал Р. Вагнер, – он сумел в это смутное время своей

отмечены, а в мае 1849 г. его уволили с занимаемой должности. Несмотря на все скандалы, именно в дрезденский период Р. Вагнер достиг вершин дирижёрского мастерства и позиционировал себя радикальным реформатором оперно-симфонического исполнительства.

В марте 1849 г. в Саксонии началась буржуазная революция⁷, а в начале мая Р. Вагнер стал её активным участником. Скрывшись после разгрома повстанцев вначале в Веймаре у Ф. Листа, он бежал с поддельным паспортом в Париж, а затем – в Цюрих. По сведениям Х. Галя, в Швейцарии Р. Вагнер пришёл к выводу, что исполнением музыки он грешит против своего истинного призвания и решил, что больше никогда не станет зарабатывать дирижированием. Его дело – создавать непреходящие ценности, а мир должен позаботиться о том, чтобы у него был хлеб насущный [7, с. 203]. В годы «швейцарского изгнания» (1849–1858), Р. Вагнер написал свои основные теоретические труды: «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «О дирижировании» (статья была опубликована в 1869 г.) и др. В последней он обобщил достижения выдающихся капельмейстеров-предшественников, а также изложил собственные взгляды на перспективы развития музыкального театра, симфонического исполнительства и дирижёрского искусства.

Отказаться от исполнительства полностью Р. Вагнеру не удалось, но его дирижёрская деятельность стала фрагментарной, и выступления происходили с большими временными разрывами. В октябре 1850 г., вследствие опрометчивой рекомендации К. Риттера на должность

кричащей лояльностью выслужиться перед властями» [5, с. 58].

⁷ Фридрих Август II признал центральное правительство Германии, был готов на компромиссы ради создания союзного государства, не хотел он поступиться только собственным положением. На выборах в Ландтаг демократы получили большинство голосов, что изменило расстановку политических сил в Саксонии. 24 февраля 1849 г. её правительство подало в отставку, ему на смену пришло новое во главе с Г. Гельдом, но и ему не удалось избежать конфронтации с палатами Ландтага; 28 апреля правительство распустило их. После того, как король саксонский отказался признать новую имперскую конституцию, 3 мая в Дрездене вспыхнуло восстание. Монарх с семьёй укрылся в старой крепости Кенигштейн, а саксонские войска, усиленные прусскими батальонами, жестоко подавили мятеж повстанцев, взяв 9 мая Дрезден под свой контроль.

музик-директора Цюрихского театра, Р. Вагнер вынужден был стать капельмейстером. «Так как рекомендуемый мною юноша был новичком в оперном деле, – вспоминал он, – я должен был дать за него поручительство, которое состояло в том, что я обязывался заменить за дирижёрским пультом Риттера, если вследствие недостаточной его подготовки к капельмейстерской деятельности произойдут какие-либо задержки в ходе театральных дел» [4, с. 158]. На тех же условиях заключил контракт и Х. Бюлов⁸. После его успешного дебюта Р. Вагнер провёл несколько спектаклей, «чтобы на собственном примере показать юным друзьям, особенно богато одарённому Бюлову, в чём заключается искусство оперного капельмейстера» [4, с. 162–163], после чего ушёл из театра. Через два года друзья уговорили композитора дать несколько симфонических концертов в цюрихском Музыкальном обществе, а в мае 1853 г. устроить небольшой фестиваль, благодаря которому Р. Вагнер оказался в центре внимания всей Швейцарии. Но состав цюрихского оркестра не выдерживал никакого сравнения с дрезденским. Р. Вагнер трижды предпринимал попытку реформировать театральный оркестр в Цюрихе, предлагая расширить и укомплектовать квалифицированными музыкантами его штат, но инициативы композитора не получили поддержки дирекции театра. «К сожалению, на мои заявления смотрели как на причуды, и никто не старался поставить дело на должную высоту», – вспоминал Р. Вагнер [5, с. 250].

Весной 1855 г. Р. Вагнер провёл симфонический сезон лондонского Филармонического общества (восемь концертов с двухнедельными перерывами). В распоряжении дирижёра оказался превосходный оркестр, но репетиционного времени отводилось крайне мало: для подготовки концертной программы, включавшей две симфонии и различные пьесы, полагалась одна репетиция. Исполняемый репертуар не всегда соответствовал вкусу дирижёра, вследствие чего слушатели нередко покидали зал до окончания концерта, а критики отзывались о Р. Вагнере с неприязнью. В Лондоне Р. Вагнер потерпел *fiasco*.

Новый виток дирижёрской активности Р. Вагнера охватывает период с начала 1860-х до 1872 г. Осенью 1860 г. он дал три концерта в Париже, затем повторил их программы в Брюсселе. Выступления

⁸ Дирижёрской деятельности Х. Бюлова посвящена специальная статья [9].

прошли с огромным художественным успехом, но принесли финансовые убытки. В 1862 г., получив полную амнистию Саксонского правительства, Р. Вагнер навсегда вернулся в Германию. Находясь в зените славы, он отправился в большую гастрольную поездку: дал три концерта в Вене (в программы были включены фрагменты его новых произведений: «Золота Рейна», «Валькирии» и «Мейстерзингеров»). Художественный результат концертов – блестящий; коммерческий, как и прежде, – убытки. Из Вены Р. Вагнер отбыл в Прагу, в феврале – в Петербург, в марте – в Москву⁹. Летом 1863 г. он дал два концерта в Будапеште, осенью и зимой – в Праге, Карлсруэ и Бреслау. Немецкий дирижёр Ф. Вейнгартнер так описывает Р. Вагнера за дирижёрским пультом: «Небольшой, не выше среднего роста; бодрый, движения рук не слишком широкие, но резкие и очень точные; несмотря на живость – ни малейшего беспокойства. Партитурой он почти не пользуется на концерте, а, устремив свой выразительный взгляд на оркестр, управляет им с той царственной властью, которая

⁹ По сведениям московского музыковеда С. Попова, Р. Вагнер поразил всех присутствующих ещё до начала первой репетиции Пятой симфонии Л. Бетховена тем, как он встал перед оркестром. «До него в Москве капельмейстеры становились в концертах в переднем ряду оркестра, обратясь лицом к публике, а Вагнер стал лицом к оркестру, повернувшись спиной к зрительному залу, и это оказалось настолько естественным и целесообразным, что с тех пор все уже делали так же» [10, с. 53]. Его репетиционный процесс Н. Д. Кашкин описал следующим образом: «Репетиции он вёл очень быстро, совсем почти не останавливаясь на отделке деталей, а довольствуясь лишь сообщением своих намерений оркестру. Вся Пятая симфония [Л. Бетховена – В. П.] прошла почти без поправок, ибо оркестр, назлектризованный присутствием европейской знаменитости, играл чрезвычайно внимательно; кроме того, в дирижёрских движениях Вагнера было столько *осмысленной выразительности* [курсив мой – В. П.], что исполнители сразу понимали капельмейстера и его намерения. Нужно, впрочем, заметить, что манера дирижирования Вагнера чрезвычайно своеобразна, и он нередко совсем не отбивал такта, а, например, рисовал большое *crescendo* медленным поднятием правой руки на протяжении нескольких тактов, тогда как кистью левой руки слегка лишь указывал скорость движения. <...> С первой части симфонии Бетховена можно уже было заметить характерную особенность исполнения Вагнера, заключающуюся в лёгком колебании скорости движения; это колебание было едва заметно. Нужна была полнейшая внимательность оркестра, чтобы гибкость линии музыкального движения не мешала безукоризненной стройности исполнения» [цит. по: 10, с. 53–54]. Согласно придворному этикету и капельмейстерской традиции, во время концерта Р. Вагнер дирижировал в белых перчатках.

его самого поразила в детстве у Вебера» [6, с. 166]. Несмотря на дирижёрский триумф, дилемма для Р. Вагнера оставалась неизменной: успешно исполнять музыку либо в полном покое сочинять её. К началу 1864 г. сумма долгов музыкального гения достигла критических размеров, композитору снова грозила долговая тюрьма, в это время он помышлял даже о самоубийстве. В очередной раз его спасло бегство. Исчезнув из Вены, Р. Вагнер нелегально поселился в Цюрихе, в целях конспирации он постоянно менял место жительства до тех пор, пока 3 мая 1864 г. в Штутгарте его не навесил секретарь короля Баварии Людвига II и в тот же день не увёз его в Мюнхен.

В Мюнхене Р. Вагнер впервые обрёл полную независимость. Король из личных средств оплатил все его долги, дорогостоящий дом, роскошную мебель и даже расходы друзей композитора. По инициативе Р. Вагнера была основана «Немецкая школа музыки», которой руководил Х. Бюлов, а известные педагоги обучали певцов в соответствии с вагнеровской эстетикой. Премьера «Тристана и Изольды» в Мюнхене 10 июня 1865 г. стала подлинной сенсацией! Однако уже 10 декабря из-за придворных интриг композитор вынужден был покинуть Мюнхен и почти на шесть лет (1866–1872) поселиться в вилле Трибшен, расположенной на южной окраине Люцерна в Швейцарии. С этого времени выступления Р. Вагнера ограничились гастролями в Вене, Берлине, Гамбурге (1872) для сбора средств на строительство театра в Байрёйте; с 1874 г. композитор поселился с семьёй в вилле Ванфрид (Байрёйт). Создав новый эталон дирижёрского мастерства и внушив свои принципы преемникам – Х. Бюлову (8.01.1830–12.02.1894), Ф. Вюльнеру (28.01.1832–7.09.1902), Г. Леви (7.11.1839–13.05.1900), Х. Рихтеру (4.04.1843–5.12.1916), – Р. Вагнер окончательно утратил интерес к дирижированию и переключился на создание режиссёрской концепции музыкальной драмы.

Дирижёрская биография Р. Вагнера столь фрагментарна и противоречива, что закономерно возникает вопрос: каким образом ему удалось достичь феноменальных результатов в исполнительском искусстве? Во-первых, ему было у кого учиться. Так, например, размышляя в статье «О дирижировании» о причинах успешного исполнения Девятой симфонии Л. Бетховена парижскими музыкантами под управлением Ф. Хабенка (1839), Р. Вагнер признал, что именно

тогда он открыл для себя роль «правильного понимания мелоса» при определении верного темпа [2, с. 95]. Примером служения высоким идеалам театрального искусства стал для него капельмейстер Берлинского театра Г. Спонтини. Преемственные связи с К.-М. Вебером прослеживаются как в последовательном развитии немецкой национальной оперы, так и в критериях оценки степени одарённости певцов – оба отдавали предпочтение исполнителям, создававшим яркий музыкально-сценический образ. Во-вторых, Р. Вагнер, обладавший незаурядным интеллектом, создал собственный метод *дирижёрского анализа* симфонической партитуры, сформулировал и теоретически обосновал свои новаторские идеи в области управления музыкальным коллективом. Помимо этого, Р. Вагнер обладал харизмой (магнетизмом) – сверхъестественными эмоционально-психическими способностями, эффективно воздействовавшими на исполнителей.

Исполнение Девятой симфонии Л. Бетховена под управлением Р. Вагнера в Дрездене в Вербное воскресенье 1846 г. стало культурным событием в масштабах Западной Европы, кардинально изменившим представление не только о бессмертном произведении, но и неисчерпаемом потенциале дирижёрского искусства. При этом дирижёр изменил динамические оттенки, указанные автором в партитуре, а также усилил во второй части цикла деревянные духовые инструменты валторнами и трубами [3, с. 136]. Эти меры были направлены на усиление мощи и яркости оркестрового звучания, что в полной мере соответствует грандиозности бетховенских идей. Так было положено начало дирижёрской ретуши (исполнительской редакции) симфонических партитур. Следуя той же логике, Р. Вагнер многократно увеличил объём хоровой массы, добавив к театральному хору коллектив школы пения и хор мальчиков дрезденской *Kreuzschule*. Исходя из акустических особенностей концертного зала, дирижёр разместил оркестр в центре эстрады и окружил его хором, расположенным амфитеатром на специальных высоких сидениях. В результате предпринятых мер, по выражению Р. Вагнера, «могучее воздействие хора необыкновенно выиграло», а оркестр в инструментальных частях «звучал с большой ясностью и силой» [3, с. 137].

Главное же достижение Р. Вагнера-дирижёра, как представляется, состоит в том, что он заложил прочный фундамент немецкой школы

оперно-симфонического дирижирования. Перечислим её характерные особенности:

- ярко выраженная культурно-просветительская направленность оперных спектаклей и симфонических концертов;
- универсальность дирижёра – мастерское владение спецификой исполнения как оперных, так и симфонических произведений;
- доскональное знание партитуры с целью постижения дирижёром идеи (сверхзадачи) композитора и адекватного пассионарного исполнения музыкального произведения (во время концертов Р. Вагнер, Х. Бюлов и Х. Рихтер предпочитали дирижировать наизусть);
- тонкое понимание функций оркестровых музыкальных инструментов, их технических и выразительных возможностей;
- визуальный метод управления музыкальным коллективом с помощью современной дирижёрской палочки;
- развитая мануальная техника дирижирования, предполагающая дифференциацию функций правой и левой рук;
- широкая эрудиция и коммуникабельность дирижёра, а также его способность на психоэнергетическом уровне воздействовать на подсознание исполнителей и слушателей-зрителей.

Р. Вагнер не только переосмыслил традиционное представление о роли руководителя исполнительского коллектива и теоретически обосновал важнейшие положения дирижёрского искусства, но и воспитал верных последователей. Под его руководством Х. Бюлов и Х. Рихтер одними из первых стали дирижёрами-профессионалами, сыграв ключевую роль в пропаганде исполнительских принципов своего кумира. Немецкая дирижёрская школа, достигшая апогея своего развития к концу XIX ст. и процветавшая до начала Первой Мировой войны, утратила мировое лидерство уже в послевоенное время, когда её крупнейшие мастера и педагоги по социально-экономическим причинам покинули страну. Вместе с тем, массовая эмиграция дирижёров из Германии в 1920-е и, особенно, в 1930 годы оказала позитивное влияние на формирование и развитие национальных дирижёрских школ во многих странах, в том числе – в СССР и США. Все наиболее важные достижения в данной сфере деятельности в конце XIX – первой половине XX ст. прямо или косвенно связаны с именами Х. Бюлова и Х. Рихтера – воспитанников Р. Вагнера; Ф. Вейнгартнера,

Г. Малера, Ф. Мотля, А. Никиша, а также более молодого поколения музыкантов – Б. Вальтера, О. Клемперера, К. Мука, Г. Себастьяна, О. Фрида, В. Фуртвенглера, Ф. Штидри и др., воспринявших вагнеровскую исполнительскую традицию от его последователей. Все они по праву заняли почётные места в истории мирового оперно-симфонического исполнительства, поскольку не только определили наиболее прогрессивный вектор развития музыкального искусства в XX в., но и воспитали плеяду музыкантов мирового масштаба.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аносов Н. *Об истории дирижирования [Текст] // Н. Аносов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников ; ред.-сост. В. Варунца. — М. : Сов. композитор, 1978. — С. 17–23.*

2. Вагнер Р. *О дирижировании [Текст] / Р. Вагнер ; пер. с нем. И. Шрайбера // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика ; [ред.-сост. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — С. 87–132.*

3. Вагнер Р. *Отчёт об исполнении Девятой симфонии Бетховена в Дрездене в 1846 году [Текст] / Р. Вагнер ; пер. с нем. Л. Гинзбурга // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. [ред.-сост. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — С. 133–146.*

4. Вагнер Р. *Моя жизнь [Текст] : в 2 т. / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — Т. I. — 557 с.*

5. Вагнер Р. *Моя жизнь [Текст] : в 2 т. / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — Т. II. — 589 с.*

6. Вейнгартнер Ф. *О дирижировании [Текст] / Ф. Вейнгартнер // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика ; [ред.-сост. Л. Гинзбург]. — М. : Музыка, 1975. — С. 165–182.*

7. Галь Х. *Рихард Вагнер. Опыт характеристики [Текст] / Х. Галь ; пер. с нем. А. В. Михайлова // Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. — М. : Радуга, 1986. — С. 179–306.*

8. Плужников В. *Исполнительское искусство Р. Вагнера-дирижёра [Текст] / В. Плужников // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАДМ, 2011. — 216 с. — (Мистецтво: № 2). — С. 195–200.*

9. Плужников В. *Пути становления творческой личности Х. Бюлова-дирижёра [Текст] / В. Плужников // Проблеми взаємодії мистецтва,*

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 22. — С. 124–134.

10. Попов С. С. *Пребывание Рихарда Вагнера в Москве и его московские концерты в 1863 году [Текст] / С. С. Попов // История русской музыки в исследованиях и материалах ; ред. К. Кузнецова. — Т. I. — 1914. — С. 46–90.*

УДК [792.54 : 792.027] : 78.071.1 “312”

Олександр Сердюк

**МЕТАМОРФОЗИ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ
НА СУЧАСНІЙ СЦЕНІ
(музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера
«Перстень нібелунга» в контексті втілення
постмодерністського дискурсу в театрі)**

Наш час відділений від періоду активної творчої діяльності Р. Вагнера більше ніж сторіччям, проте німецький майстер й досі вражає своєю «всеприсутністю» в художньому процесі. Виявилось, що перетворююча сила вагнерівського генія настільки потужно підкорила собі шляхи розвитку мистецтва і, насамперед, музичного театру, що сьогодні важко вичленувати власне вагнерівське начало: воно стало «загальнодоступним фондом», свого роду вихідною точкою в різноманітних шуканнях для нових поколінь творців. Однією з причин формування означеної тенденції можна вважати потужний вплив змістовно-драматичної сторони вагнерівських музичних драм – зокрема, їхньої філолофсько-міфологічної орієнтації. Як відомо, пізні твори Вагнера перетворювалися композитором у міркування про загальнолюдські, космічні, проблеми: любові і смерті, сакральності, долі світу, що потрапив під владу золота. Театр у такий спосіб переріс межі тільки художнього синтезу, набуваючи значення філософського форуму.

У той же час, ера пост-культури гостро зреагувала на художні явища, які так чи інакше віддзеркалюють ідеї епохи «кінця», при цьому нерідко і без особливого драматизму витлумачила ознаки деконструювання, демонтажу Культури як втілення ідеї її остаточної загибелі. Тому не випадковим видається посилення уваги, зокрема, до вагнерів-

ського «Персня нібелунга» з боку діячів театру, публіки й мистецтвознавців. Апокаліптичні мотиви тетралогії пояснювалися Р. Вагнером з позицій митця і мислителя другої половини XIX ст., але його точка зору не втратила актуальності й сьогодні. Свого часу Вагнер упевнився в тому, що зосереджені в міфі язичницькі цінності честі й влади, які долають кохання, не лише породили звичаї і закони, котрі насилують людську природу, а й піднесли їх до рангу чогось священного. Митець настільки потужно спроектував міф про введених у спокусу богів на сучасну реальність, настільки ясно побачив цю реальність пронизаною ним, що часове суміщення цього міфу з демонічними в очах Вагнера силами індустріального віку і видіння їх одночасної загибелі не викликало у нього ніяких труднощів. Отже, оперуючи відповідними символічними образами, Вагнер показує, наскільки глибоко залягають корні історичної сучасності, при цьому він відсилає до тієї події, яка, знаходячись за межами часу, тим не менше, лежить в його основі.

Режисери і сценографи останньої чверті XX – початку XXI ст., звертаючись до вагнерівської тетралогії, активно пропонують свої проєкції міфу, виходячи як з принципів неоміфологізму, так і деміфологізації, а також постмодерністського діалогу між елітарною і масовою культурами, широко використовуючи знаки і символи індустріального віку. Такі тенденції можна спостерігати, зокрема, навіть в режисерській практиці фестивального театру Вагнера в Байройті, який загалом був дуже чутливим щодо збереження вагнерівських традицій (в тому числі й в режисурі).

Отже, **актуальність** даної статті зумовлена тим, що музично-театральна практика останніх десятиліть засвідчує утвердження в театрі постмодерністського дискурсу. Однак специфіка втілення постмодерністської естетичної моделі в музично-театральній сфері ще й досі практично не отримала наукової розробки. **Об'єктом дослідження** є художньо-естетичні моделі, на яких ґрунтуються постановки музичних драм Р. Вагнера, здійснені протягом останніх 30 років XX ст. **Предметом** – музичний театр Р. Вагнера у режисерсько-сценічних інтерпретаціях, що віддзеркалюють провідні естетичні тенденції цього періоду. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді специфіки прояву елементів постмодерністської системи поетики на матеріалі музичного театру другої половини XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До цього часу найпомітнішу наукову зацікавленість щодо з'ясування особливостей постмодерністської поетичної системи виявляло зарубіжне літературознавство. У вітчизняній науковій думці дослідження в цьому напрямку майже не ведуться. Нечисленні театрознавчі розвідки (серед яких, насамперед, можна виділити праці Н. Корнієнко) торкаються цієї сфери, як правило, в контексті дослідження процесів, що відбуваються у вітчизняній театральній культурі, насамперед, через аналіз явищ драматичного театру [1]. Наукових праць, що більш-менш послідовно досліджували б постмодерністську ситуацію на матеріалі музичного театру, досі не існує. Це ж стосується, зокрема, і наукового осмислення художньо-сценічної практики останніх десятиліть. Окрім публікацій Марини Черкашиної-Губаренко [2; 3], практично немає серйозних вітчизняних наукових досліджень, в яких аналізувалися б режисерсько-сценографічні інтерпретації вагнерівської оперної спадщини в контексті заявленої проблематики. У зв'язку з цим актуалізується потреба активізувати науковий пошук у даному напрямку.

Тому *метою даної статті* є виявлення особливостей функціонування художньо-естетичних моделей, на яких ґрунтуються постановки музичних драм Р. Вагнера, здійснені протягом останніх 30 років ХХ ст., та з'ясування ролі постмодерністської системи поетики у формуванні музично-театрального синтезу. Адже серед інших цей аспект на сьогодні залишається вельми актуальним для сучасного мистецтвознавства і потребує комплексного розв'язання.

Цікавою і, одночасно, симптоматичною в цьому контексті видається еволюція байройтських постановок «Персня», якісно новий етап якої був відчутно позначений режисером П. Шеро і диригентом П. Булезом (1976).

Цю відверто неоміфологічну режисерську інтерпретацію заступила версія «Персня епохи космічних і ядерних катастроф» (1992), запропонована Г. Купфером і Д. Баренбоймом. У наступному інсценуванні А. Кірхнера – Дж. Лівайна (1996) апокаліпсис космічної ери був замінений на апокаліпсис-пародію *a la* «Зоряні війни».

Байройтська постановка тетралогії Ю. Флімма – А. Фішера (2000) явно спрямована у бік деміфологізації. При цьому постін-

дустріальний антураж в сценографії цих вистав використовується найбільш послідовно.

Поміж тим, вже у версії П. Шеро – П. Булеза можна було спостерігати обігривання символів індустріального віку в усіх частинах «Персня»: загравання русалок до Альберіха на бетонних конструкціях сучасної греблі («Золото Рейну»), зупинка Вотаном маятника Фуко як знак вирішення долі Зигмунда («Валькірія»), кування меча Зігфридом паровим молотом («Зігфрид»), полювання мисливців, споряджених вогнепальною зброєю («Загибель богів») тощо [5].

Симптоматичною також є наявність на рівні сценографії цієї вистави міжстильового діалогу. Чертог богів – Валгалла – демонструє синтез архітектурних стилів різних епох. Проте своєю масивністю і акцентуванням деяких елементів декорація нагадує пізньоримські будівлі епохи занепаду. На цьому тлі розгортається діалог костюмів, у які зодягнені виконавці. Історичний діапазон використаного вбрання досить широкий (XVIII – XX ст.), акордно представлений у фіналі «Загибелі богів», коли дійові особи після Жалобного маршу, вирішеного майже як жалобна хода на честь жертв революцій, виходять на авансцену, повертаючись обличчями до залу.

Варто також відзначити доцільне використання режисером іронії, що відтіняє драматизм певних сцен, одночасно знімаючи надмірний пафос, якого не завжди уникали попередні вистави. С. Ріхтер, який був присутнім на виставах «Персня» в Байройті 4, 5, 7 та 9 серпня 1976 р., відзначав як їх «скандальність», так і талановитість [5]. Коментуючи це суперечливе ставлення чверть століття по тому, слід звернути увагу на певну закономірність, що простежується в музично-театральній практиці другої половини XX ст. Нерідко автори вистави, в якій загалом можуть домінувати елементи постмодерністської поетики, свідомо вдаються до використання певних засобів епатажу, покликаних активізувати, загострити сприйняття. З часом, в умовах ретрансляції (в нашій пам'яті або завдяки відеозапису) ті елементи, що надавали тексту авангардній спрямованості, в процесі повторного сприйняття втрачали свою первісну функцію. Вочевидь так сталося і з «Перснем» П. Шеро. Ця вистава зараз не виглядає епатажною, ба навіть набула значення певного еталону для сучасної музично-театральної режисури.

За словами Гаррі Купфера, ця постановка видавалася йому неперевреною: «Краще за Шеро це зробити неможливо» [7]. Однак Купферу і сценографу вдалося це зробити дещо по-іншому і, як здається, переконливо. Отже – «Перстень» постчорнобильської доби. Яскравий блиск металевих конструкцій Нібельгейма і Валгалли, шолома-дзеркала Альберіха, прозорих палиці-кристала Доннера, «кейса» Вотана, щитів валькірій і «саркофага» Брунгільди, темно-синіх шкіряних плащів войовничих дів, підсилений світловою драматургією лазерних променів (зі своїми лейтмотивами), контрастує з чорнотою обвугленого ясеню і величезного котла, що нагадує ядерний реактор після вибуху. Цікаво, що саме в цьому «котлі» ми вперше бачимо Зіґфрида – героя, що покликаний, за Вагнером, відновити природну гармонію і заснувати вічне царство любові.

Драматургічно виправдано у виставі видається зміна й трансформація костюмів. Так, Альберіх у брудному робочому спецодязі, який безуспішно намагається побавитися з русалками, відмовившись від кохання та заволодівши золотом, вже у Нібельгеймі зустрічає Вотана і Логе, вдягнутий у білий розкішний костюм за останньою модою – як успішний комерсант, для якого кохання і непотрібне, а куплений за гроші секс – не проблема. Показовим втіленням діалогу між художньою і нехудожньою реальністю є фінал тетралогії: на сцену виходять актори, вдягнені так само, як і публіка, що сидить у залі, та починають спостерігати щось на телевізійних моніторах, які також з'являються на сцені. Поступово все поглинається мороком, а маленькі хлопчик і дівчинка світлом ліхтарика несміливо торують собі шлях, спускаючись зі сцени. Зліва біля рампи «біліє костюмом» нерухома постать Альберіха – він залишається.

Слід відзначити, що таке активне обігрування в художньому тексті технічних засобів спостерігається в режисурі Г. Купфера досить часто. Можна згадати, зокрема, інсценування «Орфея та Евридики» К. В. Глюка в лондонському Ковент-Гардені (1991), де сцена призначеного Орфею богами випробування (вивести з царства Аїду Евридику, не дивлячись на неї), виглядає так: співаючий Орфей стоїть на авансцені й тримає у своїй руці не руку коханої, а невеличкий телемонитор, що ретранслює нервові рухи страждаючої Евридики, яка стоїть на відстані від нього майже біля куліс. В момент найвищого емоційного на-

пруження, коли Орфей не витримує випробування і кидається в обійми своєї дружини, монітор безпристрасно констатує смерть Евридики: «зриви» зображення заступає чиста блакить екранного квадрату.

Подібні прийоми спостерігаємо у постановці (з яскравими лазерними ефектами) вагнерівського «Парсифаля» в Берлінській опері (1992), зокрема, у другому акті («сади Клінгзора»). На хвилястій поверхні сцени, яка світиться рожевою клітчастою розміткою («тенета кохання?»), неначе кристали, виблискують розташовані під різними кутами монітори, які демонструють дівочі принади (спокуса для Парсифаля). При цьому хор дів із садів Клінгзора співає за сценою.

Повертаючись до інших режисерських прочитань вагнерівської тетралогії, запропонованих на Байройтському фестивалі, варто особливу увагу звернути на інсценування Кірхнера – Лівайна, адже в ньому типові ознаки постмодерністської поетики проявилися доволі яскраво: перш за все, відчутніше проглядається пародійне начало, іронія, намагання «вселенську пожежу» загасити ігровою стихією [6]. Отже – Гра в Апокаліпсис. «Апокаліпсис у картинках кінця тисячоріччя» – так після перегляду цієї постановки 1997 р. назвала її Марина Черкашина, згадавши твір Адріана Леверкюна з роману Т. Манна «Доктор Фаустус» [2]. Герой Манна надихався Дюрером, але письменник витлумачив його образи в дусі настроїв міжвоєнних років ХХ ст.

Зовнішній вигляд персонажів спектаклю Кірхнера був цілком продиктований реальністю кінця ХХ ст. Не випадково головну роль у формуванні візуального образу вистави відіграла модельєр-дизайнер мадам Розалі: матеріали, кольори, фактура декорацій відбивають естетику сучасного середовища в її рекламно-зразкових показових формах. Сучасні зачіски, лінії з'єднані з натяками на античність, пізні Середньовіччя, з космічними фантазіями і силуетами типових фігур Східного світу, знайомих за американськими кінобойовиками. Усе в цілому відповідає вимогам Високої моди, де подібний синтез говорить про індивідуальний почерк модельєра і про його здатність піднятися над утилітарними функціями одягу, наситивши його певною семантикою.

Можна погодитися з Мариною Черкашиною, що цей байройтський «Перстень» «...не лякає страшними пророцтвами, не акцентує асоціацій з катастрофами ХХ століття, не придушує величчю грізно-

го есхатологічного міфу. Привертало в ньому інше – сигнали небезпеки, прихованої за ошатним фасадом сучасного життя» [3; с. 216]. Адже у цій виставі Зигфрід, одягнений в білий напівдитячий костюм з відкладним коміром і синьою безрукавкою, виглядає типовим представником інфантильного світу, в якому захоплюються «Володарем персня», історіями про Гаррі Поттера, тиражують видовища всесвітніх пожеж і катастроф у відеокліпах та ігровому кіно. Загалом же запропоновані авторами вистави образи героїв наочно демонструють, наскільки легковажним і бездумним стало людство, незважаючи на всі технічні чудеса, могутню індустрію реклами, фантазії мультиплікаторів і модельєрів [2].

Аналізуючи цю постановку тетралогії, не можна не відзначити роль у ній умовно-театральних прийомів і брехтівського методу відчуження. Це не суперечить глибині вагнерівського задуму, але немовби перевіряє його на міцність іншою театральною естетикою, яку ми тепер сприймаємо як постмодерністську. У результаті деякі епізоди, що служили каменем спотикання, тут розв'язані за допомогою яскравих театральних метафор, відвертого оголення дійсно гумористичного підґрунтя окремих ситуацій. Тому цілком слушним виглядає розрахунок на пародійний ефект у цілому ряді епізодів, наприклад, у сценах перевтілення Альберіха в дракона або битви Зигфріда з Фафнером. До речі, інтерпретація цих сцен в іронічному контексті стає традиційною для більшості інсценувань тетралогії, коли на перший план виходить процес постійного ігрового «переключення» в діапазоні від «низького» до «піднесеного» й навпаки. Ми бачимо, як «драконом» в одну мить стає розташований на двох стовпах похилий дах бункера-Нібельгейма. На ньому запалюються великі зелені лампи-очі, у той час як дах-щелепа починає опускатися на голови Вотана і Логе. У деяких сценах явно переважає своєрідна постмодерністська іронія – пастиш. Зокрема, в епізоді з'ясування стосунків між братами Міме й Альберіх, одягнені як близнюки, нагадують чи то сучасних десантників, чи то войовничих черепашок з популярного американського мультсеріалу. У тому ж ряду – перша сцена із «Золота Рейну», де русалки схожі на дівчат з мюзик-холу.

Незважаючи на таке досить вибагливе поєднання різностильних, іноді епатуючих своєю екстравагантністю елементів, ця вистава за-

галом продемонструвала єдність і доцільність усіх компонентів постановочного задуму, що був реалізований на сцені.

Якщо режисерські концепції Г. Купфера і А. Кірхнера по-різному, але послідовно втілювали космізм вагнерівської тетралогії, то команда Ю. Флімма (сценограф – Е. Вондер) пішла дещо іншим шляхом. Лейтмотив цієї постановки – нова людяність із усіма прикметами сучасності. Космос міфу звужений до рамок сімейно-побутової драми. Отже, космос є малим, а родина – велика, де бізнес – один на всіх, і влада – також [4]. Постановочне рішення, відповідно, не позбавлене ознак мінімалізму, що нагадує про постмодерністські деконструкції.

Найбільш послідовно режисерська концепція втілена в «Золоті Рейну», де розпочинається довга і сувора історія про світ, зруйнований корупцією і політичним кар'єризмом, сповнений кривавими конфліктами між поколіннями – світ, в якому немає місця кохання, де панує зарозумілість замість достоїнства, нещадне змагання замість солідарності. В цьому світі запеклу боротьбу за владу ведуть два глобальних ігроки – Альберіх і Вотан.

Причини кар'єризму Альберіха по-сучасному вмотивовані на рівні психоаналітичних кліше. Його життя не склалося. Не реалізувавшись як чоловік (прикрі пригоди з русалками-моделями в купальниках серед остовів кораблів на дні Рейну), він не без жалю витісняє лібідо сходженням на соціальний верх і активністю у бізнесі. Звичайний комплекс невдахи, про що він довірливо розповідає у своєму підземному офісі конкурентам – Вотану, який поки що не став всесильним олігархом, і цинічному генію маніпуляцій Логе.

Звівши корпорацію «Валгалла» і капіталізм за Вагнером (але без обтяжливої метафізики), постановники намагаються вмонтувати туди справжніх людей. Однак «Валькірія», «Зигфрід» і «Загибель богів» позбавлені цілісності «Золота Рейну». Хоча окремі моменти сценографічно є досить виразними: «чеховський» будинок у лісі, де спалахує любов Зигмунда і Зиглінди, фінал «Валькірії» зі сферою, що ефектно закривається, і на яку наповзає червоне кільце вогню, повернення юного Зигфріда у спустілий рідний дім з ясенем, що зігнувся, виразно-технологічний двобій героя із драконом Фафнером на його ретельно обгородженій приват-території (явно пародійний епізод), сцена Вотана і Ерди з панорамою застиглого, завмерлого міста. Семантично наван-

таженим є також епізод із «Загибелі богів», де вже немолодий Зигфрід біля останків ясена фарбує челн перед мандрівкою Рейном, а Брунгільда збирає командировочний кейс чоловіка. Вражає, нарешті, неминуче перетворення царства гібіхунгів у холдинг «Гунтер & Хаген».

Людяно-капіталістична версія Флімма – Вондера з її приватними тонами полемізує з інфантильністю і космізмом попереднього «Персня» у Байройті. Вона робить наступний хід. Однак просто знизити «божественну нелюдськість» тетралогії – мало. Всесвітня символіка міфу виставляється як анахронізм (невипадково Зигфрід бере в поїздку меч, шолом і ріг як релікти застарілої легенди). «Заземлення» накопичується, і фінал боротьби за владу зосереджується в порожніх кубах-секціях нікельованого офісу: невігадлива конструкція, що мерехтить рівними вогниками, плавно спускається під сцену (вогники вчасно гаснуть). Світ гине якимось буденно, а наміри вишикувати «зворушене людство» обличчям до залу сприймаються як не дуже переконливий рімейк версії П. Шеро. Отже, деміфологізацію завершено.

Слід звернути увагу на те, що постановка Ю. Флімма не є поодиноким полемічною реплікою. Інсценування вагнерівського «Персня» в Амстердамі П. Ауді й Г. Ціпіна (1998) також видається цілком аргументованою відповіддю на байройтську версію Кірхнера – Розалі, адже автори амстердамської вистави вирішили зробити центром уваги вагнерівський оркестр, витягнувши його з оркестрової ями і розмістивши врівень зі сценічним майданчиком.

Висновки. У цілому за останні три десятиліття щойно минулого сторіччя режисерський театр розгорнув широкий спектр інтерпретацій тетралогії Вагнера. Позначився і головний вектор руху: від усеосяжної концепції до постмодерністського концепту, від глибинної філософії підтексту (Шеро – Булез, Купфер – Баренбойм) до провокативної самогубної іронії (Кірхнер – Розалі) і постмодерністських деконструкцій і симулякрів (Флімм – Вондер, Шааф – Пільц).

Отже, характер режисерсько-сценічних трактувань вагнерівських опер протягом останніх 30-ти років ХХ ст. свідчить загалом про хвилеподібність розвитку тенденцій аklasичних трактувань оперної класики. Використання розмаїтого арсеналу універсальних художніх прийомів, композиційних констант, як правило, підпорядковується надзадачі діалогу з історією культури, що усвідомлюється як оборот-

ний континуум, повернення до традиційної культурної аури, але без чітко позначених ціннісних пріоритетів. Сьогодні увесь шар культури людства є набутком рефлексуючого, граючого розуму. Такий підхід до мистецьких явищ минулого постає живою альтернативою модерністській новизні. Намагаючись протиставити ієрархічності плюралістичний погляд на художні процеси, театральний постмодернізм сприяє рівноправному діалогу «старих» і «нових». При цьому інновація мислиться не як розрив з минулим, а як додавання нової ланки до класичного ланцюга, що якісно змінює його подібно тому, як новий будинок змінює архітектурний ансамбль. Цей будинок іноді нагадує лабіринт, з якого ми приречені постійно шукати вихід.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корнієнко Н. М. *Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму [Текст] / Н. М. Корнієнко // Українська художня культура ; [за ред. І. Ф. Ляшенка]. — К. : Либідь, 1996. — С. 361–363.*
2. Черкашина-Губаренко М. Р. *Музика і театр на перехресті епох [Текст] : зб. ст. : у 2 т. / М. Р. Черкашина-Губаренко. — Суми : Наука, 2002. — Т. 1. — 184 с.*
3. Черкашина-Губаренко М. Р. *Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах [Текст] : монография / М. Р. Черкашина-Губаренко. — К. : Акта, 2013. — 468 с.*
4. Büning E. *Tetralogie des Wiedersehens. Mit dem "Rheingold" haben Jürgen Flimm und Erich Wonder einen Bayreuther Recycling-"Ring" begonnen [Text] / E. Büning // Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. — 2000. — N 33. — S. 102.*
5. Chéreau Patrice. *Fünf Jahre sind vergangen [Text] / Patrice Chéreau // Der "Ring" : Bayreuth 1976–1980. — Berlin, Hamburg : Universitas Verlag, 1980. — S. 47–95.*
6. Dick A. *"Den spielerischen Wagner gezeigt". Kurier-interview mit Regisseur Alfred Kirchner: Eine Bilanz des "Ring" zur Dernière [Text] / A. Dick // Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. — 1998. — N 28. — S. 88.*
7. Dick A. *Mir ging es auch um den Aspekt der Schönheit [Text] / A. Dick // Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. — 1998. — N 28. — S. 89.*

«ТУРАНДОТ»: ОПЫТ ДВОЙНОЙ ОПТИКИ

Одной из особенностей функционирования оперного жанра в современной культуре является активное наращивание новых, порой неожиданных, смыслов на почве традиционных оперных сюжетов. Достижение этой цели связано с изменением угла зрения, вследствие чего оригинальная партитура интерпретируется, как бы преломляясь сквозь призму новой концепции. В результате оперный спектакль разворачивается в иных перспективах – «политической», «социальной», «мелодраматической» и т. д. Подобный «оптический эффект» удваивается, когда элементы оперного текста используются в кино, иронически эксплуатирующем, например, популярные идеи психоанализа. В таком случае образуется триада взаимодействующих между собой элементов: опера – кино – психоанализ.

История взаимоотношений между психоанализом и кинематографом началась ещё при жизни З. Фрейда: в 1926 г. Г. Пабст снял художественный фильм «Гайны души», в котором воплощены основные идеи психоанализа. На рубеже XX и XXI вв. теория З. Фрейда также привлекает к себе внимание кинематографистов, активно использующих её при создании сюжетов¹. Так, психоаналитические мотивы присутствуют в кинокомедиях «Кушетка в Нью-Йорке» (1996, реж. Ш. Акерман), «Анализируй это» и «Анализируй то» (1999, 2002, реж. Г. Рамис), «Бессознательные» (2004, реж. Х. Ористрель), «Прощайте, доктор Фрейд» (2004, реж. М. Мигунова). Интересно, что в фильме «Анализируй это» звучит ария Лионеля из оперы Ф. Флотова «Марта» и песенка Герцога из «Риголетто» Дж. Верди, а в шестой серии биографического сериала «Фрейд» режиссёра М. Армстронг (1984) популярную арию Керубино «Voi che sapete» напеваает сам отец психоанализа.

Наряду с проникновением в структуру художественного образа, психоанализ стал и *методом исследования текстов* – литератур-

¹ В современной украинской театральной практике можно указать на спектакль по пьесе Т. Джонсона «Истерия», поставленный в 2004 г. Г. Гладием на сцене Национального академического драматического театра им. И. Франко.

ных, кинематографических, оперных. Определяя методологический потенциал теории З. Фрейда применительно к литературоведению, И. Григорьев пишет, что она «даёт нам возможность искать в художественном произведении поведение его творца. Критик, следовательно, должен уметь произвести обратную транспонировку от художественных символов к поведению художника» [2, с. 229]. Теоретик кино К. Метц, используя психоаналитический подход и лингвистические модели, выделяет такие виды исследования кинематографа, как *нозографический* (фильм как симптом невроза кинорежиссёра), *психоанализ сценария* (трансформация сценария в означающее и высвобождение менее очевидных значений), *психоанализ текстовой системы* (исходя из всего явного материала фильма), *психоанализ кинематографического означающего* [4].

Украинский опыт исследования жанра оперы в перспективе теории психоанализа осуществлён в статье В. Панасюка «Опера Верди “Дон Карлос” во фрейдистских единицах» [5], где автор необычными для традиционного музыковедения средствами раскрывает многоуровневый конфликт произведения². Дальнейшие шаги в этом направлении становятся актуальными в связи с необходимостью осмысления современных особенностей функционирования оперного жанра. *Цель* предлагаемой статьи – выявление механизмов взаимодействия *оперы и кинематографа*. Методологический потенциал ключевых понятий теории интертекстуальности даёт возможность охватить многослойность синтетической жанровой структуры, вырастающей на экране из оперного сюжета, мотиваций поступков и характеров её героев, заново интерпретировать которые позволяет рассмотрение их в *терминах психоаналитической теории*.

Продолжим изучение функционирования оперы в современном культурном пространстве, применяя «двойную оптику» (кинематографическую и психоаналитическую), на примере кинокартины «*Снасибо, доктор Рей*» (2002, режиссёр Эндрю Литвак). В духе чёрной комедии фильм рассказывает о водовороте необъяснимых событий, произошедших за несколько дней с Томасом, студентом-американцем, живущим в Париже, и его матерью, оперной дивой, приехавшей

² Также см.: [6].

во Францию с гастролями. Завязкой сюжета служит тот момент, когда Томас, получив странное приглашение на вечеринку, где он должен был наблюдать за одним из гостей, становится свидетелем убийства этого человека. Утром молодой человек узнаёт от матери, что его, как он считал, давно умерший отец только что найден в Париже убитым. Желая снять стресс, Томас направляется к психоаналитику, где находит доктора Рей мёртвой и знакомится с её пациенткой Пенелопой.

На протяжении фильма психоаналитический код активно взаимодействует с оперным. Среди видимых атрибутов психоанализа – сеансы, проводимые на кушетке, книга Андре Грина «Нарциссизм жизни, нарциссизм смерти», наконец, гипсовая голова Фрейда в кабинете доктора Рей. Музыкальный театр представлен элементами художественного текста (звучащая в фильме музыка Пуччини, пародийная сцена, изображающая идущий в театре фрагмент оперы «Турандот», сюжетные аллюзии) и внехудожественными коммуникациями (персонажи фильма – оперная дива Элизабет Бомон и её подруга, режиссёр-постановщик Клоди Сабри, афиши оперных спектаклей, гримёрка и закулисы оперного театра, интервью примадонны на радио и телевидении).

Основой для психоаналитического прочтения режиссёром фильма сказки о Турандот стали, вероятно, те изменения, которым подвергся текст К. Гоцци в ходе написания либретто оперы. Так, К. Митчелл отмечает, что ответам на загадки Турандот, которые Дж. Пуччини вводит в текст – «Надежда», «Кровь», «Турандот» – без труда может быть установлено соответствие с именами Калаф, Лиу и Турандот. Это соответствие может быть продлено ещё дальше: Пуччини, Дориа, Эльвира [12]. (Известно, что в 1909 г. служанка семьи Пуччини, обвинённая Эльвирой в любовной связи с её мужем, покончила с собой, что привело к громкому судебному разбирательству [11, с. 319–320]).

«Знаковым» становится и текст арии «*In questa reggia*», отсутствующий в сказке К. Гоцци. В отличие от последней, где принцесса ненавидит «всех вообще мужчин» и защищается, как может, с целью «располагать свободой, / Которою располагают все» [1, с. 235], оперная Турандот поведывает страшную историю о том, как во время набега татарского царя её милая бабушка Лоу-Линь была схвачена солдатом и убита. С точки зрения психоаналитика этот эпизод вписывается

в генетический подход и может быть трактован как психологическая травма детства, обусловившая специфическую модель поведения уже взрослой, но не распрощавшейся с нарциссизмом принцессы.

Персонажи фильма как бы «примеряют» на себя роли из сказки и либретто, однако «исполняя» их не полностью, а лишь частично перенимая отдельные ролевые функции. В результате кинокартина приобретает черты трансформированной комедии «dell arte», где функции традиционных масок выполняют многочисленные «alter ego».

Именно в маске предстаёт перед нами в начале фильма главная героиня, Элизабет Бомон (Д. Уист). Сидя перед зеркалом в ванной комнате, она накладывает косметический крем на лицо. Этому кадру предшествует знакомство с её квартирой, где всё говорит о том, что здесь живёт оперная дива: цветы от поклонников с записками, множество театральных фотографий, афиши оперных спектаклей, среди которых есть и «Турандот». В это же время по телевизору транслируется интервью с певицей по поводу предстоящей в Париже премьеры «Турандот» с её участием в постановке Клоди Сабри (Б. Ожье). Синхронизация афиши, интервью и утреннего туалета приводит к ассоциации Элизабет Бомон с Турандот, а в эпизоде, показывающем процедуру ежедневного ухода за кожей лица, происходит модуляция из бытовой сферы в профессионально-театральную, где с наложением грима связано создание художественного образа. Показательно, что уже вечером певица, видимо, использует тоник для снятия косметики именно белого цвета. Внезапный монтажный стык сопоставляет «в лоб» сцену убийства бывшего мужа Элизабет с крупным планом её лица-маски; при этом героиня резко открывает сомкнутые до той поры глаза.

Такая деталь может прояснить, почему на яркой рыжей сумке певицы по воле режиссёра изображена голова Медузы Горгоны работы Караваджо. Во-первых, это чудовище с женским лицом своей силой сходно с Турандот, от лика которой мужчины теряли головы и добровольно шли на смерть, а Калаф, ошеломлённый и смущённый, чуть было не погиб на пороге разгадки третьей из загадок. Во-вторых, картина Караваджо раскрывает тему обезглавливания, составляющую трагедийную сторону сказки Гоцци. Правда, из всего числа полотен Караваджо с изображением отделённых от тела голов режиссёр филь-

ма выбирает женский образ. Этот выбор может быть интерпретирован как ироническое прочтение сформировавшейся на Западе феминистской традиции, в рамках которой обезглавливание в опере Пуччини анализируется сквозь призму комплекса кастрации³. В-третьих, кисти Караваджо принадлежит также картина «Нарцисс», миф о котором стал основой соответствующего психоаналитического понятия, активно разрабатывающегося в кинокартине. Главным «носителем» нарциссизма в фильме, совершенно прогнозируемо, и является хозяйка экстравагантной сумки.

Показательны отношения Элизабет со своим сыном, в которых ощущается дефицит взаимопонимания. Сконцентрированная на себе певица не знает, чем живет её сын, с кем встречается. В театральной карьере он для неё – и вовсе помеха. Отвечая на вопрос журналиста: «Что делает Ваш сын?», – Элизабет возвращает разговор в нужное русло: «Он не поёт Турандот. Это делаю я». В то же время она, как эгоцентричная натура, не готова делить сына ни с бывшим мужем, ни с потенциальной невесткой. И успокаивается лишь тогда, когда первого убивает руками его друга, а вторую находит «неопасной» соперницей («Стал ли он геем или теперь с тобой – это одно и то же»).

Ключевой деталью, помогающей глубже понять Элизабет, является её признание, что она с молодости играет роль дивы и, заигравшись, уже не может из нее выйти⁴. Она как будто существует в перманентной ситуации проецирования на собственную жизнь коллизий оперных либретто. Так, с явной смысловой нагрузкой, в фильме неоднократно появляется изображение ножа. Каждый раз на эти ножи смотрит Элизабет и словно силится отогнать от себя дурные мысли. Ирония в том, что ни ей самой, ни зрителю не провести грань, отделяющую Элизабет-мать, видящую в ноже способ решения проблем с мужем, от Элизабет-дивы, которую преследуют навязчивые оперные символы.

Нож – знаковый атрибут и для другой оперы Пуччини, которая входит в репертуар примадонны. Афиша «Мадам Баттерфляй» по-

³ См.: [10], [11].

⁴ Аллюзия на фильм В. Аллена «Пули над Бродвеем», где Д. Уист играет театральную примадонну Хелен Синклер.

является в кадре в тот момент, когда Томас (С. Мерхар) возвращается домой после увиденного убийства и в очередной раз сталкивается с монологами самовлюблённой матери. Он буквально сползает по афише на пол. Такая синхронизация наводит на мысль о проецировании оперного сюжета на отношения «мать-сын», но до определённой степени: не убивать же себя. Сын вырос, «перестал быть страданием», но и «не стал счастьем». В этом отношении показательна оговорка, которую совершает Элизабет в тот момент, когда решает рассказать, наконец, сыну об отце. Она говорит: «Он ушёл к другому мужчине». Потом, подумав, добавляет: «К мужчине». С одной стороны, такая оговорка может быть интерпретирована как свойственная женщине с традиционной сексуальной ориентацией. С другой стороны, в контексте играемой в жизни роли дивы Элизабет могла совершить эту оговорку, находясь в образе Чио-Чио-сан. Интересно, что в постановке «Мадам Баттерфляй» на сцене Гамбургской государственной оперы (2012, режиссёр В. Бассар), с роковой ролью кинжала связана сюжетная транспозиция финала оперы в сферу психоанализа. Навстречу убегающему с криком «Баттерфляй!» Пинкертону вываливается большая детская кукла с оторванной головой. С позиций психоанализа такая развязка может быть интерпретирована как реализация Чио-Чио-сан комплекса Медеи: «безотчётное патологическое стремление матери убить собственных детей, чтобы отомстить мужу» [7, с. 310].

Интересен и ещё один персонаж фильма – Пенелопа (Дж. Биркин), которую Томас представляет матери как свою подружку, Линду. Она – дублёр, озвучивающий роли Ванессы Редгрейв на французском языке. После многих лет психоаналитических сеансов у доктора Рей Пенелопа излечилась от нарциссизма, и мы видим её совершенно лишённой амбиций и готовой прийти на помощь ближнему. По контрасту с Ванессой Редгрейв, играющей в фильме саму себя, образ Пенелопы как бы расщеплён. В этой расщеплённости, проявляющейся в двойном имени, специфике профессиональной деятельности и кардинальной смене характера, угадывается переход от Адельмы К. Гоцци к пуччиниевской Лиу. При этом образ Адельмы как бы проходит своеобразную психоаналитическую обработку в процессе создания оперного либретто. Показательно, что именно режиссёр готовящейся постановки «Турандот» Клоди Сабри «разоблачает» Линду, угадав, что это не её имя.

В фильме также иронически «выворачивается наизнанку» ставшая уже штампом концепция феминистского прочтения «Турандот». Например, в парижской постановке «Турандот» Франческой Замбелло мир принцессы предстаёт полностью женским, где все солдаты – женщины, министры – Пинг, Панг и Понг – кастраты, а полноценные мужчины в её дворце вообще отсутствуют [8]. В кинокартине же все три главных героя, окружающие примадонну – сын, бывший муж и его убийца – гомосексуалисты. Турандот без Калафа – эта ситуация, по-видимому, является следствием компенсаторных процессов в неустойчивой психике современного мужчины.

Богатую пищу для размышлений даёт эпизод, в котором Элизабет демонстрирует подруге-режиссёру Клоди Сабри свои платья. Приобретённые на распродаже, они, как утверждает Элизабет, принадлежали дочери какого-то диктатора – то ли Иди Амина, то ли Фердинанда Маркоса, то ли Франсиско Франко. В имени Иди Амин (Idi Amin) угадывается анаграмма имени Адами (Giuseppe Adami), либреттиста Пуччини, а фамилия испанского тирана корреспондирует с именем композитора Франко Альфано.

Обратимся к теории анаграммы в кино, разработанной М. Ямпольским. Считая наиболее естественным материалом для анаграммирования словесный слой фильмов, он описывает механизм генерирования смысла: «Порядок элементов организует в анаграммах не столько линейность, сколько некую вертикаль, выход на иной текст, интертекстуальность. Теория анаграмм позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный, текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способны его модифицировать. На основе анаграмматической теории возникает возможность ввести интертекстуальность в структурный контекст» [10, с. 38].

Можно предположить, что в фильме зашифрованы имена создателей либретто и, что особенно важно, финала не завершённой самим Дж. Пуччини оперы. В связи с этим интересен тот факт, что в 2001 г. Л. Берио, используя наброски Дж. Пуччини, презентует свой вариант окончания оперы, а в 2002 г. проходят мировые премьеры «Турандот» с его финалом в Лас-Пальмесе, Лос-Анджелесе, Амстердаме и на Зальцбургском фестивале.

Жанр кинокартины позволил режиссёру сделать то, что невозможно в оперном спектакле – предложить зрителю два варианта финала (маркированные репликой: «Его имя – любовь!»), которые условно соотносятся как «оперное – кинематографическое», «традиционное – нетрадиционное». Таким образом, незавершённая оперная партитура становится сюжетообразующим фактором для вербального (сценарий) и кинематографического (изображение) текстов⁵. Они, в свою очередь, могут быть интерпретированы в перспективе проблемы «режиссёрской» оперы.

По сути, пародией на режиссёрскую оперу является первый «финал» «Турандот» в фильме – сцена в оперном театре, где Томас с Пенелопой смотрят спектакль с Элизабет в главной роли. Опера представлена короткими фрагментами, определяющими ключевые моменты партитуры: встреча Калафа с отцом и Лиу, появление Турандот, смерть Лиу, финал. При соблюдении музыкального кода (звучит подлинная музыка Пуччини), а также традиционной модели поведения публики пародийный эффект направлен на визуальную составляющую постановки. Первая же сцена встречи является, видимо, иллюстрацией переживаемого Калафом «Эдипова комплекса». Обращаясь к Лиу, он нетерпеливым и нетеатральным жестом как бы отгоняет отца, заставляя его уйти. При этом его сложное психологическое состояние (определяемое наличием силы, удерживающей его от реализации содержания комплекса) обретает свой визуальный эквивалент: молодой принц связан цепью с предметом театрального реквизита, напоминающим увеличенную фигуру шахматного коня, что выглядит так, будто он «посажен на цепь».

Интересен также внешний вид Тимура: с веером и зонтиком в руках он семенит плавными шажками, а под одеждой угадываются женские формы. Возможно, это своеобразная карикатура на так называемый «полный Эдипов комплекс», предполагающий «треугольник» – сын, отец, мать – и бисексуальность конституции индивида [9, с. 368]. По З. Фрейду, полный «Эдипов комплекс» «является двойким – позитивным и негативным, в зависимости от бисексуаль-

⁵ Примечательно, что, ещё одна знаковая премьера состоялась уже в 2008 г., где опера исполнялась с финалом китайского композитора Хао Вэя.

ности ребенка, т. е. у мальчика – не только амбивалентная установка к отцу и нежный выбор объекта-матери, но одновременно он и ведёт себя как девочка – проявляет нежную женственную установку к отцу и соответствующую ей, ревниво-враждебную, к матери» [9, с. 369]. «Экономика» драматургического произведения (пьесы и либретто) требует ограничения количества действующих лиц: для обрисовки тяжёлой судьбы Калафа достаточно одного отца. Однако пародийный код фильма, вобравший в себя код психоаналитический, утрирует эту экономику и фактически «втискивает» в одно тело – тело Тимура – двух родителей, наделяя его свойствами гермафродита. Есть ещё одна грань пародийного в этом эпизоде. Вместе с Лиу, которую в фильме играет японская актриса Акико Тода, татарский царь образует пару, напоминающую скорее героинь другой «восточной» оперы Пуччини – Чио-Чио-сан и Сузуки.

Наиболее радикален в «постановке» выход на сцену, оформленную достаточно условно («Азия глазами европейца»), человека в чёрном костюме-тройке, который однозначно идентифицируется с З. Фрейдом. Не только его внешний вид, но и поведение выпадают из сценического контекста. Как психоаналитик, он погружён в наблюдение происходящего на сцене, совершенно не заботясь о соответствии духу времени и места (в глубоком раздумье он закуривает сигарету). Такая ситуация отражает распространённое мнение, в соответствии с которым «“Турандот” в действительности никогда не была в первую очередь о Китае» [14]. Как отмечает Кен Смит, «китайцы видели спектакль до смешного неточным как исторически – Запретный город, где происходит действие оперы, был построен сотнями лет позже событий, которые якобы имеют место, – так и культурно, поскольку ни один китайский режим не позволит низводить императорскую свадьбу до уровня игрового шоу или относиться к людям с такой жестокостью» [14]. В контексте условно-обобщённых декораций спектакля и присутствия в нём в качестве персонажа З. Фрейда ещё одно значение приобретает фигура шахматного коня. Она становится символом встречи, точки соприкосновения восточной и западной аналитической практик.

После фразы «Его имя – любовь!» Турандот, поддерживаемая Фрейдом, спускается по ступенькам вниз, и взгляду зрителей откры-

вается задник сцены. Он представляет собой декорацию с изображением зрительного зала, заполненного публикой, которая смотрит на нас. Возникает эффект зеркала, в котором зрители (оперной постановки и кинофильма) видят себя. Ж. Лакан напоминает, что структура нарциссизма уходит своими корнями в зеркальный образ. Вслед за М. Мерло-Понти учёный считает, что «в мировом спектакле мы являем собою зрелище. То самое, что делает нас сознанием, соделывает нас в то же самое время зеркалом мира, *speculum mundi*» [3, с. 83–84].

Второй «финал» помещён в эпизод, в котором Томас спасает свою мать (заказчицу убийства) и убийцу отца (внешностью и статусом соответствующего алжирцу во Франции) от правосудия в лице нагрянувших сыщиков. Как единственный свидетель убийства, он придумывает свою версию произошедшего, в которой главной подозреваемой становится уже покойная доктор Рэй⁶. Интересная деталь сцены – невесть откуда взявшаяся в пустой комнатухе незнакомца маска Сталина. В данном контексте она может быть интерпретирована по-разному. Это и посмертная маска отца, и лишённый тела, обескровленный «Эдипов комплекс» и одновременно его символ, и тотемная маска, возвращающая нас ко временам зарождения основных табу.

Нежелание мстить за отца объясняется, видимо, глубоким катарсическим чувством, которое Томас переживает в связи с открывшимися истинными обстоятельствами убийства, прощением с иллюзиями и, в конце концов, освобождением от гнёта «Эдипова комплекса». Он дарит алиби убийцам отца как своим избавителям. И на свой вопрос: «Как имя юноши-незнакомца?» – слышит ответ матери: «Я знаю имя этого чужестранца. Его имя – любовь!».

Вывод. Балансируя между смыслами литературного источника, либретто, а также психоаналитического контекста, режиссёр Э. Литвак создает многоплановый кинотекст, в перспективе которого открывается новый взгляд на популярную оперу. При этом тема поиска истины, разгадки тайны становится «общим знаменателем» для опе-

⁶ В соответствии с показаниями Томаса, перед убийством он смотрел фильм Б. де Пальмы «Бритва» («Dressed to Kill»). Его лжесвидетельство – «негатив», импровизация на тему образа главного героя кинокартины доктора Эллиотта, который, будучи транссексуалом с неустойчивой психикой, убивает свою пациентку бритвой.

ры, психоанализа и уголовного расследования. Персонажей фильма сложно отделить от образов К. Гоцци и Дж. Пуччини. По-видимому, все они нуждаются в хорошем психоаналитике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гоцци К. *Турандот* [Текст] / Карло Гоцци // *Сказки для театра*. — М. : Правда, 1989. — С. 207–306.
2. Григорьев И. *Психоанализ как метод исследования художественной литературы* [Текст] / И. Григорьев // *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль ; [сост., вступ. ст. В. М. Лейбин]*. — М. : Республика, 1994. — С. 221–236.
3. Лакан Ж. *Четыре основные понятия психоанализа* [Текст] [Семинары : Книга XI. 1964] / Жак Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазова. — М. : Гнозис, Логос. — 2004. — 304 с.
4. Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино* [Текст] / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. — СПб. : Изд-во Европейского ун-та. — 2010. — С. 51–52.
5. Панасюк В. *Опера Верди «Дон Карлос» во фрейдистских единицах* [Текст] / В. Панасюк // *Музыкальная академия*. — 1995. — № 1. — С. 77–79.
6. *Побережная Г. Пять штрихов к автопортрету П. И. Чайковского в опере «Пиковая дама»* / Г. Побережная // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. — Вип. 89. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* : зб. ст. / ред.-упорядн. М. Р. Черкашина-Губаренко. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — С. 382–398.
7. Степанов С. С. *Популярная психологическая энциклопедия* [Текст] / С. С. Степанов. — М. : Эксмо, 2005. — 672 с.
8. Франческа Замбелло, режиссёр: «*Москве повезло, что здесь есть Большой*» [Электронный ресурс] / Франческа Замбелло [беседовала Екатерина Бирюкова] // *Известия*. — 2002. — 29 августа. — Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/266377>.
9. Фрейд З. «Я» и «Оно» [Текст] : Труды разных лет. Книга I / З. Фрейд [пер. с нем.]. — Тбилиси : Мерани, 1991. — 400 с.
10. Ямпольский М. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф* [Текст] / М. Ямпольский. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.
11. Balkin, Jack M. *Turandot's Victory* [Электронный ресурс] // *Yale Journal of Law & the Humanities*. — 1990. — Vol. 2 : Iss. 2, Article 5. — P. 299–341

/ Jack M. Balkin. — Режим доступа : <http://digitalcommons.law.yale.edu/yjllh/vol2/iss2/5>. — Загл. с экрана.

12. Mitchell K. *Making the World Weep? Decapitation / Castration in Puccini's Turandot* [Электронный ресурс] / Katharine Mitchell. — Режим доступа : strathclyde.academia.edu/KatharineMitchell.

13. Petty J. C., Tuttle M. *Tonal Psychology in Puccini's Turandot* / Jonathan Christian Petty, Marshall Tuttle. // *British Postgraduate Musicology*. — Volume 4. — March 2001. — Режим доступа: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm4-turandot.html>.

14. Smith K. *A Princess Comes Home* [Электронный ресурс] / Ken Smith // *Opera*. — Режим доступа : <http://www.opera.co.uk/view-review.php?reviewID=136>.

УДК 78.03 : 792.54 (470)

Елена Москалец

ФИНАЛ IV ДЕЙСТВИЯ «СНЕГУРОЧКИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА КАК ОБРАЗЕЦ ГЕТЕРОГЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЫ

Целью данной статьи является показ способов создания гетерогенной оперной сцены в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова. **Объект** исследования – оперный стиль Н. А. Римского-Корсакова, **предмет** – сквозная гетерогенная оперная сцена как его составляющая.

Вопросы актуальной интерпретации оперной классики в последнее время находятся в центре той области музыкальной науки, которая определяется понятием «исполнительское музыкознание». Это относится и к оперному искусству, в рамках которого певцы-актеры ставят перед собой задачи углублённого и современного прочтения классических оперных партий, высказывают свои соображения в статьях и комментариях.

Понятие «музыкальная классика» относится к области стиля в искусстве и выступает в разных значениях и толкованиях. В первую очередь под «классикой» понимается определённый корпус шедевров

мировой музыки, куда входят эпохальные творения в разных жанрах, созданные представителями разных национальных школ в разные исторические периоды. Так, оперной классикой могут считаться как «Орфей» К. Монтеверди, так и «Игрок» С. Прокофьева, моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос», «Тарас Бульба» Н. Лысенко и многие другие оперные произведения, несущие в себе признаки шедевров.

С «классикой» в её широком, культурологическом, понимании не следует смешивать «классический стиль» – совокупность идейно-художественных установок композиторского и исполнительского творчества, где «нет расщепления мира на духовное и бытовое, в котором у музыкального “слова” нет иерархических примет высокого или низкого» [1, с. 115].

Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова – подлинный шедевр мировой оперной классики. Одновременно это и вершина оперного стиля самого композитора, который считал данную оперу своим наиболее совершенным творением. «Снегурочка» – яркий образец национального русского стиля в опере, одно из первых оперных произведений, заявивших об этом стиле на уровне мировой оперной культуры. В монографии, посвящённой национальному стилю в русской опере, С. В. Тышко исходит из следующего определения стиля в музыке: «Стиль в музыке – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т. п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [6, с. 5].

«Снегурочка» как эпохальное произведение обладает и собственным стилем, особенности которого выделяет сам Н. А. Римский-Корсаков, предлагая развёрнутый разбор оперы в «Летописи моей музыкальной жизни» [5]. Опера создавалась в 1880–1881 гг. под впечатлением пребывания композитора в имении Стелева за Лугой, где природа и история края, по словам композитора, «как-то особенно гармонировали с моим тогдашним пантеистическим настроением и влюбленностью в сюжет “Снегурочки”» [5, с. 133]. Процесс работы над оперой у композитора такого типа, как Н. А. Римский-Корсаков, включал почти одновременное формирование замысла и архитектоники будущего сочинения. Для него были особенно важны заготов-

ки – музыкальный материал в виде «тем, мотивов, аккордовых последовательностей, начал отдельных номеров, построения и очертания отдельных моментов оперы» [5, с. 134].

Материал и замысел, сливаясь воедино, потребовали от композитора особого метода работы над оперой. Как он сам говорит, «фантазия моя склонна работать с большей скоростью, чем скорость написания партитуры; сверх того от известной недостаточности согласования целого получаются недочеты в партитуре; поэтому я бросил этот способ, который раньше значительно применял в “Майской ночи”, и стал писать “Снегурочку” в наброске для голосов и фортепиано. Сочинение и записывание сочиненного пошло очень быстро, иногда в порядке действия и сцены, иногда скачками, с забеганием вперед. Сделав привычку надписывать при окончании почти-что каждого куска-эскиза числа, выписываю их здесь» [5, с. 134].

Такой метод работы особенно знаменателен в плане выявления того «семантического поля» (С. В. Тышко), из которого вытекает конкретика выразительно-конструктивных средств музыки, где действуют изначально две основные образные сферы: персонификация вокального начала через центральную оперную роль Снегурочки; авторский эстетико-философский комментарий к этому образу, представленный в инструментальной партии. В ней сосредоточена система лейтмотивов, специально разработанная композитором для данной оперы.

В результате Н. А. Римский-Корсаков создает в «Снегурочке» один из первых оперных образцов, основанных на принципе симультанной (гетерогенной) оперной сцены. Этот принцип характеризует известный немецкий музыковед К. Дальхауз, выделяя четыре «оперных» темпа: 1) темп как меру отсчёта метрических единиц; 2) темп действия и речи персонажей; 3) темп аффекта – движение во времени эмоциональных состояний, воплощаемых оперными героями; 4) темп как меру «представленного времени», которое, по К. Дальхаузу, не является «временем представления», а означает реальное содержание той или иной оперной сцены [цит. по: 4, с. 124–125].

Специфика оперы реализуется в сложном комплексе перечисленных «темпов», которые могут не только совмещаться, но по отдельности акцентироваться автором. Два начала в опере, которые в ней всегда были и по-разному взаимодействовали, – «музыкальная драма» и «по-

ющаяся опера» [4, с. 125] – означают, в частности, что композиторы, строя оперные сцены, отступают от реального хода времени, используют музыкальные формы, удовлетворяющие требованиям драматической ситуации, подчеркивая тем самым тот или иной её момент.

На этой основе первичная особенность оперы, заключающаяся в одновременной речи всех персонажей или симультанном (лишенном временной размерности) представлении панорамы событий и действующих лиц (западноевропейская опера-драма XIX в.), начинает корректироваться так называемой «романной эстетикой», заключающейся в требовании локального колорита, характерности [4, с. 125].

Законы музыки даже в вердиевских «симультанных» оперных ансамблях не позволяют сочетать разные музыкальные характеристики в одновременности. Поэтому, по К. Дальхаузу, в оперном жанре складываются и функционируют «гетерогенные оперные сцены», в которых опера «удаляется от драмы и от романа и утверждает собственную временную структуру» [4, с. 125].

Комментируя точку зрения К. Дальхауза, считающего гетерогенные оперные сцены достоянием оперной эстетики и поэтики уже XX в., В. Полупанов отмечает, что немецкий музыковед не учитывает опыт ансамблевых и хоровых сцен в операх русских композиторов-классиков, в том числе и Н. А. Римского-Корсакова [4, с. 125].

Как представляется, именно в операх Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского возникали гениальные предтечи оперно-сценической гетерогенности, представленные не только через сочетание видов искусства (оперный синтез), но и через собственно музыкальный ряд – вокальные и инструментальные партии, «рельефы» и «фоны» в музыкальных характеристиках оперных персонажей, многоплановость в воспроизведении основной музыкальной идеи в её статике и динамике.

Одним из отражений подобной гетерогенности является система лейтмотивов, которая репрезентирует, наряду с их музыкально-символическим значением в развитии оперного сюжета, ещё и эстетическое присутствие в опере её автора, авторский комментарий к музыкальным характеристикам, даваемым им героям. По поводу лейтмотивной техники в «Снегурочке» имеются комментарии самого Н. А. Римского-Корсакова, который подчёркивает отличие своей лейтмотивной

работы от вагнеровской: лейтмотивы в «Снегурочке» распределены между вокальными и оркестровыми партиями, а не являются прерогативой исключительно оркестра, как у Р. Вагнера. Уже один этот факт означает гетерогенность, точнее – собственно музыкальную гетерогенность оперной партитуры, что в концентрированном, даже эталонном виде показано в знаменитой сцене из 4-го действия оперы, известной под названием «сцена таяния Снегурочки».

Говоря о лейтмотивной технике в «Снегурочке», Н. А. Римский-Корсаков, помимо названного выше момента, отмечает и такое характерное их качество, как многофункциональность. Если у Р. Вагнера «руководящие мотивы» (прямой перевод немецкого слова *Leitmotiv*), которым пользуется композитор, являются лишь «материалом» построения оркестровой ткани, то Н. А. Римский-Корсаков, кроме подобного применения, использует их и в «поющих голосах», а иногда они «являются составными частями более или менее длинной темы, как, например, главная мелодия самой Снегурочки» [5, с. 138].

Многофункциональность лейтмотивов проявляется и на уровне средств выразительности; иногда они «являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» [5, с. 138]. Композитор делает существенное замечание, касающееся восприятия «руководящих гармоний», которые «трудно уловимы для слуха массы публики», предпочитающей «вагнеровские лейтмотивы, напоминающие трубные военные сигналы» [5, с. 138].

«Снегурочка» – лирическая опера, претворённая через жанр пантеистической «весенней сказки», где наряду с «очеловечиванием» образа сказочного персонажа решается интеллектуально-художественная задача. По Н. А. Римскому-Корсакову, «схватывание гармонических последовательностей есть удел хорошего и воспитанного музыкального слуха, следовательно – более тонкого понимания» [5, с. 138]. Это относится не только к «массе публики», но и к исполнителям партий оперы. В частности, многофункциональность лейтмотивов, их распределения во всей музыкальной ткани, требует особой техники речитатива, о которой композитор говорит следующее: «В “Снегурочке” мне удалось добиться полной свободы плавно льющегося речи-

татива, причем аккомпанированного так, что исполнение речитатива возможно, в большей части случаев, а *riacsege*» [5, с. 138].

Речитативно-ариозный принцип, применённый в «Снегурочке», не является единственным в ней как в «поющей опере». Сама суть речитатива (в барочном *stile recitativo*) восходит к истокам оперы как драмы, первоначально – *dramma per musica*, позднее (XIX век) – «большая» опера-драма и вагнеровская «музыкальная драма». Лирическая линия в опере-драме формировалась внутри масштабного диалога, ведущегося между солистами, хором, оркестром. Её носителями становились именно ариозно-речитативные сцены-эпизоды гетерогенного (смешанного, множественного) типа, где осуществлялась остановка (локализация) оперного действия, возникало то, что К. Дальхауз называет «бессловесными мгновениями» [4, с. 125], отражающими музыкальную идею сценической ситуации.

В создании одной из первых в оперном искусстве XIX в. гетерогенных оперных сцен Н. А. Римский-Корсаков был своего рода первооткрывателем. Композитор гениально почувствовал созвучность подобных сцен новым веяниям в эстетике и поэтике оперного искусства, которая интенсивно развивала вглубь свою музыкальную специфику, отдалялась в равной степени и от драмы, и от романа в литературе (К. Дальхауз [4, с. 125]). В своём разборе «Снегурочки» Н. А. Римский-Корсаков говорит фактически о стиле русской оперы, лирической в основе, но сопряжённой с мифологической фантастикой, верованиями в их национальных языческих первоисточках. Отсюда вытекает и камерность оркестра: «“Снегурочка” изобилует всевозможными инструментальными *solos* как духовых, так и смычковых, как в чисто оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению» [5, с. 139].

Отмечает Н. А. Римский-Корсаков и особенности форм в «Снегурочке», выделяя среди них «традиционные – глинкинские, т. е. представляющие собой отдельные законченные номера (преимущественно в песнях)», а также «ходообразные, слитные, как у Р. Вагнера (преимущественно в прологе и IV действии), но с соблюдением известного архитектурного плана, сказывающегося в консеквентных повторениях кусков и в модуляционных приемах» [5, с. 139].

Образ Снегурочки находится в центре идейно-художественной концепции оперы. При этом изначально композитору видится (слы-

шится) и передаётся слушателю перспектива – телеологическая (конечная) – разрешение мировоззренческой и идейно-художественной проблемы предопределённости всех событий, происходящих «вокруг» Снегурочки, а также составляющих музыкальную динамику самого её образа. В музыкальной лексике вокальной партии Снегурочки и сопровождающих её оркестровых аккомпанементах взаимодействуют две интонационные сферы, характерные в целом для всей оперы – жанрово-характеристическая, обрядово-бытовая по генезису и ариозно-речитативная, прямо не связанная с жанровыми истоками, а характеризующая мир фантастики и языческой мистики.

Последовательное взаимодействие и итоговое слияние этих интонационных сфер на музыкальном уровне обозначает основную идею оперы – неизбежность конца, смерти Снегурочки как фантастического персонажа, приносящего своё существование в жертву земной человеческой любви. Внутренняя «несовместимость» с действительностью, «нереальность» музыкального образа, который сам Н. А. Римский-Корсаков определяет как «поэтичность девушки-Снегурочки» – персонажа условного, находящегося не в реальном человеческом, а в сказочно-поэтическом, мифологическом «состоянии» – сквозная линия в развитии всего музыкального материала оперы, основа её внутренней гетерогенности.

Начиная с Пролога, партия Снегурочки как бы обростает заимствованными из диалогов интонационными оборотами (лейтмотивами и песенными попевками), взятыми из её «общения» с другими персонажами оперы. К IV действию этот интонационный фонд уже полностью ассимилирован; остаётся только разрешить внутренний интонационный конфликт путем «остановки мгновения», что и показано в «сцене таяния». В ней драматургически снимается диалогичность, на первый план выступает внутренний монолог, а система лейтмотивов, распределённых между сольной линией и оркестром, придаёт ему необходимое качество симультанной итоговости.

Процесс, ранее находившийся в стадии динамики, переходит в статическое состояние. Уже в сцене-диалоге с Мизгирем возникают провозвестники «сцены таяния». Сущность этой сцены можно определить через аффект «томления», понимаемого как стремление, не находящее разрешения. Однако это не «тристановский» образ

из оперы Р. Вагнера, лишь по внешним признакам близкий ариозо Снегурочки из IV действия. Вагнеровское «томление» в «Тристане», запечатлённое в знаменитом «тристан-аккорде» (Э. Курт [3]) – статичное по природе; оно дано изначально и не развивается, а лишь повторяется от начала до конца оперы. Ариозо-монолог в «сцене таяния» построено динамично; вся музыкальная символика вытекает из поэтического текста и отражает его идеи через комплекс композиционных звеньев.

Гетерогенность сцены решена у Н. А. Римского-Корсакова через гибкую логику последовательных смен «руководящих мотивов», каждый из которых соответствует определённой стадии драматургической динамики. Финал, включающий ариозо Снегурочки, собственно «сцену таяния», диалогичен и монологичен одновременно, что и является признаком гетерогенной оперной сцены. Он содержит следующие эпизоды.

1. «В тени ветвей укрой меня от солнца...» (отголоски-реминисценции «лесных» лейтмотивов).

2. Брачный обряд и поклонение царю (лейтмотивы-попевки из хоровых сцен на фоне «лесных» лейтгармоний).

3. Благословение царя Берендея (тремоло и гаммаобразные пассажи струнных, предвосхищающих арфовую коду сцены – «застывшее мгновение»).

4. Публичное признание Снегурочки в любви (совпадает с началом ариозо «Великий царь!», обозначенное лейтмотивом «таяния»).

5. «При бледном утре...» (весь этот эпизод в вокальной партии звучит на фоне тремоло струнных и соло кларнета, воспроизводящего интонации из гимна Яриле-Солнцу, в данном случае несущего смертельную опасность для Снегурочки).

6. Гнев Ярилы (лейтмотив яркого солнечного света из гимна в базах, символизирующий угрозу).

7. Недоумение Снегурочки, ощутившей приход «тепла любви» (основной лейтмотив «предчувствия» из сцены с Дедом Морозом).

8. Благодарность матери-Весне (лейтмотив «цветочного волшебства», подчеркнутый солирующим кларнетом).

9. «Какая нега томящая течет во мне!» (дублировка вокальной партии кларнетом на материале основного лейтмотива Снегурочки).

10. «В крови во всей огонь!» (обособление соло кларнета на фоне тремоло скрипок, сопровождающих вокальную речитацию; смена тональности подчеркивает переломный характер этого момента в общей сцене).

11. «Люблю и таю...» (основной лейтмотив, суммарно объединяющий в контрапункте с оркестровыми *solī* – скрипка, флейта, кларнет – все предыдущие).

12. Прощание. «Последний взгляд...» (эффект постепенного исчезновения мелодического рельефа из вокальной партии на фоне прозрачных оркестровых педалей).

13. Эпилог. «О, чудное, неслыханное диво!» (хоровая речитация – ещё одно «застывшее мгновение», сменяемое арфовой каденцией *una corda* – «зримый» итог «сцены таяния»).

Такая конструкция Финала позволяет увидеть в нём типичные черты гетерогенной оперной сцены, создаваемой композитором на основе мотивно-тематического комплекса всей оперы. Сюжетная логика сконцентрирована на раскрытии основной этико-философской идеи, выраженной музыкальными средствами. Диалогичность, вытекающая из драматического первоисточника – «Весенней сказки» А. Н. Островского – преобразуется на основе симфонизированного монолога, имеющего в «сцене таяния» дискретный характер («вставки» образов-интонаций других действующих лиц), но, одновременно, обладающего сквозной направленностью к преддрешённому итогу.

Создавая подобную сцену, Н. А. Римский-Корсаков предвосхищает многое как в своём оперном стиле, так и в тенденциях развития оперы, наблюдаемых на рубеже XIX–XX вв. Система «руководящих мотивов», пронизывающая всё оперное произведение, применённая Р. Вагнером, для Н. А. Римского-Корсакова является лишь поводом для отыскания «русского», национально окрашенного воплощения идеи новой музыкальной драмы. Комплекс лейтмотивов в «Снегурочке» сосредоточен на показе и многогранном раскрытии лирической линии, достигающей большой силы драматического воздействия, но не порывающей с поэтической сказочностью и славянской мифологией.

Лейтмотивы в «Снегурочке» – характеристики не только заглавных и побочных персонажей, в том числе и «коллективных» (хоры), но и постоянно присутствующий в музыке «образ автора». Поэтому

«руководящие мотивы» свободно перемешаются из вокальных партий в оркестровые, выступают не в прямой связи с поющим текстом, а как символы-аллюзии аффектов, темп которых определяет главное в трактовке оперы исполнителями. Подобное претворение принципа гетерогенности, сквозной лейтмотивной техники немногим более чем через два десятилетия было осуществлено К. Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», но уже на ином музыкально-языковом уровне.

Выводы. Опыт «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова лишний раз доказывает справедливость высказывания М. Бахтина по поводу гениальных художников: «Великий творец всегда идет впереди своего времени, он отвечает на непоставленные вопросы» [цит. по: 2, с. 10]. При всём различии оперных стилей Н. А. Римского-Корсакова и К. Дебюсси можно констатировать наличие в них общих тенденций к выявлению имманентно-музыкального смысла оперной сцены, — её гетерогенности, идейно-художественной концентрированности, характеристичности, локального колорита, что впервые было продемонстрировано в «сцене таяния» (финал IV действия) «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гей Н. К. *Художественный синтез в стиле Пушкина [Текст] / Н. К. Гей // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле : сб. ст. — М., 1976. — С. 115–143.*

2. Кокорева Л. *Клод Дебюсси [Текст] : исследование / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.*

3. Курт Э. *Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 550 с.*

4. Полупанов В. *Опера – драма или эпос? [Текст] / В. Полупанов // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 124–125.*

5. *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Госмузиздат, 1955. — 397 с.*

6. Тышко С. В. *Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков [Текст] : исследование / С. В. Тышко. — Киев, Музинформ, 1993. — 117 с.*

**АКТОР І РЕЖИСЕР ОЛЕКСАНДР ЯКОВЛІВ:
ЛЬВІВСЬКА СТОРІНКА ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ
(1941–1942 рр.)**

За радянської влади для дослідників театру тема сценічного мистецтва в Україні часів Другої світової війни була забороненою, документи зберігались у спеціальних архівах КДБ, а митців, які працювали тоді в театрі, радянська влада та органи КДБ розцінювали як «союзників ворога» з усіма відповідними наслідками. Зрозуміло, що за таких обставин в українському театрознавстві не могло бути й мови про об'єктивну оцінку творчості національного театру цього періоду. Лише із встановленням державної незалежності України та відкриттям спецфондів архівів КДБ з'явилися дослідження на раніше заборонену тему.

Серед «білих плям» в історії українського театру досі залишаються імена тих митців, кому випало жити і творити в умовах Другої світової війни. Актори та режисери Українського театру міста Львова¹ – Львівського оперного театру 1941–1944 рр. – досі належать до цієї категорії. Трупа цього одного з найбільших (за чисельністю) колективів Європи часів Другої світової війни складалася із чотирьох секторів: драми, опери, оперети, балету – і налічувала загалом (разом із технічним та адміністративним персоналом) близько 600 працівників. Їх діяльність (персоналії, знакові вистави та творчий доробок) донині комплексно не досліджена в українському театрознавстві.

І, хоча за роки державної незалежності завдяки Валерію Гайдабурі діяльність театру окупованої України (ТОУ) 1941–1944 рр. висвітлена у серії досліджень², проте, як зазначає сам учений, його праці не ви-

¹ Саме такою була перша історична назва театру у липні 1941 р., яку в серпні цього ж року, після приєднання Львова до окупованого німцями Генерального Губернаторства, було замінено на більш «нейтральну»: Львівський оперний театр.

² А саме : «Театр, захований в архівах» (Київ, 1998); статтях: Гамлет говорить українською // Український театр. — Київ, 1990. — № 4; I загоїмо рани віків .. // За вільну Україну. — Львів, 1991; Мина Мазайло проти геноциду // Український театр. — Київ, 1992. — № 6; Автографи любові Мирослава Радиша // Український

черпують ані самого явища ТОУ, ані вивчення творчості окремих його митців. Олександр Яковлів є одним з них. Сподіваємось, запропонована *розвідка* про коротку сторінку його «львівської» біографії 1941–1942 рр. стане у пригоді майбутнім дослідникам українського театру першої половини ХХ ст.

Олександр Яковлів (1902, м. Глухів Чернігівської губернії, нині – Сумської обл. – 1944, м. Грац, Австрія) належить до тих акторів Українського театру міста Львова (Львівського оперного театру), хто влився до його складу вже достатньо сформованою творчою особистістю. За короткий період праці у драматичному секторі трупі ЛОТУ (1941–1942), не полишаючи акторського фаху, О. Яковлів був асистентом у досвідчених режисерів Й. Стадника (оперета «Циганський барон» Й. Штрауса, прем'єра – 14 жовтня 1941 р.) та курбасівця Й. Гірняка («Мина Мазайло» М. Куліша, прем'єра – 12 травня 1942 р.; «Самодури» К. Гольдоні, прем'єра 1 липня 1942 р.), здійснив одну поставу як режисер-постановник. Після першого ж театрального сезону,

театр. — Київ, 1996. — № 4; Ренесанс із зашморгом на шиї // Art Line. — Київ, 1998. — № 5–6; Містерія життя і сцени (до 100-річчя від дня народження В. Блавацького) // Столичные новости. — Киев, 2000. — 14–20 листоп.; Музика таланту (про Є. Шашаровську) // День. — Київ, 2001. — 2 серп.; Terra incognita // Театр. — Москва, 2002. — Чис. 3; Пам'яті великої української артистки Віри Левицької // Просценіум. — Львів, 2004. — Чис. 8 (9); Блавацький Володимир // Енциклопедія сучасної України (ЕСУ). — Київ, 2004. — Т. 3. — С. 56; Театроведческий раритет (про виставу «Князь Мономах перемагає половців» (1943 р.) // Антиквар. — Киев, 2008. — № 5 (19). — С. 107; До кінця виконати свій обов'язок (публікація невідомих листів О. Добровольської) // Кіно Театр. — Київ, 2009. — № 6; Львівський гамбіт // Курбасівські читання. — Київ, 2009. — № 4. — С. 156–165 та ін.

У 2004 р. В. Гайдабура продовжує тему наступною книжкою — «Між Гітлером і Сталінім» (Київ, 2004), а у колективній монографії «Український театр ХХ століття» (Київ, 2003) театрознавець у розділі «Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944)» систематизує й узагальнює опрацьований матеріал за етапами еволюції ТОУ, їх організаційною структурою, тематикою, естетикою. Книжка «Летючий корабель Лідії Крушельницької» (Київ, 2006) засвідчує нову хвилю зацікавлень автора: українське театральне зарубіжжя. Йдеться і про епізоди останніх років життя і творчості за океаном мистецького подружжя Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської. Фрагментами коротеньких згадок про знакові постави та постаті ЛОТУ позначені ще дві книжки автора – «Театральні автографи часу» (Київ, 2006), «ГУЛАГ у світлі театру» (Київ, 2009) та «Театр, розвіяний по світу» (Київ, 2013).

у 1942 р., він залишає Львів і стає головним режисером драматичного театру у Станіславі (тепер Івано-Франківськ).

Його творча біографія була типовою для часів воєнного лихоліття: митець став одним із тих внутрішніх «мігрантів», які піднімали фаховий рівень «провінційних» театрів на теренах тодішнього Генерального Губернаторства (до прикладу, Дрогобицький театр очолює теж виходець з ЛОТу – Й. Стадник); емігрувавши у 1944 р. до Європи з основним складом ЛОТу, він передчасно помер на чужині у розквіті сил. І ... повному забутті його імені до сьогодні.

Комплексно творчість митця досі не досліджена в українському театрознавстві. Біографічний довідник «Мистецтво України» (Київ, 1997) пише про актора таке: «Укр. актор і режисер. Дебютував на сцені в трупі О. Міткевич (1925), працював в трупі Й. Стадника (1926–1929), Театрі ім. І. Тобілевича (1930–1938), в театрах ім. Котляревського та Лесі Українки (1938–1941). В 1942–44 – мистецький керівник Театру ім. Франка в Станіславі» [10, с. 675].

У процитованій інформації, автором якої є Валеріян Ревуцький, є ряд помилок: Український народний театр імені Івана Тобілевича – один з театрів Західної України, був створений у 1928 (а не у 1930) році у Станіславі Я. Давидовичем як стаціонарний театр; також не слід об'єднувати два різні колективи в межах одного періоду: 1938–1941 рр. Бо театр імені І. Котляревського з'явився внаслідок об'єднання Українського народного театру імені Тобілевича та театру «Заграва» у 1938 р., а Театр імені Лесі Українки було створено у Львові за радянської влади 1939–1941 рр.

Досі не встановлено, де й коли уперше дебютував О. Яковлів на сцені, коли саме став він актором... Ганна Совачева у своїх спогадах згадує про нього як про учасника українських визвольних змагань 1917–1920 рр. й розповідає про зустріч з ним, 17-річним кіннотником Армії УНР, у травні 1920 р. десь поблизу Кам'янець-Подільського [1, с. 14].

Епізодичні згадки про окремі акторські роботи митця «дольвівського періоду» зустрічаємо у різних джерелах. На жаль, тогочасна театральна журналістика послуговувалась оціночними, не аналітичними судженнями, що ускладнює роботу сучасним дослідникам. Але ця ситуація під впливом щоденної роботи синтетичного за своєю

репертуарною політикою Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру – якісно зміниться на краще.

Володимир Блавацький у своїх «Спогадах», уміщених в книжці В. Ревуцького «В орбіті світового театру» [2] називає прізвище Яковліва у контексті «однієї з найзаметніших вистав» Театру імені Тобілевича 1931 р. – «Хуртовина» («Пурга») Д. Щеглова – у власному перекладі (з російської) та режисурі, в якій згадуваний вище актор створив «дуже цікавий образ Тунгуза» [2, с. 147]. Там же названо ще одну постанову: оперету «Мікадо» А. Саллівена, яка «була новим словом в царині оперети в наших галицьких театрах», бо «відбігала від шаблонних постанов», завдяки «таланту та інтелігенції» кращих акторів, серед яких зустрічаємо й прізвище Яковліва [там само].

Театральний критик і драматург Григор Лужницький у рецензії на виставу «Хуртовина», вперше надрукованій у часописі «Новий час» (Львів, 1931 р., число 130) підкреслює: «Прекрасний тип тунгуза Улейги дав п. Яковлів, креація, яку рідко можна побачити на нашій сцені» [9, с. 243]. Лужницький загалом дає високу оцінку усьому акторському складові Театру імені І. Тобілевича, в якому «згуртувались були найкращі тоді акторські та режисерські сили» [8, с. 272]: О. Кривицька, Г. Совачева, В. Блавацький, Л. Боровик (сценограф та актор) та ін. Критик підкреслює високу культуру «декорацій, пластичної оправи, простійної уяви» [там само], якій у театрі зі Станиславова приділялося чи не найбільше уваги серед тогочасних театрів Галичини. Зрозуміло, що творчий досвід роботи у названих театрах прислужиться в майбутній практиці обдарованому від природи митцеві.

Його єдина самостійна режисерська робота у ЛОТі – «Ніч під Івана Купала» М. Старицького (прем'єра – 23 грудня 1941 р.) – довела і його режисерську вправність, і організаційний хист (що для дебюту в такій великій складній трупі драматичного сектору був не менш важливим, аніж творчі дані), і високий рівень постановочної культури митця, і його вміння знаходити у «традиційному» творі «побутового» українського класичного репертуару свіжі поетичні барви та нестандартні режисерські рішення. Постановочна група: режисер О. Яковлів, художник М. Радиш, музика Б. Кудрика, танці Є. Вігілева та В. Штенгеля, диригент Я. Вошак.

Нам вдалося встановити дату утвердження на новій посаді у Станиславові О. Яковліва. Часопис «Краківські вісті» 5 листопада 1942 р. поміщає інформацію, підписану криптонімом «Елте»: «Занепад Станиславівського театру почався від часу, коли п. Когутяк покинув Станиславів, щоб осісти в Коломиї. Станиславівський театр через півроку поборював труднощі, спроваджуючи на режисера п. Геляса. Але рівень вистав був щораз слабший» [3, с. 5]. Невідомий автор далі зазначає, що запобігти творчій кризі допомогла група митців: «Заангажовано арт. Яковлева на мистецького керманіча, арт. Слюзарівну, арт. Самокішина і арт. Теплового. Крім того, вернувся до Станиславова арт. Божедан, б.[увший] артист театру ім. Франка у Києві ... На прем'єрі були приявні дир. Блавацький, реж. Гірняк і арт. Курило, які дотепер допомагали театру. Згадані члени львівського театру обіцяли й надалі підмогати Станиславівський театр усіма силами, які стоять до їх диспозиції» [там само].

«З жалем ми відпустили від себе такого актора, як Яковлів», – признається В. Блавацький у своїх «Спогадах» [2, с. 147]. Про постановку вистави «Ніч під Івана Купала» М. Старицького мистецький керівник ЛОТУ писав: «Завдяки гарним декораціям, костюмам, великій кількості хорів, дуже гарним танкам нашого балету та непоганій грі акторів, з-поміж яких вирізнялися особливо Кривицька і Степова, мала ця невеликої літературної вартости побутова п'єса неабиякий успіх» [там само].

Це була тринадцята за чергою прем'єра Львівського оперного театру. Невідомий рецензент писав: «Про виведення цієї наскрізь народної і наскрізь української побутової п'єси Старицького можна говорити в самих суперлятивах. Це справді одна з найбільше удатних вистав нашого театру, хоч сама п'єса перестаріла і цінна хіба тим, що дає красу української пісні й українського танку та оригінальні стародавні обряди, звичаї й обичаї українського села [курсив наш – С. М.]. А це вдалося нашим артистам у сто відсотках» [4, с. 4]. Автор підкреслює високу постановочну культуру театру, органічну цілісність усіх складових вистави, динаміку масових сцен, професіоналізм хору та балету. «Їх так заслужено оплескувала публіка, бо й справді: такими співаками й танцюристами, якими диспонує наш львівський театр, можна підбити собі найвимогливішу публіку. Досконало вире-

жисерувані були також всі збірні сцени, що давало ілюзію дійсного життя на сцені [курсив наш – С. М.]» [там само].

Стосовно двох обсад виконавців, рецензент на перше місце ставить Стефу Стадниківну – Галю. «Просто ідеальний образ молоденької наївної сільської дівчини. Її чудова гра, голос, вираз лица, рухи – все склалося на чудову цілість, вона просто чарувала публіку. Леся Кривицька в ролі закоханої до безтями молодиці і в ліричних, і в драматичних моментах стояла на висоті завдання: створений нею тип жінки був повний не то життя, а вогню, як цього й вимагає автор драми. В. Левицька в ролі Наталки внесла на сцену багато темпераменту, тільки голос звучав трохи зарідко. У вдячній ролі придуркуватого сільського хлопця виступив О. Яковлів, що мав тут знову виявити весь свій талант артиста-коміка. І. Лісненко, як парубок-красунь, створив досконалий тип сільського зводника, підбивача дівочих сердець. В ролі нещасливої наймички запрезентувалась дуже добре Є. Шашаровська, в ролі дівчини Мотрі М. Крижанівська (остання і голосово)» [там само]. Автор називає як таких, що мали великий успіх, і виконавців епізодичних ролей: А. Совачеву (Настя), Є. Рудакевич (чоловік), А. Данилка (Денис), О. Сліпенького (Степан).

Не менш емоційно-захоплено і детально рецензент відзначає й другий склад виконавців. «В другому дні вистави обсада майже всіх роль була інша. І так, у ролі Галі виступила О. Горницька, в ролі молодиці Палажки – М. Степова, в ролі Наталки – О. Карп'як-Бенцалева; замість О. Яковлева виступив В. Шашарівський, замість І. Лісненка – Є. Курило, замість А. Совачевої побачили ми Софію Стадникову, в ролі Дениса – В. Карп'яка, в ролі Степана – О. Вонса. Словом, *нова обсада, що поправді ні в чому не уступає обсаді першого дня, тому її годі назвати другою [курсив наш – С. М.]» [там само].*

Про об'єктивність попередніх оцінок свідчить також й інша стаття у «Львівських вістях», підписана криптонімом М. Т. (Костянтин Курилишин зазначає, що М. Т. – М. Точило, є псевдонімом М. Колянківського [7, с. 621]). Рецензент підкреслює, що вартісна постава О. Яковліва спричинилася не лише до переаншлагів, а, найголовніше – сприяла популяризації театру. «Бо й справді, навіть найбільш скептично настроєний глядач мусів подивляти, скільки життя і сві-

жості внесли мистецьке керівництво, режисура й артисти в твір, до речі, не найвищих художніх вартостей. “Ніч під Івана Купала” у виконанні львівського театру – це краса українського села з його безпосередньою стихійністю, таємна романтика купальської ночі, поезія народних звичаїв, пісні і танцю» [6, с. 3].

Рецензент губиться у тому, які компоненти спектаклю виділити особливо, зазначаючи, що все було «однаково добре й без закиду». Але окремо критик виділяє масові сцени: «Збірні виступи артистів дають викінчені картини, в яких угруповання поодиноких людей, кожний окремий рух і все разом до купи – глибоко продумане, доцільне й виконане з незвичайною прецизією. Про хорові співи не треба окремо говорити: їх, як завжди, так і тут, слід зачислити до найкращих моментів. На окрему згадку заслуговують балети, бо вони в останніх часах являють собою одну з найбільших прикмет нашого театру. *Народний танок*, що його маємо нагоду оглядати стільки разів, у цій виставі сприймаємо наче б щось нове, завдяки творчій інтерпретації керівника і поодиноких виконавців [курсив наш – С. М.]» [там само]. Сучасні актори можуть широко позаздрити тим оцінкам, які давали рецензенти: «*Стефа Стадниківна* (Галя) була справжньою квіткою українських піль, повною безпосереднього чару й наївної простоти. Її голос, міміка, кожний рух від першого кроку *завойовують глядача й витворюють безпосередній теплий контакт між залем і сценою* [курсив наш – С. М.]. *В. Левицька* (Наталка) своїм темпераментом внесла багато розмаху і життя» [там само].

Стосовно Л. Кривицької (в ролі Палажки), яка в даному випадку не мала можливості «в цілій ширині розвинути свій драматичний хист», – критик підкреслює, що й тут «у кожному слові й русі проявилась сценічна культура» артистки. Про виконавців інших епізодичних ролей пишеться: «*А. Совачева і Є. Рудакевич* (Наум, Настя), що їх коротка роля обмежувалась до кількох речень, навіть у цих кількох рухах створили маркантні *[виразні – С. М.]* типи сільських багатіїв (головно Совачева). Хист доброго коміка *О. Яковлева* (Левко), відомий нашій публіці, тут виступив свіжо і безпосередньо. *Є. Курило* (Василь) був справжнім красунем, що вмів підбивати дівочі серця. Також артисти менших роль були без закиду, як: *Шашаровська* (Катря),

О. Данилко (Денис), М. Крижанівська (Мотря) та ін. ... Між сценою і публікою нав'язується щораз тісніший контакт і громадянство щораз більше радіє і дорожить успіхами нашого театру», – завершує рецензент [там само].

За статистикою М. Івасівки, ця вистава у Львові була показана 29 разів [5, с. 253]. Вона, окрім високого професійного рівня постановників, підтвердила дуже важливу концептуальну рису як ЛОТу, так і режисера. «Ніч під Івана Купала» М. Старицького була тією універсальною виставою, яку однаково любили дивитись німці, українці, глядачі усіх національностей [там само, с. 326].

Композитор Василь Барвінський у одній із рецензій, щоправда, на іншу, оперну, постановку ЛОТу – «Аїду» Дж. Верді, писав: «Мимоволі приходять на думку переповіджені мені раз слова *одного німецького постійного театрального відвідувача, який на запит, що його притягає на кожну українську виставу, відповів, що ще не бачив такого театру, щоб грав і драму, і народню співогру, і оперету, і оперу, і все так знаменито [курсив наш – С. М.]» [1, с. 4].*

Сьогодні значення цієї єдиної самостійної постановки О. Яковліва у ЛОТі варто розглядати в соціо-культурному контексті краю: у 1942 р. вона не розділяла зал для глядачів на табори, а навпаки – об'єднувала їх! У класичному, традиційному для національного театру, творі, О. Яковлів знайшов таке рішення і постановочні засоби, які *опоетизовували традиційно побутову драму.*

І, хоча проблема з режисурою у ЛОТі була однією з найбільш актуальних (а О. Яковлів довів свою фахову вправність згаданою виставою), В. Блавацький, хоч із «жалем», але відпустив талановитого актора «на підвищення» у провінційний Станиславівський театр. Можливо, Олександр Яковлів розумів свою безперспективність у ЛОТі? Адже з приходом до Львова Йосипа Гірняка обидва стали друзями і колегами: Яковлів був асистентом у першій виставі Гірняка «Мина Мазайло» за М. Кулішом. А з відходом до Станиславова Олександра Йосип Гірняк виконував епізодичну роль слідчого Кацнельсона, на яку був призначений Яковлів у «Тріумфі прокурора Дальського». А, можливо, така кадрова перестановка була продиктована авторським баченням В. Блавацького своєї моделі ЛОТу? Адже при наявності у трупі творчої опозиції: Й. Гірняк, О. Яковлів, Й. Стад-

ник – Львівський оперний був би естетично більш передбачуваним у наслідуванні засад Л. Курбаса, а директор В. Блавацький творив нову, власну модель режисерського театру.

Коротка, але яскрава сторінка творчої біографії О. Яковліва 1941–1942 рр. в Українському театрі міста Львова засвідчила високий професіоналізм синтетичного актора, режисера, який за більш сприятливих історичних умов міг би підняти національну сцену на якісно новий естетичний та методологічний рівень. В особі О. Яковліва ЛОТ мав не лише яскравого гострохарактерного актора (орендар Шльома в «Украденому щасті» І. Франка; жид Хаїм у «Марусі Богуславці» М. Старицького; Ляфлеш у комедії «Скупар» Ж.-Б. Мольєра; Мартин – права рука Золотницького – у «Степовому гостеві» Б. Грінченка; Максим (новела «Злодій» у виставі «Земля» за В. Стефаніком; слідчий Кацнельсон з «Тріумфу прокурора Дальського» К. Гупала та ін.), що з однаковим успіхом виступав й у опереткових постановках (Комісар моральності Конте Карнеро, чоловік Мірабелі у опереті «Циганський барон» Й. Штрауса), а й висококультурного режисера.

«Такі талановиті артисти, помічники режисера, як Б. Паздрій чи О. Яковлів, внесли у постанови опер чи оперет нові ідеї, що їх досі у виставах опер не стосовно, як, наприклад, мімічна гра усіх членів гурту на сцені, така ж гра солістів, які ждуть свою партію, і т. ін. Тому й не дивниця, що опера й оперета в Українському Театру міста Львова користувалась великим успіхом як серед громадянства, так і серед численних мистців німецьких сцен, які приїздили в ті часи до Львова», – підкреслював Г. Лужницький [8, с. 272].

Тому творчий доробок актора та режисера О. Яковліва за нетривалий період його роботи в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі 1941–1942 рр. – потребує подальшого комплексного дослідження діяльності митця та повернення його імені в контекст історії національного театру першої половини ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. Прем'єра «Аїди» у Львівському Оперному Театрі [Текст] / В. Барвінський // *Краківські вісті*. — 1942. — 29 жовтня. — Ч. 241 (688).

2. Блавацький В. Спогади [Текст] / В. Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Київ : Харків: Нью-Йорк : В-во М. П. Коць, 1995. — С. 93–178.
3. Елте. З театру [Текст] / Елте // Краківські вісті. — Львів. — 1942. — 5 листопада. — Ч. 247 (696). — С. 5.
4. З українського театру [Текст] // Краківські вісті. — Львів. — 1942. — 11 січня. — Ч. 4 (451). — С. 4.
5. Івасівка М. Український оперний театр у Львові [Текст] / М. Івасівка // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975 : [у 2 т]. — Нью-Йорк : Париж : Сідней : Торонто : В-во НТШ, 1975. — Т. 1. — С. 321–357.
6. [Колянківський М.] З театру [Текст] / М. Т. [М. Колянківський] // Львівські вісті. — 1941. — 25 грудня. — Ч. 119. — С. 3.
7. Курилишин К. Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944) [Текст] : історико-бібліографічне дослідження : у 2 т. / К. Курилишин. — Львів : ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2007. — Т. 1. — 640 с.
8. Лужницький Г. Український театр [Текст] : Наукові праці, статті, рецензії : зб. праць у 2 т. / Г. Лужницький. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — Т. 1. — 344 с.
9. Лужницький Г. Український театр [Текст] : Наукові праці, статті, рецензії : зб. праць у 2 т. / Г. Лужницький. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — Т. 2. — 360 с.
10. Мистецтво України [Текст] : біографічний довідник / Упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. — К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. — 700 с.
11. Совачева Г. Крізь пориви життя: Спогади – війна і визвольні змагання [Текст] / Г. Совачева // Наше життя. — Нью-Йорк, 1981. — Листопад. — Ч. 10. — С. 14.

ЗНАЧЕННЯ ВЧЕННЯ О. М. ОСТРОВСЬКОГО В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Постановка проблеми. 90-ті рр. ХХ ст. – час перебудови старих організаційно-творчих форм театральної педагогіки, час пошуків нових шляхів, що відповідали б новим запитам театру і суспільства – естетичним, соціальним, ідеологічним. Виникли нові форми театральних освітніх установ: театральні ліцеї, училища набули статусу інститутів, з'явилися театральні університети й академії. Додаткову цінність цим реформам надало втілення в життя новаторської ідеї поєднання під дахом одного вищого навчального закладу не тільки акторів, режисерів, театрознавців, але й менеджерів, художників, дизайнерів. Принципи такого навчання істотно розширюють сферу самопізнання театрального мистецтва, є серйозним внеском у справу освіти.

Театральна школа надає своїм учням певну систему знань, підходів, методів, але головне – школа створює середовище, готує підґрунтя для зростання, саморозвитку таланту. Якщо студент любитиме мистецтво, розумітиме його, буде оснащений культурою, знатиме театр, літературу, живопис, музику, поезію, минуле і сьогодення театру, великих артистів, режисерів, тоді він вже ставитиметься до своєї справи як до певної місії. «З одного боку, ми вчимо студента майстерності, а з іншого – зміцнюємо його дух. З одного боку, він повинен бути сильним майстром, а з іншого – художником високої душі» [5].

Нині, у ХХІ ст., біля дверей театрального навчального закладу екзаменатори часом не знають, що, по суті, виявляти. Слухають, як абітурієнт читає вірші, байку, прозу, відзначають дикцію, темперамент, у кращому випадку, особливо в етюдах. Придивляються до зовнішнього вигляду, перевіряють загальну культуру та загальну музикальність. Однак абітурієнт зобов'язаний з абсолютною повнотою проявити себе в дії, а це означає, що його мають відрізнити пристрасність, емоційність, реактивність нервової системи – без цих якостей не буде так необхідного в мистецтві «високовольтного» прагнення до мети, і лише їх наявність перетворить дію на інтенсивну, насичену і повнокровну.

Нарешті, необхідні «...розум, воля, художній смак, почуття гумору, спостережливість, без яких не може бути масштабності, значимості і глибини дії актора, який висловлює думку ролі образу, оскільки за цим – розгадка “способу життя” персонажа» [4]. Цей неповний перелік дозволяє зрозуміти, з чим слід іти до театру і над чим працювати сучасним студентам – завтрашнім артистам – і, притому, протягом усього свого життя. Усе, що написано про театр, наголошував К. С. Станіславський, лише філософія, іноді дуже цікава, що прекрасно говорить про результати, яких бажано досягти в мистецтві. «Старий актор часів наших бабусь володів своїми прийомами, як справжній майстер, що успадкував їх від колишньої вікової культури. Теперішній актор – користується заношеними прийомами як дилетант...» [3, с. 399]. Такі думки К. С. Станіславський висловлював під час розробки власної системи, яка була результатом шукань всього його життя в артистичній галузі, тобто методом роботи актора, що дозволяє йому створювати образ ролі, розкривати в ній життя людського духу й природно втілювати її на сцені у відповідній художній формі.

На жаль, останнім часом театральні педагоги у більшості, зосереджуючи свою увагу на системі К. С. Станіславського, залишають на маргінесах культури його видатного попередника, О. М. Островського. Слушною з цього приводу є думка Інни Соловйової, доктора мистецтвознавства, яка з досвіду власної педагогічної практики вважає, що найважливішою задачею театральної освіти є об’єктивізм. «Необхідно поглянути не по-новому, а об’єктивістські, звільнивши себе від відмови від старого» [2, с. 61].

Мета статті – показати роль О. М. Островського в розвитку театральної освіти та продемонструвати його вплив на формування сучасної школи акторської майстерності.

Результати дослідження. О. М. Островський свого часу вніс чимало пропозицій щодо вдосконалення практики театральної освіти та безпосередньо вплинув на акторську творчість (не кажучи вже про створення досконалих художніх образів), сприяв розвитку театральної справи. О. М. Островський писав, що дійсне положення драматичного мистецтва і взагалі театральної справи не може вважатися задовільним як стосовно публіки, так і стосовно драматичних письменників.

Однак іншою і чи не головною причиною занепаду театру О. Островський вважав збіднення сцени артистами, що, своєї черги, відбулося від скасування у школі драматичних класів і від припинення контролю над виконанням п'єс. «Драматична школа знищена не тому, що вона була не потрібна, необхідність її всі усвідомлювали й усвідомлюють дотепер, і більше всіх публіка, а тому, що не було вже для неї компетентних керівників. Під керівництвом чиновників існування драматичного навчання було немислимо. Контроль над виконанням заходів для розвитку талантів артистів так само важливий, як і школа. Тільки школа дає придатний матеріал, вона підготовляє молодих людей для сцени, а артистами вони стають під наглядом фахівців» [1, с. 80].

Нові пропозиції О. Островського, викладені ним для публічного висвітлення, стосувалися умов існування підготовчих театральних класів при імператорських театрах, які мали бути не тільки збережені від закриття, а й вдосконалені для надання більш якісної освіти майбутнім акторам – учням драматичних шкіл.

О. Островський вважав, що драматичні класи повинні служити для розвитку в учнях техніки сценічного мистецтва, бо технічна підготовка артиста складається у всебічному розвитку жесту й вимови, оскільки вимова й жест, насамперед, повинні бути *правильними*, потім *виразними* й, нарешті, *природними*, правдивими для даної особи, характерними; то й курсів в підготовчих школах повинно бути три.

На першому курсі передбачалося навчання всіх учнів 1) читанню виразному, звучному й граматично правильному, 2) хоровому співу, 3) правильному жесту (поза, виправлення ходи, вміння триматися, бальні танці), 4) фехтуванню й додатковим предметам, що мають зв'язок з мистецтвом, 5) французькій мові, 6) історії театру й сценічного мистецтва, 7) історії драматичної літератури. Викладання на першому курсі пропонувалося розділити на наступні уроки: 1) читання учнями (окремо) описів та оповідальних монологів з п'єс, спільне читання діалогів і сцен по книзі й напам'ять, причому головну увагу треба звертати на ясність і виразність вимови й логічну й граматичну правильність вираження (акцентування).

В «Додатковій записці про театральні школи» О. Островський розвивав попередні міркування і, насамперед, підкреслював, що дра-

матичного мистецтва, як науки, не існує. Школи тільки підготовляють артистів для сцени, а актором його роблять талант, витончений смак, енергія, практика й гарні сценічні здобутки. Всі завдання театральних шкіл повинні полягати в тому, щоб доставляти для сцени артистів, яким строгою підготовкою дана можливість розвивати свої здібності й удосконалюватися. «Школа дає артистові слухний матеріал, з якого він, керуючись безпосереднім артистичним почуттям, тобто талантом, може створювати образи, сповнені художньої правди» [1, с. 80].

О. Островський наполягав, що аматори й, взагалі, артисти, що вступили на сцену без технічної підготовки, не мають у своєму розпорядженні потрібного матеріалу для того, аби проживати на сцені життям тієї особи, що вони зображують. Бо тільки на курсах, через практичні заняття, передаються учню знання та вміння, які тісно пов'язані зі сценічним мистецтвом, відбувається розвиток його творчої індивідуальності, формування світогляду, оволодіння елементами професійної психотехніки актора.

Задля розвитку голосу, вимови та слуху потрібні тренування не тільки в аудиторіях, а і зі сцени (на великій відстані). Аби навчитися співам, треба проходити елементарний курс для всіх: гами, інтервали, читання нот, голосне читання прози й віршів у даному тоні; тим, хто має голос – професійно навчатися співам.

Важко не погодитися з думками О. Островського, який зазначав, що заняття музикою є обов'язковим для всіх. При цьому навчання музиці повинне бути таким, щоб кожний міг сам акомпанувати, хоча б на гітарі. Для розвитку жесту потрібні елементарні навчання танцям: живі картини, тихі танці: польський менует, вальс та інші бальні танці. Як факультатив до навчання на першому курсі можна включити тренінги зі сценічного фехтування.

З додаткових предметів О. Островський пропонував ввести малювання для бажаючих: елементарне навчання, креслення, лекції з історії театру та сценічного мистецтва, а також історії драматичної літератури (в популярному викладі). Оволодіння французькою О. Островський вважав обов'язковим, а італійським – бажаним.

На другому курсі треба продовжувати оволодівати читанням та виразним жестом, розвивати вимову, опановувати декламацію, а також проводити читання драматичних сцен по книзі, драматичних мо-

нологів (переважно у віршах, напам'ять, зі сцени) та діалогів (виховуючи уміння слухати). У співах пропонуються нескладні хори, соло, легкі куплети й пісні з акомпанементом і без акомпанементу, рекомендовано продовження вивчення гри на інструментах та спільної гри: легкі дуети, тріо й інше. Ускладнюються угруповання на сцені; виконуються невеликі пантоміми, виховується уміння тримати себе в різних костюмах та продовжується вивчення прийомів фехтування. З додаткових предметів пропонується викладання малювання, зокрема, вивчення перспективи (для бажаючих), обов'язковим є отримання первісних понять про гримування та відвідування лекцій з вивчення біографій знаменитих артистів і драматичних письменників, а також занять із французької та італійської мов.

На третьому курсі О. Островський пропонував опанування «природного читання», властивого тій особі, яку артист виконує, а саме: зчитування зразкових п'єс по ролях, таким чином ролі передаються від одного до іншого, так що кожен артист має прочитати всі ролі даної п'єси. Отже, можна познайомитися з особливостями учнів по тому або іншому амплуа.

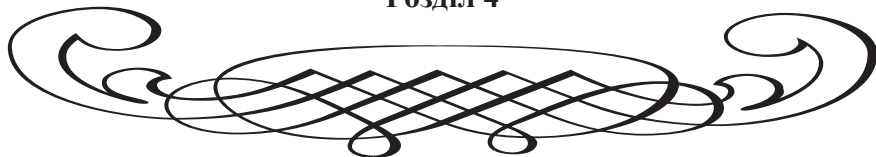
Продовжувалося б також опанування співів за таким планом: хорове виконання музики на сцені і соло; спільне оркестрове виконання (акомпанування); танці характерні та національні; пантоміма (в костюмах); заняття фехтуванням та вправи із різними видами зброї; також малювання декорацій, характерне гримування, відвідування лекцій з історії костюму та зовнішності людини по століттях і народах, аналіз відомих драматичних творів з боку їх характерів. Третій курс повинен бути дворічним. Після першого річного виконання більш здатні учні могли б допускатися на сцену для виконання невеликих ролей, але із зобов'язанням ще рік відвідувати класи. А останній курс призначається дворічним для того, щоб привчити артистів до більш ретельного вивчення ролей і до більш правильного репетирування, бо артист, що змолоду не звик учить ролей, не буде знати своїх ролей ніколи, вважав О. Островський. «Якщо у нас є російська школа живопису, є російська музика, можемо собі бажати і російської школи драматичного мистецтва» [1, с. 64].

Висновки. Пропозиції та критичні зауваження О. Островського до програми підготовчих курсів для драматичних театрів є і сьогодні

вельми актуальними, оскільки театральна школа потребує талановитих педагогів, у системі виховання яких педагогічні ідеї О. Островського мають фундаментальний характер. Тільки різнобічно освічені таланти здатні, набувши досвіду, визначити особисту логіку і закономірності організації навчального процесу, уточнення або наповнення іншим розумінням його зміст, відточити попередні та запропонувати нові педагогічні заходи, виробити плідні методи навчання. Тільки такі педагоги здатні побачити в учнях рівноправних колег та самостійних митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Островский А. Н. О театре [Текст] : [Записки, речи и письма] / А. Н. Островский. — Л. : М. : Искусство, 1941. — 216 с.*
2. *Соловьёва И. Педагогика: поэзия и проза [Текст] / Инна Соловьёва // Театральная жизнь. — 2008. — № 3. — С. 59–62.*
3. *Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 тт. [Текст] / [ред. М. Н. Кедров]. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1954. — Т. 1. — 515 с.*
4. *Цветков В. И. В одной руке два арбуза не унести [Текст] / В. И. Цветков // Советская культура. — 1976. — № 80 (3 окт.). — С. 6.*
5. *Цветков В. И. Проблемы освоения театральной педагогики в профессионально-педагогической подготовке будущего учителя [Текст] / В. И. Цветков // Материалы Всесоюзной научно-практической конференции. — Полтава, 1991. — С. 76.*



*Жанрово-стильовий фонд у сучасних
модифікаціях*

УДК 78.03 : 782.6.082.2 (520)

Андрей Желтоног

**СТИЛЕВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СОНАТЫ
В ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ**

Эволюция современной японской музыки отмечена её глубинными взаимодействиями с разными национальными компонентами межкультурного коммуникативного процесса: 1) с музыкой стран дальневосточного региона; 2) музыкальной культурой западноевропейской цивилизации; 3) музыкальными традициями славянских стран. Изучение влияния европейского искусства на развитие японской классической музыки открывает богатство стилевых взаимодействий в современном композиторском творчестве. Многие сочинения японских авторов опубликованы, но, тем не менее, малоизвестны отечественным музыкантам. С этой точки зрения рассмотрение особенностей развития фортепианной музыки Японии, обусловленных синтезом национальной культуры и западноевропейских художественных традиций, представляется одной из актуальных задач отечественного музыкознания. **Цель** представленной работы – выявить разнообразие стилевых трактовок жанра сонаты в контексте фортепианного творчества японских композиторов XX ст. Анализ Сонаты для фортепиано известного японского композитора и педагога Акиры Миёси расширит информацию как о стиле композитора, так и об интерпретации жанра сонаты в японской фортепианной музыке.

В украинском музыковедении вопросы специфики японской фортепианной музыки как в композиторском, так и в исполнительском творчестве пока не нашли отражения. Они не были удостоены внимания и российских исследователей, которые, тем не менее, изучали своеобразие японской традиционной музыки, её этно-инструментария, фольклора (Н. Григорович, М. Есипова, С. Лупинос, В. Сисаури и др.), а также творчество отдельных японских композиторов (М. Дубровская, Е. Снежкова). Некоторые работы западных – англоязычных – авторов, связанные с изучением истории «проникновения» фортепиано в японскую музыкальную культуру, творчества отдельных композиторов, акцентировали как характерную черту японской музыки синтез стилизованных элементов [8; 9]. Рассмотрение фортепианных сонат в творчестве отдельных японских композиторов (А. Миёси, А. Ясиро), представленное в работе К. Мураками [8], сосредоточено в большей мере на рекомендациях к их художественному исполнению, чем на трансформациях жанровых особенностей с учётом композиторского стиля.

Обращение композитора – представителя любой национальной школы – к жанру сонаты свидетельствует о наличии особого концептуального подхода к организации музыкального материала, развитию художественных образов. В японской фортепианной музыке, испытавшей влияние культуры западноевропейской цивилизации, сформировалась тенденция к воплощению музыкальных идей посредством чёткой структурной логики сонаты, основанной на диалектике музыкального мышления (тезис, антитезис, сопоставление, конфликт, гармонизация). Несомненно, тенденция сложилась в процессе художественного синтеза национальных традиций с европейскими жанрово-стилистическими нормами, откристаллизовавшимися в сфере инструментальной музыки. Дифференциация авторских стилей в творчестве японских композиторов обусловлена степенью идентификации национальных традиций, способами «внедрения» японских элементов в апробированные музыкальные структуры, в частности, в жанровую модель фортепианной сонаты.

Отметим, что жанр сонаты не является типичным для японских композиторов, предпочитающих жанры прелюдии, концертной пьесы, баллады, сюиты и др., генетически связанные с фольклорными музыкальными традициями и обогащающие фортепианное искус-

ство эффектами колористических звучаний, оригинальными жанровыми находками, разнообразием стилевых сочетаний. Долгое время традиционная музыка в Японии была связана с культурами Китая, Кореи и других стран дальневосточного региона; ей присущи такие особенности музыкального языка, как ладовая пентатоника, звукоподражательная природа художественной экспрессии; монодийность, медитативность как композиционно-эстетические характеристики музыкального мышления и др. Информационно-семантическое музыкальное поле, объединяющее разные культуры дальневосточной цивилизации, обладало не менее устойчивой структурой, чем национальное, более конкретное, но «меньшее» по масштабу [3, с. 18].

К родоначальникам жанра сонаты в японской музыке следует отнести известных композиторов Сабуро Морои (1903–1977) и Кисиро Хирао (1907–1953), которые получили музыкальное образование в Европе и определили процесс формирования основных направлений, связанных с влиянием стилей ведущих европейских музыкальных школ – немецкой и французской [8, с. 23]. Следуя строгому нравственному *credo*, японские музыканты, получавшие или совершенствовавшие образование за пределами Японии, непременно возвращаются на родину, передают полученные в столицах мировой культуры знания молодому поколению японских учеников. Именно таковым был творческий путь известных японских композиторов: С. Морои, К. Хирао, К. Ямады, Н. Тэрахары, Я. Акутагавы, Т. Такемицу, А. Миёси, А. Ясиро и др.

Сабуро Морои учился в Высшей школе музыки в Берлине (*Hochschule für Musik*) с 1932 по 1935 гг. Сочиняя музыку, которая воплощала влияния немецкой традиции, он мастерски использовал классическую форму сонатного *Allegro* [9, с. 24]. Морои особенно восхищался творчеством Бетховена и Брамса, использовал как образец для подражания свойственное им видение структуры сонатной формы. Музыкальный язык последователей Морои – композиторов Ёсиро Ирино и Минао Сибаты – характеризуется взаимодействием национальных элементов (пентатоники) с двенадцатитоновой техникой Арнольда Шёнберга.

В то же время (первая половина XX ст.) складывалась музыкальная карьера Кисиро Хирао, который обучался в Токио (у Сатуро Ону-

мы), а затем – в Париже (1931–1936). Предпочитая форму классической сонаты, он сочинял как для фортепиано, так и камерную музыку для деревянных духовых инструментов в сопровождении фортепиано: наиболее известны Сонатина для флейты и фортепиано, Соната для гобоя и фортепиано, а также Соната для фортепиано [9, с. 27]. В первой части Сонаты для фортепиано Хирао использует близкий японской национальной музыке звукоряд (пентатоника без третьей и шестой ступеней), имитирует в фортепианной фактуре уникальные звучания *yamatogoto*, японского струнного инструмента [9, с. 28]. По возвращении в Японию он был удостоен первой премии в конкурсе, проведённом Новым симфоническим оркестром в 1937 г., за своё симфоническое произведение *Kodai Sanka*, в котором влияние французской музыки сочетается с элементами традиционного японского стиля.

Подобный стилевый симбиоз свойственен и музыке Томодзи-ро Икеноучи (1906–1991) – первого из японских студентов Парижской консерватории (1927–1936). Будучи родом из семьи поэтов хайку, он интересовался французской поэзией, создавал произведения в стиле французского импрессионизма [9, с. 28]. Последователем художественных концепций Икеноучи стал и ныне живущий известный японский музыкант-исполнитель, педагог и композитор Акира Миёси (1933 г. р.). Написанная им в 1958 г. Соната для фортепиано постоянно привлекает внимание концертирующих пианистов. Акира Миёси начал занятия музыкой в возрасте четырёх лет, позже учился композиции у Козабуро Хираи и Томодзи-ро Икеноучи, целеустремлённо изучал французскую литературу в Токийском университете. Обучался композиции в Парижской консерватории (1955–58 гг.), после вернулся в Японию, в 1960 г. закончил университет. Стал профессором композиции в Toho Gakuen School of Music в Токио, а с 1974 по 1995 г. Миёси был президентом (ректором) этого учебного заведения [8, с. 23].

Наброски *Сонаты для фортепиано* Миёси сделал ещё во время обучения в Париже, а закончил её после возвращения в Японию в 1958 г. Премьера состоялась в исполнении Хироси Тамуры 24 апреля 1958 г., издание (Ongakuno Tomosha) датировано 1964 г. [8, с. 24]. Несомненно, в её концепции прослеживается влияние неоклассицизма, характерное для французской музыки XX ст. (Д. Мийо, Ф. Пу-

ленк, А. Онеггер и др.), обращение к старинным французским и итальянским сонатам, использование жанрово-стилевых норм музыки барокко.

Соната состоит из трёх частей; две крайние написаны в традиционных формах: первая часть – сонатное аллегро, третья – в форме рондо. Необычна вторая (медленная) часть, созданная в форме «арки» и имеющая центральное значение для всей композиции. Детальный анализ Сонаты обнаруживает тонкое вплетение атональных фрагментов (в духе фортепианной стилистики А. Веберна) в необарочные формы, которые повлияли и на творчество таких непохожих композиторов, как А. Шёнберг, М. Рeger, И. Стравинский, Б. Барток. Подобный стилистический симбиоз обретает оригинальную трактовку в данном произведении, взаимодействуя с изящными внедрениями японских элементов-символов в художественную структуру современной сонаты. Метафорой к звукообразам Сонаты для фортепиано А. Миёси (дискография Tomiko Tahara) может послужить португальское озвучивание термина «барокко» – «жемчужина неправильной формы».

Структура первой части стандартна: экспозиция, содержащая оппозицию двух тем, разработка, её драматизирующая и включающая эпизод «Grave», а также традиционная реприза. В экспозиции первая тема (главная), представлена в начальном построении из восьми тактов. Несмотря на структурный лаконизм, её значение трудно переоценить: во-первых, эмоциональная подача свидетельствует о появлении «героя» произведения, во-вторых, семантическое наполнение темы ассоциируется с символом «простоты» (simplicity), которая представляет ключевое понятие традиционной японской музыки, искусства и культуры в целом. Исследователь К. Мураками, ссылаясь на теоретические положения Дж. Т. Бринкмана [7], именно так и расшифровывает значение этого символа-аллюзии [8, с. 23–25].

Три начальных звука мелодии (E – Ges – F) конструируют мотив, многократно используемый композитором на протяжении всей сонаты. Это генеральная интонация, своего рода мелодический императив, исполняющий роль *лейтмотива* в произведении. В конце главной темы в её первом проведении звучит фигура из трёх повторяющихся звуков – «символ простоты» – всего японского – символ, который, как

«глоток воды»), стал важным жестом японской традиционной музыки, дзен-философии и дзен-культуры, этическим и эстетическим постулатом национального творчества. Как отмечает исследователь К. Мураками [8, с. 25], идея простоты лежит в основе мироощущения всего бытия японцев: в представлениях о еде, дизайне помещений, озеленений, оформлении садов из камней и др.

Дальнейшая последовательность из семи нот (E, Ges, F, B, Des, A, C) экспонирует неполную серию, функционирующую как принцип организации этого раздела, а её дальнейшие инверсии создают эффект действия в атональной сфере связующей партии. Разворачиваясь на протяжении 57 из 96 тактов экспозиции, переходное построение – связующая – становится её нетрадиционным моментом. Впервые Миёси вводит новый ритмический мотив, сочетающий восьмые ноты с точкой и шестнадцатые, затем излагает его в уменьшении и обращении, используя, таким образом, барочные полифонические принципы композиции, реализующиеся в различных формах контрапункта.

Вторая тема – побочная – имеет обозначение «Andante» и техникой экспонирования подобна первой теме, хотя контраст между ними подчёркнут не только темповыми соотношениями («аллегро – анданте»). Четыре фразы с двумя почти точно повторяемыми тактами и развивающий материал приводят к эпизоду, обозначенному, как отмечает К. Мураками [8, с. 28], ремаркой «стоически» (a stoic). Стоицизм – один из древних философско-этических постулатов западной культуры, воплощающий непоколебимость в исполнении долга. Этот музыкальный образ, как и фраза «простоты», наполняет экспозицию особым, символическим, смыслом.

Заметим, что, если общим мелодическим направлением в изложении первой темы является восходящее (секунда, септима), то вторая тема «спускается», используя экспрессию диссонирующих интервалов (главным образом – малой ноты), на протяжении всего своего развёртывания. Расширяется также фактура изложения за счёт наращивания третьего голоса (в отличие от оригинальных двух, экспонированных в первой теме). «Разбухание» структурного пласта требует от пианиста постоянного внимания к интонированию каждой линии независимых голосов, что можно сравнить с методикой исполнения трёхголосных инвенций И. С. Баха [8, с. 30].

Полифоническая фактура сонаты является весьма сложной: композитор использует технику мотивного развития, сочетающуюся с переплетением самостоятельных музыкальных линий. Идея такого развития ассоциируется с музыкальным построением, фрагмент которого является основой для уникальных трансформаций, в том числе, и секвенционного типа. В качестве исходного музыкального тезиса используется мотив главной темы, излагаемый четвертями и «перебивающийся» ритмическим рисунком из восьмых длительностей, которые распределяются между двумя голосами (подобно тому, как это происходит в гокете) [8, с. 24]. Техника гокета вновь актуализируется в музыкальной практике XX ст. – через композиционные принципы необарокко, серийности, пуантилизма (А. Веберн и др.)¹.

В разработке первой части образность драматизируется, развитие приводит к эпизоду с пометкой «Grave» (178–183 гг.), который представляет собой хорал на основе первой темы. Реприза заканчивается четырьмя тактами, построенными на интонациях темы-символа «простоты», обрамляющих первую часть и создающих дополнительную смысловую арку-реминисценцию в сонатной форме.

Вторая часть написана в сложной трёхчастной форме с зеркальной репризой (А В С В' А'), которая также может быть трактована как «форма арки». Разделы А и В состоят из двух повторяющихся секций, в репризе сокращённых вдвое. Средняя секция (С) имеет темповое обозначение «Presto», а внешние части воспроизводятся в темпе *Andante*. Основная тема второй части происходит от лейтмотива из первой части, исполняемого *tenuto*. Согласно функциональным признакам лейтмотива, он появляется в важнейших композиционных разделах сонаты: в начале второй части выступает как движущая сила (мелодическая линия в басу) многоголосной фактуры (левая рука пиан-

¹ Напомним, что суть техники гокета – в том, что мелодическая линия рассекается на отдельные звуки или группы звуков, которые распределяются по разным голосам, отчего исполнение становится прерывистым, как бы заикающимся. Начальные формы гокетирования встречаются в музыкальных культурах Азии и Африки, именно отсюда гокет, по всей вероятности, проник в музыку западных стран. В европейской средневековой музыке гокет зародился на рубеже XII–XIII вв. во Франции (школа Нотр-Дам, Париж), использовался в изоритмическом мотете, французской *chasse* и др.

ниста), хотя и записывается композитором с учётом энгармонической замены (Ges как Fis). Композитор цитирует первую тему – лейтмотив – почти точно: исполнителю необходимо воспроизвести лёгкое прикосновение, такое же, как в финале Второй сонаты Ф. Шопена. Виртуозная игра на очень высокой скорости с великолепной координацией обеих рук, акустическая педализация – таковы требования, выдвигаемые перед пианистом: «гибкие запястья и локти, сильные пальцы необходимы для освоения этого раздела» [8, с. 9]. Кроме того, отметим ещё один важный для стиля барокко признак: наличие многократно повторяемых своего рода каденций – «вдалбливающих» вертикальных мотивов.

В финале Сонаты для фортепиано Миёси использует тематические находки предыдущих частей, в частности, простую музыкальную линию, напоминающую тему-лейтмотив из первой части, который, однако, изменён в связи с фактурным размыванием иерархии мелодии и аккомпанемента. Тенденцию к созданию «формы арки» во всей сонате демонстрирует и экстраполяция мелодии из второй части. Полифактурная обработка материала, каскады пассажей, быстро меняющих свою направленность, сложный метроритм (5/4, 7/4, 6/5) требуют от пианиста как энергии, так и гибкости в исполнении мотивных конфигураций в разных регистрах. На фоне широко используемых приёмов полиритмии в партии правой руки излагается тема непрерывного танца со смешанным метром (5/8, 7/8). Хотя мелодия постоянно излагается в скрипичном ключе, левая рука воссоздаёт рельефную акцентированную линию, которая исполняется с механической точностью: пианист должен «держаться» стабильный темп, в то время как музыкальный образ становится всё более динамичным и драматичным. Исполнительский план заключительного рондо вызывает ассоциации с финалом Седьмой сонаты С. Прокофьева.

Целостность звукового воплощения Сонаты для фортепиано Акиры Миёси позволяет неазиатским пианистам и слушателям осознать «контраст и взаимодействие» восточных и западных культурных идиом, углубиться в истоки японских традиций, воссозданных в контексте современных звукообразов мирового музыкального искусства. Композитор применяет реминисцентный метод экспонирования и развития, словно призывая исполнителя и слушателя «заглянуть»

в глубины культурных событий, происходивших в Японии последних 120 лет [8, с. 68].

Рассмотрение модификаций стиля в фортепианном творчестве японских композиторов XX ст. позволяет сделать **выводы**.

1. Стилиевые особенности творчества японских композиторов первой половины XX ст. определяются основополагающим влиянием немецкой или французской музыки, которое в трактовке жанра сонаты сочетается с традиционным японским стилем, характеризующимся внедрением соответствующих элементов музыкального языка (пентатоники, имитаций национальных инструментов) в ткань фортепианных сочинений (сонатные концепции С. Морои, К. Хирао).

2. Структурная логика Сонаты для фортепиано Акиры Миёси демонстрирует современный универсальный стиль (вторая половина XX ст.), комбинирующий западноевропейские, японские и другие элементы, а также основанный на стилистике и композиционных принципах музыкального постмодерна (неоклассика, небарокко, атональность, пуантилизм и др.). Знаками постмодернистской эстетики в конструировании смысловой оппозиции сонатной формы выступает система музыкальных символов-аллюзий.

Изучение трактовок фортепианных жанров в творчестве японских композиторов представляется перспективным. Автор считает, что, если дверь в японскую музыку будет приоткрыта, то каждый пианист захочет пройти через неё.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях [Текст] / М. Есипова // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 156–165.

2. Желтоног А. Этноцивилизационные корни японской фортепианной музыки [Текст] / А. Желтоног // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. — Харків : ХДАДМ, 2012. — № 12. — С. 138–141.

3. Каяк А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты [Текст] : автореф. дис. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 / А. Б. Каяк. — М., 2011. — 36 с.

4. Лупинос С. Ладовое мышление японцев [Текст] / С. Лупинос // Культура Дальнего Востока. — Владивосток : Дальнаука, 1992. — С. 145–158.

5. Сусаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии [Текст] / В. Сусаури. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 290 с.
6. Bailey, W. B. *Japanese piano compositions of the last hundred years: a history of piano music in Japan and a complete list of Japanese piano compositions* [Text] : Thesis/dissertation : Manuscript Archival Material / W. B. Bailey, J. U. Garrett. — Rice University, 2001. — 313 p.
7. Brinkman, John T. *Simplicity: A Distinctive Quality of Japanese Spirituality (Asian Thought and Culture)* [Text] / John T. Brinkman. — New York : Peter Lang Pub Inc. — 1996. — 275 p.
8. Murakami Kazuo. *Japanese piano sonatas: a discussion and performance guide* [Text] : Theses and Dissertations (DMA) / Kazuo Murakami / Graduate College University of Iowa. — Iowa, 2011. — 80 p.
9. Fukui Masa Kitagawa. *Japanese piano music, 1940–1973: a meeting of eastern and western traditions* [Text] : Thesis (D.M.A.) / Masa Kitagawa Fukui / University Microfilms International, University of Maryland : College Park, 1981. — 164 p.

УДК 781.2 : 780.616.432

Наталья Рябуха

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ А. ШНИТКЕ
КАК КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке стало знаковым с точки зрения осознания концепции мира звуковых образов всего XX ст. Не случайно именно этому композитору принадлежит идея введения в музыкальный лексикон термина «*полистилистика*», обоснованная им в докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 г. [12, с. 327–331], обозначающего один из ярчайших феноменов музыкальной классики XX в. Музыкальный мир А. Шнитке – уникальный и многогранный, передающий с помощью индивидуально-стилевых средств *звукоощущение современной эпохи*. Каждое из его произведений, словно музыкальный документ, отражает «*поэзию мысли*», яркую индивидуальность автора, воссоздаёт сложную ат-

мосферу современности – времени парадоксального и хаотичного. Творческий метод А. Шнитке позволяет передать «звукоощущение действительности» в «сложной простоте», когда в смысловую игру жанровыми и стилевыми аллюзиями включено всё многообразие классической традиции. Его музыка наполнена магией скрытых смыслов и подтекстов: отдельный тон, звуковая структура, целостная композиция или жанр работают на создание *звукового образа как смысловой модели мира*.

Раскрыть поэтику «*звукового образа мира*» как отражение целостной концепции «интонируемого мироощущения» второй половины XX ст. на примере фортепианных сонат А. Шнитке – *цель* нашей статьи.

Анализ фортепианных сонат А. Шнитке в контексте заявленной проблематики ранее не привлекал внимания музыковедов. Проблемы частично касаются авторы известных монографий и научных статей, такие как В. Холопова [11; 12], Е. Чигарева [12; 13], А. Ивашкин [3; 4], Д. Шульгин [16], Дзюн Тиба [10], И. Матюшонок [6] и др., в которых представлен широкий спектр вопросов, касающихся изучения творчества А. Шнитке. Однако звукообразная специфика фортепианной музыки композитора исследована недостаточно.

Три фортепианные сонаты относятся к позднему периоду его творчества (1987–1992), когда композитор стремился уйти от полистилистики как ведущего принципа мышления к свободной атональности на основе интонационной согласованности элементов. К сонатному жанру принадлежат также более ранние произведения Шнитке: Фортепианная соната (1954), три Сонаты для скрипки и фортепиано (1963, 1994), Трио-соната *Quasi una sonata* (1968), Соната для виолончели и фортепиано. В целом сонатный цикл композитор трактует согласно представлениям, сложившимся во второй половине XX ст. Как указывает Дзюн Тиба, в поздний период творчества Шнитке наметились две характерных тенденции: «крайнее упрощение структуры, с одной стороны, и усиление символической выразительности каждой интонации, не имеющей прямой адресованности цитаты, с другой» [10, с. 32].

Аскетизм фактурного изложения и символизация звукообразов в фортепианных сонатах А. Шнитке вызывают ассоциации с произ-

ведениями композиторов-современников. Так, в камерных сонатах Д. Шостаковича, Г. Уствольской, В. Сильвестрова и многих других композиторов наблюдаются, с одной стороны, стремление к лаконичной сжатости и концентрированности формы; с другой – сложные интонационно-стилевые и образные взаимодействия, указывающие на масштаб и концептуальность мышления в данном жанре. Концептуализм, стремление к созданию универсального музыкального языка, отражающего единство современного звукового мира – главные творческие задачи, которые всегда ставил перед собой А. Шнитке: «Когда вы пишете своё произведение, вы выстраиваете целый мир» [16, с. 3].

А. Шнитке не избегает классических принципов сонатного мышления (контраст-конфликт тем, интонационно-тематические связи между частями), соединяя их с современными приёмами и техниками композиторского письма. Однако А. Ивашкин справедливо указывает на то, что «способ, которым Шнитке видит мир, больше схож с иконным многообразием и подвижностью точек зрения, нежели с рационализмом классического мышления, господствовавшим в симфонии, сонате, романсе на протяжении нескольких последних веков» [4, с. 16]. В фортепианных сонатах синтезируются различные техники письма (додекафония, сериальность, сонорность, пуантилизм и алеаторика); при этом интонационно-тематическое развитие осуществляется на основе принципа вариантного изменения серии по различным параметрам (звуковысотным, ритмическим, тембровым, динамическим, артикуляционным, регистровым и темповым).

Все три сонаты, созданные практически в один период времени, имеют близкую логику композиции, построены по принципу контрастного чередования частей: Lento (Moderato) – Allegro (Allegretto) – Lento – Allegro. Все сонаты несут на себе печать трагической незавершенности, недосказанности. Ряд жанровых звукообразов создаёт арочные связи внутри сонатного цикла: **речитативный монолог** (I и III ч. Сонаты № 1; I и III ч. Сонаты № 3), **хорал** (I, II и III ч. Сонаты № 1; II и III ч. Сонаты № 2) **сарабанда** (II и III ч. Сонаты № 2; III и IV ч. Сонаты № 3), **колокольность** (I и IV ч. Сонаты № 1; I, III ч. Сонаты № 2), **монограммы** (тема Lento Сонаты № 1 создана из монограмм имён Владимира Фельцмана и Альфреда Шнитке). Таким образом, три самостоятельных произведения тяготеют к объединению

в единую сонатную трилогию, в которой представлена разнообразная палитра звукообразов – от лирико-медитативных до драматических, крайне эмоционально-экспрессивных, развитие которых приводит в каждом из финалов к «заключительному кризису», по выражению А. Ивашкина [14, с. 7].

В сочинениях А. Шнитке отражается одна из ведущих тенденций, характерная для авангардной музыки – расширение понятия и переосмысление *художественно-эстетической концепции звука*. Новая концепция звука связана с тотальной символизацией звукового пространства, привнесением в музыкальный контекст религиозно-философских и культурологических идей (в частности, дзен-буддизма), что подтверждает теорию «фоносферы» М. Тараканова как звуковой среды обитания человека и социума [9, с. 17]. Музыкальное мышление А. Шнитке, направленное на поиск новых средств выразительности и способов их организации, связано с **интеллектуально-психологическим типом звукоощущения**, при котором отношение к звуку как сгустку времени, «свёрнутого в мгновении», направлено на воплощение глубинных измерений внутреннего мира человека.

Важную роль выполняют не только традиционные акустические свойства звука (высота, громкость, длительность, тембр), но и его интенциональные параметры, которые рождаются тонкими психологическими импульсами на основе «интуитивного видения» [7]. На это изменение звукового восприятия современного континуума указывает Н. Герасимова-Персидская: «Композитор, как Демиург, противопоставляет Безмолвию. Он начинает творить мир: Звук появляется вместе с Пространством и Временем. Качество звука, его внутренняя структура определяют свойства всего феномена, который возникает на этой основе» [3, с. 320]. Однако, по словам самого А. Шнитке, «реальная музыка есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело и, если он будет внимателен, то почувствует этот огромный иллюзорный музыкальный мир» [15, с. 21]. По мнению Е. Чigareвой, подобная установка характеризует мироощущение композитора в поздний период творчества [13, с. 23].

В фортепианных сонатах А. Шнитке звукообразность создают интенциональные свойства звука, обусловленные инструментальной спецификой. Она отражает индивидуальное отношение А. Шнитке как

к семантике звука, так и к звуковой природе инструмента, который является связующим звеном между внутренним миром композитора и «звучающим миром» исполнителя. Композитор отдаёт предпочтение сонорно-колористической трактовке инструмента с неоклассическим сочетанием приёмов иллюзорно-педального и концертного изложений. В сонатах представлены разные звукообразные сферы: от предельно тихого «отдалённого» звучания, передающего ощущение тени, призрака, потусторонности – до выражения драматической экспрессии, отражающей конфликт человека с миром. Перечислим формообразующие факторы, влияющие на звукообразную специфику:

- самодостаточность отдельного «звука-атома» как важного драматургического элемента;

- многослойность и сконцентрированность пространственно-акустической фактуры, создающей эффект объёмности и бесконечности звукового пространства;

- разнообразие тембродинамической палитры звука с динамическим рельефом в пределах от *ffff* до *pppp*;

- максимальное использование выразительных возможностей инструмента, благодаря чему каждый *звуко-тембр*, *звуко-ритм* обретает невероятную объёмность, глубину и пространственную перспективу;

- создание разнообразных звуковых эффектов: «воздушный», «вибрирующий», «ирреальный», «затухающий» звук с эффектом «шлейфа», создающего ощущение продолжения звучания в виртуальном пространстве; ударно-шумовые пианистические приёмы с преобладанием артикуляции *non legato*, репетиционно-мартеллятной техники, хроматических кластеров; педальные наложения и напластования, порождающие сложный фактурно-звуковой эффект, новое качество звука.

Указанные факторы свидетельствуют об обновлении художественно-акустических и фактурно-пространственных характеристик фортепиано в современной музыке. Гармонические, динамические, ритмоинтонационные, жанрово-стилевые и фактурные решения возникают на основе нового авторского слышания и понимания тембрового потенциала инструмента, открытия его новых фонических свойств. Это выражается в особом внимании к тембровым краскам, к использованию акустических приёмов и звуковых имитаций инструментальных (струнных, духовых, органых, клавишных, ко-

локольных) и вокально-хоровых звучаний, а также создании стереофонических эффектов, создающих многомерность музыкального пространства. Удивительное «видение» и «слышание» инструмента, проявляющееся у А. Шнитке в «беспрецедентном умении находить новые вещи в недрах традиционной техники», позволяет осуществить трудноуловимую связь смысла и звука [4, с. 16]. Следовательно, звуковая драматургия на основе экзистенциального мироощущения для поэтики А. Шнитке является смыслообразующим фактором, благодаря чему музыка становится, по выражению В. Сильвестрова, «...философским отражением структуры мира», «голосом мира», «пением мира о самом себе» [8, с. 90].

В обоснование сказанного выше о стилевом своеобразии инструментально-звукового мира фортепианных сонат композитора приведём краткие аналитические наблюдения.

Соната № 1 (1987). Образно-смысловая логика композиции объединяет все четыре части, идущие *attassa*, в масштабную одночастную форму с чертами сонатности – угадывается аналогия с романтической идеей симфонического цикла-поэмы. Первые такты сонаты погружают в атмосферу философского размышления. В основе тематизма, обрамляющего всю сонату, лежит монограмма, выполняющая образно-смысловую и формообразующую функции – музыкальный эквивалент имени Владимира Фельцмана, близкого друга композитора, переехавшего в конце 80-х из Москвы в Нью-Йорк – пианиста (ученика Я. В. Флиера), чей стиль отличают аристократизм, сдержанность и изысканная манера исполнения.

Первая часть (*Lento*) строится на основе двух контрастных образов, сочетание которых напоминает барочную диспозицию «речитатив – хорал». Тембр фортепиано в речитативе приближен к человеческой речи. С развитием звукообраза по принципу динамизации экспрессии (от шёпота до крика) тембровая окраска звучания видоизменяется. Использование предельно высокого регистра инструмента (4 октава) в сочетании с динамикой *fff* и ритмическим остинато перевоплощает инструментальный голос в жёсткий металлический стук.

Если речитатив окрашен тёмной палитрой эмоционально-экспрессивных красок за счёт преобладания сериальных и алеаторических приёмов с «речевой» подачей инструментального голоса, то в хора-

ле жанрово-стилевая ассоциативность создаётся иными средствами: подчёркнутой сонорно-звуковой лаконичностью темы, использующей элементы тонального мышления. Звукотембровая палитра и динамическая шкала (*ppp – pp – p – mp – p – pp – ppp*) дополняют образ «самообщения». Жанровый диалог двух образных сфер моделирует движение души от мрака к свету, от хроматических, сгущённых красок медленного речитатива к «чистому», «небесному» звучанию хорала. Появление в конце части первого звукообраза-монограммы говорит о строгой логике и тонкости в ощущении формы, стремлении к зеркальной симметрии, отражающей идею круга. А. Ивашкин справедливо отмечает, что «в сочинениях А. Шнитке нет развязки, настоящего конца. Музыка возвращает к своему истоку – безмолвию» [14, с. 7].

Вторая часть (*Allegretto*), в которой предвосхищается дальнейшее развитие тем в финале сонатного цикла, написана в духе пасторали, «как видение детства и невинности» [14, с. 7]. Идея образной диспозиции I части повторяется и здесь: игривость и лиричность «темы детства» контрастирует с внезапно вторгающимся контрапунктированным эпизодом. В результате активной разработки звукообраз первой темы, отличающийся ясностью и лёгкостью фактуры, в кульминационной зоне (т. 221) утяжеляется более «жёсткой» манерой письма: использован стреттный принцип изложения с применением хроматических кластеров, динамических контрастов с резким скачкообразным движением в разных регистрах, требующим острой артикулированности.

Третья часть (*Lento*) незаметно вливается в звучащий мир экспрессивного звукообраза на фоне расслаивающегося кластера. Это – лирико-медитативный центр сонатного цикла, в котором чувствуется манера письма А. Шёнберга и А. Веберна. Проведение темы хорала из I части создаёт звукообразную арку, перерастая затем в динамизированный эпизод, отмеченный использованием техники *martellato* и кластеров (*fff*).

Четвёртая часть (*Allegro*) выполняет функцию финала, поскольку в ней в трансформированном виде проводятся основные темы цикла. Стреттный тематизм требует механизированного, сухого и ритмически точного исполнения. Эпизод *Pesanto*, выполняющий роль коды и драматической кульминации сонаты, обрывается резко звучащим

кластером, рвущим струны рояля. Логика драматургической концепции с нарастающими кульминациями и динамизированными репризами соответствует «шостаковическому драматическому симфонизму» [14, с. 28].

Соната № 2 (1990–1991) представляет свою драматургию жанровых звукообразов. «Чистота» жанров хорала и сарабанды контрастирует с экспрессией атональности лирической темы I части, развитие элементов которой приводит к первой кульминационной развязке: тема лёгкой романтической полётности трансформируется в образ воспоминаний о безвозвратно ушедшем, иллюзорном, недостижимом.

В сонате складываются две полярные, но, в то же время, драматургически взаимодействующие образные сферы: жизни и смерти, настоящего и прошлого, надежды и отчаяния, мечты и прощания. Во второй части контрастные жанровые начала хорала и сарабанды сплетаются, как символы вечности и тленности жизни. Это попытка подняться над временем, выразить сакральный смысл и духовные основы бытия, хотя при этом композитор использует знаки современной культуры (атональность, серийность и сонорные эффекты).

Заключительная часть сонаты демонстрирует идею трансформированного пространства на основе сближения одновременных событий – прошлого и настоящего. Вновь звучит тема хорала из II части сонаты. Подобный приём был использован уже в Сонате № 1. А. Шнитке вновь обращается к полифонии как средству динамизации образа. Но особое внимание композитора обращено на макро- и микроканонические формы развития, где отдельный мотивный комплекс прорастает из предыдущего. Террасообразная динамика свидетельствует о связи с традицией барочного инструментализма.

Внезапному появлению хорала, усиливающему, благодаря арочным связям цикла, внутренний конфликт, отвечает алеаторический эпизод (т. 39), заканчивающийся остигнутыми ударами в крайне низком регистре. Ассоциативный образ колокольности символизирует духовную рефлексию, контрастирующую с общим контекстом кульминации. Интересным решением финала является проведение в третий раз темы хорала как символа прощания с мечтой и ухода из жизни.

Соната № 3 (1992) является зеркальным отражением образности первых двух сонат, поскольку в ней фигурируют те же жанровые ал-

люзии (сарабанда, монолог). Первая часть (Lento), с её образно-семантической и жанрово-стилевой основой – монологом – образует арочную связь с I частью Сонаты № 1. Однако в ней наблюдается стремление к лаконизму, передаче затаённой, сумрачной атмосферы, ощущения ирреального пространства. Композитор тяготеет к эстетике минимализма, согласно которой небольшое количество звуков с высокой удельной значимостью каждого из них выстраивает звуковую идею. Это приводит к тому, что каждый звук, мотив или сонорный кластер – простейшие элементы музыкального языка – оказываются основной действующей силой в драматургии произведений. Такой принцип развития, по словам Н. Каспаровой, в поздний период творчества композитора означает его уход от программно-конфликтной драматургии к «морфологическому симфонизму» [1, с. 301]. В пользу симфонизма как принципа мышления позднего А. Шнитке свидетельствует и то, что после написания Сонаты № 3 композитор создал ещё четыре – последние – симфонии. Последняя соната, написанная после перенесённого композитором инсульта, во многом перекликается с другими поздними сочинениями композитора. Так, трагические образы господствуют в Симфониях № 6 и 9, четырёхручном Концерте для фортепиано № 2, кантате «История доктора Иоганна Фауста».

Тревожная взволнованность II части цикла (Allegro), образы «наваждения» подчёркнуты фактурно (обилие скачков) и ритмически (прерывистые остинатные фигуры). Кластер, внезапно обрывающий линию развития тематизма, также не становится опорной точкой, смысловым разрешением ситуации. Накопленная усталость «передаётся» в III часть сонаты (Lento), где мелодико-ритмические знаки сарабанды согласуются с общим аскетичным безжизненным тоном музыки. Господствует ощущение «текущего момента», когда каждое созвучие должно быть «прожито» максимально насыщено – до полного затухания звучания.

Финал (Allegro) выполняет функцию объединения всех тем и образов сонатного цикла, однако трансформирует их смысловые миры в духе ирреальности, представляя их как размышления-воспоминания о пережитом или высказанные «мысли вслух». Звуковая идея сопоставления разноплановых тем подчёркнута темповыми соотношениями внутри части.

Выводы. Фортепианные сонаты А. Шнитке – музыкальные полотна, в которых картина современности воссоздаётся сквозь призму уникального звукового мира композитора. Несмотря на драматургические различия, прослеживаются объединяющие концептуальные черты в трактовке композитором данного жанра. Это, прежде всего, отношение к традициям и новаторству, монолитность и цельность полярных звукообразных сфер, связанных с идеями фаустианства и духовности; противопоставление тем-образов через символизацию знаков культуры; скрытая программность. Концептуализм мышления А. Шнитке проявляется не только в следовании идее «плюрализма культурной памяти»¹. Переосмысление композитором художественно-эстетических принципов музыкального авангарда, сосредоточенных на поиске принципиально новых путей в искусстве, проявляется в сохранении исторической преемственности по отношению к предыдущим эпохам, в понимании стилистической многомерности, интертекстуальности и универсальности художественного наследия в контексте современной культуры. А. Шнитке, обращаясь к известным принципам полистилистики (цитирования, адаптации, аллюзии, стилизации), воссоздаёт звуковые образы отдалённых эпох как символы или знаки культуры, выражающие тоску по трагической невозвратности времени, невозможности пережить и прочувствовать сегодня то, что было давным-давно. Переходя из сочинения в сочинение, образы памяти прошлого культуры обретают смысловую многозначность, полисемантическую неопределённость.

При создании звукового облика своих фортепианных сонат А. Шнитке, выстраивая диалоги со стилями и жанрами разных эпох, демонстрирует путь преодоления духовного кризиса современного мира посредством приобщения к ценностям и опыту прошлого. Новые методы организации звукового материала не вступают при этом в противоречие с функциональными основами сонатной композиции. Напротив, именно соната как жанровый архетип западноевропейской культуры стала хранителем творческой мысли музыкального гения современности, чьё движение было направлено на раскрытие глубинных смыслов духовного бытия человечества.

¹ Понятие, предложенное И. В. Кондаковым [5].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альфреду Шнитке посвящается [Текст] : сб. ст. [ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская]. — М. : Композитор, 2010. — Вып. 7. — 352 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [Текст] / Н. Герасимова-Персидская [ред. И. Тукова]. — Киев : Дух і Літера, 2012. — 408 с.
3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / А. Ивашкин. — М. : РИК «Культура», 1994. — 304 с.
4. Ивашкин А. Будущее равнодушно к страстям ушедших времен [Текст] / А. Ивашкин. — Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 15–17.
5. Кондаков И. Прорыв к полистилистике [Текст] / И. В. Кондаков // Общественные науки и современность. — 2006. — № 1. — С. 147–159.
6. Матюшонок И. Звуковой образ в камерно-инструментальных сочинениях А. Шнитке [Текст] / И. Матюшонок // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : сб. ст. — 2010. — № 2 (14). — С. 8–11.
7. Сальм А. Интенциональная динамика в фортепианных сонатах Валентина Сильвестрова [Электронный ресурс] / А. Сальм. — Режим доступа : <http://vestnikram.ru/file/salm.pdf>.
8. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны [Текст] : беседы, статьи, письма [автор ст., сост., собеседник М. Нестьева]. — Киев, 2004. — 265 с.
9. Тараканов М. Фольклор и фоносфера [Текст] / М. Тараканов // Курьер ЮНЕСКО. — 1986. — № 5. — С. 17.
10. Тиба Дз. Путь к последним симфониям [Текст] / Дзюн Тиба. — Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 32–38.
11. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке [Текст] / В. Холопова. — Челябинск : Аркаим, 2003. — 256 с.
12. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке [Текст] : Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. — М. : Советский композитор, 1990. — 350 с.
13. Чигарева Е. О позднем стиле (Инструментальное творчество) [Текст] / Е. Чигарева // Музыкальная академия. — 2004. — № 4. — С. 17–23.
14. Шнитке А. Собрание сочинений. Сер. VII. Сочинения для клавишных инструментов [Ноты] : по материалам архива композитора [проект издания, общ. ред. и предисл. А. Ивашкина]. — СПб. : Композитор, 2009. — Том I: Сочинения для фортепиано, тетрадь I: Соната № 1. — 43 с.

15. Шнитке А. *Реальность, которую ждал всю жизнь* [Текст] / А. Шнитке // *Советская музыка*. — 1988. — № 9. — С. 17–28.

16. Шульгин Д. *Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором* [Текст] / Д. Шульгин. — М. : Деловая Лига, 1993. — 110 с.

УДК 78.083.3

Елена Бондаренко

ЖАНР ТОККАТЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. САСЬКО: ДИАЛОГ ВО ВРЕМЕНИ

В современных условиях особенно остро стоит вопрос сохранения традиций и национального самосознания – новейшие средства коммуникации способствуют не только созданию мира без границ, но и превалированию массового сознания над ценностью самоопределения личности. А искусство, всегда служившее эталоном человеческих отношений, сегодня переживает период пресыщения обилием стилей, направлений, техник, и, как следствие, депрессию от утраты критериев красоты. Осознание этого побуждает многих музыкантов совершать своеобразное путешествие во времени, возвращаясь к «первоистокам» – национальной культуре и классическому искусству.

В этой связи особый интерес вызывает музыкальный жанр, словно воплощающий само течение времени – старинный жанр токкаты, который в творчестве украинских композиторов зачастую органично сочетается с национальным музыкальным колоритом. Эта тенденция наметилась уже в первом образце украинской токкаты – «Токкате» из цикла «Украинская сюита» Н. В. Лысенко, датированной 1869 г. Это – самобытный синтез на основе жанрового инварианта, сложившегося в барочной музыке, приёмов, выразительных средств, идущих как от нового романтического пианизма, так и традиций украинского музыкального фольклора¹. В таком прочтении жанр токкаты аккумулирует

¹ Все части «Украинской сюиты» Н. В. Лысенко воплотили двойную семантику: конкретного барочного жанра и народной песни, являющейся интонационной основой пьесы. Так, третья часть – «Токката» («Пішла мати на село») – имеет подзаголовок «Гречаники».

ет две базовые составляющие актуальности культуры в современном обществе: национальные истоки и обращение к общеевропейской традиции профессионального искусства.

Наследуя традиции Н. В. Лысенко, украинская фортепианная токката, при сохранении традиционных признаков жанрового инварианта, живо реагирует на современную проблематику, открывая новые художественные средства трансформации жанра. Однако в научной литературе вопросы трактовки жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов остаются недостаточно изученными, что определяет *цель предлагаемого исследования* – изучение специфики развития жанра украинской токкаты на современном этапе. *Объект* изучения – украинская фортепианная культура второй половины XX – начала XXI вв., *предмет* – трактовка фортепианной токкаты в творчестве Г. Сасько, *материалом* исследования являются пьесы токкатного жанра в фортепианных циклах композитора «Мозаика» и «Отзвук столетий».

Семантика жанра современной токкаты определена закрепившимися параметрами: это особый токкатный комплекс, объединяющий устремлённое движение, упругость остиной ритмоформулы, чёткость артикуляции, специфическую фактуру, активность моторики. Также большое значение имеет исторически сложившийся акцент на демонстрации исполнительской виртуозности в сочетании с яркой художественной образностью. Предопределённость параметров токкаты стимулирует проявление фантазии композитора в выборе художественных и технических приёмов воплощения музыкального содержания, актуальность же индивидуального решения возрастает при обращении к национальной тематике.

Именно так, сохраняя преемственность культурной традиции, трактует жанр токкаты наш современник, член Национального Союза композиторов Украины, лауреат премии имени В. Косенко, заслуженный деятель искусств Украины, лауреат премии «Киев» имени Артемия Веделя Геннадий Михайлович Сасько. Деятельность Геннадия Михайловича многогранна: это исполнительство, педагогика, музыкально-общественная и редакторская работа, издательское дело. Музыкальное наследие композитора охватывает широкий жанровый диапазон: это монументальные произведения и миниатюры, симфоническая, кан-

татно-ораториальная, камерная музыка, сочинения для детей, театра и многое другое... В творчестве композитора можно выявить два базовых принципа: интерес к образной сфере, связанной с национальной историей и культурой; тяготение к использованию старинных жанров.

Обращение к фольклорной тематике в творчестве Г. Сасько происходит абсолютно естественно, можно сказать, на генетическом уровне. Возможно, истоки этого явления лежат в истории предков композитора, уходящей корнями в XVI век, к славному казацкому роду, представители которого оставили след во многих значительных событиях, происходивших в Украине.

Приверженность к национальной культуре, эстетике красоты и личностного совершенствования в творчестве Г. Сасько можно проследить и в наследовании им музыкальных традиций. Слова Л. Коллудуба, консерваторского педагога и наставника композитора, можно считать их общим творческим кредо: «Только профессионализмом, знанием определенных эпох и пониманием сердцевины творчества композитора, законов музыки и драматургии можно развивать современное искусство» [7, с. 4]. Поэтому красной нитью в творчестве Г. Сасько проходит тема диалога времён и культур, эпох архаики и современности («Славянская поэма» для симфонического оркестра, фольк-оратория «Батьківська нива», хоровая поэма «Веснонька, весна», цикл пьес для клавесина «Весняні барви», органная симфония «Азь рехъ», произведение для хора «Дума про 33-тій» (памяти жертв голодомора) на стихи Николая Ткача).

Национальный колорит произведений Г. Сасько делает их исполнение на концертной и конкурсной сцене ярким событием, что подтверждается программами Международного конкурса памяти В. Горовица, Международного конкурса им. Н. Лысенко, Всеукраинского конкурса молодых пианистов им. В. Косенко, Международного конкурса им. В. Барвинского и многочисленных концертов. «Я избалован исполнениями», – признается Геннадий Михайлович [6, с.13]. И это не случайно, ведь, будучи концертным пианистом, Г. Сасько глубоко понимает звуковую природу фортепиано и владеет секретами исполнительского мастерства.

Исследователи отмечают и другие особенности стиля композитора, влияющие на успех его сочинений: «В соответствии с современ-

ными эстетическими законами, музыкальный мир Г. Сасько представляется как неизменно изысканный, постоянно подвижный звуковой простор» [6, с.12]. Действительно, музыка композитора обладает импровизационной свежестью и элегантною простотой, яркостью и изысканностью красок, создающих гармоничную естественность и непринужденность звучания. «Мне интересно найти какой-то нетрадиционный состав, непривычный музыкальный материал, тогда я стараюсь им овладеть и на нем построить что-то, свойственное только мне, но близкое и интересное для моих современников», – говорит композитор [6, с. 14].

Но, прежде всего, музыкальный текст фортепианных произведений Г. Сасько – это воплощение ментальных связей с жизнью, историей и музыкой предков. Композитор как бы вступает в диалог с прошлым, создавая современными художественными средствами яркую и зрелищную музыкальную картину. Панорамная объёмность и красочность гармонии, энергия ритма, подражание звучанию народных инструментов и характерным речевым оборотам, особенное чувство принадлежности к изображаемому – всё это рождает удивительный эффект визуализации образа. Как специфическую черту музыки Г. Сасько можно отметить и её стереофоничность.

Избегая прямого цитирования, используя органику национальных мотивов и красок, комплекс современных композиторских приёмов (сонористика, пуантилистическая техника), обладая особым чувством времени, Г. Сасько в своих произведениях связывает воедино различные эпохи и культуры. Е. Корчева отмечает: «Тонкий стилист и мастер детали, Г. Сасько отваживается исповедовать красоту времени, когда о ней предпочитают забыть» [6, с. 12]. Подобный художественный результат во многом определяется выбором жанровой сферы и оригинальностью используемого композитором интонационно-гармонического языка. Произведения Г. Сасько характеризуются чрезвычайной отточенностью мельчайших деталей, авторские ремарки буквально «ведут» исполнителя, а значит, и слушателя, коридором созданного композитором временного перехода. Для Г. Сасько важны тонкие градации динамики, эмоциональных и звуковых состояний, детальнейшие указания темпов и их изменений, способов исполнения – вплоть до того, играть с педалью или без неё, брать ли глубокую педаль или

использовать эффект полупедали [10, с. 20, 23, 25]. Чувствуется высочайший уровень понимания композитором возможностей инструмента и специфики фортепианной техники.

В центре нашего внимания – пьесы Г. Сасько, обозначенные автором как токкаты или же имеющие явные признаки этого жанра. Токката – знаковый жанр в фортепианной музыке композитора, к которому он обращается неоднократно. В чистом виде токката представлена в фортепианном цикле «Мозаика» (1984), где «диалог во времени» осуществлен как обращение к старинным барочным («Ария», «Полифоническая фантазия», «Токката») и народным жанрам («Народное сказание», «Веснянка»). Также в цикле есть джазовые и детские пьесы.

Пьесы цикла расположены по принципу усложнения содержания и фактурного воплощения, что отвечает этапам формирования и развития пианиста-музыканта. Музыкальная мозаика цикла складывается не только из относящихся к разным историческим временам стилей, но включает в себя и возрастные интересы человека. Такой замысел объясняется посвящением цикла сыну композитора, подрастающему пианисту.

Токката включает цикл, состоящий из 17 пьес, что подчеркивает её особую значимость, важность возлагаемой на неё смысловой нагрузки. Это итог – яркий, действенный, виртуозный финал. Токката (ля-минор, написана в трёхчастной форме) объединяет традиционные черты жанра (темп – *Presto*, оstinатный ритм шестнадцатых, основной тип фактуры – *martellato*, акцентуация метрических опор) с оригинальными авторскими решениями. Сквозное развитие в первой и второй частях создаёт эффект приближающегося народного гуляния (динамика – от *p* до *ff*). Кульминация приходится на начало репризы, которая построена на постепенном диминуэндо-удалении. Интонации коломиек, опора на тетракорды, лад с повышенными IV и VI ступенями, бурдонная звучность кварт и квинт, имитация звучания цимбал и скрипки, импровизационная живость характера и блеск движения – всё это олицетворяет открытую энергию народного духа. Драматургический смысл и масштаб финальной токкаты таков, что её можно не только воспринимать как завершение цикла, но и исполнять в качестве отдельного произведения.

Интересно, что такая же логика построения используется композитором и в цикле «Отзвуки столетий (Древний Киев)». Это сочинение, посвященное 1500-летию Киева, было написано в 1982 г. и сразу стало очень популярным. Необыкновенные образы восьми пьес цикла – поистине знаковые вехи, своеобразные памятники нашей истории и культуры – символическая прогулка по Киеву. События древности оживают, словно в театре или кинематографе (видимо, сказывается опыт работы композитора в этих сферах). К жанру токкаты можно отнести две кульминационные пьесы цикла, связанные с народными массовыми сценами: четвертую – «Бабин торжок» (токката в чистом виде) и восьмую – «Праздник на Всеволодовом холме» – пьесу токкатного типа, финал цикла.

Отметим, что признаки токкаты могут проявляться и в пьесах, которым автор даёт иное программное название. Поэтому в научной литературе сложилась традиция различения понятий *токкаты* и *токкатности*. Так, изучая основные тенденции развития фортепианной музыки XX в., Л. Гаккель отмечает особое значение *токкатности* – характерных для токкаты звуковых приёмов: «<...> власть ритмизирующих приёмов изложения, кратковзвучие как главный принцип инструментальной поэтики, ударной многокрасочности, почти универсальной в смысловых и стилевых своих применениях» [1, с. 288]. Более того, популярность токкатного комплекса в фортепианном искусстве XX в. была столь велика, что, по мнению Н. Кашкадамовой, имела негативные последствия: «Процесс широкого распространения токкатности в современной музыке имеет свои теневые стороны: в некоторых произведениях данный музыкальный комплекс грозит стать стандартным, превратиться в музыкальный штамп и потерять свежесть воздействия» [2, с. 13–14].

Однако творчество Г. Сасько доказывает, что композитор может избежать тривиальности. В беседе автора статьи с композитором² было получено подтверждение принадлежности двух пьес цикла «Отзвуки столетий» к одному жанру. Геннадий Михайлович определяет «Бабин торжок» как токкату, а «Праздник на Всеволодовом холме» – как пьесу токкатного плана. Можно предположить, что жанровая основа, так

² Телефонный разговор состоялся 18.12.2013.

точно помогающая воссоздать образную сферу масштабного активно-го действия, настолько ясна, что не требует дополнительных указаний.

«Бабин торжок», казалось бы, демонстрирует картину ярмарки. Есть здесь и ощущение большого разноголосого скопления народа, его движения, разнообразия действий, выкриков, шумовой ауры народного гуляния. Но при внимательном отношении к предваряющей пьесу цитате из «Повести временных лет» образная ассоциация изменяется, уступая место другому «кадру»: «И люде киевстии прибе-гоша Киеву и отвориша вече на торговищи...» [10, с. 15]. На смену бытовой картине народного веселья приходит зарисовка особого действия – принятия общинных решений государственного значения.

«Бабин торжок», как и остальные пьесы цикла, написан без указания ключевых знаков. Обилие альтерации затрудняет обычное определение лада (альтерированный фа-минор). Можно проследить направленность, согласно которой крупные фразы постепенно сдвигаются из бемольной сферы через диззную к закреплению в заключительном разделе ре-минора с высокой VI ступенью. Сквозное развитие формы, сложный метр, частая смена размера (9/8, 8/8, 3/4, 6/8, 7/8, 8/8, 3/8), сочетание дуольности и триольности шестнадцатых, нанизанных на жёсткую пульсацию ритма в темпе *Presto*, ясность артикуляции создают эффект применения пуантилистической техники, где отсутствие индивидуальной мелодической линии придаёт обобщённость звучанию. Объединение отдельных деталей «точечного пласта» воспринимается сознанием слушателя как «крупный план» картины – большой массовой сцены, единству которой способствуют напряжение сквозного развития, целеустремлённость без пестроты, выступающие как бы вторым, «общим», планом токкаты.

«Праздник на Всеволодовом холме» представляет сцену народного гуляния: «И се виде многыа играюща пред ним: овы гусельныя гласы испущающем, другыя же органьныя гласы поющем, и инем замарьныя пискы гласящем, и тако всем играющем и веселящемся, якоже обычай есть...» [10, с. 37]. Пьеса написана в Соль-мажоре, однако её отличает достаточно активное тональное развитие, с модуляциями в тональности далёких степеней родства. Пьеса (трёхчастная форма с кодой) строится на сопоставлении двух эпизодов: собственно токкатного с характерным мартеллято двойными нотами и последую-

щего, основанного на песенно-танцевальной теме, напоминающей гуцульские скрипичные наигрыши с типичными для них тритоновыми и трихордовыми интонациями. В пьесе есть и фрагменты, включающие подражания звучаниям народных инструментов (кобзы, цимбал, других ударных). Цельность конструкции обеспечивают остинатный ритм в левой руке, единство темпа и настроения – *Presto, Festive*, устойчивость метра и размера, который менее подвержен переменам, чем в предыдущей пьесе (2/4, 3/4).

Представляют интерес нетрадиционные приёмы использования скольжения нескольких звуков к основному (по типу форшлаггов). Их звучание напоминает народные заклички, игривые «гей», «ой», «ах», гортанные протягивания гласных в народной манере пения. Композитор обозначает окончание некоторых глиссандо не определённым звуком, а символом – *x*, сочетающимся со *sf* в конце такта. Часто встречается соединение акцента и *sf* на слабом времени, что создаёт эффект хлопка, удара, притопывания, усиливая зажигательный характер музыки. Звучанию придан определённый колорит, «тон» – *secco, articolato, sopra, leggiero*. Таким образом, ощущается приверженность композитора к звукописи, созданию инструментальной красочности и использованию приёмов сонорики, помогающих воплотить национальную эстетику. В то же время, «диалог словесного начала (ремарки в тексте) с графической, местами акварельной звукопластикой пьес театрализируют, “оживляют” образное содержание произведений, раскрывают их в действенном плане и адаптируют их для “вербального”, “визуального” и театрально-игрового восприятия», – отмечает А. Лунина [8, с. 224]. У слушателя создаётся впечатление стереоэффекта, оживающей голограммы, фрагментов, кадров из кинофильма.

«Бабин торжок» и «Праздник на Всеволодовом холме» составляют эмоциональный и жанровый контраст таинственным, аскетично-сдержанным медленным пьесам цикла, звучание фортепиано в которых приобретает сказочно-фантазийные, акустически объёмные колориты и тембры. Мастер сонористики, Г. Сасько демонстрирует широкую палитру возможностей фортепиано, используя и весь диапазон приёмов ударного звукоизвлечения.

Такая трактовка фортепиано украинским композитором позволяет говорить о наследовании им некоторых творческих принципов

С. Прокофьева и М. Равеля. Так, к С. Прокофьеву восходит обращение Г. Сасько к пласту архаики³ и собственно жанру токкаты как воплощению игровой моторики, с особой значимостью метроритма. В то же время, фактура токкатной музыки Г. Сасько достаточно виртуозна, но не перегружена, а инструмент трактуется как ударно-колодистический. Тем самым, эстетика звучания фортепиано приближается к равелевской, с её стилистической элегантностью в сочетании с токкатной виртуозностью и эмоциональной насыщенностью музыки, что не только отражает авторское понимание красоты, но и открывает ещё одну грань содержательного потенциала токкаты как жанра.

Выводы. Как видим, фортепианные токкаты Г. Сасько являются примером удивительно органичного синтеза европейских и национальных традиций, в котором особую, объединяющую, роль играет ритм. О. Козаренко, отмечая значение ритма в современной украинской музыке, пишет: «Емансипація ритму як глобальна тенденція розвитку музики у ХХ столітті корелюється з навальним вторгненням до національної музичної мови імпульсивних танцювальних ритмо-моделей західноукраїнського походження, що привела до “естетики перемінних метрів” і стала одним із стабільних національних музичних стереотипів...» [3, с. 144].

Знаковыми, определяющими национальную принадлежность музыкального языка Г. Сасько становятся приёмы, связанные с национальной стилистикой: специфические интонационные и ритмические обороты («багатополосний інваріант мови» [4, с. 9]), принцип остинато, специфика фактурной организации, тембральная семантика, народные лады: «...особливого значення набуває тритоновий хід, який немов у згорнутому вигляді конденсує усю етнохарактерну знаковість, “українськість” згаданого трихорду» [5, с. 6].

При этом музыка, вобравшая целый калейдоскоп многовековых символов и различных стилей, остаётся открытой для восприятия, демонстрируя как целостность творческого метода, так и единство авторского музыкального языка. Г. Николаи отмечает значение данного феномена: «Починаючи з 80–90-х років ХХ століття характер-

³ Возможно, определённую роль сыграла и общность национальной традиции – напомним о значении для С. Прокофьева его «малой» родины – Украины.

ними для української фортепіанної музики стають “гра з традицією” на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм; полістилізм як мета-мова, що об’єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, “мета-стилем”, який знімає суперечності та об’єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі» [9, с. 131].

Обрачаєсь к сложной задаче – актуализации национального наследия музыкальными средствами – Г. Сасько находит самобытное решение. Объединяя достижения европейской и национальной, профессиональной и традиционной народной культур, композитор приходит к «мета-языку» – полистилистической гармонии художественного высказывания как творческого метода и универсалии современного музыкального мышления.

Таким образом, музыка Г. Сасько достигает своей главной цели, так как, кроме того, что она даёт эстетическое наслаждение, она затрагивает и чувство принадлежности к национальным истокам. Благодаря мастерству и таланту композитора, позволяющим ему осуществлять синтез различных жанров и стилей, рождается возможность живого общения настоящего с прошлым.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] : Очерки / Л. Гаккель. — Л. : Сов. композитор, 1976. — 295 с.
2. Кашкадамова Н. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы её исполнительской интерпретации [Текст] : автореф. дис.... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Кашкадамова. — Тбилиси, 1979. — 28 с.
3. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX століття [Текст] / О.В. Козаренко // Українське музикознавство. — К., 1998. — Вип. 28. — С. 144–154.
4. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку [Текст] : автореф. дис.... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко. — К., 2001. — 21 с.

5. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс] / О. Козаренко. — Режим доступу : <http://www.musicaukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>. — 13 с. — Загол. з екрану.

6. Корчова О. Позначений прихильністю долі [Текст] / О. Корчова // Музика. — 2006. — № 6. — С. 12.

7. Коскин В. Увидеть музыку [Текст] / В. Коскин // Зеркало недели. Украина. — 2008. — № 31. — С. 4.

8. Лунина А. Е. «Лимож» М. Мусоргского – «Бабин торжок» Г. Сасько: ярмарочные параллели [Текст] / А. Е. Лунина // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; КДВМУ ім. Р. М. Глієра. — К., 2007. — Вип. 22. — С. 218–227.

9. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття [Електронний ресурс] / Г. Ніколаї // *Ars inter Culturas*. — 2010. — № 1. — С. 131. — Режим доступу : <http://www.ais.apsl.edu.pl/aicnr1/121.pdf>.

10. Сасько Г. Відгомін століть (Стародавній Київ) [Ноти] : цикл п'єс для фортепіано / Г. Сасько. — К. : Гроно, 2007. — 48 с.

УДК 78.03 : 785 (477.62)

Анна Утина

**АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ
В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ
(об отражении классических тенденций)**

Камерно-инструментальная музыка Донбасса представлена большим числом жанров, состав которых значительно варьируется в рамках определённого исторического периода и стиля конкретного композитора. Условно среди всего этого жанрового многообразия можно выделить традиционные, или, как их часто называют, академические, жанры, в процессе длительного исторического развития сформировавшие устойчивое структурно-семантическое ядро, и относительно новые жанры, отмеченные нестабильностью своих количественных и качественных характеристик.

И. Польская, предпочитающая терминам «традиционные» и «академические» обозначение «константные» жанры, даёт им следующую дефиницию: «Специфика константных жанров определяется их максимальной способностью к кристаллизации устойчивого жанрового инварианта и повышенным уровнем семантической концентрации, личностного взаимодействия, персонификацией ролевых взаимоотношений в ансамбле» [11, с. 71]. Обращение к традиционным жанрам является косвенным свидетельством намерений композитора сохранить преемственность по отношению к классическим основам музыки, опереться на опыт предшественников, запечатлённый в памяти жанра. Вместе с тем, выбор того или иного жанра и особенности его преломления позволяют не только уточнить творческие ориентиры композитора, понять его отношение к традиции, но и оценить степень пересемантизации выбранного жанра, детерминированную современными языковыми условиями.

Цель настоящей статьи – рассмотреть функционирование академических жанров в камерно-инструментальном творчестве донецких композиторов и выявить особенности их трактовки.

Специальных исследований, в которых объектом изучения была бы камерно-инструментальная музыка донецких композиторов или её отдельные жанры, на сегодняшний день не существует. Однако многое в этом направлении уже сделано. Так, в работах И. Беленькой [1], В. Варнавской и Т. Филатовой [3], Т. Киреевой [6], Е. Мартыненко [8], О. Петренко и Н. Ревенко [10], Е. Ущатовской [12], О. Шаповаловой [13] детально проанализирован ряд камерно-инструментальных опусов А. Рудянского, А. Некрасова, С. Мамонова, В. Ивко, Е. Петриченко, намечены некоторые тенденции эволюции камерно-инструментальных жанров в их творчестве, предпринята попытка выявить специфику преломления определённых жанровых моделей. Рассмотрение вопросов трактовки академических жанров в контексте развития классических тенденций, характерных для творчества донецких композиторов, является следующим шагом в научном освоении камерно-инструментальной музыки Донбасса.

Анализ трактовки камерно-инструментальных жанров академического направления целесообразно проводить с учётом их предварительной дифференциации на произведения малых и крупных форм.

Первая группа представлена в творчестве донецких композиторов пьесами для инструментов соло, инструментальных ансамблей различных составов и камерного оркестра. К данной группе будут отнесены также циклы миниатюр, предполагающие возможность исполнения входящих в них пьес как самостоятельных произведений и как частей единого целого. Вторая группа включает сонаты, вариации, сюиты, симфонии, концерты для камерных составов, а также традиционные в тембровом отношении жанры трио, квартета, квинтета.

В группе произведений малых форм обнаруживается тяготение донецких композиторов к жанрам, истоки которых коренятся в искусстве XVII–XIX вв. Значительное место принадлежит барочным жанрам: «Токката» и «Пассакалья» для фортепиано А. Рудянского, его же «Прелюдия и fuga» для квартета саксофонов, фортепианные fugи А. Водовозова и С. Мамонова, «Fuga» для домры соло В. Ивко, «Токката» для скрипки и фортепиано С. Ратнера и «Токката» для баяна А. Скрыпника, «Пять инвенций» для дуэта домр Е. Милки. Эпизодически встречаются жанры, репрезентирующие эпоху классицизма: «Старые галантные танцы» М. Шуха. Но наиболее востребованными оказываются романтические жанры: прелюдия («Шесть прелюдий» А. Водовозова, «Три прелюдии» А. Рудянского, «Три прелюдии» и «Две прелюдии» С. Мамонова, «Восемь прелюдий» А. Некрасова, прелюдии А. Скрыпника, В. Стеценко, Е. Чистой), элегия («Элегия» А. Рудянского), романс («Романс» для виолончели и фортепиано Е. Милки), вальс («Маленький вальс» С. Ратнера, «Вальс-скерцо» для скрипки и фортепиано С. Мамонова), этюд («Пять этюдов» для баяна В. Стеценко), музыкальный момент («Музыкальный момент» А. Некрасова), эскиз («Три эскиза» для гитары Е. Милки, «Два фантастических эскиза» для фортепиано А. Некрасова).

К романтическим жанрам относится и программная миниатюра, функционирующая как самостоятельная пьеса и как часть циклической композиции. Самостоятельные программные пьесы для фортепиано, инструментального ансамбля, камерного оркестра имеются в творческом багаже А. Рудянского, М. Лаврушко, С. Ратнера, А. Скрыпника, А. Водовозова, С. Мамонова, Е. Милки, Р. Качалова.

Целая серия программных фортепианных пьес принадлежит перу Е. Чистой. В них представлен широкий спектр образов, конкретизи-

рованных в заголовке: пейзажных, национально-жанровых, символических. Так, в пьесе «Дождь, дождь», выдержанной в характере колыбельной, остигатный повтор ниспадающих интервалов, образующих ритмически комплементарную фактуру, создаёт эффект непрерывного шелеста дождевых капель, а в пьесе «Птицы» безостановочное звучание лаконичных узкообъёмных мотивов в высоком регистре рисует птичье щебетанье. Жанровые образы раскрываются в пьесах «Иберия», «Северный напев», «О, Шотландия!». В «Иберии» воспроизводится ритм народного грузинского танца¹, в «Северном напеве» и пьесе «О, Шотландия!» национальную характерность звучанию придают ладовые и фактурные средства выразительности: бурдонные квинты в басу, арпеджированные или «повисшие» на педали аккорды, дорийская и фригийская ступени лада, чередующиеся со ступенями натурального минора, элементы модальности, ощутимые в параллельном движении созвучий. Программность символического характера имеет место в пьесах «Рождественская звезда» и «Durata 1685–2011–...». Последний опус включает приёмы стилизации инструментального письма барочной эпохи, в том числе монограмму ВАСН, фиксируемые в первой дате заголовка. Поступенное движение четвертей, пронизывающее всю пьесу, очевидно, призвано очертить путь, пройденный музыкальным искусством со времён Баха до момента создания пьесы (2011), а расходящиеся мелодические линии, уходящие в крайние регистровые зоны фортепианного звучания, символизируют неохватность влияния немецкого мастера, которое никогда не будет исчерпано (многоточие как последний компонент заголовка).

В качестве примера циклической композиции рассмотрим четыре программные миниатюры, созданные А. Утиной («Утро», «День», «Сумерки», «Ночь»). Единство цикла прослеживается, прежде всего, на содержательном уровне. Из двух основных типов программности, утвердившихся в инструментальной музыке, – картинно-описательного и сюжетного – в рассматриваемом цикле доминирующим является картинно-описательный, хотя идея передать в звуках последо-

¹ Автор указывает, что при создании данной пьесы опирался не на определённый танцевальный жанр, а на обобщённые представления о национальной характерности музыки Грузии.

вательную смену времени суток и свидетельствует об определённой сюжетности.

История искусства насчитывает немало попыток запечатлеть художественными средствами состояние природы в конкретное время суток, однако особым вниманием к данному ракурсу пейзажного жанра отличались импрессионисты. Вспомним знаменитые тематические серии К. Моне: Руанский собор, вокзал Сен-Лазар, тополя, стога сена и т. п. На этих картинах главным объектом изображения выступают не архитектурные сооружения, деревья или предметы, являющиеся плодом сельскохозяйственного труда, а различные оттенки света и тени, порождённые состоянием атмосферы. Та же тенденция обнаруживается и в музыкальных полотнах К. Дебюсси: «Облака», «Море от зари до полудня», «Туманы». Стремление сделать акцент на смене времени суток ещё более определённо просматривается в симфонических поэмах О. Респиги, посвящённых его родному городу Риму. Четыре памятника итальянской архитектуры (фонтаны Валле Джулия, Тритон, Треви и виллы Медичи) и четыре сосновые рощи (у Виллы Боргезе, у Катакомб, на холме Яникул и вдоль Аппиевой дороги) обрисованы композитором в рассветный час, в полдень, при заходящем солнце и в атмосфере ночи.

Первая пьеса цикла А. Утиной называется «Утро». Название, уже до начала звучания музыки, даёт установку слушателю на сравнение с популярнейшим произведением Э. Грига. Норвежский композитор характеризовал музыку своей пьесы (антракт к IV действию драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт») как «настроение утренней природы, где, как мне кажется, при первом же *forte* солнце прорывается сквозь облака» [цит. по: 7, с. 289]. Достижению данного эффекта способствует опора на принцип темброво-колористического варьирования, в процессе которого пасторально-идиллическая тема набирает силу. В пьесе А. Утиной главная тема также подвергается колористическому варьированию². Отсутствие темброво-оркестровых средств успешно компенсируется регистровыми возможностями фортепиано. Двухактная тема уже в начале пьесы проходит шесть раз, постепенно пере-

² Сходство с григовским «Утром» ощутимо также благодаря фигурационному изложению, размеру 12/8 и секундово-терцовому строению мелодической линии.

мещааясь из малой октавы в третью, а в двух последних проведениях уплотняясь, к тому же, фактурно. Эти изменения сопровождаются уступчатым нарастанием динамики: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*. В дальнейшем развитие осуществляется путём звуковысотных перемещений темы и оттенения её относительно контрастными тематическими элементами. При этом идея постепенного роста музыкального образа сохраняет своё ведущее значение: при достижении определённой динамической и звуковысотной вершины происходит возврат на уровень ниже, после чего вновь начинается восхождение.

Вторая пьеса цикла – «День» – контрастирует первой. Зыбкая атмосфера романтико-импрессионистических полутонов сменяется броской красочностью джазовых гармоний и «рваных» ритмов. Акцентированные диссонирующие аккорды перебиваются виртуозными пассажными вставками. В т. 33 появляется лапидарный узкообъёмный мотив, оstinатное проведение которого поддерживается нисходящими отрезками хроматических басов. Постепенно накапливаемая в результате настойчивых повторов одной мелодико-ритмической фигуры энергия выплёскивается в скандирование этого же мотива, но в аккордовом уплотнении и в восьмикратном увеличении на *ff* (тт. 54–59). Следующий раздел (т. 60) строится на том же мотиве в диапазоне малой терции. Однако теперь он приближен по звучанию к народной песне: размер 11/8, одноголосный зачин, сменяющийся аккордовыми параллелизмами, напоминающими «Русскую» И. Стравинского. Аналогии с музыкой великого русского композитора возникают и благодаря зеркально-симметричному строению двутактных синтаксических ячеек, а также мажорной праздничности, опосредованно преломляющей тембровую многокрасочность оркестрового звучания балета И. Стравинского.

Третья пьеса – «Сумерки» – переносит нас в мир неясных теней, порождённый тем временем суток, когда день нехотя уступает место ночи. Здесь всё неустойчиво и призрачно, отдельные проблески света мгновенно поглощаются темнотой, краски тускнеют, умеренное движение постоянно тормозится, к концу совершенно замирая. Звонкие аккорды предшествующей пьесы сменяются скупой контрапунктической графикой. Хроматические линии наслаиваются друг на друга, образуя жёсткие диссонансные звучания. Активно используемый

приём передачи мелодического голоса из правой руки в левую и обратно фиксирует внимание на игре регистров. В сочетании с частыми динамическими контрастами это создаёт иллюзию солнечных бликов, эпизодически нарушающих сгущающуюся тьму. Если в пьесе «День» невольно возникали ассоциации с ярмарочными образами И. Стравинского, то «Сумерки» заставляют вспомнить о звуковых пейзажах Б. Бартока, служащих фоном для воплощения лирики одиночества: «Таинственные шумы засыпающей ночной природы, странные переплетения коротких неясных мотивов – будто мелькающие в глубине сознания обрывки давящих мыслей...» [9, с. 711].

Заключительная пьеса цикла носит название «Ночь». Медленный темп и преобладание приглушённой динамики служат знаками, указывающими на принадлежность данного произведения к ноктюрновой сфере, к миру ночных образов. Однако в пьесе отсутствует традиционная для романтических ноктюрнов кантиленная мелодия, «“парящая” над нижележащим фактурным пластом и внутренне тесно с ним слитая» [2, с. 202]. Сходство обнаруживается скорее во взаимопроникновении личностно-психологического и пейзажного начал. Как указывает В. Бобровский, анализируя ноктюрны Ф. Шопена, природа «входит в образную систему не как объективный фон, нейтральный по отношению к переживаниям человека, – нет, это своего рода тонкий резонирующий отклик на них. Природа становится как бы продолжением нас самих, окрашивается в тона господствующих в нас эмоций, мыслей» [2, с. 202].

В пьесе «Ночь» главенствующим жанрообразующим фактором выступает хоральность. Это не противоречит природе ноктюрна, ведь его корни уходят в культовую музыку. Поэтому строгие гармонические вертикали, определяющие облик крайних частей «Ночи»³, органично вписываются в семантическое поле жанра. Вместе с тем, хоральные аккорды – не единственный компонент тематизма в рассматриваемой пьесе. Аккорды окутываются мелодическими фигурациями, то наслаивающимися сверху на гармонический остов, то поддерживающими его снизу. Ритмическая нерегламентированность пассажно-фигурационных узоров создаёт эффект включения в при-

³ Пьеса «Ночь» написана в трёхчастной репризной форме.

вычное звуковое оформление устоявшегося музыкального жанра натуралистических ночных звуков.

В среднем разделе возникают реминисценции, связанные с музыкой предшествующих пьес: восходящие арпеджиобразные фигуры, опирающиеся на интервальную последовательность «чистая квинта – малая терция» (№ 1), акцентированные пунктирные аккорды (№ 2), хроматизированные мелодические линии и вязкая контрапунктическая фактура (№ 3). Они подчёркивает итоговую функцию финальной пьесы, позволяя говорить о целостности цикла не только на содержательном, но и на композиционно-драматургическом уровне.

Таким образом, в цикле А. Утиной линия сюжетного развития имеет волнообразный характер: постепенное пробуждение природы (№ 1) ведёт через пик её активности (№ 2) к балансированию между дневным светом и ночной темнотой (№ 3) и последующему «засыпанию» всего живого (№ 4). Волновой драматургический рельеф выявляется благодаря динамическим, темповым и, отчасти, регистровым средствам выразительности. Экспозиционная функция «Утра» связана с главенством тихой динамики, медленного темпа и поэтапным движением из низких регистровых зон в высокие. Кульминационная точка приходится на вторую пьесу цикла – «День»: в ней царят динамика *ff*, быстрый темп и энергия, аккумулированная в джазовых ритмоформулах. «Сумерки» знаменуют начало спада: «бледнеют» гармонические и регистровые краски, целенаправленность развития уступает место «случайным» сопоставлениям разных мелодических и фактурных рисунков. Последняя пьеса, «Ночь», выдержана в полутонах: неторопливые чередования хоральных аккордов и quasi-импровизационных фигурационных линий, постепенно затухающая динамика и заключительное нисхождение в басовые глубины. Плавность драматургического развёртывания соединяется в цикле А. Утиной с контрастом между соседними пьесами. Последний обнаруживается не только на уровнях темпа, динамики и доминирующей регистровой зоны, как указывалось выше, но и на стилевом уровне. Речь идёт об ориентации автора на определённую историко-стилевую модель: романтическую в первой пьесе, джазовую во второй, условно-авангардную в третьей и барочную в финале.

Ещё более заметное стремление донецких композиторов опереться на академические жанры обнаруживается в группе камерно-инструмен-

тальных произведений крупных форм. Сольная и ансамблевая соната, фортепианное трио, струнный квартет, камерная симфония и камерный концерт – эти жанры получают индивидуализированную трактовку в творчестве М. Лаврушко, С. Мамонова, Е. Милки, Е. Петриченко, А. Рудянского. Поскольку рамки статьи не позволяют детально остановиться на всех указанных жанрах, попытаемся проследить сходство и отличия в подходе разных композиторов к преломлению классических традиций на примере одного жанра – струнного квартета.

Анализ струнных квартетов А. Рудянского (1964), С. Мамонова (1972) и М. Лаврушко (1973) показал, что опора на существующие жанровые нормы и национальные традиции сочетается в них со стремлением к индивидуализации драматургического, композиционного и стилистического решения. Так, уже на уровне художественного содержания обнаруживается общая для всех трёх композиторов склонность «к темам, “схватывающим жизнь” во всей полноте её сторон и противоречий – от ярких картин народного музыкального быта до глубоких интимных лирических монологов, от драматического накала жизненных и духовных коллизий – до полного растворения в самосозерцании души» [5, с. 47–48]. Однако за многогранностью отражаемых в квартетах донецких композиторов явлений просматривается тяготение к субъективному осмыслению бытия, к выявлению личностного начала. Образ автора выходит на передний план в лейт-теме квартета Мамонова, в экспрессивных аккордовых возгласах, обрамляющих квартет Рудянского, в лирико-романсовой теме второй части квартета Лаврушко. При этом реализация магистральной идеи осуществляется у каждого композитора в различных контекстуальных условиях: в квартете Рудянского песенно-лирические образы чередуются с жанрово-танцевальными, у Мамонова сфера волевой активности сопряжена с интеллектуально-философской сферой, Лаврушко оттеняет лирическое «ядро» образов скерцозно-игровыми и динамически-моторными элементами.

Тематизм квартетов демонстрирует тяготение к нескольким «полюсам стилевого притяжения» (Г. Григорьева): западноевропейскому искусству, традициям советской музыки и национальному музыкальному фольклору. Вместе с тем, конкретные модели, на которые ориентируются донецкие композиторы, и формы их воссоздания специ-

фичны. Воздействие различных пластов западноевропейской лексики (И. С. Бах, Л. Бетховен, А. Брукнер, Ф. Мендельсон) ощутимо в пассажах квинтетов А. Рудянского, в скерцо квинтета М. Лаврушко, в финале квинтета С. Мамонова, при этом в опыт прошлого интегрируются завоевания современного музыкального языка. Укажем, в частности, на «включения» сонористических элементов в первой части квинтета А. Рудянского или второй части квинтета С. Мамонова.

Более последовательным оказывается влияние на тематизм квинтетов донецких композиторов отечественной музыкальной традиции – П. Чайковского, С. Рахманинова, И. Стравинского, Б. Лятошинского и особенно – С. Прокофьева и Д. Шостаковича. В некоторых темах квинтета С. Мамонова совершенно очевидны прокофьевские черты: острое *staccato*, размашистые мелодические ходы, упругая ритмика, неожиданные акценты (вторая тема вариаций в первой части, эпизод *Moderato* в разработке третьей части). В квинтете М. Лаврушко при всей разноплановости стилистических истоков ощутимо, в первую очередь, влияние Д. Шостаковича. Именно квинтеты советского классика изучал, по собственному признанию, композитор, создавая свой опус. В квинтете А. Рудянского обнаруживается отпечаток творческой личности его учителя – А. Хачатуряна – в ярко национальном характере тематизма, экспрессии звучания, темпераментности контрастных движений.

Что касается фольклора, то прочная связь с народными истоками присуща только квинтету А. Рудянского. При этом, в отличие от большинства украинских композиторов, разрабатывающих в своих сочинениях локально-этнические варианты национальной музыки, донецкий композитор опирается на казахский фольклор. Диапазон связей с национальной казахской музыкой в квинтете А. Рудянского весьма широк – от цитирования подлинных мелодий до ассимиляции ладовых и фактурно-тембровых элементов (образование вертикальных созвучий путём наложения кварт и квинт, характерных для строя домбры, использование приема *pizzicato*, ассоциирующегося со звучанием народных щипковых инструментов, имитация игры на двухструнном кобызе с помощью эпизодического вкрапления в одноголосную мелодию гармонических интервалов – чаще всего секунд и септим). Ослабление народно-национальных влияний в квинтетах

донецких композиторов объясняется особенностями Донбасского региона, его национальной многосоставностью и традиционной пестротой фольклорных пластов.

Методы развития музыкального материала, как правило, обусловлены особенностями тематизма и векторами стилового притяжения. В квартете Рудянского ведущая роль принадлежит приёмам варьирования, охватывающим все уровни организации музыкального произведения. Изменениям подвергаются звуковысотная, ритмическая, темброво-регистровая, фактурная, динамическая стороны темы. Особенно наглядно искусство варьирования, присущее композитору, проявляется в третьей части, где постепенно надстраивающиеся над темой контрапунктирующие голоса формируют насыщенную полимелодическую ткань, состоящую из секундовых интонаций, источник которых заключен в четырёхтактном вступлении.

Огромную роль во всех рассмотренных струнных квартетах играют полифонические методы развития: имитации, каноны, фугато, инверсии мотивов, контрапунктирование мелодически рельефных линий, вертикальные перестановки голосов. Активное привлечение полифонических приёмов влечёт за собой включение в квартеты полифонических форм: фугато в первой части квартета Мамонова и во второй части квартета Рудянского, fuga на две темы в разработке первой части квартета Лаврушко, вариации на basso ostinato в третьей части квартета Рудянского. В квартете Мамонова вариационные и полифонические методы развития вступают в непосредственное взаимодействие. В форме первой части, представляющей собой двойные вариации, исследователи [4] обнаруживают черты «большой полифонической формы», выстраивающейся из последовательности контрастно-тематических и имитационных эпизодов: контрапунктического экспонирования первой темы, фугированного изложения второй темы, производного соединения первой темы и противосложения в начале репризы и следующего за ним контрапунктического варьирования первой темы.

Композиционно-драматургическая организация проанализированных квартетов демонстрирует стремление композиторов к сохранению традиционной модели. Ближе всего к ней – квартет Лаврушко: действенная, написанная в сонатной форме первая часть – лириче-

ская медленная часть – миниатюрное скерцо – игровой финал в форме рондо. Центром тяжести цикла является первая часть, равная по своим масштабам трём последующим и не сопоставимая с ними по тематической насыщенности и интенсивности развития. В квартете Рудянского также четыре части, однако их последовательность, опирающаяся на принцип тематического и образного контраста, ближе к сюите, нежели к сонатно-симфоническому циклу. Сюитной моделью обусловлены как образная монолитность частей и их относительное равноправие, так и драматургическая функция третьей части, семантически и структурно напоминающей барочные пассакалии. В трёхчастном квартете Мамонова быстрая вторая часть содержит раздел *Andante*, совмещая, таким образом, функции скерцо и медленной части. Образно-тематическая насыщенность всех частей не позволяет выделить драматургический центр цикла.

Во всех рассмотренных квартетах донецких композиторов обнаруживается стремление к симфонизации формы, к сквозному интонационно-тематическому развитию. Наиболее заметна эта тенденция в квартете Мамонова. Через все части цикла проходит лейттема, концентрирующая в себе личностно-психологическое начало. Кроме того, сама эта тема имеет источником начальное построение первой части, из отдельных мотивов которой, впрочем, вырастает не только лейттема, но и главная тема второй части, второй элемент главной партии финала и производная от него тема побочной партии. Цикл квартета Рудянского обрамляется тематической аркой: аккорды, открывающие первую часть, возвращаются в коде финала, выполняя функцию авторского послесловия. Фактором целостности в данном произведении выступает также секундово-терцовая основа большинства тем. В квартете Лаврушко части цикла обладают образной и тематической самостоятельностью, хотя в ряде тем прослеживается определённая преемственность по отношению к тематическому материалу первой части.

Таким образом, струнные квартеты А. Рудянского, С. Мамонова и М. Лаврушко, с одной стороны, демонстрируют общие черты, обусловленные стремлением авторов сохранить устойчивые признаки жанра, определяющие принадлежность его к классическому периоду музыкальной истории: широту образного диапазона, опору драматургии на сопоставление контрастных образно-тематических сфер, тяго-

тение к общеевропейской лексике и к национальному музыкальному материалу, симфонизацию формы, связанную со сквозным интонационным развитием, сохранение традиционной модели циклической композиции, ведущую роль полифонических и вариантно-вариационных методов развития.

С другой стороны, в творчестве каждого композитора наблюдается тенденция к индивидуализации композиционно-драматургического и стилистического решения, подчинение единой модели специфике авторского стиля. Такие черты квартета А. Рудянского, как использование подлинных народных мелодий, главенство метода варьирования, сюитность цикла, неконфликтность взаимодействия песенно-лирических и жанрово-танцевальных образов определяют принадлежность его к народно-жанровой линии. С. Мамонов тяготеет к интеллектуально-философской образности и симфонизации жанра. В квартете М. Лаврушко доминирует лирическое начало, обуславливающее романтическую трактовку жанра.

Сказанное о квартетах может быть спроецировано и на функционирование иных академических жанров в камерно-инструментальной музыке донецких композиторов. Разнообразное и убедительное раскрытие их возможностей, основанное на сохранении структурно-семантического ядра и, одновременно, его индивидуализированной трактовке, свидетельствует о вписанности творчества композиторов Донбасса в магистральную линию развития современной украинской музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Біленька І. Л., Шейнін Д. Б. На основі інтонаційного синтезу [Текст] / І. Л. Біленька, Д. Б. Шейнін // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 114–116.

2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления [Текст] : очерки : в 2 вып. Вып. 1 / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1989. — 268 с.

3. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах [Текст] / В. В. Варнавська, Т. В. Філатова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / До-

нецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 4–29.

4. Гамова І. В. Про поліфонію в творах донецьких композиторів [Текст] / І. В. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 103–114.

5. Капканець І. П. Некоторые тенденции тематизма и формы в украинском струнном квартете 70-х годов [Текст] : дипл. работа : 17.00.03 / И. П. Капканец. — Донецк, ДГК им. С. С. Прокофьева, 1999. — 71 с.

6. Кіреєва Т. І. Українські фортепіанні сюїти О. Некрасова [Текст] / Т. І. Кіреєва // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк, 2001. — С. 96–102.

7. Левашова О. Е. Эдвард Григ [Текст] : очерк жизни и творчества / О. Е. Левашова ; общ. ред. Д. Житомирского. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1975. — 622 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).

8. Мартиненко О. П. Сильові риси «Карпатської сюїти» для фортепіано Олександра Некрасова (до питання про фольклорне начало у творчості композитора) [Текст] / О. П. Мартиненко // Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / упоряд., заг. ред., вст. ст., комент.: Т. В. Тукова. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. — С. 92–100.

9. Нестьєв І. В. Бела Барток. Життя і творчість [Текст] : монографія / І. В. Нестьєв. — М. : Музыка, 1969. — 798 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).

10. Петренко О. М. Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття) [Текст] / О. М. Петренко, Н. В. Ревенко // Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / упоряд., заг. ред., вст. ст., комент.: Т. В. Тукова. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. — С. 76–83.

11. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с.

12. Уцапівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) [Текст] : монографія / О. М. Уцапівська. — К. : ПАРАПАН, 2011. — 480 с.

13. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики

[Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Шопалова. — К., 2008. — 24 с.

УДК 78.071.1(477.75) : 786.2

Эмине Эгизова

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Э. ЭМИР В КОНТЕКСТЕ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КРЫМА

Цель данной статьи – выявить особенности фортепианного творчества Э. Эмир как явления современной крымскотатарской музыкальной культуры – неотъемлемой составляющей культуры крымского региона. **Объект** исследования – фортепианное творчество как часть национальной культуры, **предмет** – его специфика в стиле современного крымскотатарского автора.

Фортепианное (клавирное) искусство, начиная с «концертирующего стиля» барокко, становится весомой составляющей в каждой национальной культуре. С выходом инструмента на автономные позиции в практике общественного музицирования сочинения для него, как в фокусе, отражают основные тенденции в формировании национальных композиторских и исполнительских школ. В музыкально-общественном сознании возникает и функционирует фортепианная культура, включающая, по В. Сирятскому [4], художественные ценности в виде фортепианных произведений и их интерпретаций; разнообразные виды деятельности по созданию, сохранению, возрождению, распространению, восприятию и усвоению этих ценностей; субъекты этих видов деятельности; учреждения и организации, обладающие материальными средствами для их реализации.

Фортепианная музыка в контексте культуры отражает и социальный подтекст, и определённый уровень развития композиторства и исполнительства, и идеалы и представления относительно использования выразительных возможностей инструмента, и требования в области фортепианного воспитания и образования. Только в совокупности всех этих составляющих возникает явление национальной

фортепианной культуры, «ядром» которого является композиторско-исполнительская школа.

Крымскотатарская фортепианная музыка в силу историко-политических условий и региональной специфики начала формироваться значительно позже, чем в других, «соседних» с нею национальных школах. Лишь к концу 90-х гг. прошлого века, когда крымскотатарский народ перестал быть диаспорой и вернулся на законную родину, в Крым, фортепианное искусство обрело свою устойчивую базу.

Поэтому изучение крымскотатарского фортепианного стиля, составляющего важную часть самобытной музыкальной культуры Крыма, сейчас становится особенно *актуальным*, тем более что за последние два десятилетия уже накопился высококачественный репертуар, требующий исполнительского и музыковедческого осмысления.

Фортепианная музыка, связанная с регионойкой Крыма, до сих пор *не являлась предметом специального исследования*. Отдельные сведения о ней, не связанные прямо с крымскотатарской составляющей, можно почерпнуть в работах С. Изидиновой [1], О. Крипак [2], Н. Прониной [3], А. Чергеева [5], А. Яцкова [7]. Истоки крымскотатарской фортепианной музыки следует искать в соединении почвенных фольклорных интонаций, идущих от народного мелоса и ритма, с традициями фортепианной культуры других национальных школ, прежде всего, российской и украинской.

Для композиторов Крыма фортепианная музыка – одна из приоритетных областей творчества. Большинство из них являются прекрасными пианистами, получившими академическое образование в ведущих консерваториях СНГ. Безусловным лидером в фортепианном искусстве Крыма является А. Караманов – крупнейшая фигура мирового уровня, создатель трёх фортепианных концертов, циклов фуг для фортепиано, известного триптиха «Пролог. Мысль. Эпилог», ряда фортепианных миниатюр для юношества, составляющих репертуар конкурсов молодых пианистов имени А. Караманова, проводимых в Симферополе с 1996 г.

Показательно, что именно А. Караманов впервые обратил внимание на творчество молодого крымскотатарского композитора Эльвиры Эмир, назвав её «композитором номер один у крымских татар». Выдающийся симфонист современности подчеркивает в этом выска-

звании две стороны творческого дарования Э. Эмир – её высокий профессионализм и яркую национальную направленность её искусства.

Э. Эмир в своем творчестве обращается к разным жанрам и сферам музыки – прежде всего, симфонической, а также фортепианной, камерной, киномузыке, вокальной лирике. Фортепианная составляющая при этом является «титульной» областью творчества композитора, эстетически ориентированного по двум направлениям – «классике» и «неофольклоризму». «Классику» Э. Эмир понимает достаточно широко, отмечая в одном из интервью следующее: «В творчестве я продолжаю традиции написания музыки Римского-Корсакова. Я пишу традиционную музыку, в стилях неоромантизма, импрессионизма. Вообще я пробовала себя в разных стилях. <...> Мне всегда хотелось экспериментировать. Я не люблю алеаторику, это случайный набор звуков, здесь особого таланта не нужно, чтобы её сочинить, даже не нужно тратить время на партитуру. Алеаторика способна вызвать какие-то ассоциативные ощущения, не больше. А традиционная музыка – вечная. Я пишу музыку с современными веяниями музыкальной техники. Если поставить на чашу весов мои произведения не национального и национального характера, то они будут на одном уровне» [6].

Творческая биография Э. Эмир тесно связана с фортепиано. По роду своей деятельности как педагога и композитора она постоянно имеет дело с этим инструментом, для которого ею создаётся современный репертуар, основанный на соединении традиций классических фортепианных жанров с национальной окрашенностью языка. Знаменательным событием в области создания современной крымскотатарской фортепианной музыки было издание в 2000 г. сборника произведений Э. Эмир для фортепиано под общим названием «Фортепианные произведения для юношества». В сборник вошли 14 сочинений, включая произведения крупной формы: «Сонату-рапсодию», «Поэму», программные концертные пьесы «Весеннее настроение», «Грёзы наяву». Автору данной статьи довелось принимать участие в презентациях сборника в Симферополе (2001) и в Германии (2004), на которых произведения Э. Эмир, особенно «Поэма», были высоко оценены слушателями.

Фортепиано в творчестве Э. Эмир неотделимо от интонационно-го стиля её музыки. Как у каждого автора, желающего найти свою

трактовку этого «инструмента-оркестра» (Ф. Лист), у Э. Эмир складывается собственное отношение к возможностям фортепиано, «образу» (Л. Гаккель) этого инструмента, прошедшему длительный путь ассимиляции в национально-композиторских школах. Для характеристики фортепианного стиля Э. Эмир как национального автора существенны следующие моменты: 1) трактовка звукового образа фортепиано, заключающаяся в сопоставлении иллюзорно-педальной и реально-беспедальной техник игры; 2) система жанровых форм, используемая композитором, – от камерной миниатюры-зарисовки до развёрнутых композиций сонатно-поэзного или сонатно-циклического видов; 3) сфера языка, трактуемого с позиций тональной или смешанной тонально-модальной системы; 4) тематический комплекс со стороны наличия в нём крымскотатарской составляющей (подлинные темы-мелодии или аллюзии на них).

Все эти компоненты фортепианного стиля Э. Эмир воплощены в программно-философском произведении, представляющем собой концентрированное выражение авторской эстетики и поэтики – «Поэме», включённой в упомянутый выше сборник «Фортепианные произведения для юношества». Семантика «Поэмы» многослойна и включает основные тематические и стилистические «блоки» музыки Э. Эмир как национального крымскотатарского автора. Центральным из этих «блоков» выступает тема Родины, воплощённая в синтетическом кино-жанре – музыке к кинофильму режиссера А. Муратова «Татарский триптих» по трём рассказам М. Коцюбинского (2004).

Фортепианная «Поэма» была своеобразной эскизной зарисовкой к киномузыке Э. Эмир. В ней уже присутствует идея триптиха, определяющая образно-драматургическую конструкцию музыкального сюжета. Первый раздел композиции, по словам автора, связан с идиллической картиной жизни крымскотатарского народа в период до депортации. Второй раздел (в поэмно-сонатной форме – это разработка) сюжетно отображает картину депортации. В сокращённой репризе звучит мотив начальной светлой идиллии (возвращение исходной, народно-песенной по генезису лейттемы).

Тематический и фактурный замысел «Поэмы» претворён во многом полярными средствами письма. Начальный раздел (экспозиция формы) основан на «поющем фортепиано» русской школы в со-

четании с импрессионистической колористикой в духе К. Дебюсси. В среднем разделе, построенном на вычленении из лейттемы «зловещих» интонаций с «вдалбливающими» тонами ля-бемоль и ля-бикар воплощён пафос отчаяния и протеста, выраженный с помощью диссонантной фактуры сонорно-ударного типа (Э. Эмир называет эти звуки «дьявольскими нотами», строя разработку на шестикратном их повторении).

В репризе формы тезисно показана лейттема, воспринимающаяся как «луч надежды» на социальное и духовное возрождение народа. В коде семикратно звучит фа-диез, создавая образ умиротворенной, «божественной» (слова автора) лирики.

Концепция «Поэмы» адресована юношеству, что соответствует основной воспитательной задаче современных крымскотатарских композиторов, в том числе академических: познакомить подрастающее поколение с национальной историей, языком, обычаями, психологией, эмоционально настроить музыкой на восприятие почвенных культурных ценностей. При этом важно учитывать вкусы этой аудитории, в связи с чем в творчестве Э. Эмир национально-фольклорный элемент постоянно переплетается с артифицированной эстрадно-джазовой стилистикой.

В другом масштабном фортепианном сочинении Э. Эмир – «Сонате-рапсодии» – центральным является тематический «блок», связанный с эпосом – природой Крыма и обычаями крымскотатарского народа. Жанр рапсодии предполагает эпическую повествовательность, а потому «Соната-рапсодия» – это музыкальный рассказ об истории крымскотатарского народа, истории Крыма как перекрёстка музыкальных культур Востока и Запада. Сонатная форма, использованная Э. Эмир, демонстрирует связь с романтическими истоками, идущими от пианизма Ф. Листа, а ещё в большей степени – С. Рахманинова и А. Скрябина.

Тематический комплекс «Сонаты-рапсодии» вытекает из прямой цитаты: во вступлении использована мелодия подлинной крымскотатарской народной плясовой «Старокрымская хайтарма». Эта тема определяет общий камерно-лирический облик «Сонаты-рапсодии», где раскрывается дарование Э. Эмир как музыкального драматурга и лирика, умеющего извлечь из почвенных фольклорных интонаций

сонатно-симфоническую идею, выстроить форму по законам классической архитектоники.

В «Сонате-рапсодии» нет резких контрастов в образно-тематической сфере; в ней всё построено на неторопливом развёртывании повествовательных образов-картин, связанных семантически с «блоком» темы природы Крыма как естественной среде обитания крымскотатарского народа. Эта тема претворяется Э. Эмир в импрессионистическом ключе, что в области фортепианного письма связано с мягкой диссонантностью вертикалей, обилием «иллюзорной pedalности», модальной техникой в организации смысловых единиц формы – мотивов, фраз, более крупных построений. Подобная техника близка стилю К. Дебюсси, приверженность к которому постоянно ощущается в фортепианной музыке Э. Эмир.

Выводы. В рамках небольшой статьи трудно охарактеризовать стилистическую оригинальность творчества такого композитора, как Э. Эмир. Это связано с широкой амплитудой жанрово-стилевых установок, ассимилированных в её стиле. Фортепианная музыка, являющаяся для композитора исходной в индивидуально-стилевых новациях, заключает в себе основные черты авторского стиля Э. Эмир: 1) ориентацию на широкий спектр традиций академического пианизма; 2) яркую национальную основу языка; 3) тенденцию к «осовремениванию» интонационных комплексов, направленную на восприятие их молодой демократической аудиторией, что определяет использование элементов джазовой импровизации и ритмики. В совокупности эти черты составляют суть фортепианного стиля Э. Эмир – «композитора номер один» (А. Караманов) в современной крымскотатарской музыке.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Изидинова С. Р. *О национальной музыке крымских татар [Текст] / С. Р. Изидинова. — Севастополь, СКО Гидрофизика, 1995. — 45 с.*
2. Кріпак О. Л. *Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Л. Кріпак. — Харків, 2012. — 20 с.*
3. Проніна Н. В. *Феномен творчості А. Караманова в музичному мистецтві останньої третини ХХ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Проніна. — К., 2011. — 23 с.*

4. Сирятський В. О. *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва [Текст] : навч. посібн. / В. О. Сирятський. — Харків : Факт, 2003. — 142 с.*

5. Чергеев А. А. *Темпоральне розширення як фактор розвитку хорошого мистецтва Криму XIX–XXI століть [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. А. Чергеев. — Харків, 2012. — 18 с.*

6. *Ельвіра Емір [Електронний ресурс] : НСКУ. Преса, відгуки : Творчий доробок : Твори МРЗ (Фрагменти) : Видання : Дискографія / Ельвіра Емір. — Режим доступу : <http://www.ua>. — Загол. з екрану.*

7. Яцков О. В. *Музична культура Криму 1900–1980-х років в аспекті регіоніки [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Яцков ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2012. — 16 с.*

УДК 781.7 (477.75)

Ельвіна Алімова

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ «ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ»

Целью данной статьи является характеристика жанрово-стилевой специфики крымскотатарского фольклора, формировавшегося под влиянием различных интонационно-языковых источников, но сохранившего национальное своеобразие. Активное претворение фольклорного пласта в современном композиторском творчестве заставляет рассматривать национальные музыкальные традиции как **актуальный объект** настоящего исследования, **предмет** которого составляет жанровая стилистика крымскотатарского музыкального фольклора.

Профессиональное музыкальное творчество формируется под влиянием интонационных идей, связанных с непрофессиональной, прикладной сферой практики общественного музицирования. Такие обобщающие понятия, как «интонация», «интонирование» дают возможность постижения исторической диалектики профессионального и непрофессионального творчества, иными словами – диалекти-

ки художественно-самоценной и прикладной музыки. Как отмечает Е. Маркова, «последняя выступает нередко непосредственно в роли “генератора идей” музыкального творчества» [7, с. 9], что относится, в первую очередь, к фольклору в самых разнообразных его исторических и региональных проявлениях.

«Обиходные» (термин Г. Бесселера [12]) – связанные с ритуалом, обрядом, жизненным предназначением – жанры, формируемые в фольклорном интонировании, «перетекают» в «третий пласт» (музыку быта), выступают своеобразной питательной средой для академического музыкального творчества. С этих позиций Е. Марковой предложена дефиниция понятия «интонационная идея», подразумевающая «смысловой “сгусток” музыкальной лексемы, признаки которой “пронизывают” музыкально-речевую сферу конкретного исторического периода и аккумулируются в прикладной музыке, обслуживающей ведущую в данном историческом раскладе социально-культурную деятельность» [7, с. 10].

В историко-художественном контексте интонационные идеи, рождаемые в прикладной сфере, не обязательно являются опережающими по отношению к самоцельному музыкальному творчеству – в профессиональной музыке «признаки интонационной идеи могут обнаружиться значительно раньше» [там же]. Однако в профессиональной музыке интонационные идеи всегда представлены в «художественном метафорическом контексте, в сопряжении с иными выразительными комплексами, тогда как в прикладном искусстве они выступают в знаково “обнаженном” виде» [там же].

В крымскотатарском музыкальном фольклоре прикладная функция интонационных идей сопряжена с художественной. На лексико-музыкальном уровне фольклор образует своего рода «точку пересечения» музыкального и немзыкального миров, тот участок “живой ткани” человеческого самовыражения в речи, в движении-жесте, который “трансплантируется” в музыку, обновляя её смысл, подчиняя духовным устремлениям общества» [7, с. 11].

Крымскотатарский фольклор сложен и многосоставен. Он распространяется из прикладной на особую художественную сферу творчества народных профессионалов, которая, не обладая в полном объёме признаками самоцельного (академического) музицирования, ассими-

лирует интонационные «сгустки» лексем, влившихся в музыкальный язык крымскотатарского народа из разных источников.

По классификации О. Соколова, фольклорная музыкально-интонационная сфера относится к «прикладной взаимодействующей» музыке, представленной собственными жанрами. Они (эти жанры) «первичны, возникают в прямом соответствии со своей простой и ясной жизненной функцией и, как правило, её полностью удовлетворяют, не нуждаясь в заимствовании из других родов» [8, с. 14]. Прикладная взаимодействующая музыка (в том числе и фольклорная) представлена двумя семействами, развивающимися неравномерно: «Танцевально-бытовая музыка, обслуживающая столь постоянный и неизменный вид человеческой деятельности – о б щ е н и е , пройдя длительную историю, через дифференциацию народных и аристократических (бальных) танцев, а затем через её преодоление, развивается очень интенсивно. Этого нельзя сказать про песенно-бытовую музыку: значительную её долю составляет консервативный пласт фольклора, пополняемый сравнительно медленно произведениями композиторов-профессионалов <...>. Причина такого отставания песенно-бытовой музыки заключается, очевидно, в механизации труда, а также в постепенном отмирании народных обрядов» [8, с. 14].

В целостной системе фольклорно-музыкального пласта неравномерность в развитии двух семейств жанров – танцевальной и песенной музыки – осуществляется в полной мере. Музыкальный фольклор крымскотатарского народа не является исключением. Жанровые начала – речевое (песня) и моторно-двигательное (танец) – в фольклоре постоянно взаимодействуют между собой, исторически и художественно «пересекаются», выступают в синкретической форме «обиходной» жанровости. Если песня – уже собственно музыкальный жанр, то танец, будучи связанным с песенной интонационностью, сохраняет морфологическое родство с другим видом искусства. При этом «нет такой танцевальной мелодии, в основу которой не могла бы быть положена переработанная на инструментальный лад песня» [8, с. 15].

Характеризуя роль одиночного пения в фольклорной культуре, Н. Чернышевский отмечал: «Пение первоначально и существенно, подобно разговору, – произведение человеческой природы, а не про-

изведение искусства» [10, с. 58]. Фольклорная песня, в том числе и крымскотатарская, является и тем, и другим. Она обращена к слушателю, а тем самым становится преимущественно произведением искусства, хотя ещё и не отделённым полностью от быта, «но уже впрямую отражающим органическую потребность в эмоциональном сообщении» [1, с. 12]. В фольклоре существуют (сосуществуют) «и “концертное” пение для публики, и интимное пение для себя <...>. Между этими видами пения постоянно происходит взаимодействие, обмен нормами, общим эмоциональным тонусом, конкретными мелодическими идеями, оборотами, попевками» [1, с. 12].

Впервые системное исследование крымскотатарского музыкального фольклора было осуществлено ещё в 20-е гг. XX в. А. Рефатовым [13]. Известный в настоящее время сборник песен и танцев Я. Шерфединова «Звучит Кайтарма» [11] имеет большую познавательную ценность, но во вступительной статье к нему автор ограничивается лишь этнографическим описанием некоторых обрядов, характерных для степного Крыма, без какого-либо анализа музыкального материала и указаний на методы и условия его собирания.

А. Рефатов в своём исследовании исходит из истоков – тех влияний, которые испытала на себе национальная музыка крымских татар: «крон вустады» – старогреческой метроритмической системы, широко распространённой в Европе, и арабо-персидских «макъаматов». Исследователь подчёркивает, что «близость» и «схожесть» не являются отождествлением, а предстают как результат исторически длительного процесса взаимодействия музыкальных культур и систем. В частности, в области размера («сыра, эда») в крымскотатарской музыке, помимо простых и сложных тактов, встречаются так называемые «усечённые», дающие в сумме 9 (4+5), 7 (4+3), 5 (2+3): «в размере 9, если сперва 4, а затем 5, то это, по традиционной крымскотатарской терминологии – “акъсакъ айдын усулы”, если 5, а затем 4 – то “чифте суфиян”. Такт 7 называют “деври хинди”» [13, с. 4].

Особое внимание в исследовании А. Рефатова уделено социально-историческим, этнографическим и языковым особенностям музыки степных татар («ногайцев»). Их музыка включает в себя песню («джир-йыр») с развёрнутой протяжной мелодией и нечто вроде частушки («чинь») – короткую мелодию квадратной 8-тактовой

структуры импровизационного характера. В качестве танцевальной музыки представлены два типа мелодий – «лёгкие» и «тяжёлые» (замедленные), в крымскотатарской терминологии соответственно «ава» или «йенгиль ава» и «агыр ава».

В бытовом и обрядовом фольклоре степных татар преобладают песни рода «чинь», представленные в умеренных и медленных темпах. Они «исполнялись на свадьбах (“той”), торжествах, коллективных работах – “талакъа” (отсюда русское “толока”), гуляниях молодежи – “арепене”, где молодые люди показывают свою удаль, танцевальное искусство, красноречие, способности в национальной борьбе и другие качества (от арабского “арепене” – “обусловленный знакомством, знанием” (возможно, отсюда русское – “ерепениться”))» [4, с. 23].

«Чинь» являлись неотъемлемой частью обрядового действия или игры, что отражено в практике их индивидуального и коллективного исполнения. Чаще всего это были песенные состязания между группами молодых людей. С каждой стороны выступали 2–3 очень талантливых и сильных импровизатора – «шаир», «кедай». Их функция заключалась в постоянном создании новых текстов на одну и ту же мелодию, подхватываемую другими участниками игры. Специфика жанра “чинь” (частушек) А. Рефатовым рассматривается как общая для тюркских народов, в том числе, для казахов и киргизов, у которых распространены аналогичные жанры: «В отличие от песни (“джир, йыр”) импровизируемые частушки “чинь” не имеют собственной мелодии, а исполняются под уже известную. В случае несоответствия лексико-поэтической ритмики типовому напеву в “чинь” добавлялись мелодические концовки разных традиционных видов – “асабай”, “кадай” и др.» [13, с. 24].

Характеризуя танцевальные («оюн», «ракъс») и песенные («тюркю») мелодии степного Крыма, А. Рефатов отмечает их достаточную малочисленность и связь с фольклорными образцами среднего и южного Крыма. Это относится и к «кайтарме», типов которой у степных татар гораздо меньше, а исполнения этого танца не столь многочисленны. В ладовости «йыр» А. Рефатов выделяет оттенки разных диатонических звукорядов – фригийского, миксолидийского, эолийского, дорийского, а в метроритмической сфере – преобладание «усечённых» размеров на 5/8, 7/8, 9/8 [13, с. 25].

Локальный характер и специфика музыки степных татар в корне отличались от полноты и разнообразия музыкального фольклора среднего Крыма (города Бахчисарай, Карасубазар, Эски Крым, Кефе, долины Бельбека, Качи, Альмы, предгорные районы). Музыкально-фольклорные традиции в этом регионе формировались под влиянием профессионального творчества, и не только музыкального: «Во дворцах и резиденциях хана, калгъы-султана, нуреддинов, поместьях феодалов – “бийев” и “мурз” – жили и творили поэты, певцы (“мугъани”), музыканты – исполнители и сочинители не только из Крыма, подвластных территорий и соседних стран, но из стран Европы (Средиземноморье – Италии, Греция, Балканы) и Востока (Египет – особенно в мамлюкский период, Иран, Турция, Кавказ, Средняя Азия)» [3, с. 25]. В результате возникали стилистически разные языковые модели, напоминающие «то классическую музыку Турции, Ирана, Закавказья, которую, в свою очередь, не обошла влиянием арабская музыкальная культура, то иногда греческие “трагуди”, “хороны” и итальянские (генуэзские) “канцонетты»» [13, с. 26].

Отсюда – синтетический, многоисточниковый характер отдельных конкретных жанров в национальной музыке среднего Крыма. К таковым относятся: «“такъсимы” (от арабского – разделение, прерывание, пауза), “пешреф” (от персидского – предшествующий, следующий вначале, начинающий), “тюркю” – песни, танцевальные мелодии – “оюн ава”, “хайтарма” (более 10 видов), “долу” – мелодии встреч и проводов (“къарышлыкъ”, “ел авасы”), мелодии, связанные со свадебными и другими обрядами (“келин авасы”, “тыраш авасы”) и многие другие» [3, с. 26–27].

Особую область музыкально-поэтического творчества крымскотатарского народа представляют религиозные песнопения. Как отмечает Г. Туймова, «основой религиозной практики крымских татар явилось распевание в процессе Дуа (молитв) поэтических текстов известных поэтов-суфиев мусульманского Востока: Юнуса Эмре, Джалаладдина Руми, Сулеймана Челеби, Ашык Умера, Ашык Керима» [9, с. 25]. Основным жанром являлось чтение «мевлюдов» (в переводе с арабского – «место и время рождения пророка Мухаммеда»). В ритуальной практике крымских татар «мевлюд» выступает как неотъемлемая часть «дуа», который распевается после речитации сур Корана:

«В крымскотатарской культуре распространился и закрепился в качестве канона “мевлюд” на слова известного османского поэта-суфия Сулеймана Челеби, написанный в жанровой форме исламской классики месневи, арузным метром “рамааль”. Этот метр полностью сохранен в напеве, ладовая сторона которого у крымских татар отражает классическую систему макамов» [9, с. 26]. Этот факт подтверждает синтетический характер крымскотатарского фольклора, включающего в свою систему и арабо-персидский компонент.

Одним из знаковых жанров крымскотатарского музыкального фольклора является «хайтарма». А. Рефатов особо подчёркивал, что «“хайтарма” – танец, возникший только в Крыму, а поэтому не может быть отнесен к танцам Кавказа, Турции, Ирана и других стран Востока. В основе современной “хайтарма” – древний обрядовый танец, связанный с коллективными танцами в знак благодарности милостям Всмогущего. Само название «х(кь)айтарма» – возвращение, возврат чего-либо за что-то» [3, с. 28].

В фольклоре разных регионов Крыма распространены песни «долу», характеризующиеся сочетанием приподнятости с элегической грустью. Анализируя этимологию крымскотатарского названия «долу», С. Изидинова находит сходство с греческими и латинскими корнями, а также с итальянским «dologe» – «боль, горе, скорбь, печаль; “doloroso” – горестный, печальный, скорбный» [3, с. 29]. Наличие протяжных «долу» в крымскотатарском фольклоре, исполнявшихся как в виде песен, так и в виде инструментальных мелодий на общественных собраниях – во время застолий или ремесленно-цеховых праздников, – сближает крымскотатарский фольклор с протяжными южнорусскими и украинскими песнями. В потенциале «долу» составляют основу песенной лирики крымскотатарского народа, служащую источником для профессионального композиторского претворения, и используются, в частности, в музыке к драматическим спектаклям («Арзы кьыз» – «Девушка Арзы» с музыкой Я. Шерфединова и И. Бахшиша).

В фольклорном наследии крымскотатарского народа представлены и чисто инструментальные жанры, к которым относятся «борулу» или «борлы». По мнению С. Изидиновой, данное название восходит к «боры» – рог-труба с глухим сильным звуком, служивший для опо-

вещения о начале военных действий: «В крымскотатарском языке до сих пор бытует слово “боры” в значении “медведь” (редко “волк”), с ревом которого ассоциируется звук рога. Широко распространено выражение “Борысы улуды” – “затрубил его (их) рог”, употребляемое в тех случаях, когда началось, осуществляется или произошло очень желаемое, любимое, долго ожидаемое кем-то дело или событие» [4, с. 8].

В своём исследовании крымскотатарских фольклорных образцов А. Рефатов значительное внимание уделял сопоставлению их стилистики и языка с инонациональными истоками. В мелодиях отдельных «тюрюк» (песен) и «оюн» (танцев) исследователь видел отражение ладовости старогреческой музыки сквозь призму тюркских и арабских напластований: арабско-тюркские лады «Макур» и «Щур» содержат, соответственно, ионийскую и эолийскую ладовые основы, а «Шуштер» и «Джигаргах» относятся к разряду цыганско-венгерских мелодий-плачей, составляющих, по А. Рефатову, и основу восточных «макъаматов». Ещё ранее К. Квитки, уделившего в своих исследованиях по фольклору определённое внимание и народным напевам Крыма [5; 6], А. Рефатов высказал мысль о том, что лады с увеличенной секундой могли проникать в песенное творчество крымских татар не только с Востока, но и с Запада. В связи с этим обнаруживается схожесть ладового колорита и «орнамента» мелодий песен и танцев крымских татар со старинной народной музыкой понтийских и архипелагских греков, на что А. Рефатов впервые обратил серьёзное внимание. Кроме того, крымскотатарский музыкальный фольклор наиболее полно ассимилировал эту исторически утраченную область музыкальной культуры «стыка» Европы и Азии, сохранил её самобытность в ауре национального менталитета. Особым своеобразием отличаются средне- и южнокрымские «тюрюк». Они довольно сложны по форме и содержат внутрислоговой распев, орнаментуку, в них господствуют лады с увеличенной секундой.

Особую область крымскотатарского музыкального фольклора составляют инструменты, подробно описанные как А. Рефатовым [13, с. 30–36], так и Я. Шерфединовым [11, с.10–15]. В крымскотатарской народной музыке «самыми старинными являются “зурна” (духовой инструмент, существующий и как “тулуп-зурна” – волынка,

распространенный в Средней Азии, на Кавказе и в арабских странах), “хавал” (духовой инструмент типа свистковой дудки), “думбелек” (парные литавры), “давул” (большой барабан с тарелками), “кеманча” (струнно-смычковый типа инструмент), “дарэ” или “дойра” (бубен) и др. Инструменты мелодического объединялись в ансамбли и редко использовались как сольные. Среди типичных ансамблей степного Крыма – “давулджилар” (две зурны и барабан), “индже саз такымы” (саз, багълама, ребаб, кеманча, най, сантыр, дарэ, думбелек)» [3, с. 31–32].

В городском фольклоре Крыма (после присоединения Крыма к России) широкое распространение получили европейские инструменты – скрипка, кларнет, труба. Типовым ансамблем в современном крымскотатарском музыкальном быту является «чал»: скрипка, кларнет, зурна, дарэ. Как отмечает Ф. Алиев, «в разные периоды истории одни инструменты теряли свою популярность, другие же занимали ведущее положение» [2, с. 16]. Автор «Антологии крымской народной музыки» далее с сожалением констатирует, что из старинных крымскотатарских народных инструментов не осталось ни одного, занимающего в «чалах» ведущее положение. Это демонстрирует, в частности, практика музыкального оформления крымскотатарских свадеб, «в ансамблях которых дольше всех удержались давул и дарэ» [2, с. 16].

Среди основных жанров крымскотатарской народной вокальной и инструментальной музыки, определяющих в целом её специфику и в профессиональном творчестве, можно выделить следующие: 1) «Чин» (частушки) – стихотворные импровизации на неизменную мелодию; 2) «йыр» (песня) – этот жанр получил распространение в степных районах Крыма, характерными чертами его является простота и диатоничность напева, обычно небольшого диапазона; используются различные ладовые оттенки – фригийский, миксолидийский, дорийский и, как правило, «усечённые» размеры 5/8, 7/8, 9/8 (со структурой 4+5); 3) «тюркю» – южно-крымский вариант песен, обладающий целым комплексом выразительных средств – им свойственны внутрислоговой распев, орнаментика и лады с увеличенной секундой (гармонический минор и дважды гармонический минор, то есть украинский «думный лад», «гуцульская гамма»); 4) религиозные пес-

нопения (макъамы, мевлюды, дуа); их истоки – речитация сур Корана, предшествующая чтению «мевлюдов» – отрывков, посвящённых жизни пророка Мухаммеда; религиозные песнопения до настоящего времени представляют собой чтение нараспев поэтических текстов поэтов-суфиев в процессе молитвы – «дуа»; 5) «долу» – в фольклорной традиции – разновидность лирической протяжной песни; «долу» нередко упоминаются в качестве мелодий обрядово-бытового характера, звучащих при встречах, проводах и т. п.; их протяжённые напевы и лирическое содержание послужили одной из основ формирования крымскотатарской вокальной лирики в целом; 6) танец «хайтарма»; этимология этого названия спорна – наиболее распространённый русский перевод – «возврат»; отличительные свойства ритмики «хайтарма» как танца – переменный размер 7/8, 9/8 (4+5); 7) «борылы» («борлы») – чисто инструментальный жанр, популярный во времена ханства; сейчас практически вышел из употребления.

Из перечисленных жанров в вокальном творчестве крымскотатарского народа (в фольклоре и профессиональной музыке) наиболее значительными становятся «йыр», «долу», «тюркю». Из инструментальных жанров преимущество имеет «хайтарма», являющаяся своего рода «визитной карточкой» крымскотатарской музыкальной культуры.

Таким образом, крымскотатарский музыкальный фольклор, составляющий основу для создания национальной композиторской школы, отличается значительным разнообразием и, вместе с тем, яркой спецификой. Его исследования, предпринятые А. Рефатовым, заложили фундамент, на который опирались последующие поколения собирателей и обработчиков песенного и инструментального наследия крымского региона, где крымскотатарская музыка занимает ведущее положение. Жанровые и стилевые черты крымскотатарской музыки определяются своеобразным пересечением влияний Востока и Запада, региональным разнообразием и интересной с художественной и научной точек зрения эволюцией. Сочетание почвенного и исторически более нового, возрождение и развитие традиций, обогащённых современным музыкальным языком, представляется основным направлением в творчестве профессиональных крымскотатарских авторов и исполнителей – Ф. Алиева, Дж. Карикова, М. Халитовой, У. Кенджикаевой, Э. Эмир и многих других.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект [Текст] / Э. Е. Алексеев. — М. : Сов. композитор, 1986. — 240 с.
2. Антология крымской народной музыки: музыкальный фольклор автохтонных народов Крыма [Текст] / собиратель, исслед., сост., автор Ф. М. Алиев. — Симферополь : Крымучпедгиз, 2001. — 600 с.
3. Изидинова С. Р. О национальной музыке крымских татар [Текст] / С. Р. Изидинова. — Севастополь : ЭКОСИ-Гидрофизика, 1995. — 45 с.
4. Изидинова С. Р. Фонетические и морфологические особенности крымскотатарского языка в ареальном освещении [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.06 / С. Р. Изидинова ; Ин-т языкозн. АН СССР. — М., 1982. — 21 с.
5. Квитка К. В. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон [Текст] // К. В. Квитка. Избранные труды : в 2 т. — М. : Музгиз, 1971. — Т. 1. — С. 61–72.
6. Квитка К. В. О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов [Текст] // К. В. Квитка. Избранные труды : в 2 т. — М. : Музгиз, 1971. — Т. 1. — С. 312–335.
7. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. / Е. Н. Маркова. — Киев, 1991. — 38 с.
8. Соколов О. В. К проблеме типологии жанров [Текст] / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. ст. / ред. кол. В. М. Цендровский и др.]. — Горький, 1997. — С. 12–58.
9. Туймова Г. Р. Исламское искусство крымских татар [Текст] / Г. Туймова. — Казань : ФЭН, 2002. — 25 с.
10. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности [Текст] : (диссертация) // Н. Г. Чернышевский. Избранные статьи. — М. : Литература, 1978. — С. 24–134.
11. Шерфединов Я. Звучит кайтарма. Татарские народные песни и инструментальные наигрыши [Текст] / Я. Шерфединов ; ред. и послесл. Л. Н. Лебединского. — Ташкент : Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1978. — 271 с.
12. Bessler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte [Текст] / H. Bessler. — Leipzig : Gülke, Peter, 1978. — 386 s.
13. Refatov H. Qъгът tatar xalk ыrlarъ [Текст] / H. Refatov / Aqmescit : Qъгът devlet nestrieti, 1934. — 48 s. — (На крымскотатарском языке).

ДУЕТ БАЯНІСТІВ ЯК РІЗНОВИД АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ В СЛОБОЖАНЩИНІ

Актуальність теми. Художні орієнтири, трансформовані в камерно-інструментальному жанрі сьогодні, визначаються спрямуваннями загального культурного процесу. Ансамбль баяністів є творчою лабораторією у пошуках нових образно-стильових напрямків української музики і форм взаємодії композиторської та виконавської творчості.

Інтерес композиторів і виконавців до камерно-інструментальної творчості спричинив появу численного доробку, що став окрасою сучасної української музики. При цьому визначилися певні регіональні ознаки камерно-інструментального музикування, зумовлені не лише традиціями музичного життя, але й суто індивідуальними рисами художнього світогляду виконавців. Так, Н. Дика зазначає: «Діяльність нового покоління митців 80-х – початку 90-х років в різних регіональних школах активізувала українську камерно-інструментальну творчість» [1, с. 11].

Метою даної статті є вияв жанрово-стильових і виконавських особливостей творчості провідних дуєтів баяністів в Слобожанщині останньої третини ХХ ст.

Активна концертна діяльність фундаторів Харківської баяно-акордеонної школи в 50–90 рр. ХХ ст. – В. Подгорного, В. Сухініна, В. Овода, П. Потапова, І. Кріцина, В. Дядечка, О. Назаренка, А. Куриська, Ю. Авраменка, Т. Большакової, О. Гуріна, І. Ліпницького, Л. Гури, В. Лесневського, С. Сердюка, О. Ярового, О. Міщенка, І. Снедкова, Є. Ващенко, А. Гетьмана, Д. Шаршоня, О. Співака, А. Стрільця, А. Гейка та ін. – сприяла утвердженню регіональної виконавсько-ансамблевої школи в соціокультурному просторі України [5, с. 43]. Їх імена у якості учасників баянних дуєтів слід назвати як найяскравіші серед інших виконавців та викладачів музичних факультетів та мистецьких вузів Слобожанщини.

Баянні дуєти (однорідні ансамблі) стали класикою народно-ансамблевого жанру. Саме баянні дуєти *встановили традицію* перекладень творів західноєвропейської та російської музики як основи

народно-ансамблевого репертуару. Поряд з цим відбулося посилення взаємозв'язку «виконавство – композиторська творчість». Спрямованість музикантів на гру в ансамблі мала два аспекти: *просвітницький* (пов'язаний з активною концертною діяльністю в широких колах слухачів Слобожанщини) і *творчий* (пошуки нових композиторських і виконавських засобів виразності) [6, с. 38].

У дуеті баяністів як різновиді ансамблевого музикування знайшли прояв багато тенденцій, що властиві українській культурі в цілому: неоромантизм 1970 рр. проявився в збагаченні жанру обробки; постмодернізм культури кінця 90-х вплинув на трансформацію провідних жанрів баянно-ансамблевого репертуару (транскрипції, фантазії, перекладення).

Першим професійним концертуючим ансамблем став дует баяністів у складі **«Ігор Липницький – Леонід Гура»**. На початку 70-х їх творча діяльність була дуже плідною, навіть зразковою. Зворотною подією в творчості саме цього дуету є придбання багатотембрових готово-виборних баянів. Ця конструкція увійшла до ужитку, як відомо, приблизно у кінці 50 рр., але поширювалася дуже повільно, по-перше, із-за дорожнечі виробництва; по-друге, через інерцію поглядів на народний інструмент. До моменту придбання Липницьким і Гурою інструментів цей вид баяна вже завоював сольну концертну естраду, але ансамблеве виконання тільки зароджувалося. Саме ансамбль Липницького–Гури стоїть у витоків традиції концертуючих дуетів на готово-виборних багатотембрових баянах.

Дует баяністів за короткий час підкорив вибагливого слухача і став першим професійним концертуючим колективом Харківської обласної філармонії. З величезним успіхом проходили їх концерти в багатьох містах України, в Москві, Сибірі. Саме з їх іменами пов'язані перші перемоги харківських ансамблістів на міжнародних конкурсах. Яскравий концертуючий ансамбль став прикладом для наслідування, підтримуючи прагнення молодих музикантів в досягненні високої майстерності. Вони продовжували затверджувати власний шлях аранжування, вибір репертуару, тип і характер баянного стилю музикування [7, с. 38].

Особливістю репертуарної політики дуету баяністів у складі Липницького – Гури стала важлива для виконавців можливість бути співавтором композитора. Саме тому аранжування творів у виконан-

ні цього дуету відрізняються високою якістю і художньою повноцінністю. Найважливішим завданням на шляху самовдосконалення було створення власного репертуару. Саме *створення*, оскільки оригінальних творів для такого складу ще не було. Ансамбль прагнув перейти від легкожанровості до глибоких високохудожніх пластів класичної музики, освоєння різних музичних стилів, жанрів, способів музичного вираження.

Так, репертуар ансамблю складався з самостійних аранжувань (перекладень) як сольного баянного репертуару, так і класичних оркестрових творів. У репертуарі цього дуету звучали інвенції Й. С. Баха, Перша сюїта з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» Е. Гріга, «Російська фантазія» В. Подгорного, «Російська» з балету «Петрушка» І. Стравінського, п'єси І. Альбеніса «Астурія» і «Кордова». Тривали пошуки і в жанрах народної музики. Примітно, що при виборі творів музиканти не робили ніяких знижок на специфіку баяна, прагнучи здолати обмеженість його можливостей. Спеціально для цього дуету харківськими композиторами А. Гайденком, М. Стецюном та іншими написана ціла низка творів. Але особливо багато в списку репертуару власних перекладень, фантазій, рапсодій і концертних п'єс на народні теми відомого баяніста і композитора В. Я. Подгорного (Фантазія на тему Д. Гершвіна «Коханий мій», українська народна пісня «Повій, вітре, на Україну», «Циганська рапсодія», «Ах, ты, душечка», «Ах, ты, ноченька»), з яким ансамбль роками підтримував творчі зв'язки. Дуєт баяністів за короткий час зумів підкорити слухача і стати першим баянним ансамблем, який повсюдно презентував харківську народно-інструментальну ансамблеву школу.

Загальному стилю музикування баянного дуету «Липницький–Гура» притаманні такі риси, як *високий технічний рівень* (ознака професійності) та *перевага творів* західноєвропейських та російських композиторів ХІХ–ХХ ст. З точки зору психології впливу на масову свідомість дуєт баяністів привернув увагу перебірливого слухача до баянної музики за дуже короткий час.

Саме з їх іменами пов'язані перші перемоги харківських ансамблів на міжнародних конкурсах. Яскравий концертуючий ансамбль став прикладом для наслідування, підтримуючи прагнення молодих музикантів в досягненні високої майстерності. Вони продовжували

затверджувати власний шлях аранжування, репертуар, тип і характер баянного стилю музикування. На відміну від попередників-фундаторів їх стильовим орієнтиром було академічне музичне мистецтво.

Отже, баянний дует як різновид ансамблевої творчості з однорідним тембровим складом став *академічним* зразком баянного мистецтва. Саме у цьому жанрі надалі на Харківщині будуть зведені міцні традиції. Так, поряд з ансамблем «Липницький-Гура» почали свою творчу діяльність однорідні за складом інструментів дуети: О. Міщенко – І. Снедков, Д. Шаршонь – А. Гетьман.

Дует баяністів у складі «**О. Міщенко – І. Снедков**» у 80–90 рр. минулого століття отримав широке визнання на Україні та за її межами, швидко завоював популярність як в професійних, так і в любительських колах. Цей дует став дипломантом III Всеросійського конкурсу виконавців на народних інструментах (Тула, 1986), лауреатом I премії міжнародного конкурсу в Німеччині (Клінгенталь, 1996), лауреатом III премії міжнародного конкурсу відеозаписів «Кубок Далекого Сходу» (Владивосток, Росія) та ін.

У співдружності з композиторами України (В. Подгорним, Н. Корндфордом, Ж. Колодубом, А. Гайденком, Ю. Кукузенком, В. Золотухіним) було створено і виконано багато нових оригінальних творів для дуету баянів, що доповнили ансамблевий репертуар, дали поштовх до подальшого розвитку нових жанрів баянної ансамблевої гри. Це такі твори, як «Вечір в горах» А. Гайденка, «Серенада» В. Золотухіна. Основою репертуару все ж залишався жанр «обробки» («Циганська рапсодія», «Імпровізація і токата», «Концертний вальс» В. Подгорного, «Коханий мій» Дж. Гершвіна, Сюїта-жарт «Подорож сіренького цапка» Ю. Кукузенка, «Літо» з циклу «Пори року» А. Вівальді, «Наварра» П. Сарасате¹.

¹ Досвід ансамблевої творчості підштовхнув Олександра Міщенка до наукового осмислення концертних виступів (вже після закінчення виконавської діяльності в дуеті). Його статті про принципи підбору репертуару для ансамблю баяністів [4, с. 86–96], про психологічну сумісність в дуетах [3, с. 117–119] є вагомим вкладом в галузь музикології, що стосується ансамблевого виконавства на народних інструментах. Особливо цінними є його практичні зауваження щодо принципів перекладення класичних творів західноєвропейської музики доби бароко та класицизму – основи репертуару ансамблю народних інструментів.

В малочисельних публікаціях і досі немає розгорнутої, вичерпної характеристики виконавської інтерпретації творів дуєтом баяністів «О. Міщенко – І. Снедков». Як виняток, наведемо думку доктора мистецтвознавства М. Імханицького. У зв'язку з ювілеєм дуєту він зазначає в бюлетені «Народник» (за 1999 р.): «Двадцятиріччя творчої діяльності одного з найцікавіших серед сучасних баянних ансамблів – харківського дуєту баяністів у складі лауреатів міжнародних конкурсів О. Міщенко і І. Снедкова – представляється мені явищем примітним. Своєю яскравою грою музиканти багато в чому сприяли розвитку ансамблевого виконавства наших днів, спонукали ряд відомих композиторів активізувати свою роботу по поповненню ансамблевого баянного репертуару» [2, с. 37].

Отже, надамо власної характеристики цьому колективу в аспекті проблем ансамблевого мислення та інтерпретації. У творчому процесі сумісного музикування учасники баянного дуєту «О. Міщенко – І. Снедков» приділяли велику увагу тембровій специфіці звучання ансамблевого твору.

Творча діяльність дуєту «Міщенко-Снедков» відобразила спільне прагнення музикантів – віднайти власну відповідь на об'єктивно існуючі вимоги виконавської культури доби постмодерну. Поєднання композиторської та виконавської діяльності в одній особі, досконале володіння технікою гри, створення власного універсального репертуару обумовлюють концептуалізацію народно-інструментальної поетики музикування (у порівнянні з попередниками).

Розподіл на сольну та акомпануючі функції відбувався як творчий процес: у залежності від стилю виконуваного твору обиралась партія, присвячена мелодичному викладу, що відповідала за синтаксичну структуру (мотив, фраза, речення). Однак драматургія музичного образу складається не лише з провідного фактурного пласта: багато що залежить від фактурної підтримки – інших пластів інтонаційного цілого. Результатом сумісного музикування має бути художня єдність усіх функцій та структурних елементів тексту.

Виконавська інтерпретація творів цим дуєтом характеризується синтезом тембрової колористики з умілим вибудовуванням загального плану музичної драматургії. Прослідковується інтерес до раціоналізму та інтелектуалізації в процесі роботи над виконанням, до виро-

блення власної виконавської логіки мислення. При цьому музиканти націлені на збереження міри у співвідношенні емоційного і інтелектуального, спонтанного і логічно вибудованого планів.

Отже, виконавська інтерпретація дуета «Мищенко-Снедков» заснована на втіленні *принципа ансамблевого мислення*, яке має прояв у злагодженості звучання, зіграності, темпо-артикуляційній синхронності. Діяльність цього ансамблевого колективу характеризувалась творчою багатогранністю та поліфункціональністю: музиканти водночас є і аранжувальниками, і педагогами, і методистами. Даний комплекс цілком відповідав концертній практиці музикантів.

Відмінною рисою виконавського стилю дуету баяністів «Мищенко–Снедков» є гармонійне поєднання трьох напрямків в їх концертних програмах:

1) класична музика Західної Європи в перекладенні (наприклад, «Зима» з циклу «Пори року» А. Вівальді, Концерт ре-мінор Й. С. Баха);

2) обробки народних пісень і фантазії на народні або авторські теми (Д. Гершвін, О. Дулев, В. Власов, В. Подгорний);

3) оригінальні композиції для баянного дуету з урахуванням сучасного рівня технічних можливостей інструменту.

Кожен з трьох стилевих напрямків розвиває виконавське мислення музикантів, і художньо-образний зміст виконуваної музики теж є різноманітним. Зокрема, записи на дисках демонструють всю історичну динаміку розвитку баянного репертуару, розкриваючи при цьому нові творчі можливості в аспекті ансамблевого музикування. Фактура зазначених творів звучить по-оркестровому об'ємно, наближено до оригіналу (орган, оркестр). Перекладення творів композиторів-романтиків (наприклад, «Наварри» П. Сарасате) яскраво індивідуальні по загальному колориту і виконавській стилістиці (тембровій, регістровій, артикуляційно-штриховій).

Стосовно другої групи творів, куди відносяться твори Д. Гершвіна, А. Дулева, В. Власова, В. Подгорного, слід відзначити такі якості виконавської інтерпретації дуету, як втілення специфічних ефектів та фактурно-темброво-колористичних можливостей інструментів.

Обробки народних пісень спираються на варіантно-варіаційний метод розвитку матеріалу, що створює певні труднощі з погляду вибу-

довування виконавської драматургії. Дует «Мищенко-Снедков» майстерно володіє цим мистецтвом. Артистизм, чарівність, тонке ансамблеве почуття допомагають виконавцям у побудові композиційного цілого творів, яскравої образної драматургії.

Найбільш цінною складовою концертного репертуару дуету стали оригінальні композиції авторів академічного напрямку В. Золотарьова, В. Подгорного та ін. З моменту затвердження у виконавському арсеналі готово-виборного багатотембрового інструменту (починаючи з кінця 70 рр.) можна говорити про самодостатність концертного репертуару для баяна та про його новий статус. Зокрема, М. Імханицький зазначає: «...Натхненна гра колективу зацікавила багатьох композиторів. Для них стали писати не тільки харківські композитори Володимир Подгорний, Анатолій Гайденок, Володимир Золотухін, але й відомий московський композитор Микола Корндорф, киянка Жанна Колодуб, для дуету поляк Богдан Преч написав свою п'єсу «Ассо-duo» [2, с. 38].

Основні відмінні риси виконавської концепції оригінальних творів – це наявність нового типу мислення, що передбачає й новий тип виконавської культури: не тільки віртуозність володіння інструментом, про що свідчить відповідний виклад матеріалу, але й вміння виконавця розкрити складний зміст, пошук ним нової художньої виразності. Звідси – ускладненість музичної мови, глибина, психологічність образів. З точки зору виконання, ця музика висувала нові завдання: освоєння раніше невідомих, новаторських аспектів (акустичних, технологічних, виразних). Так, «Рондо» В. Золотарьова у виконанні дуету привертає блиском і віртуозним розмахом, стабільністю звукообразного руху, чому сприяє мірність ритмічної пульсації. Відзначимо стрункість загального драматургічного плану, яскравість контрастів, продуманість рішення кульмінаційної лінії.

Слід підкреслити, що дуету баяністів у складі «Мищенко–Снедков» на етапі їх активної концертної діяльності були притаманні жанрова всеосяжність і універсалізм стильового діапазону виконуваної музики. Загальний рівень виконавської культури дуету свідчить про глибинний професіоналізм його учасників. Професійний слухач відзначає, в першу чергу, почуття ансамблю: єдність «дихання» і виконавського відчуття форми, взаємодоповнення (комплементарність)

головної і другорядної функцій (рельєфу і фону). Єдність пульсації під час виконання виявляється на синтаксичному рівні як метроритмічна взаємодія тематизму двох партій, а на рівні всієї форми – як відповідність основних драматургічних моментів образного розвитку в музиці, їх злиття в єдиному образному русі.

Партнери, безумовно, є яскравими особистостями і мають відмінності у індивідуальних рисах (батьківського генокоду, характеру, сценічної поведінки тощо). Манера виконання О. Міщенка вирізняється дисциплінованістю думки, суворістю форми, певним раціоналізмом виконавського мислення. Стиль музикування І. Снедкова сприймається як більш темпераментний, імпульсивний, суб'єктивно-екстравертний (звідси елементи естрадного куражу). Іншими словами, в цьому ансамблевому колективі – дві полярні творчі індивідуальності, які в процесі спільного музикування створюють якісно новий виконавський стиль. Аналіз записів на компакт-дисках дозволяє говорити про це лише на підставі слухових вражень (поза зорового ряду).

Музичне виконання ансамблем багатьох творів вирізняється проникливістю, багатством артикуляційної палітри, неабиякою технічною майстерністю і щирістю. По радіо звучали твори, записані виконавцями в Києві в фонді Українського держтелерадіо. На Центральному телебаченні відбулась передача «Грають Олександр Міщенко та Ігор Снедков», їх виступ зайняв значне місце і в іншій передачі Центрального телебачення – «Грають ансамблі ГМПП ім. Гнесіних» [2, с. 38]. Творчий союз дуету баяністів у складі «Міщенко-Снедков» не залишився непоміченим: виступи музикантів посіли чільне місце в історії ансамблевого музикування на народних інструментах не тільки в Україні, але й за її межами. Нині діяльність О. Міщенка і І. Снедкова відзначена плідною педагогічною роботою на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Після 1998 р. І. Снедков продовжив свою концертну діяльність в ансамблях. Опрацювавши нові форми музикування, він створив нові колективи, в яких баяну належала почесна місія лідера.

Серед розмаїття ансамблевих форм музикування баянний дует як різновид камерного виконавства історично сформував власну функціональну модель, яка базується на співвідношенні двох

функцій-партій – сольної та акомпанементу. Якщо учасники дуету співпрацюють на паритетних засадах, виникає відповідна ситуація: перша та друга партії чергуються. І у такий спосіб підтверджується рівноправність учасників ансамблю. Чинник віртуозності, або стильової упередженості не береться до уваги. Так, дует баяністів «О. Міщенко – І. Снедков» репрезентував саме такий академічний підхід до формування стилю колективної творчості: обидва учасники виступають і як солісти, і у функції супроводу. Тембральне розмаїття є практично невичерпним, хоча існують певні закономірності, які не можна порушити (зокрема, реєстровка): відбувається розподіл функцій тембральності музичного тематизму – реєстри мають диференціацію на виклад мелодії, контрапункту та акомпанементу. Після створення першої версії музиканти перевіряють, наскільки вдало складаються виписані партії.

Баянні дуети стали зразком народно-ансамблевого жанру для подальших поколінь музикантів. Закладена ними *традиція перекладень* творів академічної класики стала гарантом формування професійної школи ансамблевої гри на народних інструментах, поєднуючи композитора, педагога, виконавця. Втім, композиторській творчості в сфері народно-інструментального музикування притаманні специфічні риси впливу виконавця на характер трактування композиторського тексту. Цей різновид співтворчості отримав спеціальну дефініцію – «*композиторсько-виконавська інтерпретація*».

Всебічний обмін досвідом, а також демонстрація здобутків знаних виконавців-інструменталістів спонукали до власної творчості талановитих виконавців, які ще за часів студентства створили однорідні по інструментальному складу ансамблі. Найяскравіші імена серед дуетів баяністів Слобожанщини – «Д. Шаршонь – А. Гетьман»; «А. Акулов – В. Василенко»; «А. Агаєв – Р. Столбунов»; «Л. Верещако – Д. Жаріков»; «Р. Кудря – П. Архіпенко». Ці колективи, серед них і зовсім молоді, знаходяться на стадії активного творчого пошуку, мають великі виконавські можливості, що підтверджується перемогами на національних та міжнародних конкурсах. Наведемо для прикладу імена лауреатів ансамблевого класу І. І. Снедкова та О. В. Міщенко.

- **«Андрій Гетьман – Дмитро Шаршонь».** Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах, м. Донецьк, 1991;

міжнародний конкурс «Фогтландські дні музики», м. Клінгенталь (Німеччина), 1993; міжнародний конкурс «Фогтландські дні музики», м. Клінгенталь (Німеччина), 2000.

- «**Андрій Акулов – Володимир Василенко**»: міжнародний конкурс, м. Пшемишль (Польща), 2002; міжнародний конкурс «Синій птах», м. Севастополь (Крим), 2002; міжнародний конкурс, м. Вроцлав (Польща), 2006.

- Дует у складі студентів «**Роман Кудря – Павло Архипенко**»: міжнародний конкурс «Самородки», м. Севастополь, 2011; «Perpetuum mobile», м. Дрогобич, 2012.

У 1999 р. почав свою діяльність дует баяністів «**А. Гетьман – Д. Шаршонь**». У молодих талановитих солістів народилася ідея спільного музикування заради поїздки на конкурс в Німеччину (Клінгенталь), де вони згодом й отримали I премію. Цей дует довів виконання відомих творів до досконалості передусім в плані ансамблевого звучання. В їх виконанні запам'ятались такі твори, як «Рондо-каприччозо» В. Золотарьова, «Пори року» А. П'яцолі, «Танець з шаблями» А. Хачатуряна. Дует активно вів творчу громадську діяльність, беручи участь в концертах, конкурсах і фестивалях на Україні і в Росії.

Висновки. Жива практика ансамблевого музикування за участю двох баянів відбила спільне прагнення музикантів відповідати новим, об'єктивно існуючим у другій половині ХХ ст. на Слобожанщині вимогам виконавської культури. До таких відносяться: поєднання композиторської та виконавської творчості; досконале володіння технікою гри; створення універсального репертуару; використання елементів театралізації. Цілісний погляд на процеси розвитку ансамблевого музикування в харківському регіоні дає підстави припустити, що процес становлення цього виду народного музикування ще далеко не завершений: спостерігається прагнення розширити репертуарні кордони та виконавські можливості.

На прикладі аналізу діяльності провідних дуєтів баяністів Слобожанщини можна стверджувати, що *баянний дует як різновид ансамблю з однорідним тембровим складом став академічним* зразком баянного мистецтва. Саме у цьому жанрі в Слобожанщині закладені традиції баянного ансамблевого мистецтва, виконавської школи *високої професійної культури*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дика Н. О. *Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960—1980 рр.)* [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Дика Ніна Орестівна. — К., 2001. — 168 с.
2. Имханицкий М. И. *Двадцатилетие дуэта Александр Мищенко – Игорь Снедков* [Текст] / М. И. Имханицкий // *Народник : информационный бюллетень*. — 1999. — № 1 (25). — С. 37–39.
3. Имханицкий М. И., Мищенко А. В. *Дуэт баянистов* [Текст] / М. И. Имханицкий, А. В. Мищенко // *Вопросы теории и практики : учеб.-метод. пособ. для учеб. завед. искусств и культуры*. — М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — Вып. 3. — 83 с.
4. Міщенко О. В. *Принципи добору репертуару для ансамля баяністів* [Текст] / О. В. Міщенко // *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.-метод. конф.* — Харків : ХДУМ, 2001. — Вып. 3. — С. 86–96.
5. Снедков І. І. *Фундатори харківської баянної школи* [Текст] / І. І. Снедков // *Матеріали Всеукраїнської наук.-практич. конф. : до 70-річчя каф. нар. інструм. Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов*. — К., НМАУ, 2010. — С. 42–51.
6. Снедкова Л. А. *Народно-інструментальне мистецтво Харкова: здобутки та проблеми* [Текст] / Л. А. Снедкова // *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди : матеріали міжнар. наук.-теор. конф., 3–4 квітня 2008 / Харк. держ. акад. культури [заг. ред. В. М. Шейка; відп. ред. І. І. Польська]*. — Харків : ХДАК, 2008. — С. 65–66.
7. Харченко А. *Развитие ансамблевого искусства исполнения на народных инструментах (во второй половине XX века) на Харьковщине* [Текст] : магистерская работа / А. Харченко [науч. рук. Ю. В. Николаевская]. — Харьков, ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2005. — 69 с.

**МОДУС КОНЦЕРТНОСТИ В АВТОРСКОМ СТИЛЕ
В. ЗОЛОТУХИНА**

Целью данной статьи является характеристика модуса концертности как одного из ведущих принципов авторского стиля В. Золотухина. *Объект* исследования – стиль творчества В. Золотухина, *предмет* – его концертная составляющая.

Основные результаты исследования. Принцип концертности относится к числу универсальных родов музыкального мышления. По значимости этот принцип может быть сопоставлен с камерностью и симфоничностью. В комплексе с ними он составляет триаду модусов, конституируемых как принципы (начала) музыкального мышления и, одновременно, стадии (фазы) этого мышления как историко-стилевого процесса.

Если рассматривать концертность в её модусном значении, то необходимо обратиться к понятию «музыкальный модус», разработанному Е. Назайкинским. Автор рассматривает музыкальные модусы как многоуровневую универсальную систему, выступающую как определённая музыкально-языковая культура, объективирующая в музыке «целостное, конкретно – по содержанию», «художественно опосредованное состояние» [7, с. 194].

Модус (от лат. *modus* – мера, образ, способ) – «переходящее свойство, присущее предмету лишь в некоторых состояниях, в отличие от постоянного свойства предмета (атрибута)» [8, с. 389]. Модус в музыке представляет собой многогранное явление, охватывающее широкий спектр содержания – от «состояния души» до «состояния мира» [7, с. 239]. Модус – явление стилевое и стилистическое, поскольку он имеет в музыке общую проекцию – человеческое восприятие.

Коммуникативные свойства модусов в музыкальном искусстве позволяют распространить эту категорию на всю совокупность стиле-языковых явлений, из которых одним из наиболее глубинных и постоянных, хотя и изменяющихся в процессе музыкальной практики, выступает концертность. Выводя это понятие, Б. Асафьев отмечает:

«Не в узком только виртуозном “соревновательском” смысле надо понимать начало и принцип концертности, а в ином, глубоком и серьезном» [2, с. 218]. Б. Асафьев поясняет всю «глубину вопроса», который заключается в том, что суть «соревнования» состоит «не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии – в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [там же].

Концерт как музыкальная форма и жанр возник на основе начала и принципа концертности, о которых говорит Б. Асафьев, имея в виду процесс перехода диалога в диалектику в музыкальном мышлении. Однако обе эти стороны музыкального высказывания всегда сосуществовали и сосуществуют. Об этом свидетельствует этимология слова «концерт», о котором ещё в эпоху барокко существовало несколько мнений. Как отмечает М. Лобанова, «некоторые исследователи выводят “концерт” из “conserere” (соединять, сплести). <...> Другие, напротив, видят корни “концерта” в “concertare”(соревноваться, спорить)» [6, с. 74].

Более чем два века спустя после барочных музыкальных теоретиков – А. Кирхера, Ф. Де Броссара, И. Маттезона и др. – к этимологии слова «концерт» обращается и Б. Асафьев, сравнивая итальянское и латинское прочтения слова, выявляя в нём двойное значение: «По-итальянски concertare – устраивать, придумывать, а concerto – значит соглашение, di concerto – единогласно» [2, с. 220].

Эти сравнения необходимы Б. Асафьеву для выявления диалектики концертности, которая представляет собой синтез «соревнования» и «соглашения», что и составляет сущность этого принципа в музыке всех эпох и народов. Б. Асафьев для подтверждения своих слов по поводу концертности ссылается на книгу А. Шеринга [11], где автор говорит о понятии «концертирование» как об очень древнем. Его истоки уходят в глубь веков – «до чередующихся хоров в греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов» [2, с. 220].

Принцип концертности, концертирования, если понимать его по-асафьевски, равнозначен понятию ещё более высокого уровня – «симфонизм». Суть этого явления заключается в противоречивом, даже конфликтном взаимодействии музыкальных идей-образов, приводящем в итоге к новому качеству. Симфонизм представляет собой логическую основу, внедряемую в концертность в виде «функциональности всех элементов музыкальной структуры, тематического контраста, особо напряженного и непрерываемого драматургического развития» [2, с. 219]. Концертный диалог в его симфонической трактовке сменяется единым монологическим процессом, что характерно для симфонии как «жанра высоких обобщений» (Б. Асафьев [2, с. 220]), логику которых обеспечивает наличие сонатного мышления.

Близость жанров симфонии, сонаты и концерта особенно показательны для эпохи сонатной формы, о которой, сравнивая эти жанры, говорит немецкий музыковед Т. В. Адорно [1]. Как таковой термин «концерт» им не употребляется. Однако, рассуждая о камерной музыке, автор постоянно сравнивает её с симфонической и концертной в социо-аспекте. Т. В. Адорно сопоставляет общие социологические основы этих родов музыки, имеющие как различия, так и общие черты.

Трудно представить себе развитие камерного музицирования без той его фазы, при которой оно стало концертным («концертирующий стиль» барокко был источником и того, и другого). Б. Асафьев пишет об этом периоде в истории музыкального мышления как о «гигантской лаборатории» [2, с. 219], где в диффузном виде сосуществовали принципы камерности, концертности и будущего симфонизма (последние возникали из синтеза первых двух).

В этом плане «симфонический уклад» стиля В. Золотухина не означает, что фазы камерности и концертности в него не «вплетены». Касается это не только «жанрового древа» музыки композитора, но и глубинных основ тематизма, ладо-гармонии, фактуры, формы, достигающих стилевого единства, которые формируются через камерные и концертные жанры.

Однако, если в стиле-языковом, «мышленческом» плане фазы камерности и симфонической концертности сосуществуют, то в коммуникативном, социологическом аспекте они являются логическими ан-

типодами. Т. В. Адорно в своей трактовке камерности отталкивается от следующего: «Чтобы выделить социологический аспект камерной музыки, я буду идти не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Далее следует определение камерной музыки, данное, на первый взгляд, с чисто музыковедческих позиций: «Под камерной музыкой я понимаю в основном те же произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [там же]. «Принцип дробления тематического материала» сразу же отличает камерность от диалогической концертности, где тематический материал не дробится, а последовательно экспонируется через развитие по принципу диалектического перехода «идеи порождающей» в ею же порождённую «идею контрастирующую» [2, с. 218].

В самом начале своей статьи (лекции) Т. В. Адорно уже прибегает к сравнению. Говоря о том, что смысл камерной музыки «обращён к исполнителям как минимум в той же степени, что и к слушателям, о которых композитор, создавая эту музыку, не всегда вспоминает», автор сравнивает камерную музыку с духовной, «сфера действия которой определена её ролью в церкви», а также «с широкой и неясной в своих очертаниях областью деятельности виртуозов и оркестров, рассчитанных на публику» [1, с. 79].

Автор фактически определяет и суть концертности в её социологическом (коммуникативном) качестве. Именно «деятельность виртуозов и оркестров», связанная с публичными выступлениями профессиональных музыкантов перед массовой аудиторией, характеризует внешнюю сторону понятия «концерт» (публичный концерт уже сам по себе является разновидностью так называемых «преподносимых» жанров, отличающихся от прикладных, «обиходных», тех же церковных, о которых говорит Т. В. Адорно). Возникновение концерта как жанра (а не принципа) могло произойти только на определённой ступени эволюции музыкального мышления. Его «концертная» фаза наступила только тогда, когда был достигнут значительный прогресс в техническом мастерстве музыкантов-исполнителей, когда сформировался «класс» солистов-виртуозов, способных исполнять сложную технически музыку, специально рассчитанную на них.

В творчестве народного артиста Украины, лауреата престижных композиторских премий В. М. Золотухина (1935–2010) модус концертности вытекает из установок авторского стиля. В самом широком смысле этот стиль не укладывается в какой-либо типовой канон, о чём говорит сам композитор в одном из интервью: «Могу сказать – правил никогда не любил. Скучно мне, если всё по ним расписано. Вот когда “вольное плавание” – это да, это моё. Здесь для меня раздолье» [цит. по: 5, с. 6]. Для В. М. Золотухина «свободное плавание» означает синтез, свободное оперирование разностилевыми и «разноязычными» истоками, среди которых выделяется ряд парадигм – устойчивых установок мышления и языка автора, претворяемых в музыкальных образах создаваемых им произведений¹.

Исследуя парадигмы стиля В. Золотухина, Г. Игнатченко выделяет несколько уровней, располагая их по принципу «от общего – к частному». Вершиной выступает эстетико-философская парадигма, мировоззренческий «блок» мышления автора в его отношении к музыке как системе идей и образов: «Он [*В. Золотухин. – М. Б.*] – эстет в широком культурологическом понимании этого слова, что совсем не означает отрыва от реальности, от “интонационного фонда”, “интонационного словаря” (Б. Асафьев) своей эпохи, где удачно взаимодействуют черты трёх направлений музыки – академического, фольклорного и бытового» [5, с. 7].

В. Золотухин не отгораживается от повседневности, относясь с пиететом к любым проявлениям высококачественной музыки, имеющейся, по его мнению, в каждом пласте. Обычно подобный «пластовый» синтез определяют термином «третье течение». Это зафиксировано, в частности, в следующем высказывании Т. Хмельницкой (ученицы композитора по классу сочинения): «Исследователи справедливо усматривают в музыке Золотухина элементы родственности с архитектурной полистилистикой Харькова» [9, с. 30].

Однако эстетика и поэтика «третьего течения», возникшего в рамках «оджазирования классики» [4] не являются для В. Золотухина ху-

¹ Сам термин «парадигма» относится к современной наукологии, хотя его употребление можно найти ещё у Аристотеля, понимавшего под «парадигмой» («парадигмой») возможность творчества по аналогии.

дожественным каноном. Композитор не стилизует, свободно переходя «демаркационные линии» между различными пластами, создаёт свой оригинальный стиль, определяемый словами «высокая духовность». Возвышенное начало в творчестве В. Золотухина – главная «классическая норма», идущая от другой парадигмы его стиля – морально-этической.

Выделяя этот уровень в стилевой парадигматике творчества композитора, Г. Игнатченко отмечает: «Он никогда не “изменяет себе”, избирая то или иное направление поисков то ли в джазе, то ли в академическом произведении. Всё идет от сердца – откровенно и искренне» [5, с. 7]. Этическая составляющая творчества В. Золотухина сродни таковой у классиков мировой музыкальной культуры, прежде всего, И. С. Баха, для которого, по А. Швейцеру, «эстетика и этика – родные сестры» [10, с. 19].

Высокий этический смысл В. Золотухин видит в совершенстве музыкальной формы, в том многообразии и единстве её компонентов, которые позволяют мыслить эту форму в её художественной целостности, в качестве носителя этических идей. Отсюда вытекает и третья парадигма музыкального мира произведений В. Золотухина – театральность. Выделяя эту составляющую авторского стиля композитора, Г. Игнатченко отмечает, что речь идёт не только о традиционных театральных жанрах. Театральность как художественно-образная конкретизация присуща и инструментальным сочинениям автора: «Все его четыре симфонии и близкие им по семантике жанра инструментальные концерты демонстрируют тенденцию именно к театральной нарративности, вплоть до “симфонии-романа” (“Испанская баллада” по Л. Фейхтвангеру)» [5, с. 7].

Театральность с её диалогической природой в сочетании с «романной полифонией» (М. Бахтин [3, с. 186]) отвечает модусу концертности в его асафьевском понимании как «соревнования-соглашения» [2, с. 220]. Сама по себе виртуозность в тех же концертах для фортепиано с оркестром В. Золотухина выступает как этико-эстетический знак общей «театральности» как синонима «жизненности», актуальности интонационного мышления автора. Ведь само по себе слово «виртуоз» по этимологии идёт от лат. *virtus*, что означает «доблесть, талант», высшую меру профессионализма. В барочной эсте-

тике *virtus (virta)* – одна из основных добродетелей, что определяет этическую сущность концертности как модуса, прямо связанного с данным термином.

Для выявления концертного модуса в инструментальных жанрах творчества композитора в связи с парадигмой «театральности» существенны установки обобщённой программности, зафиксированной в названиях произведений и их частей. В. Золотухин редко прибегает в своей инструментальной музыке, в частности, в фортепианной, к сюжетной детализации. Это же относится и к симфониям. Чем масштабнее авторский замысел, тем больше в названиях произведения и его частей авторских пояснений. Например, сюжет романа Л. Фейхтвангера «Испанская баллада» в Четвёртой симфонии обобщён в следующих названиях частей: «Пролог», «Надежда», «Противостояние», «Война», «Любовь», «Крах», «Эпилог».

Истоки концертного диалога композитор видит не только в «романной полифонии», свободно комбинируя, например, силуэты известных литературных героинь в концерте для солистов камерного ансамбля под общим названием «Медальоны». В концертный цикл входят портреты, начиная от «Вступления» (*Ave Maria*) до «Миледи» (А. Дюма) и «Маргариты Николаевны» (М. Булгаков). Концертность в инструментальной музыке композитора также отличается своеобразной театральной персонажностью, при которой в роли действующих лиц выступают «собственно инструменты самого разного происхождения и объединения – от баяна до синтезаторов» [5, с. 8].

В инструментальном мышлении В. Золотухина Г. Игнатченко находит отражение «тембров-персонажей», «тембров-ситуаций», что является своеобразным «мостиком» к четвёртой парадигме музыки В. Золотухина, определяемой как её коммуникативная направленность [5, с. 8]. Образцом для композитора служит классика, в первую очередь, музыка В. А. Моцарта, который для него был синонимом музыки как вида искусства.

От эмоционально-игрового принципа концертного мышления В. А. Моцарта идут модели инструментальных сочинений В. Золотухина, в том числе, в жанре «музыкального приношения» (фортепианная Соната № 2 так и называется – «Приношение маэстро Моцарту»). Соната одночастна, но стилевой моделью в ней выступает

не романтическая соната-поэма, а концертно-фортепианный стиль В. А. Моцарта, при этом не в его камерном варианте, а именно в концертно-симфоническом.

Симфоничность мышления В. Золотухина накладывает отпечаток на концертно-инструментальную область его творчества. В соединении с театральностью концертный симфонизм композитора рождает особую открытость его музыкального языка. Как и В. А. Моцарту, не чужда ему и музыка быта, особым образом артифицированная и духовно облагороженная. Опора на эту музыку не означает для В. Золотухина прямого следования установкам «третьего течения». Композитор легко комбинирует, находит «золотую середину» в использовании самых различных, иногда, на первый взгляд, несопоставимых музыкальных лексем. Для него полипараметровость, в хорошем значении – эклектика музыкального языка – «внутренний смысл любой настоящей музыки, функционирующей не только в эстетическом, но и в социально-гуманитарном измерениях» [5, с. 9].

Характерные особенности концертного мышления В. Золотухина означают и его ориентированность на исполнителя – центральную фигуру музыкально-коммуникативного процесса. В современных условиях, определяемых как «эпоха интерпретации», личность исполнителя не менее важна, чем стиль автора произведения. Более того, сам автор, например, такой высокоинтеллектуальный художник, как В. Золотухин, мыслит себя как интерпретатор накопленного в музыкальном искусстве опыта и традиций. Он вступает с ними в диалог, что позволяет видеть модус концертности в свете не только музыкального принципа, но и как диалогическую систему творчества интерпретационного типа.

Вершиной и своеобразным компендиумом концертности в авторском стиле В. Золотухина являются его фортепианные концерты². Существенно будет указать на то, что масштабные фортепианно-оркестровые полотна дают простор композитору для выявления центральной по значению, пятой, по Г. Игнатченко, парадигмы его творческого мышления – инвенциональности. Это означает не только поисковость и изобретательность, но и опору на обобщенные прин-

² Требующие отдельного рассмотрения, что не входило в задачи данной статьи.

ципы «мышления музыкой», доступной современному слуховому сознанию: «Композитор всегда предлагает что-то новое, интересное, неожиданное, оставаясь при этом самим собой, и не попадает под влияние течений, схем, техник, к которым он всегда относился скептически, но и всегда их изучал как профессионал» [5, с. 9].

Выводы. Концертность как принцип мышления составляет одну из основ авторского стиля В. Золотухина – композитора-интерпретатора, свободно оперирующего самыми различными пластами, жанрами и стилями музыкального творчества. Принадлежность композитора к «третьему течению» в этом плане оказывается условной. Не только «классика» и «джаз» синтезируются в музыкальном языке его сочинений. Опираясь на концертность в её широком диалогическом толковании, композитор руководствуется неизменными парадигмальными – этическими, эстетическими и технологическими – установками своего творчества, коммуникативно направленного как к знатокам, так и к любителям музыки, наследуя в этом традиции классики, актуализируя её идеалы в современной интонационной ситуации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. *Камерная музыка [Текст] // Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — М. : СПб : Логос, 1999. — С. 79–94.*
2. Асафьев Б. В. *Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.*
3. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества [Текст] / М. Бахтин. — М. : Наука, 1974. — 232 с.*
4. Воронаева О. В. *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Воронаева О. В. — Харків, 2009. — 16 с.*
5. Игнатченко Г. И. *Парадигми творчості композитора [Текст] / Г. И. Игнатченко // Музыка. — 2006. — № 2. — С. 6–9.*
6. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.*
7. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 239 с.*

8. *Современный словарь иностранных слов [Текст] : Около 20 000 слов. — М. : Русский язык, 1993. — 740 с.*

9. *Хмельницька Т. Лицар високого мистецтва [Текст] / Т. Хмельницька // Губернія. — Харків, 2003. — С. 30.*

10. *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскина. — М. : Музыка, 1964. — 525 с.*

11. *Schering A. Geschichte des Instrumental koncert + bis auf die Gegenwart [Текст] / A. Shering. — Berlin : Max Hesses Verlag, 1922. — 429 s.*

УДК 78.071.2 : 788.41 (477.54)

Николай Худяков

СОЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ФУНКЦИЯ ВАЛТОРНЫ В АВТОРСКОМ СТИЛЕ Л. КОЛОДУБА

Целью данной статьи является характеристика роли валторны в авторском стиле Л. Колодуба. **Объект** исследования – стиль творчества композитора, **предмет** – выявление сольно-концертной функции валторны в аспекте данного стиля.

Основные результаты исследования. Валторна – инструмент с давней и богатой историей. Образность и технология применения инструмента в различных жанрах и стилях музыки основаны на сочетании его специфики (генетически связанной с сигнальной функцией, о чём свидетельствует название инструмента – «лесной рог» – эта функция наиболее полно сохраняется в интрадах, вступительных разделах музыкальных сочинений) и универсализма (валторна по своим тембровым и виртуозно-техническим качествам – переходное звено, «мостик» между деревянными и медными духовыми инструментами).

Последний (универсализм) в соединении с первой (спецификой) означает путь к автономной сольной концертности, в которой «образ инструмента» раскрывается во всей полноте темброво-технических возможностей.

Практика использования валторны как концертирующего инструмента восходит к истокам европейского инструментализма в стилях музыки позднего Ренессанса и Барокко. Именно тогда появились пер-

вые образцы концертно-сольного применения натуральных валторн в сочинениях, созданных в «стиле симфоний», под которым подразумевалась любая инструментальная музыка, в том числе и переложения вокально-хоровых образцов. Самостоятельная, специально написанная для конкретных инструментов концертная музыка формировалась в сфере инструментального ансамбля, что привело в эпоху Просвещения к созданию классических концертов, в частности, и для валторны с оркестром (четыре концерта В. А. Моцарта).

Дальнейшая история музыки для валторны связана с романтической и постромантической инструментально-ансамблевой практикой (Р. Шуман, И. Брамс). Ансамбли с участием валторны сыграли решающую роль в формировании нового концертно-камерного стиля в музыке XX в. с присущими ей тенденциями к нео- и полистилистике.

Украинский инструментализм концертно-камерного типа возникает на основе мировых тенденций в этой области музыкальной культуры и заявляет о себе в композиторских стилях конца 60–70-х гг. прошлого века. С этого периода в украинской композиторской школе действуют две основные стилеобразующие тенденции – необарочная и неофольклорная.

В творчестве композиторов «новой фольклорной волны», наряду с новациями в области языка и формы, утверждается и свойственный барочной музыкальной практике принцип инструментального концертирования – от концерта для оркестра («Карпатский концерт» М. Скорика, камерные симфонии В. Губаренко, Е. Станковича) до сольно-концертной музыки для различных инструментов. У тех же композиторов (Третья партита М. Скорика, Concerto grosso В. Губаренко, Simfonia lirica Е. Станковича и другие произведения) возрождаются жанрово-стилевые нормы музыки прошлых эпох, вплоть до прямого сочинения по моделям. Слияние необарочного и неофольклорного стилистических начал осуществлено И. Карабицем в масштабной оркестрово-хоровой симфонии-фреске «Сад божественных песен» на тексты Г. Сковороды.

В числе авторов, воплотивших в своем творчестве идею нового национального концертно-инструментального стиля – народный артист Украины, один из признанных классиков современной украинской музыки Лев Николаевич Колодуб. В его творчестве особое место

занимают жанры концертной музыки для духовых инструментов, из которых валторна является одним из «титულных». Несмотря на достаточное количество трудов по творчеству Л. Колодуба (например, вышедший в 2006 г. юбилейный сборник статей известных украинских музыковедов [2]), *концертно-инструментальный стиль композитора, в том числе и валторновый, нуждается в специальном рассмотрении.*

Использованное в названии данной статьи понятие «сольно-концертная функция» инструмента требует пояснения. Речь идет о комплексном явлении, в рамках которого «концерт» – жанр и форма публичного музицирования – является лишь частным случаем проявления начала и принципа концертности. Концерт как музыкальный жанр основан на специфических признаках определённого рода музицирования, вытекающих из этимологии самого слова. Ещё теоретики музыкального барокко, которое часто определяется понятием «концентирующий стиль» (употребляя этот термин, М. Лобанова ссылается на Я. Хандшина, назвавшего барокко в музыке «эпохой концертирующего стиля» [3, с. 26]), рассматривали концерт с двух позиций: «Некоторые исследователи выводят “концерт” из “conserere” (соединять, сплетать) и считают ошибкой производить его из “concertare” (состязаться)» [3, с. 74].

Об этих двух сторонах концертности как «рода, фазы» музыкального мышления говорит и Б. Асафьев. Примечательно, что свои мысли о концертности основоположник интонационной теории излагает по отношению к инструментальному стилю И. Стравинского – композитора, в творчестве которого впервые воплощена идея неофольклоризма, воспринятая и украинскими авторами, в том числе, Л. Колодубом.

Б. Асафьев, как и барочные теоретики, рассматривает значения слова «концерт», отмечая, что в нём обнаруживается двойственность: «По-латински *concertare* – сражаться, спорить. По-итальянски *concertare* – устраивать, придумывать, а *concerto* – значит соглашение, *di concerto* – единогласно» [1, с. 220]. Сольная функция в концерте как музыкальном жанре, порученная инструменту или голосу, есть результат преобразования диалога в диалектику, что подчеркивается Б. Асафьевым в связи с выведением понятия «концертирование», истоки которого уходят в глубокую древность, – «...до чередующихся

хоров греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов» [1, с. 220].

Принцип концертности проявляет себя на той стадии (фазе) развития музыкального искусства, когда в нём выделяется функция сольно-виртуозного исполнительства (латинское «*virtus*» означает «доблесть», «талант»). Однако сфера концертности шире узко понимаемой виртуозности. По Б. Асафьеву, она должна рассматриваться не только в виртуозном «соревновательском» смысле, но и в другом значении – «глубоком и серьезном» [1, с. 218]. Значение концертного соревнования «заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенствовании диалога, в его экспрессии – в том, что (два или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [1, с. 218].

Великие мастера прошлого, начиная от итальянского позднеренессансного стиля, и далее – Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен – «упорно работали над материалом в этом же направлении» [1, с. 219]. Первой концертной формой, прообразом будущего сольного инструментального концерта была, по Б. Асафьеву, ария *da capo* в итальянской опере. Голос как первый «концертирующий» инструмент в стиле «бельканто» моделирует многое из инструментальной виртуозной практики, прежде всего, скрипичной.

Жанр концерта как самостоятельный вид музыкального творчества формировался под влиянием ансамблево-оркестровой практики музицирования. В её рамках вызревали сольные функции инструментов и владеющих ими в совершенстве исполнителей-виртуозов, что и стало основным признаком жанра. Исторически самодостаточное существование концерта в форме «солист-оркестр» совпало с формированием сонатно-симфонического цикла, наиболее полно отражающего соотношение концертного диалога и симфонической диалектики.

Концертирующими инструментами становились преимущественно те, которые обладали на тот или иной период наиболее широкими техническими возможностями и совершенными конструкциями. Дол-

гое время это были скрипка и клавир (фортепиано), к которым постепенно стали добавляться другие струнно-смычковые, а также духовые – деревянные (флейта, гобой, кларнет, фагот) и медные (тромбон, труба, валторна, туба).

В развитии инструментальной концертности ведущая роль принадлежит принципу солирования. Для выполнения этой функции необходимы два основных условия – наличие совершенного по конструкции инструмента, пригодного для исполнения, прежде всего, развёрнутых мелодических тем и воплощения разнохарактерных образов; существование исполнительской школы, в которой отражены основные методики игры на инструменте. Не случайно в имеющихся определениях понятий «концерт» и «концертность» выделяются такие признаки, как «специфический характер блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» [1, с. 219].

В творчестве Л. Колодуба возрождается практика барочного музицирования, связанная с широким использованием различных инструментов в их аффектных характеристиках. Особое внимание композитор уделяет духовым инструментам, используя их сольные и ансамблевые возможности, ориентируясь на «образы» всего спектра их звучания – от флейты до тубы. В этом состоит одна из определяющих стилевых линий творчества композитора, характеризующая в данной статье как необарочная. Именно в эпоху барокко, в так называемом «стиле симфоний» сложились аффектные характеристики отдельных инструментов, определяемые в барочных трактатах о музыке как их стили.

Среди них теоретики того времени, в частности, А. Кирхер и С. де Броссар, выделяют и стили духовых инструментов: стиль поперечных флейт – «печальный, томный»; стиль труб – «оживлённый, веселый, воинственный» [цит. по: 3, с. 177]. К этим характеристикам И. Маттезон добавляет следующие: «пышнозвучные тромбоны», «чарующе-помпезные валторны», «гордые фаготы» [3, с. 177]. Характерно, что барочные композиторы, ориентируясь на аффектные (образные, типовые) свойства инструментальных тембров, приписывали им свойства человеческих темпераментов и характеров. Уже тогда происходило «переключение от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера» [3, с. 177], что существенно и для

необарочного стиля, представленного в музыке для духовых инструментов Л. Колодуба.

Для Л. Колодуба как композитора, мыслящего на основе национальных языка и стиля, в духовых инструментах, в частности, валторне, важны не только типовые «тембровые ярлыки» (выражение А. Веприка [4, с. 110]) в виде их устойчивых, «совокупных», но односторонних характеристик, но и расширение семантического поля действия инструментальной образности, выход за пределы ограничений, закрепившихся в слуховом сознании композиторов, исполнителей и слушателей.

Это означает, что в авторском стиле Л. Колодуба та же валторна представлена многообразно, с тенденцией к универсализации «образа-стиля» инструмента. Об этом свидетельствуют сольно-концертные и ансамблевые жанры с привлечением валторны, которые в авторском стиле композитора представлены многообразно – не только тремя концертами, но и концертными пьесами и брасс-ансамблями.

Среди валторновых опусов Л. Колодуба можно найти различные жанровые варианты, отличающиеся устойчивым признаком национальной окрашенности, идущей от украинского народного инструментария. Наиболее полно это отражено в «Украинском концертино» для 2-х валторн (существует и вариант для одной валторны, партитура – 1985, клавира – 1984). В этом произведении композитор находит жанр, оптимально соответствующий понятию «украинская валторна», – концертино, – в котором совмещаются признаки циклического концерта и концерта-поэмы, где выделена функция солирующего инструмента, трактуемого в двух интонационно-тематических «блоках», – мелосном, идущем от песенного начала, и танцевально-игровом, связанном с жанровой характеристичностью. В варианте для одной валторны подчеркнуто мелосное начало, а в дуэтом варианте преобладает игровое, «состязательное», типичное для классического «двойного» концерта.

В обоих концертах для валторны с оркестром (соответственно, 1974 и 1980) преобладает диалог инструмента и оркестра, а наиболее яркими выступают ансамблевые эпизоды – микро-ансамбли валторны и других духовых инструментов, также демонстрирующие различные виды игрового диалога, – вопросно-ответного, диалога-подхвата, диалога-вторых.

Ключевым моментом в переосмыслении композитором функции валторны в сторону выявления её мелосного потенциала становится «Элегия» для валторны соло (1983), послужившая своеобразным эскизом к «Украинскому концертино». В «Элегии», в соответствии с жанром, композитор утверждает лирический исток национально-украинской валторновой интонации, идущей от протяжной лирической песни с её широким дыханием.

Учитывая специфику устройства валторны, благодаря которому инструмент в плане исполнения отличается запаздывающей атакой, трудностями в мелкой технике и стаккатном штрихе, Л. Колодуб создаёт инструктивно-художественные сочинения – «2 этюда для валторны» (1982), а также «Романс» (1985), – предназначенные для учебно-методических целей. Характерно, что для других медных инструментов подобные произведения, специально направленные на совершенствование исполнительской техники, композитор не создавал, что свидетельствует об особом значении валторны для его авторского стиля.

Завершая общую характеристику валторновых сочинений Л. Колодуба, следует упомянуть виртуозные «Скерцо» для валторны соло (2000), а также brass-ансамбли концертного типа – «Грают валторны, грают тромбоны» для 4-х валторн и 4-х тромбонов (1993) – и «Дуети для мідних духових інструментів на українському мелосі» (2005). В этих сочинениях реализуется универсализм сольно-концертной функции валторны в её взаимодействии с другими инструментами медно-духовой группы. В стилевом плане ансамбли для медных духовых инструментов Л. Колодуба демонстрируют объединение двух художественно-эстетических установок композитора: на необарочную инструментальную концертность и почвенность национальной украинской неофольклорной традиции.

Выводы. Для авторского стиля Л. Колодуба как признанного классика современной украинской музыки характерна значительная роль медно-духового инструментария, в котором тембр и образность валторны выделяются как «титульные». Именно для валторны композитор созданы три концерта с оркестром, ряд камерных сольных и ансамблевых произведений, демонстрирующих разнообразные оттенки «образа» этого инструмента, прошедшего долгий исторический путь

становления в европейской музыке. Стилиевыми ориентирами для композитора служат барочная практика использования инструмента в его аффектных типовых свойствах, а также украинская народная инструментальная культура, национальная композиторская школа, представляющие яркие образцы сольно-концертной и ансамблевой трактовки духовых инструментов, среди которых валторне принадлежит особая роль. Л. Колодуб создаёт функционально разносторонний (сочетание сольных и ансамблевых функций) образ «украинской валторны», в равной мере пригодной для воплощения как мелосно-лирической, инструментально-кантиленной образной сферы, так и эмоционально-игрового начала, что является одной из существенных новаций авторского стиля композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 280 с.
2. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) [Текст] // Науковий вісник : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — Вып. 50. — 312 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
4. Рыжкин И. Научный приоритет. Об Александре Венгрике [Текст] / И. Рыжкин // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

УДК 78/0712 : 786.2

Евгения Круглова

КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕТУАР КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В. КРАЙНЕВА

Говоря о формировании индивидуального стиля музыканта-исполнителя, нельзя не учитывать тех факторов, которые повлияли на этот процесс в период его профессионального обучения. Этот этап связан с накоплением репертуара, обязательной частью которого

в пору ученичества являются классические произведения. Понятие «классический» выступает в искусстве как синоним эталонного – того, что используется в качестве примера. Поэтому, несмотря на то, что в разные времена функцию «образцовых», то есть классических, выполняли различные произведения, основой музыкальной педагогики всегда было обращение к классическому репертуару.

Создатель романтической фортепианной техники Ф. Лист обучал своих учеников на основах классического пианизма: «В свой первый Веймарский период Лист посылал всех недостаточно подвинутых технически учеников на “лечение” к Т. Кулау в Берлин. Разучивание пьес также следовало производить по правилам классической техники» [3, с. 81]. Сегодня к «классическим» в широком, общепотребительном, значении этого понятия можно отнести и сочинения самого венгерского композитора. Однако для музыканта-профессионала с этим определением ассоциируются, прежде всего, произведения представителей венской классической школы XVIII ст. – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Именно о них и формируемых ими эстетических принципах, о «классике музыкальной классики» как основе репертуара музыканта на этапе его обучения, и пойдёт речь в дальнейшем.

Цель данной статьи – определить значение классических произведений в репертуаре В. Крайнева с точки зрения их влияния на исполнительский стиль пианиста. **Объект** нашего исследования – индивидуальный исполнительский стиль – в подобном аспекте не рассматривался. **Предмет** – факторы, оказавшие влияние на формирование исполнительского стиля В. Крайнева, и, в частности, значение музыки венских классиков как одного из таких факторов, – до настоящего времени не привлекал внимания исследователей.

В годы ученичества В. Крайнев изучил и исполнил под руководством выдающихся наставников множество классических произведений. Интересно отметить, что педагогические принципы учителей В. Крайнева во многом совпадали, преследуя главную цель – воспитание *классического подхода* к интерпретации музыкальных произведений. Обобщив ключевые принципы педагогов В. Крайнева, можно определить базовые параметры исполнительской школы, повлиявшие на формирование индивидуального стиля пианиста и, шире – на его музыкальное мышление.

Отметим, прежде всего, *соответствие исполнительской стилистики эпохе, к которой принадлежит произведение*, в частности:

- классическую постановку руки и высокую посадку за инструментом;
- акцент на совершенстве пальцевой техники;
- умеренность в выражении эмоций, эмоционально сдержанное исполнение произведения на публике.

Для классического подхода к трактовке музыкального произведения характерно также *стремление минимизировать роль исполнителя, выдвинув на первый план авторский замысел*, и, отсюда,

- уважительное отношение к авторскому тексту, его верное прочтение.

Конечным этапом алгоритма исполнительского труда является постижение и максимально адекватное воспроизведение композиторского замысла сочинения. При этом весь процесс работы над произведением проходит под девизом, сформулированным Г. Нейгаузом: «На службе у композитора» [2, с. 119]. В. Крайнев следовал этому девизу всю жизнь. Описывая работу над музыкальным произведением, пианист вспоминал: «Цель работы над интерпретацией – встать на точку зрения композитора» [2, с. 153].

За годы обучения В. Крайнев накопил достаточно большой классический репертуар: концерты для фортепиано с оркестром Л. Бетховена, В. Моцарта и Й. Гайдна; фортепианные сонаты Л. Бетховена (в том числе «Патетическая», «Лунная», «Аппассионата»), практически все сонаты В. Моцарта и Й. Гайдна. Многие из этих произведений В. Крайнев будет постоянно включать в концертные программы и записет на пластинки.

Отметим, что, подобно многим музыкантам своего поколения, В. Крайнев участвовал в пианистических конкурсах (*II Международный конкурс пианистов им. Вианы да Моты в Лиссабоне; Международный конкурс пианистов в Лидсе, Конкурс им. П. И. Чайковского*), где исполнение классического репертуара является обязательным требованием. Так, в 1963 г., будучи студентом класса Г. Нейгауза, В. Крайнев получил второе место на Международном конкурсе пианистов в Лидсе. Конкурсная программа молодого пианиста выглядела следующим образом:

I тур

И. С. Бах. Прелюдия и fuga
Л. Бетховен. Соната № 21
Ф. Шопен. Этюд № 1 C-dur

II тур

Ф. Шопен. Соната № 2 b-moll
С. Прокофьев. Соната № 3 a-moll

III тур

Ф. Лист. Концерт № 1 Es-dur

Благодаря конкурсной и концертной деятельности репертуарный список В. Крайнева постоянно обогащался классическими произведениями, однако нельзя сказать, что они доминировали в количественном отношении. Пианист исполнял произведения композиторов-романтиков, неоклассиков, импрессионистов. Тем не менее, с возрастом В. Крайнев начинает всё больше и больше тяготеть к классическому репертуару, о чём говорит исполнение пианистом монопрограмм из произведений В. Моцарта и Л. Бетховена. Размышляя о своей творческой деятельности, В. Крайнев назвал «приоритетами всей своей исполнительской жизни» двух композиторов – Ф. Шопена и С. Прокофьева [2, с. 135]. На первый взгляд, такой выбор противоречит нашему заключению о классическом векторе эволюции индивидуального стиля исполнителя. Но вспомним, что во многих научных исследованиях Ф. Шопена называют *классиком романтической эпохи* [7, с. 34]. В исполнении В. Крайнева классические черты шопеновского искусства проступают сквозь привычный романтический флёр (педаль, свободная агогика, непосредственность личностного высказывания): на первый план выходят стройность и симметричность форм, логика развёртывания мысли. И, хотя исполнение В. Крайнева является неординарным и образно наполненным, он аккуратно соблюдает все авторские ремарки. Таким образом, пианист не только отдавал предпочтение произведениям композиторов-классиков, но и рационально подходил к исполнению произведений иной стилистики.

«Классическому» вектору музыкального мышления В. Крайнева соответствовала и фортепианная музыка С. Прокофьева. Свойственные композитору рациональность в организации звучания, прозрачность фактуры, минимальное использование педали, чёткое разделение фактурных планов по функциям, выявляющие связь его творчества с музыкой венских классиков, были близки индивидуальному исполнительскому стилю В. Крайнева.

Как упоминалось выше, в репертуаре В. Крайнева были почти все сонаты В. Моцарта, к которым он возвращался всю жизнь. И это не случайно, ведь многие великие пианисты считают, что нет композитора, более сложного для исполнителя. «Ох, как трудно осилить лёгкость В. Моцарта», – писал Н. Перельман [5, с. 12].

Обратившись к студийной записи сонаты В. Моцарта *KV 311 D-dur*, сделанной В. Крайневым в 1997 г., попытаемся определить характерные черты исполнительской манеры пианиста.

Прежде всего, отметим, что фортепианное творчество В. Моцарта проникнуто театральностью. Музыкальные темы композитора зачастую ассоциируются с характерами его оперных героев, а, соответственно, «очеловечиваются», требуя контраста не только динамического и тембрового, но и образного. Стремительная смена различных музыкально-смысловых ситуаций предполагает способность к мгновенной перестройке внутреннего состояния и пианистического аппарата исполнителя.

Соната *KV 311 D-dur* – яркий пример сонатной формы, характерной для венских классиков. Действенная первая часть (*Allegro*) наполнена типичными для музыки В. Моцарта светлыми оптимистичными образами. Вторая часть – лирический центр произведения – очень выразительна и не требует поспешности (*Andante con espressione*); темповый и образный контраст дополняется тональным (часть написана в тональности субдоминанты). В ней отсутствует яркое тематическое противопоставление, характерное для первой части. Однако явно присутствуют два жанровых знака – песенность (основная певучая тема) и маршевость (аккордовые фрагменты в штрихе *non legato*). Подвижная третья часть (*Allegro*), согласно классическому канону, написана в форме рондо. Основная тема задорная, народного плана, а в эпизодах актуализируется лирическое начало.

Анализируя версию исполнения сонаты В. Крайневым, заметим, что общая для исполнительских решений пианиста рациональная основа обуславливает «эмоциональный градус» трактовки произведения и алгоритм работы с текстом, но не предполагает попытки реконструкции эпохи и стиля. Отметим выбор исполнителем достаточно спокойных темпов: в исполнении В. Крайнева соната длится около 16 минут, тогда как Г. Гульд и С. Рихтер играют это же произведение значительно

быстрее – около 12 минут. Вероятно, выбор темпа связан с желанием В. Крайнева прислушаться к голосу автора, который был противником слишком быстрых темпов: «Моцарт ни на что так сильно не сетовал, как на “порчу” его сочинений при публичном исполнении, главным образом, из-за преувеличенно быстрых темпов» [1, с. 12].

Первая часть сонаты звучит смело, напористо. Исполнение В. Крайнева отличается тенденцией к ускорению, что не только раскрывает эмоциональность пианиста, но и придаёт музыке непрерывность сквозного развития. Светлый моцартовский оптимизм в исполнительской трактовке В. Крайнева, безусловно, сохранён. При этом звучание главной темы несколько «суховато» за счёт частого использования приема *non legato*. Такое исполнение лишено романтической мягкости тона, характерной для других исполнителей, например, В. Горовица. Отметим, что В. Крайневу удалось создать ощущение пространства между партиями правой и левой руки. Таким образом, акцент сделан не столько на театральности образов, сколько на ансамблевом решении прочтения фактуры. Такое исполнение первой части сонаты придаёт ей целостность, не лишая разнообразия. Те же характеристики, касающиеся темпов и образности, можно отнести к исполнительской трактовке третьей части. Танцевальные темы звучат бравурно и активно, и лирические отголоски второй части подчёркиваются не столько сменой темпа, сколько изменением характера исполнения, внутренней содержательной наполненности образа.

Вторая часть сонаты в интерпретации В. Крайнева, несмотря на указанный автором темп (*Andante con espressione*) и лирическую песенность тематизма, воспринимается, тем не менее, как музыка оживлённая. Исполнение отличается простотой и отсутствием сентиментальности. В расшифровке мелизматике В. Крайнев строго придерживается записей XVIII в., демонстрируя бережное отношение к авторскому тексту, усвоенное им в годы ученичества и ставшее неотъемлемой частью его собственных исполнительско-педагогических принципов. Исполнение форшлагов и трелей отличается чёткостью и блеском, трели ритмически организованы и подчинены внутридолевой пульсации.

Характерные исполнительские особенности прочтения музыкального материала можно проследить и на примере других произведе-

ний венских классиков, написанных в разных жанрах. В репертуаре В. Крайнева насчитывалось 27 концертов В. Моцарта и семь – Л. Бетховена (включая тройной и фантазию для фортепиано), пять концертов Й. Гайдна (включая двойной); были представлены циклы из всех сонат В. Моцарта и Л. Бетховена и многое другое.

Качественно новый этап постижения классического репертуара связан для В. Крайнева с началом его педагогической деятельности. В педагогических принципах В. Крайнева мы находим продолжение идей его наставников: предпочтение, отдаваемое классическому репертуару, особенно на ранних стадиях обучения, стремление привить ученикам уважительное отношение к авторскому тексту, понимание необходимости всестороннего развития техники фортепианной игры. При этом нельзя не отметить, что на более поздних этапах освоения профессиональных навыков ученики В. Крайнева получали относительно свободу, как в выборе репертуара, так и в его трактовке.

Так, один из самых успешных учеников В. Крайнева – Игорь Четувев – вспоминает: «Владимир Всеволодович учил в первую очередь правильно читать нотный текст, а лишь потом начинать вносить своё личное отношение» [6, с. 7]. Таким образом, В. Крайнев, как в собственном творчестве, так и в игре своих учеников добивался максимального приближения к стилю эпохи, в которую творил композитор, в данном случае – стилю венских классиков.

Знаменитые ученики В. Крайнева, такие как Игорь Четувев, Динара Наджафова, Михаил Данченко, Екатерина Сканави, Илья Рашковский, Елена Колесниченко и другие, не раз украшали мировые сцены исполнением произведений В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена. Показательно, что и на Международном конкурсе юных пианистов, основанном самим Владимиром Крайневым, необходимым требованием является исполнение произведений композиторов-классиков. В числе целей конкурса находим следующие.

1) Пропаганда классической фортепианной музыки как важной составляющей духовного воспитания подрастающего поколения.

2) «Возвращение классической музыке одного из главных мест в обществе, усиление культурного влияния Украины в мире и формирование международной репутации Харькова как одного из европейских центров музыкального искусства» [8].

Как видим, именно классический репертуар В. Крайнев считал основным показателем уровня технического, музыкального, духовного развития исполнителя. Не случайно обязательным произведением и в младшей, и в старшей возрастной группах участников конкурса является первая часть классической сонаты.

О высочайшем уровне конкурса В. Крайнева говорят успехи его лауреатов. Одно из последних тому подтверждений – победа Вадима Холоденко на XIV Конкурсе пианистов имени Вана Клиберна. В 2013 г. выступление этого талантливое украинского пианиста произвело фурор в Техасе (Форт-Уорт), в частности, и благодаря безупречно представленной музыке, принадлежащей самому загадочному из венских классиков: «В воскресенье Холоденко покорила жюри и публику блестящим исполнением Концерта № 21 для фортепиано с оркестром До-мажор Вольфганга Амадея Моцарта» [4, с. 2]. Можно смело утверждать, что начало мирового успеха В. Холоденко было положено в 1998 г., когда юный пианист стал обладателем третьей премии на конкурсе В. Крайнева.

Подведём итоги. Произведения композиторов-классиков, обязательные для изучения в период профессионального становления исполнителя, в дальнейшем, если они не входят в сферу его стилевых пристрастий, могут быть частично или полностью исключены из его репертуара. Но изучение музыки эпохи классицизма всё же остаётся одним из главных факторов, обуславливающих формирование индивидуального исполнительского стиля.

Подчеркнём, что классический репертуар занимал в творческой жизни В. Крайнева особое место. Он был не только базовой составляющей процесса становления исполнительского стиля пианиста, но и музыкой, максимально точно отражающей его творческие устремления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бадюра-Скода П. и Е. *Интерпретация Моцарта [Текст]* / Ева Бадюра-Скода, Пауль Бадюра-Скода. — М. : Музыка, 1972. — 373 с.
2. Крайнев В. В. *Монолог пианиста: Кого помню и люблю [Текст]* / В. В. Крайнев ; послесл. Е. Баранкина. — М. : Музыка, 2011. — 192 с.
3. Мартинсен К. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст]* / К. Мартинсен. — М. : Музыка, 1977. — 469 с.

4. Муравьева И. Музыкальная культура [Текст] / И. Муравьева. — К. : Classic music news, 2013. — 26 с.
5. Перельман Н. В классе рояля [Текст] / Н. Перельман. — Л. : Музыка, 1975. — 63 с.
6. Романов К. Крайнев-меценат [Текст] / К. Романов. — К. : Русские вечера, 2011. — 12 с.
7. Соловцов А. Шопен. Жизнь и творчество [Текст] / А. Соловцов. — М. : Музыка, 1960. — 90 с.
8. XII Международный конкурс юных пианистов Владимира Крайнева : [Электронный ресурс]. — Харьков, 2013. — Режим доступа : <http://www.forumklassika.ru/showthread.phpt=95551>.

УДК 78.03 : 792.54

Анна Помпеева

ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ: ОТ КЛАССИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ (временные аспекты построения симультанной оперной сцены в концепции К. Дальхауза)

Музыка есть искусство звуков во времени. Каким бы способом она ни взаимодействовала с другими видами искусства, в каких бы жанрах её специфика не претворялась, данная аксиома остаётся фундаментальной. Поэтому оперный стиль не является исключением из контекста звуко-временной природы музыки и выступает в тех же параметрах пространственно-временных диспозиций, что и другие виды музыкального творчества.

Цель данной статьи – выявление специфических особенностей оперного стиля, которые представлены симультанными (пространственно-временными) оперными сценами. **Объект** исследования – оперный стиль, **предмет** – оперная сцена как его репрезентант.

Как показывают исследования в области теории оперы, с проблемой оперного времени в конечном итоге связана историческая эволюция оперного жанра, доказывающего «свою поистине беспредельную способность к жанровому, стилистическому, тематическому обновлению и расширению»; в этом обновлении существенно сохранение

«специфики жанра, инвариантных черт, гарантирующих его от эклектического растворения, “авангардистского” распада или перехода в иное качество» [5, с. 124].

Исследованию глубинных проблем бытия оперного жанра со стороны временной природы оперы как музыкально-сценического произведения посвящена концептуальная статья немецкого музыковеда К. Дальхауза «Временные структуры в опере»¹. К. Дальхауз в своих рассуждениях базируется на общих законах («общих местах») оперной эстетики. Автор считает, что в силу того, что они прочно утвердились в музыковедческом сознании, они не подвергались долгое время научному исследованию. В числе законов оперного жанра, относящихся к так называемым «оперным условностям», например, такой: «Все знают, что в классической опере действующие лица могут петь одновременно там, где в драме они высказались бы порознь» [5, с. 124].

Вторая «константа» жанра относится к контексту проблемы «время в опере»: «В поющемся тексте время в общем и целом течет медленнее, чем в разговорной драме: речитатив в опере XVIII–XIX веков примерно соответствует темпу реального диалога, тогда как в замкнутых номерах время не только растягивается, но и порой вовсе останавливается, и все внимание сосредотачивается на “освобожденной от времени лирической эмфазе”» [*формулировка К. Дальхауза – А. П.*] [5, с. 124].

При признании этого факта часто не учитывается, что так называемые замкнутые номера далеко не однородны с точки зрения их временной структуры. В этой связи К. Дальхауз приводит примеры из финала III акта «Вильгельма Телля» Дж. Россини, где после речитатива следует молитва Телля – «миг действия, который в драме и остался бы таковым, в опере застывает в своеобразную “живую картину”, ритм у а л з и р у е т с я» [5, с. 124]. [*Разрядка автора. – А. П.*].

Движение времени в опере Дж. Россини замедленно и неравномерно, что определяется частыми повторами текста. Заключительный ансамбль (квинтет), как отмечает К. Дальхауз, полностью «выпада-

¹ Опубликована в первой тетради за 1981 г. ежеквартального журнала «Die Music-foschung» («Музыказнание»), выходящего в Касселе. Далее ссылки на эту статью приводятся в переводе и комментариях В. Полупанова [5].

ет из времени, поскольку взволнованная речь каждого персонажа – лишь монолог, погружение в собственные переживания, высказанные опять-таки чисто музыкально» [5, с. 124].

Две «ипостаси» оперного времени – «формальное» время исполнения и «содержательное» время действия – в слушательском восприятии сопровождаются «невольным и неосознанным удвоением временных представлений», что означает диссоциацию сюжетного времени («времени рассказа») и «ставшего» времени (по К. Дальхаузу, «рассказанного времени») [5, с. 124]. Возникает ситуация, определяемая автором как постоянное растяжение и сжатие фаз развития сюжета, характерная (даже обязательная) для эпоса, романа, любого литературного произведения.

Опера-драма следует этим чертам «литературного», «эпического» времени, для которого остаётся справедливым выдвинутое ещё Аристотелем требование «единства времени», сохраняемое, как правило, в рамках хотя бы отдельных сцен. В самой драме, на которую ориентируется данный тип оперы, время также неоднозначно. В ней большую роль играют события не показанные, а «рассказанные» – предыстория действия, а также то, что происходит за пределами сцены и о чём мы узнаем из слов действующих лиц: «Благодаря этому “второму плану”, каждый миг действия отягощен воспоминаниями, предчувствиями, и временная структура драмы фактически телеологична [*предопределена*. – А. П.]» [5, с. 124].

Это даёт основание К. Дальхаузу считать оперу «драмой абсолютного настоящего» [5, с. 124], поскольку в ней главное – действие видимое, не рассказанное, как в романе, а показанное на сцене и выраженное через музыку, которая непосредственно воздействует на чувства и не нуждается в словесных пояснениях. Ключевую роль играет оперное либретто, идеалом которого К. Дальхауз считает «либретто без предыстории» [5, с. 125] (пример – «Пророк», набросанный Э. Скрибом для Д. Мейербера). В этот контекст не укладывается музыкальная драма Р. Вагнера, в основе которой лежит так называемая «разговорная» драма. Это, по мнению К. Дальхауза, – «исключение из жанровых правил музыкального театра» [5, с. 125].

Проблема «музыка и либретто» в опере – одна из основных для оперного стиля. Обычное объяснение парадокса: «хорошая» опера

при «плохом» либретто, как, например, в «Трубадуре» Верди – слишком примитивно. К. Дальхауз доказывает, что в случае «Трубадура» «запутанная предыстория и “скрытое действие” не имеют отношения к собственно музыкальной драматургии и никак не влияют на её воздействие» [5, с. 125]. Дж. Верди находит в цепи событий, описанных в либретто, ключевые моменты для развития музыкальной формы, которая существует автономно, как бы поверх событий, описанных в тексте драмы, являющимися лишь внешним поводом для музыкальных идей автора.

В качестве ещё одного свойства, которое сближает классическую оперу с романом и отдаляет её от драмы, К. Дальхауз выделяет эффект «эстетического присутствия автора», свойственный музыке вообще как сфере лирики. При этом, как отмечает В. Полупанов, «в современном драматическом театре “наместником” автора выступает режиссер, чья концепция не столько воплощается в действии, сколько приобретает автономное значение» [5, с. 125]. В плане «авторского присутствия» К. Дальхауз рассматривает систему лейтмотивов, реминисценций, музыкальных характеристик, имеющих практически в каждой опере и выступающих как авторский комментарий, средство для установления контакта между композитором и слушателями-зрителями.

Время в опере, по К. Дальхаузу, подчиняется своим ритмическим законам, которые не сводятся, однако, к тому или иному «режиссёрскому сценарию», не восходят напрямую ни к «драме», ни к «эпосу». «Подкупающая простота» максимы «режиссерский сценарий», по К. Дальхаузу, «не столь уж безобидна» [5, с. 125]. Ведь так называемая «дифференцирующая» оперная режиссура должна учитывать разнообразие темпов в опере: 1) темп как меру отсчета метрических единиц; 2) темп действия и речи персонажей; 3) темп аффекта («как говорил Монтеверди, “темп аффекта, а не руки, отбивающей такт”») [цит. по: 5, с. 125]; 4) темп как меру представленного времени, под которым понимается реальное содержание той или иной оперной сцены, а не «время представления».

Эти пласты времени в опере могут существовать как в идеальной гармонии, так и в рассогласовании, резком расхождении, часто возводимом в ранг художественного приёма, позволяющего слушателю осознать временную структуру оперы. В качестве примеров К. Даль-

хауз приводит следующие: 1) медленную декламацию солиста может сопровождать бурная оркестровая фактура, и такой единовременный контраст способен стать связующим звеном между двумя полярными темпами соседних сцен; 2) медленное развёртывание, а то и остановка действия могут сочетаться со стремительным темпом аффекта, и композитор может выбрать любой из предложенных темпов, а то и оба [5, с. 125].

Синтез драмы и музыки в опере осуществляется по-разному, но с тенденцией к выявлению приоритета «музыкальных темпов» над «темпами действия». К. Дальхауз в этой связи приводит примеры из оперы XIX в., в частности, сцены из «Вильгельма Телля» Дж. Россини, рассматривая терцет II акта, где, по сюжету, Телль и Фюрст пытаются склонить Арнольда к возвращению в лагерь швейцарцев. Терцет состоит из трёх разделов, в первом из которых главенствует темп речи, а в двух последующих – темп аффекта, складывающихся в традиционную для россиниевских опер схему «cantabile» и «cabaletta».

При этом оба «темпа» объединены и было бы неверно говорить о переходе в рамках одной сцены от «музыкальной драмы» к «поющей опере». Дж. Россини использует типично оперный приём, определяемый К. Дальхаузом как «бессловесное мгновение» [5, с. 124], которое воплощается в музыкальном образе – прекрасной мелодии, временная протяженность которой ирреальна, а текст оказывается её чистым «субстратом». Душевные проявления героя остаются как бы «по ту сторону речи», а кабалетта (темп аффекта) вырастает из «остановленного мгновения». Её музыка концентрирует и пространственно-музыкально обозначает героический жест, несущий в себе идею действия.

По этому поводу К. Дальхауз говорит буквально следующее: «Именно отступая от реального хода времени, музыкальная форма удовлетворяет требованиям драматической ситуации, которая требует подчеркнуть тот или иной момент» [цит. по: 5, с. 125]. Речь идёт о способности музыкальной формы в опере, формы именно временной, реагировать на «драму» и «управлять» ходом разыгрываемых событий, выделять и подчёркивать в случае необходимости музыкальными средствами «поющей оперы» их идейно-художественную значимость.

Управляя темпом времени, композитор создаёт имманентную логику музыкально-драматургического развёртывания, которое единственно и является главным признаком оперной формы и стиля, делает оперу подлинно симфоничным музыкальным произведением. Опера как синтез музыки и драмы рождает различные формы диалога этих двух начал, основанные на «переводе», который, по Ю. Лотману, есть «элементарный акт мышления» [3, с. 268]. Оперное либретто – литературное произведение, предназначенное для драматического спектакля. Однако создаётся либретто с расчетом на музыку – вокальную и симфоническую.

Поэтому опера буквально пронизана различными видами диалога, который, вытекая из «перевода» как акта мышления, выступает в качестве его «механизма». Характеризуя диалог в этом качестве, Ю. Лотман отмечает: «Диалог подразумевает асимметрию, асимметрия же выражается, во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщения» [3, с. 268]. Такая двойственность диалога, в котором его участники попеременно переходят с позиции «передачи» на позицию «приёма», означает, что любой диалог дискретен, то есть ведётся с перерывами между высказываниями его участников.

Это свойство диалога определяет его главенствующее положение в драме, в то время как в эпосе, если брать литературные аналоги, действует принцип «романной полифонии», означающий и для оперы возможность отхода, отступления от «чистой» драмы в область «бессловесного мгновения» (К. Дальхауз), где событийность и реальный ход времени как бы сжимаются в едином музыкально-лирическом потоке. Ведь музыка – искусство лирическое по своей природе, и именно это характерно для оперного стиля, в котором «лирика» стремится подчинить себе как «драму», так и «эпос», сосуществующие с ней в синтетическом оперном спектакле.

Говоря о диалоге, подчеркивая его асимметрию, Ю. Лотман одновременно отмечает, что «если без семиотического различия диалог бессмыслен, то при исключительном и абсолютном различии он невозможен. Асимметрия подразумевает уровень инвариантности» [3, с. 268]. Идеальным инвариантом для оперы является совпадение музыки как лирики с драматическими и эпосными (сюжетными)

коллизиями, однако прямого совпадения наблюдаться не может, поскольку «асимметрия» диалога в опере как в музыкальном, в первую очередь, произведении будет стремиться к «выравниванию», которое по отношению к диалогу выступает как монолог.

Монолог как противоположность диалогу отражает в музыке диалектическое начало, связанное с симфоническим качеством, если считать, вслед за Б. Асафьевым, симфонию «жанром высоких обобщений» [1, с. 125]. В «поющей опере» (К. Дальхауз) действует общий принцип вокально-поэтической речи, где музыка «обобщает», а слово «детализирует» [4, с. 7]. Обобщение и детализация осуществляются в едином симультанном (лишённом временной размерности, дистанции) комплексе, где может звучать одновременно речь нескольких персонажей или воссоздаваться широкая панорама событий и участвующих в них действующих лиц.

Такое, по своей природе, сценическое, действие (то есть драма) в опере, начиная с XIX в., как показывает К. Дальхауз, «корректировалась “романной” эстетикой, а именно: требованием локального колорита, характерности» [5, с. 125]. Речь идёт о том, что в музыке, даже показывая на сцене события, происходящие одновременно, композитор (как и писатель) должен рассказывать о них последовательно. Примером этому могут служить ансамбли в сценах из романтических опер, где музыкальные характеристики персонажей вынуждены сближаться в рамках единого, хотя и многосоставного, интонационного образа, выступать как контрапункты.

Как отмечает К. Дальхауз, если брать оперу XIX в., то «лишь Верди в квартетах из “Риголетто” и “Дона Карлоса” сумел объединить характерную речь различных персонажей в симультанное музыкальное целое» [цит. по: 5, с. 125]. Задача «симультанизации» частично решается и за счёт «полифонии пластов» в оркестре, где вокальные линии могут дополняться контр-темами, темами-лейтмотивами, обозначающими как персонажей, действующих на сцене, их аффекты или даже предметы-символы, так и авторский комментарий к происходящим, происходившим или будущим (ожидаемым) событиям.

Романная полифония, существующая в литературном варианте лишь как последовательное повествование, хотя и в ней, по М. Бахтину [2, с. 221], возможно «двуголосое слово», когда автор и персонаж

говорят как бы в два голоса, в музыке может оказаться непосредственной звуковой реальностью, что находит своё логическое завершение в явлении, определяемом К. Дальхаузом как «гетерогенные оперные сцены» [5, с. 125]. Такие цельные, композиционно единые, но неоднородные по составу оперные сцены, по К. Дальхаузу, являются достижением оперы XX в. В них симультанная техника вокальных ансамблей оперы XIX в. доводится до логического завершения.

К. Дальхауз считает подобные сцены «одной из удивительных возможностей нового музыкального театра, поскольку опера в них удаляется от драмы и от романа и утверждает собственную временную структуру – как «способ отражения реальной действительности в музыкальном театре» [5, с. 125]. Путь оперы к подобным сценам означал длительный многовековой процесс, как говорит К. Дальхауз в другой своей работе [5, с. 125], «одновременную неодновременность» становления элементов жанровой системы, где элементы (жанр-элемент) взаимодействуют между собой и с целым (жанр-система). Становление оперных жанров, разветвлённой системы их обозначений, семантик и классификаций происходило в условиях единого стилевого процесса, направленного к выявлению глобального качества оперного стиля. Его главной особенностью явилось «омузыкаливание» всех компонентов оперного спектакля в едином, симультанном по природе самого жанра музыкально-сценическом облике. Одной из разновидностей воплощения подобной оперной сцены уже во второй половине XIX в. (ближе к его концу) и в XX в. становится одноактная опера, возникшая на «стыке» тенденций развития «старого» и «нового» оперного мышления.

Выводы. Абсолютизация сцены-картины, как бы вычлененной из контекста «большой» многоактной оперы-драмы, была результатом процесса эволюции оперного стиля, который складывался как бы внутри жанровой системы, представленной тремя типовыми оперными конструкциями-формами – оперой номерной структуры, оперой сквозной структуры, оперой смешанной структуры. Главное в оперном стиле как в стиле музыкальном – способы воплощения и структурной организации времени, что и рождает тенденцию к симультанности оперной сцены-картины. Взаимодействуя с другими видами искусства (традиционно – с литературой и театром, позже – кино,

телевиденням, новими видами живописи и другими «пространственными» искусствами), опера, оставаясь жанрово разнообразным явлением, в области стиля тяготеет к камерной логике построения, при которой в едином ансамбле объединяются как музыкальные партии (вокальные и оркестровые), так и ингредиенты других видов искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке [Текст]* / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
2. Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского [Текст]* / М. М. Бахтин. — 4-е изд. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.
3. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров [Текст]* // Ю. М. Лотман. Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2000. — С. 268–269.
4. Малышев Ю. В. *Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе [Текст]* : автореф. дис. канд. искусствовед. : 17.00.02. — Институт искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — К., 1977. — 26 с.
5. Полупанов В. *Опера – драма или эпос? [Текст]* / В. Полупанов // Советская музыка. — 1981. — № 11 — С. 124–125.

УДК 782.6 : 78.087.68 : 821.161.2 : 82-1/-9

Наталія Белік-Золотарьова

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМИ-ФЕЄРІ «ЛІСОВА ПІСНЯ» Л. УКРАЇНКИ В ХОРОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ В. КИРЕЙКА

Актуальність теми дослідження. До спадщини геніальної української поетеси Л. Українки В. Кирейко у своїх творчих пошуках звертається понад півстоліття. Його музично-сценічний доробок за творчістю Л. Українки складають три твори: дві опери – «Лісова пісня» (1957), «Бояриня» (2008) – і балет «Оргія» (1977). Ці опери можуть вважатися етапними в творчій біографії В. Кирейка, адже «Лісова пісня» є першим випробуванням для композитора в царині

оперного мистецтва, а «Бояриня» репрезентує досягнення пізнього періоду його творчості. Таким чином, два оперних твори В. Кирейка за Л. Українкою отримують функцію обрамлення оперного доробку митця. На жаль, ні «Лісова пісня», постановки якої отримали схвальні відгуки в пресі, ні «Бояриня», яка ще й досі не має музично-сценічного втілення, не затребувані сучасною оперною практикою. Отже, актуальним завданням вітчизняного мистецтва є виконавська інтерпретація й наукове осмислення оперних шедеврів В. Кирейка на основі безсмертних поетичних творів Л. Українки.

Перед композитором, який звернувся до «Лісової пісні» Л. Українки, постала проблема надзвичайно важкого вибору: оскільки в опері неможливо втілити весь багатоплановий зміст драми-феєрії, що становить завдання надвисокої складності, то треба було від чогось, часом проникливого, відмовитись задля втілення провідної ідеї твору. Саме тому В. Кирейко зробив акцент на тому конфлікті драми, що розвивається в площині людських стосунків. Тоді як втіленню протистояння «людина – природа» в опері «Лісова пісня» відведено функцію конфлікту другого плану, в зв'язку з чим фантастичні міфологічні істоти з'являються на оперній сцені рідше, ніж у драмі. Але, зменшивши присутність фантастичного світу в опері, зосередившись на розкритті основної лінії сюжету і підпорядкувавши дію провідному конфліктові, автор, тим не менш, зберіг той своєрідний народнопоетичний язичницький колорит, який і робить «Лісову пісню» Л. Українки неповторною. З метою збереження унікальної атмосфери «Лісової пісні» композитор поєднав її фантастичну сферу з хоровим началом.

Об'єктом дослідження є жанрові риси опери-феєрії, а **предметом** – драматургічні функції хорового чинника в опері В. Кирейка «Лісова пісня».

Мета дослідження – визначити специфіку хорової драматургії твору, що вивчається. **Матеріалом дослідження** є хорові сцени опери В. Кирейка «Лісова пісня».

Опера В. Кирейка «Лісова пісня»¹ на три дії за мотивами однойменної драми-феєрії Л. Українки створена 1957 р. і належить, на

¹ Аналіз хорових сцен опери здійснено за клавіром опери – К. : Мистецтво, 1965.

думку Л. Єфремової [4], до жанру лірико-філософської драми. Багатовимірний зміст опери В. Кирейка відображено у її неоднозначній жанровій природі. За авторським визначенням то є *опера-феєрія*. Жанрове ім'я опери вказує на те, що В. Кирейко спирається на визначення, надане Л. Українкою її поетичному творові – *драма-феєрія*. Але у жанровому визначенні опери В. Кирейка немає слова «драма», воно лишається «за дужками» проголошеного жанрового імені. Композитор, що визначив жанр як *опера-феєрія*, нібито акцентує увагу саме на феєричному, фантастичному боці твору. Але попри це В. Кирейко прагне наслідувати жанровий замисел поетеси й розкрити глибокий філософський сенс поетичного твору. Парадокс жанрового визначення, яке надане Л. Українкою, – «драма-феєрія» – у тому, що в ньому поєднуються глибина конфлікту, властивого драмі, й зовнішній бік казкових перетворень, адже «феєрія (фр. *fee* від *fee* – фея, чарівниця) – жанр театральних спектаклів, у яких для фантастичних сцен застосовуються постановочні ефекти» [7, с. 1397].

Композитор у визначенні жанру опери підкреслив саме феєричну лінію, одним зі створювачів якої є хор. Виникає протиріччя між скороченням фантастичного змісту драми Л. Українки і збереженням визначення «феєрія» у жанровому імені. Отже, хоровий чинник є важливою складовою жанрового компонента оперного цілого. Що ж є характерним для оперно-хорової драматургії у її «феєричному» композиторському інтерпретуванні?

В опері-феєрії «Лісова пісня» В. Кирейка поряд співіснують дійсність та фантастика, картини сільського побуту та образи старовинних легенд, казок. Засобами хорového співу композитор створює образи Потерчат у першій дії, образ Марища та фантастичних лісових істот у другій, Злиднів у третій, останній дії твору. За відношенням до головних героїв опери фантастичні персонажі поділяються на добрих та злих. Добрі – лісові істоти, злі – Потерчата, Марище й Злидні.

Вперше хор звучить у *сцені № 7*, де має подвійне драматургічне навантаження. З одного боку, його драматургічна функція – *тло*, що в даному випадку підкреслене його розташуванням за лаштунками – адже на сцені відбувається зав'язка ліричної драми – зустріч Мавки і Лукаша, які покохали одне одного. Саме феєрія постає тут як втілення любові між представниками різних світів. З іншого, функція хору

може бути визначена й як *дійова*, бо, коли підступна Русалка заводить за допомогою Потерчат Лукаша в драговину, звучить хор Потерчат, які вимагають втопити хлопця. Саме тут вперше відбувається *вторгнення* феєричної (хор) лінії у розвиток оперної дії. Це помста того потойбічного світу, що був колись реальним. Образи Потерчат – світлячків з каганчиками – то образи «блукаючих вогнів», образи трансцендентного світу, що хочуть затягти людину (в даному випадку, Лукаша) у потойбіччя. Це єдина сцена в першій дії опери, де представники потойбічного світу погрожують людині. Але вона є прообразом подальших складних відносин між світами.

У цій сцені композитор створює подвійну експозицію – лірична сюжетна лінія (Мавка та Лукаш) експонується поряд із феєричною (Русалка, хор Потерчат). Течія дії відбувається симультанно, утворюючи поліфонію пластів (за сценою – хор, на сцені – зустріч Мавки і Лукаша). Таким чином, хоровий феєричний світ поступово втягується в оперну драму.

Шукаючи світлячків для Мавки, Лукаш ганяється за вогниками, які, за наказом Русалки, запалили в каганчиках Потерчата, бо «он отой, що там блукає, – такий, як батько ваш, що вас покинув, що вашу ненечку занастив». Затягнений в драговину, Лукаш починає тонути. Мавка намагається врятувати його, кидає йому свого пояса, звертається з проханням про допомогу до верби, і саме в цей драматичний момент жіночий склад хору за лаштунками виконує хоровий епізод «Утопи!» від імені Потерчат, позашлюбних дітей, утоплених у болоті. Уведення тонально нестійкого, хроматизованого хорового звучання на тлі схвильованих пасажів оркестру і повзучих гармонічних сполук, окличні інтонації сопрано та альтів, що розростаються з унісону до збільшеного секстакорду – хор звучить зловісно – перегуки хорових партій, які ілюструють бажання Потерчат втопити Лукаша, і, насамкінець, повернення унісонів на акордовому органному пункті в оркестрі – всі ці виразні прийоми підсилюють напругу драматичної колізії. Якщо Потерчата в драмі Л. Українки – незлобиві істоти, які лише виконують наказ Русалки, то в опері вони – обездолені діти, що загинули в болоті, й для яких Лукаш – уособлення зла. Крім того, вони передають пересторогу людині, висловлену в поемі через діалоги інших фантастичних осіб, які передували цій сцені: у світі лісових та водя-

них істот людина має бути вкрай обережною, адже ці феєричні створіння упереджено ставляться до всіх людей, бо ті найчастіше шкодять лісові, озеру, всій природі. Отже, драматургічні функції хору – підсилення напруги, вторгнення феєрії в ліричну сюжетну лінію.

Друга картина другої дії, яку композитор повністю присвячує зображенню образів-персонажів лісового царства, змальовує прекрасний, примарний, ідилічний світ потойбічної феєрії, де немає страждання. Значення хорових епізодів у сценах цієї картини зростає, адже хоровий чинник отримує функцію одного з головних учасників фантастичної дії. Відбувається зміна функціонального навантаження у порівнянні з першою появою хору: тоді було кохання між Мавкою і Левком, любовна ідилія, а жіночий хор створював образи страждання – утоплених дітей, тепер – навпаки. За рахунок створення контрасту між стражданнями героїні й безтурботним світосприйняттям лісових істот підсилюється драма Мавки, яка по своїй волі пішла до людей, та не знайшла там щастя.

Саме хором лісових істот розпочинається друга картина другої дії, коли зраджена Лукашем Мавка пізнає страждання, до того невідомі їй, адже в неї прокинулася душа. Лісові істоти, побачивши її в такому стані, кличуть Мавку повернутися до рідної стихії. Провідна ідея, втілювана хором – прагнення цих істот до волі, краси, насолоди, безтурботності, подалі від добровільного духовного рабства, яке існує в середовищі людей. Апофеозом цього заклику звучить хоровий вальс (№ 17). Взагалі ця сцена, зібрана композитором довільно з окремих елементів, узятих з драми (до речі, в багатьох сценах В. Кирейко не йде дослівно за письменницею, передаючи слова від однієї особи іншій), набуває демонічного звучання, відтінку «бісівщини», що підтверджує наступний танець Куця. У першоджерелі ця сцена більш лірична, «олюднена». З точки зору музичного втілення фантастичних образів слід відзначити майстерність В. Кирейка у володінні прийомами гармонічного забарвлення мелодії, колористичних нашарувань, що пронизують всю хорову картину.

Розмаїття принципів розвитку музичного матеріалу, у першу чергу, є характерним для *«Хору фантастичних лісових істот»* (№ 15), структура якого – приклад поєднання рондальної та концентричної форм (ABCA₁DA₂B₂).

Мавку, що страждає від зради Лукаша, Лісовик за руку вводить до гурту фантастичних істот, що зібралися на галявині. Після оркестрового вступу лісові істоти, що щиро засмучені долею Мавки, звертаються до неї – «Ходи до нас» (А, *Allegro non troppo*). Цей епізод розпочинає у *F-dur* жіночий хор (вісім тактів). Чергування мажорних і мінорних тризвуків альтерованих щаблів, використання збільшеного тризвуку, одночасне звучання енгармонічної сполуки тонічного тризвуку *E-dur* (в оркестрі) й тонічного тризвуку *Fes-dur* (у хорі), стрибки у мелодії на чистій квінті та октаву надають хору активного звучання й контрастують з більш спокійним наступним епізодом В – «Скидай же, скидай же жебрацькї шати», що являє собою період повторюваної будови у *A-dur*, два речення якого містять гармонічне «перефарбування» мелодії у перших сопрано. Інші голоси (другі сопрано й альти) рухаються більш-менш самостійно, утворюючи загальною низку з прохідних плагальних зворотів. Спокійному характерові сприяє і темп – *Allegretto sostenuto*, й розмір – 6/8, що своїм «гойданням» дещо нагадує колискові пісні.

Надалі Лісовик картає Мавку за те, що вона зрадила саму себе, шукаючи щастя серед людей, де, на його думку, «не ходить воля, там жура тягар свій носить...Обминай їх...». Останні слова Лісовика, звернені до Мавки, становлять вербальну основу центрального епізоду № 15 оперного цілого – хору «Обминай їх, обминай», що написаний для мішаного складу й спирається на ладову основу *f-moll*. Підхоплюючи останні слова Лісовика «Обминай їх», хор фантастичних лісових істот підсилює їх багаторазовим повтором, бо розпочинається цей епізод фугованим вступом хорових партій (баси, тенори, альти, сопрано), що нагадує парний канон у верхню терцію. Проте тема не зберігається точно у жодному з голосів, натомість імітуються окремі поспівки-інтонації у різні інтервали (терцію, сексту, октаву).

Форма цього хорового епізоду насичена поліфонічним «плетінням» у хорових партіях, комплементарною ритмікою. Розспівування слів та окремих складів, відхилення, прийоми еліпсису, чергування тризвуків, пов'язаних між собою спільністю декотрих звуків – все це утворює враження «мерехтіння», змальовує образи ефемерних, дивовижних лісових істот, що переймаються долею Мавки. Їх щирість підкреслює і наступний епізод, коли поліфонічний склад пись-

ма знову поступається акордово-гармонічному – «Ходи до нас» (повторення епізоду А). Він проводиться майже у незмінному вигляді, за винятком незначного розширення наприкінці за рахунок секвенції й створює арку до початку № 15. Цей епізод може вважатися рефреном, якщо розглядати структуру хорової сцени як рондальну. Рефрен має характер заклинання за рахунок постійного повтору слів, короткості, формульності мотивів. Рондальність тут має й інший підтекст, бо *рондо*=*коло*, що має сакральний зміст і відповідає щирому бажанню лісових істот оберезити від страждань Мавку, скориставшись потойбічними властивостями магічного кола. Так відкривається символічний бік оперно-хорового формотворення. Участь хору у розвитку фесричної лінії спрямована на витравлення в пробудженій до любові душі Мавки згадки про людське страждання. Співчуття Мавці, що його висловлює хор протягом дії, має сприяти поверненню героїні до її первинного оточення.

Композиційній організації сцени притаманний принцип ланцюжкового поєднання сольних і хорових епізодів – надалі продовжує вмовляти Мавку її колишній коханий, Перелесник. Останні слова сольного розділу стають речитативною основою наступного хорового епізоду «Так от і ми кинемось, ринемось в коло самі!», що виконується мішаним складом. Цей епізод має невеликий обсяг (вісім тактів у розмірі 2/4) й контрастує зі звучанням оркестру: діатонічна мелодія в унісонному звучанні хору йде на тлі хроматичного терцового «сповзання» у партії оркестру. Майстер хорової оркестровки, В. Кирейко підкреслює наполегливість лісових істот у наступному епізоді «Ходи до нас» поверненням тембрів жіночих голосів і музичного матеріалу епізоду А, що підтверджує думку про надання композитором цьому епізодові функції рефрену.

Вибудовуючи драматургію хорової сцени, В. Кирейко вводить сполучний шеститактний епізод, де почергово звучить мелодичне утворення з інтонацією *lamento* спочатку у сопрано, а потім, на терцію нижче, в партії альтів. Поява інтонації *lamento* – свідство пробудження у хоровому сонні лісових істот, яких вирізняє загальна холоднуватість та примарність, проявів «людяності» – співчуття до страждаючої Мавки. Саме інтонація плачу стає не тільки тлом, а й підсилює розпачливе питання Мавки: «Та що ж мені робить, коли всі зорі по-

гасли у вінку і в серці в мене?». Відповідає Лісовик: «Не всі вінки погинули для тебе», – разом із жіночим хором, який у дещо зміненому вигляді повторює епізод В – «Скидай же, скидай же жебрацькі шати». Зміни стосуються не тільки тематизму, ритмоформул, а й вербального боку, бо заключні слова хору композитор тепер вкладає у уста Лісовика – найбільш близького для Мавки «родича», якого вона зве діду-сем. Його слова, що «туга ніяка краси перемагати не повинна», підсилені звучанням хору, врешті решт переконують Мавку.

Деякі з номерів наступної танцювальної сюїти включають до свого складу й хор лісових істот, зокрема, № 17 – «Вальс». Оркестрові розділи разом з хоровими та сольними епізодами утворюють досить розгорнуту танцювальну сцену, яку доцільно визначити як восьми-частинну концентричну форму (ABCDECB₁A₁), де центральним, і, водночас, кульмінаційним, є хор «Щастя – то зрада».

Оркестровий вступ (А) створює загальний настрій сцени – вихрове кружляння безтурботних лісових істот у веселому, жвавому танці (*Tempo di Valse*). Розділ В – жіночий хор «Звиймося» – побудований почасти на тематизмі оркестрового вступу. Він має форму періоду з двох речень повторної структури, що мають основою фольклорно-пісенні інтонації. Ладові коливання між паралельними тональностями – натуральним *C-dur* та подвійно-гармонічним *a-moll* – характерні для народних пісень. Окрім того, двоголосний склад жіночого хору оснований на принципі втори у терцію та містить елементи гетерофонії.

Розділ С побудований на дублюванні басовою партією хору сольного виступу Перелесника («В щирій злагоді не зупиняйся»). Оркестровий супровід до цього епізоду містить деякі темо-інтонації зі вступу, що свідчить про наявність наскрізного розвитку.

Найбільш розгорнутий за масштабом хор «Щастя – то зрада» (епізод Е) має новий тематичний матеріал, який експонується в оркестровому вступі (епізод D), що передує хорові. Два розділи цієї хорової композиції (перший: *h-moll*; другий: *Des-dur – e-moll*) контрастують за тематизмом і використанням хорового складу (в першому – жіночий склад хору, в другому – мішаний). Проте наскрізне проведення тексту, що базується на багаторазовому повторенні одних і тих самих слів, надає хору внутрішньої цілісності й здатності до сугестивного

впливу. Композитор, завдяки структурному поділенню форми, збагачує поетичний текст засобами музичної виразності.

Перший розділ хору «Щастя – то зрада» містить два речення, побудовані за методом секвенційного розвитку. За основу двоголосного складу взято принцип терцової втори, що зберігається упродовж усього періоду. Мелодичні лінії голосів витримані у спокійному русі, їх діапазони не перевищують зменшеної квати.

Другий розділ (також два повторюваних речення) виконується повним складом хору. Найбільш значимою є партія сопрано, напружена мелодична лінія якої містить висхідні стрибки на велику сексту, чисту квалту, зменшену квінту. Інші партії мають підтримувати драматичний настрій. Контраст із попереднім розділом підкреслено за допомогою динаміки (*p-f*) та різкого тонального зіставлення: закінчення першого розділу у *a-moll*, початок другого – у *Des-dur*. З точки зору музично-драматичної побудови цей розділ – кульмінація оперного номеру. Про це свідчать розвиток тематичного матеріалу оркестрових фрагментів у побудові хорів, що є характерним для принципу симфонічного мислення, об'єднання двох центральних, найобширніших епізодів – оркестрового та хорового – для створення кульмінаційної зони композиції, а також прийом крещендування до точки золотого перетину.

Подальший розвиток № 17 пов'язаний із повторенням перших трьох епізодів у дзеркальній послідовності: C_1 – дует Перелесника з басовою партією хору «В щирій злагоді», B_1 – жіночий хор «Звиймося», A_1 – оркестрове завершення. Ці епізоди майже не відрізняються від первісного викладу й, завдяки використанню прийому дімінуендування, виконують функцію «заспокоювання» драматичного розвитку після кульмінації. Таким чином, у «Вальсі» знову створюється магичне коло, за допомогою якого лісові істоти прагнуть захистити Мавку.

Надалі для вибудовування драматургії оперного цілого В. Кирейко застосовує принцип тембрового контрасту. Контрастом до хорового «Вальсу» звучить оркестровий номер – Танець Куця (№ 18), після якого, знову-таки за принципом контрасту, композитор вводить сцену Марища, Мавки і Перелесника.

Раптова поява Марища – символа Смерті – з-під землі на тлі похмурої оркестрової лейттеми, в розпал танцю Куця, лякає лісових

істот, що миттю розбігаються (№ 19). Композитор пропонує два варіанти створення образу страшного Марища. Перший – виконання партії басом-*solo*, другий – унісоном *хорової* басової партії. В оперній літературі є приклади, коли саме унісон басів використовується для створення фантастичних образів (наприклад, партія Чорнобога в опері «Млада» М. Римського-Корсакова). Єдине, що не уточнює В. Кирейко, – це місце розташування партії басів, але це не є проблемою для режисера-постановника, бо існує безліч варіантів вирішення цього завдання. Самий простий з них – хорова партія співається за лаштунками, в той час як на сцені з'являється зловісна постать Марища. Композитор знову наділяє хор, що уособлює образ Марища, функцією вторгнення. Але якщо хор Потерчат виконував аналогічну функцію стосовно світу людей, то хор-Марище вторгається до вільного, безтурботного, ідилічного світу лісових істот.

Востаннє в опері хор бере участь у *першій картині третьої дії*, уособлюючи образи Злиднів. Хор голодних істот навіює відчуття безвиході, неминучого кінця. Драматургічна функція хору Злиднів подвійна. З одного боку, він створює арку до хору Потерчат, бо теж має функцію вторгнення до світу людей. З іншого – набуває символічного значення, бо Злидні завжди символізують розруху, кінець заможного життя. Композитор підкреслює значимість образу Злиднів в оперній драматургії: невеликий за розміром хор виділений в окремий номер (№ 25), має оркестровий вступ та завершення на тематизмі хорових партій. Інтонаційною основою цього хорового номеру є півтонова мелодична сполука, яка, зазвичай, характеризує благання, жалісне прохання. Але в даному випадку відбувається пересемантизація змісту цієї благальної інтонації: вона підкреслює підступність Злиднів, що мають на меті проникнення до людської оселі й знищення її: «Ой... ми голодні, ой...». Незвичним є використання виключно партій других альтів та других тенорів. Ця тембральна сполука разом із гострим, «колючим» ритмом, нестійкими хроматичними ходами в оркестрі сприяє створенню образів підступних фантастичних істот.

Висновки. В опері-феєрії В. Кирейка «Лісова пісня» на першому плані – зіткнення добра і зла, вірності і зради, конфлікт між високими ідеалами та бездуховним існуванням. Ідилічний та месницький світ лісового царства розкриває визначення «феєрія». Від феєрії

оперно-хоровий шар «Лісової пісні» В. Кирейка успадковує сліпуче, яскраве саяво й кружляння «хороводу» лісових істот, часту зміну образних станів, постійність метаморфози – перетворення однієї якості на іншу, однієї фантастичної істоти на іншу, неоднозначну сутність явищ. Потойбічний світ входить у світ реальний за принципом вторгнення, приносячи із собою на деякий час, подібно до святкових феєрій, ілюзію казки у повсякденне життя. Цей феєричний світ живе за своїми законами, намагаючись підкорити ним і людське життя, несучи із собою розплату за порушення усталеного порядку. Оперно-хорова феєрія «Лісової пісні» В. Кирейка торжествує у фіналі опери, поглинаючи – повертаючи з того світу Лукаша, який у мерехтінні фантастичних снігів разом із звучанням весняної мелодії відновлює свою сповнену коханням юнацьку душу.

Подібно до того, як у чарівному фантастичному світі перетворення стає головною рушійною силою, *принцип метаморфози* регулює розвиток оперно-хорової дії «Лісової пісні» В. Кирейка. Втілення образів потойбічних Потерчат, Злиднів, фантастичних лісових істот потребує від оперного хору перебування у «стані безперервної метаморфози», адже створення образів різних за вдачею потойбічних істот змушує спиратися кожного разу на інші художні та технічні засади.

Крім того, важливою ознакою хорової драматургії опері-феєрії стає принцип сюїтності [3, с. 16]. Хори фантастичних істот створюють розосереджену оперно-хорову сюїту [2, с. 8], організації якої властивий принцип контрасту, що діє між її умовними «номерами». Оперно-хорова сюїтність «Лісової пісні» відтворює картину фантастичного світу, що живе за власними законами, оточує людське буття та втручається в його реалії, символізуючи розлиті в ньому любов та ненависть, сили життя та смерті. Невипадково, що, поруч із функцією відсторонення від реального світу, фантастичні оперно-хорові сцени мають також такі функції, як вторгнення в людський часо-простір і симультанний розвиток з ним (прийом контрапунктичного проведення двох планів). Конфліктне зіткнення реального та феєричного світів відбувається як на горизонтальному рівні розгортання оперної драматургії, так і на її вертикальному зрізі.

Роль хору в опері «Лісова пісня» полягає у змалюванні розмаїття фантастичних персонажів – Потерчат, Злиднів, чудернацьких лісових

істот, Марища; кожній групі композитор надає індивідуальної характеристики завдяки низці засобів музичної виразності:

- використанню досить складних побудов оперно-хорових форм, їх символізації;
- прийомам колористичних нашарувань у хоровій партитурі, що ними майстерне володіє композитор;
- хроматизованій мелодиці, що виникає у результаті залучання незвичних «фантастичних», альтерованих акордових і неакордових сполук;
- синтезу народнопісенних інтонацій, танцювальних ритмів із сучасною композиторською технікою;
- розвиненій тембровій драматургії (утоплених дітей-Потерчат композитор змальовує за допомогою жіночих голосів у середній теситурі; незвичне поєднання других альтів та других тенорів, що звучать або в унісон, або жалібно перегукуючись, створює образи голодних Злиднів; добрих, щирих лісових істот, що хвилюються за долю Мавки, змальовано за допомогою почергового використання жіночого та мішаного складів хору, виразності мелодики й танцювальних ритмів, тоді як образ зловісного Марища створює унісон басової партії на тлі органного пункту, «повзучих» гармоній в оркестрі).

Драматургічні функції хорового чинника в опері-феєрії В. Кирейка «Лісова пісня» різноманітні: **дійова**, що розкривається як *вторгнення* в ліричні сюжетні лінії – *до світу людей* (хори Потерчат і Злиднів), *фатальне вторгнення до ідилічного лісного світу* (уособлення *потойбіччя* – партія басів, що створює образ Марища), *співчуття й вмовляння* (хори лісових істот); **фонова** (хор за лаштунками), **синтез функцій тла і дії** (хор Потерчат); **символічна** (хор Злиднів). Відбувається постійна **метаморфоза функцій** хорового чинника упродовж оперного цілого. Хор, що бере участь у зіткненні людського і фантастичного, стає невід’ємним учасником розгортання конфлікту драматургії опери-феєрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Архимович Л. Виталий Кирейко [Текст] / Л. Архимович. — М. : Сов. композитор, 1958. — 10 с.*

2. Белік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства [Текст] / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]*. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.

3. Белік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. А. Белік-Золотарьова*. — Харків, 2011. — 20 с.

4. Ефремова Л. *Опера молодого композитора [Текст] / Л. Ефремова // Советская музыка*. — 1959. — № 8. — С. 32–41.

5. Майбурова К. *Віталій Кирейко [Текст] / К. Майбурова*. — К. : Муз. Україна, 1979. — 48 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

6. Українка Л. *Лісова пісня (Драма-феєрія) [Текст] // Поезія. Драматичні твори / Леся Українка*. — К. : Наукова думка, 1999. — С. 119–227.

7. Феєрія [Текст] // *Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров*. — Изд. 3-е. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 1397.

8. Шестеренко І. В. *Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики [Текст] : навчально-методичний посібник / І. В. Шестеренко*. — К. : Купріянова О. О., 2008. — 428 с.

УДК 78.03 (477.61)

Ольга Оганезова-Григоренко

ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ ДЛЯ АКТЁРА МЮЗИКЛА

Тема способностей как характеристики личности очень разнообразна по трактовкам. Нас интересуют способности как характеристики личности, обуславливающие успешность её деятельности. В этой связи приведём определение способностей, данное А. Г. Ковалёвым и В. Н. Мясичевым, на наш взгляд, наиболее точно раскрывающее ракурс нашего исследования: «Способности – это выражение соответствия между требованиями деятельности и комплексом свойств

человека, обеспечивающих высокую продуктивность и рост, который проявляется в быстром овладении своей деятельностью» [7]. **Цель статьи** – проанализировать специальные способности, необходимые для развития и успешной профессиональной реализации системы «актёр мюзикла», с точки зрения теории автопоззиса и теории парциальных свойств. **Объект исследования** – психофизиологический аппарат актёра мюзикла. **Предмет исследования** – парциальные способности как главное условие жанровой специализации актёра мюзикла.

Важные свойства дарования и саму индивидуальность психологи рассматривают с позиции феномена парциальности (или региональности). Впервые эту проблему затронул Б. М. Теплов, рассматривая идею различения общих и частных типологических параметров: «При изучении типов высшей нервной деятельности человека нельзя забывать о том, что наряду с общими типологическими свойствами, характеризующими нервную систему в целом, существуют парциальные, частные типологические свойства...» [10, с. 479]. Б. М. Теплов считал, что «если общие типологические свойства определяют темперамент человека, то частные свойства имеют важнейшее значение при изучении специальных способностей» [10, с. 479].

Великий физиолог И. П. Павлов, изучая особенности нервной системы, акцентировал внимание на том, что комплекс врождённых свойств нервных процессов – генотип (темперамент) является фундаментом, на который в течение жизни надстраиваются вновь приобретённые свойства нейродинамики, образующие новый комплекс нервных процессов, называемый фенотипом, то есть характером. Генотип – врождённая основа, «сердцевина» фенотипа, продолжающего изменяться под действием среды [2, с. 74].

М. Блинова предлагает говорить о гено- и фенотипах высшей нервной деятельности в трёх аспектах – общем, специальном, парциальном.

- Общий аспект – устойчивые свойства нервных процессов, общие у человека и животных;
- специальный аспект – специфические особенности нейродинамики именно человека;
- парциальный аспект – выяснение причин различия в нервной деятельности представителей общей и специальной группы.

Акцентируется внимание на индивидуальных особенностях рефлексивной деятельности человека, то есть выясняется парциальная специфика, сказывающаяся при осуществлении любых видов деятельности [2, с. 75].

Применительно к теме нашего исследования с точки зрения аспекта парциальности объясняется специфичность природных склонностей (задатков) актёра мюзикла, и, соответственно, приобретения специфичных навыков, продиктованных этими склонностями. Парциальными эти склонности мы считаем потому, что в них особым образом отражается специфичность жанра мюзикла. Трехединая природа мюзикла проявляется в необычности «языкового кода», свойственного этому жанру. Ни в одном театральном жанре (драма, опера, балет, даже оперетта) вокал, актёрство и движение не переплетаются таким специфическим способом. В жанре мюзикла невозможно выделить ни один аспект произведения как главный. Драматическая канва мюзикла, в отличие от оперы и оперетты, имеет определяющее значение; музыкальная партитура, в отличие от драматического спектакля, является равноправной основой постановки и несёт не меньшую смысловую и информативную нагрузку, чем пьеса; хореографическое же решение спектакля носит не условно-драматургический характер, как в балете, или дивертисментно-развлекательный, как в оперетте, а строится на принципах «реалистического» театра, иными словами, хореографический аспект постановки, также как музыка или драматургия, создаёт атмосферу, общий тон, стилистическое решение всего спектакля.

Сложность и специфика сценического воплощения мюзикла заключается в том, что все три его аспекта в способе сценического существования артиста присутствуют одновременно, переплетаясь, перетекая друг в друга, помогая друг другу в реализации замысла произведения, существуют в едином ритме, усиливая друг друга; или же, «конфликтуют» между собой, создают определённую атмосферу, которая работает на реализацию общего замысла спектакля.

Чтобы работать в этих специфических условиях жанра, от артиста требуются таланты особого качества. Артист, работающий в жанре мюзикла, должен уметь играть на уровне хорошего драматического актёра; петь на уровне хорошего вокалиста, как классического, так и эстрадного, сочетая эти вокальные манеры, умея переключать-

ся с одной на другую без ущерба для голосового аппарата. И, самое главное, его голос должен «тембрально работать» на драматургию, а не наоборот (что мы наблюдаем в опере или оперетте). Кроме того, артист мюзикла должен уметь танцевать на уровне хорошо обученного профессионального танцовщика, опять же, владея разными стилями и органично сочетая их.

Но парциальной способностью актёра мюзикла стоит считать только органичное *сочетание* описанных способностей, не отдельно взятое умение, а именно *синтез* умений. Можно научить, точнее, *приучить*, актёра приводить в процессе работы к общему знаменателю вокальный, драматический и пластический способы выражения, но нельзя заставить *чувствовать их «слитность»*, нельзя научить единству, одновременности проявления всех трёх аспектов сценической выразительности. Именно эта «слитность чувствования» и есть парциальный аспект в системе профессиональных способностей актёра мюзикла. Иными словами, о проявлении парциальности в системе психофизиологической организации высшей нервной деятельности артиста мюзикла можно говорить как о специфике таланта, необходимого именно в этом жанре.

Эта специфика очень чётко видна, если сравнивать эффективность использования выразительных средств актёром мюзикла и драматическим актёром. Во время речевых сцен артист драмы чувствует себя «как рыба в воде», он мастерски пользуется речевой палитрой как способом выразительности, но, как только в действие включается музыка (не просто фоновая, а музыка, сопровождающая пение), и артисту нужно петь, его голос сразу выдаёт «чужой» для него язык выразительности. Насколько актёр был убедителен в речи, настолько он неинтересен в пении. Дело не только в собственно умении петь, а в том, что даже тембрально вокальные куски сильно отличаются от речевых, внося в спектакль «неправду». Драматический артист на подсознательном уровне не чувствует нужды в музыкальном выражении, а артист мюзикла без музыкального языка, без вокального изложения не ощущает полноценности художественного воплощения. Мы не говорим об артистах-певцах, которых К. С. Станиславский точно назвал «звучкистами». Их цель – не выражение художественного содержания, а самореализация в вокальном звуке.

Точно такие же механизмы работают в аспекте хореографическом. Актёр мюзикла воплощает хореографические задачи таким образом, что они не являются для зрителя чем-то инородным; танец для артиста мюзикла – это «язык выражения», который звучит параллельно и одновременно с «языком драмы» и «языком вокальной музыки», а иногда и заменяет их. Хореография является элементом воздействия зрительного свойства, а если учитывать музыкальное сопровождение – аккомпанемент (то есть приплюсовать к визуальному слуховой аспект), а также свет и сценографию, то хореографически оформленное сценическое действие имеет, пожалуй, один из самых высоких уровней энергетического воздействия на зрителя. Для артиста драмы чаще всего танцевальные номера являются такими же вставными номерами, как и вокальные.

К. Н. Черноземов подмечает одно из главных пластических достоинств актёра – способность эмоционально окрашивать движения соответственно предлагаемым обстоятельствам [4, с. 111]. На этой особенности основан актёрский метод «психологического жеста» М. Чехова [11]. Считаем, что этот метод очень полезен и наиболее понятен именно актёрам музыкального театра – мюзикла, так как действует в процессе «нащупывания» образа и сценического перевоплощения природную особенность их таланта: одновременность существования в трёх пластах выразительности – драме, пении, танце, способность выразить их единство. Как отмечает музыкальный критик и обозреватель Н. Сажина [9], драматический актёр, способный петь и танцевать – это один специалист. А артист мюзикла, который должен уметь существовать внутри спектакля, подчиняясь музыкальному ритму и подчиняя ему все способы коммуникации в данном жанре, – это совсем другой специалист. Очень точно профессиональные требования к артистам мюзикла выразила знаменитая актриса и педагог Дж. Раби [13], отметив, что артист мюзикла должен «петь всем телом». Таким образом, речь идёт о специфических требованиях, предъявляемых к артистам мюзикла, как на уровне способностей, так и на уровне уже сформированных умений профессионального свойства. Можно сказать, что психофизиологический аппарат актёра мюзикла уместно рассматривать как самоорганизующуюся систему, состоящую из множества сегментов, в том числе и специфического

свойства, которые находятся во взаимодействии, отвечая триединой природе жанра.

Опираясь на концепцию М. Блиновой о трёх аспектах высшей нервной деятельности, логично предположить, что задатки триединого способа выразительности – актёрства, вокала и хореографии, свойственного артисту мюзикла, заложены на психофизиологическом, то есть природном, уровне, и являются специфическими способностями, определяющими и характеризующими именно эту актёрскую специализацию. Иными словами, синтез способностей актёрского, музыкально-вокального и хореографического направления и составляет парциальный аспект в системе природных задатков артиста мюзикла. Следовательно, мы называем этот специфический синтез *парциальными способностями артиста мюзикла*.

В связи с вышеизложенным совершенно справедливо утверждение М. Блиновой о том, что учение о парциальных типах нервной деятельности открывает путь к анализу индивидуальных особенностей творческого процесса [2, с. 82]. По её мнению, выбор тематики произведения, интонационного материала, средств выразительности, драматургических приёмов, способов построения формы во многом зависит от типологической принадлежности творца [2, с. 77].

Уместно взглянуть на проблему и с точки зрения синергетики, рассмотрев парциальные способности как одну из природных характеристик автопозной системы «актёр мюзикла».

Автопозис (от греч. – «сам» и «производство, сооружение, творчество») – способ существования и развития сложных структур (формообразований), позволяющий им постоянно производить и достраивать себя. Термин был введён чилийскими учеными Ф. Варелой и У. Матураной в 1973 г. для раскрытия сущности живых систем: их циклической организации, автономии, самодостраивания и сохранения их идентичности в изменяющейся окружающей среде [6, с. 218].

Основные положения концепции автопозиса таковы.

- Биологическая обусловленность человеческого познания, когнитивных структур: человек познаёт и его способность познавать зависит от его биологической целостности.
- Жизнь есть познание: живые системы являются когнитивными системами, и жизнь как процесс является процессом познания.

- Живые системы являются автономными, операционально закрытыми системами; их организация носит циклический характер; определяющей для них является гомеостатическая функция, самоподдержание, самоотнесённость.

- Живые системы – исторические системы: релевантность их настоящего поведения всегда определяется прошлым опытом, то есть жизнь живого содержит тот нарративный аспект, важность которого была подчеркнута позднее в философии самоорганизации, в частности, И. Пригожиным (теория диссипативных структур).

- Происходит коэволюция автопоэзной системы и её окружения; они коэволюционируют в общем историческом течении [12, сс. 5, 13, 27].

Существенным для концепции автопоэзиса является вопрос познания, которое рассматривается с точки зрения биологического подхода [8, с. 15].

У. Матурана и Ф. Варела настаивают на том, что мир не дан для познания в готовом виде, он конструируется когнитивной системой в процессе жизнедеятельности. А способ жизнедеятельности определяют биологические характеристики живого организма – это положение является принципиальным. Учёные отмечают: «Весь когнитивный опыт, включая познающего на личностном уровне, коренится в его биологической структуре» [3, с. 14]. Таким образом, в процессе профессионализации актёра развиваться будут только те качества и особенности организма, которые продиктованы природными задатками. И, если в природе системы «актёр» присутствуют парциальные способности, свойственные жанру мюзикла, то артист сможет развиваться, набираться опыта, делать успешную карьеру именно в этом жанре. Познание, приобретение и присвоение навыков профессионального характера, навыки корпоративного и внешнесоциального характера – весь этот когнитивный процесс будет гармоничным, перспективным и успешным, если психофизиологический аппарат артиста мюзикла чувствует себя в этом сегменте палитры театральных жанров наиболее комфортно; психофизиологические особенности организма, заданные природой, совпадают с этим видом деятельности, и именно этим видом деятельности востребованы. Иными словами, способ и качество познания (профессионализации и профессиональ-

ной специализации) имеют биологические корни, а результат процесса предзадан и определяется физиологией организма. Следовательно, организм выбирает и создаёт свою среду, свой «ареал» жизнедеятельности в соответствии со своими природными задатками.

Например, человек искусства и государственный служащий живут «в разных мирах», так как в связи с разной биологической организацией (разные по наполнению и направлению психические процессы их жизнедеятельности) им доступны и интересны разные когнитивные области. Следовательно, область познания организма ограничена способом его жизнедеятельности.

Интересны иллюстрации несовпадения жизни «разных миров» казалось бы, родственных актёрских специальностей: артист оперы, артист балета, артист драмы и артист музыкального театра. Показательно, что существует множество семейных пар: артист оперы – артист балета, но практически отсутствуют примеры семейных пар: артист оперы – артист музыкального театра, артист оперы – драматический артист, артист музыкального театра – драматический артист. Более того, представители этих жанров часто относятся друг к другу враждебно, очевидно, подсознательно не понимая и не принимая чужих приоритетов. Например, оперные певцы презрительно относятся к артистам музыкального театра, считая их жанр неполноценным и несерьёзным, и, наоборот, артисты музыкального театра относятся к оперным как к «зашоренным», закостенелым, не имеющим понятия об актёрстве «звучкистам». Драматические актёры вообще не нуждаются в музыке как языке выражения и считают актёров музыкального театра «полуфабрикатами» между оперой и драмой.

По нашему мнению, объяснение этому явлению следует искать на биологическом уровне, в различии природных задатков – парциальных способностей, которые диктуют подсознательный выбор рода деятельности (в нашем случае – театральной жанровой специализации), соответственно, способ и направление когнитивной деятельности, специфику построения внутреннего мира и предпочтения окружающей среды. Различны природные задатки – различны интересы систем – различны приоритеты. «Для творцов искусства весьма существенной является причастность к той или иной стилиевой общности» [1, с. 148]. Подтверждение этой мысли мы находим в исследованиях Э. В. Ласиц-

кой, акцентирующей внимание на том, что живая система контактирует лишь с частью окружающей её среды, которая является когнитивной нишей данного организма. Когнитивная область, в которой живой организм существует, детерминируется автопоэзисом системы, поэтому область познания и проживания совпадают [8, с. 15].

На языке точной науки – физики – это звучит так: «Познавательная активность в мире создаёт и саму окружающую по отношению к когнитивному агенту среду – в смысле отбора, “вырезания” когнитивным агентом из мира именно и только того, что соответствует его когнитивным способностям и установкам» [5, с. 267]. Концепция автопоэзиса утверждает, что когнитивный агент не отражает, а конструирует реальность, творит свой мир. Система «вырезает» слой мира, соответствующий её поисковой активности и когнитивным возможностям, и, в силу физиологических особенностей, у системы нет шанса переместиться в другую когнитивную область.

Психолог М. Блинова рассматривает этот же феномен как проблему парциальных способностей, которые являются результатом реализации специфических психофизиологических задатков природного характера. М. Блинова предлагает рассматривать парциальность в двух аспектах:

- как природные задатки психофизиологического аппарата артиста;
- как потенциально готовые к реализации уже специальные способности индивидуального характера, сформированные на основе задатков.

Речь идёт о данных природного характера и о возможности реализации этих данных уже в деятельности, иными словами, о свойствах биологической системы, которые диктуют предпочтения и являются залогом успешной реализации в выбранной деятельности.

М. Блинова также предлагает деление уровней парциальности, аналогичное делению на две сигнальные системы восприятия, имеющиеся у человека:

- первосигнальную парциальность (по названию первой сигнальной системы организма человека) – художественно-образный (подсознательный) аспект [2, с. 135], который в нашем случае проявляется в подсознательном предпочтении артистом определённого

«языка» сценического выражения, то есть, в конечном итоге, того, что приведёт к жанровой специализации артиста [прим. – О. О.-Г.];

- второсигнальную парциальность (связанную со второй сигнальной системой человека, то есть с мыслительной (сознательной) деятельностью) [2, с. 135], которая характеризует возможность воспитания навыка профессионального использования художественного «языка», предпочтённого первосигнальной парциальностью [прим. – О. О.-Г.].

По мнению М. Блиновой, парциальность обуславливает не только господство той или иной системы связей над другими; она отражается и на темпах выработки рефлексов (в нашем случае, профессиональных навыков артиста мюзикла), и на степени прочности этих рефлексов [2, с. 128]. «Парциальность не обуславливает цели творчества, а определяет ракурс рассмотрения явлений» [2, с. 130]. Иными словами, парциальные способности есть задатки таланта, причём определённого свойства и качества.

Выводы. Под парциальными способностями артиста мюзикла подразумеваем врождённую *органичность сочетания* выразительных средств, присущих жанру мюзикла – актёрства, пения и танца – которые заложены на психофизиологическом уровне организма артиста, на уровне его природных задатков. Парциальные способности определяют жанровую специализацию артиста, а также когнитивную область жизнедеятельности автопозной системы «актёр мюзикла».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Басин Е. Я., Крутоус В. П. *Философская эстетика и психология искусства [Текст] : учеб. пособ. / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — М. : Гардарики, 2007. — 287 с.*
2. Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности [Текст] / М. Блинова. — Л. : Музыка, 1974. — 144 с.*
3. Варела Ф., Матурана У. *Древо познания. Биологические корни человеческого познания [Текст] / Ф. Варела, У. Матурана. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 224 с.*
4. *Диагностика и развитие актёрской одаренности [Текст] : [сб. науч. тр.] / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Л., 1986. — 155 с.*

5. Князева Е. Н. Кибернетические истоки конструктивистской эпистемологии [Текст] / Е. Н. Князева // *Когнитивный подход / отв. ред. В. А. Лекторский*. — М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2008. — С. 227–271.

6. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики: Синергетическое мировидение [Текст] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — Изд. 3-е, доп. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 256 с. — (Синергетика: от прошлого к будущему).

7. Ковалёв А. Г., Мясицев В. Н. Психологические особенности человека [Текст] : в 2 т. / А. Г. Ковалёв, В. Н. Мясицев. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. — Т. 2. Способности. — 304 с.

8. Ласицкая Э. В. Концепция автопоэзиса: бытие, познание, деятельность [Текст] / Э. В. Ласицкая // *Известия Саратовского университета*. — 2011. — Т. II. — Серия: Философия. Психология. Педагогика, вып. 4. — С. 14–16.

9. Сажина Н. Мюзикл в России: быть или не быть? [Текст] : парад-алле / Н. Сажина // *Литературная Россия*. — 2005. — 22 Апр. (№ 16). — С. 13.

10. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий [Текст] / Б. М. Теплов. — М., Изд-во АПН РСФСР, 1961. — 536 с.

11. Чехов М. А. Путь актёра [Текст] / М. А. Чехов. — М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Транзиткнига», 2003. — 554 [6] с. — (Мемуары).

12. Maturana H. R., Varela F. J. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* [Text] / H. R. Maturana, F. J. Varela. — Dordrecht : D. Reidel, 1980. — 143 p.

13. Raby J., *Chanter de tout son corps : pop, jazz, rock, blues, gospel, comédie musicale* [Text] / Johanne Raby. — Montréal : Berger AC. — 2005. — 173 p.

Анотації

□ **АЛЕКСАНДРОВА О. О. Вокально-хорова творчість Г. Свиридова як класична спадщина музичної культури ХХ ст.** ■ Виявляється специфіка вокально-хорової творчості Г. Свиридова. Музичне мислення композитора репрезентується в контексті його філософських поглядів та зв'язків зі словом. Кантатний жанр у творчості Г. Свиридова позначений прагненням до ускладненого розкриття внутрішнього світу людини, тяжінням до епічності, до символу, до міфологічного. Новизна свиридівської кантати полягає в її образно-смысловій багатозначності, асоціативності, у розширенні семантичних функцій жанру.

■ **Ключові слова:** Г. Свиридов, вокально-хорова творчість, кантата, стиль, музично-поетичний синтез, російська культура.

□ **АЛИМОВА Е. С. Жанрово-стильова специфіка кримськотатарської народної музики у світлі проблеми «фольклор і сучасність»** ■ Розглядається розмаїття жанрів та стильові особливості кримськотатарського фольклору, що формувалася на перетині різноманітних інтонаційних витоків. Поруч із корінними пісенно-танцювальними, як правило, обрядовими за призначенням, жанрами фольклорна інтонаційність відображає іностильові віяння, як «східні» (іранські, турецькі, кавказські, арабські та середньоазійські), так і «західні», європейські (насамперед, україно-російські). На основі попередніх досліджень (А. Рефатов, Я. Шерфедінов, Ф. Алієв, С. Ізидінова, Г. Туймова) зроблено висновок про особливе значення вивчення мовних закономірностей кримськотатарської народної музики для формування національної композиторської школи, оскільки звернення до фольклорної лексики є джерелом інтонаційних ідей, що визначають обличчя професійної композиторської творчості, її актуальність в системі сучасної музичної культури. ■ **Ключові слова:** музичний фольклор, фольклор і «класика», стильові синтети у фольклорі, жанрово-стильова своєрідність кримськотатарської народної музики.

□ **АСАТУРЯН А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі: етапи становлення, віяння часу** ■ Розглядаються ключові аспекти явища і поняття «камерно-вокальний стиль» стосовно творчості К. Дебюссі. Камерно-вокальна лірика, яка поділяється на декілька етапів – ранній, «верленівський»; зрілий, пов'язаний зі старофранцузькою поезією, і пізній (цикли на власні прозаїчні тексти) – вихідний пункт естетичних і поетичних новацій композитора, реалізованих у «Пелеасі і Мелізанді» – квінтесенції стилю К. Дебюссі-імпресіоніста. Через символістську поезію в її єдності «звучання і мови» (Б. Пастернак) композитор знаходить принципи своєї мотивно-інтонаційної техніки, підпорядковуючи музиці поезію, але зберігаючи закладене в ній «невимовне» (К. Дебюссі). Камерно-вокальна лірика – джерело не лише новацій творчості К. Дебюссі, але й стиле-мовних віянь, актуальних у музиці ХХ ст. ■ **Ключові слова:** камерно-вокальний стиль, «музика і слово», стиль К. Дебюссі, символістська поезія, етапи та віяння в камерно-вокальному стилі К. Дебюссі.

□ **БАБІЙ О. П. Значення творчої діяльності В. Шрьодер-Деврієнт у формуванні традиції драматичного співу (на шляху до музичних драм Р. Вагнера)** ■ Визначається внесок знаменитої співачки у формування концепції «твору мистецтва майбутнього» та еталону вокально-мовної інтонації, котра сприяє досягненню невимовності спілкування співаків на сцені в музичних драмах німецького композитора. Простежується процес творчої комунікації Р. Вагнера і В. Шрьодер-Деврієнт, що був каталізатором художніх

шукань композитора. ■ **Ключові слова:** «твір мистецтва майбутнього», музична драма, вокально-мовна інтонація, Sprechgesang, співацький еталон, співак-актор, діалог культур.

□ **БЄЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА Н. А. Жанрва специфіка драми-феєрії «Лісова пісня» Л. Українки в хорівій драматургії опери В. Кирейка** ■ Розглядаються особливості перетворення драматичної поеми-феєрії Лесі Українки на оперний твір. Зіткнення добра й зла, вірності й зради – головний конфлікт опери – розгортається у взаємодії із ідилічним та мстивим фантастичним світом лісового царства, що його наявність розкриває сутність жанрового позначення «феєрія». Роль хору в опері В. Кирейка «Лісова пісня» полягає у змалюванні розмаїття казкових персонажів, наданні кожній їх групі індивідуальних характеристик. Драматургічні функції хору різноманітні: дійова, що розкривається як вторгнення в ліричні сюжетні лінії – до світу людей (хори Потерчат і Злиднів), до ідилічного лісного світу (партія басів, що створює образ Марища – уособлення потойбіччя); фонова (хор за лаштунками) та їх синтез (хор Потерчат); символічна (хор Злиднів). Хори фантастичних істот створюють розосереджену хорову сюїту. Отже, принцип постійної метаморфози у сполученні із принципом сюїтності регулюють розвиток оперно-хорової дії. ■ **Ключові слова:** жанр, оперно-хорова драматургія, оперно-хорова сюїта, драматургічні функції хору.

□ **БОГАНЧА М. О. Модус концертності в авторському стилі В. Золотухіна** ■ У статті розглянуто основи і принцип концертності, яка виступає в аспекті музичного мислення у якості одного з його глибинних витоків. Методологічні засади вивчення концертності (труді Б. Асаф'єва, Т. В. Адорно) екстраполюються на парадигми творчості В. Золотухіна (дослідження Г. Ігнатченка). Зазначається особлива роль концертної репрезентативності в авторській манері композитора, який тяжіє до стилізацій у душі «третьої течії». Принцип концертності реалізується у різних жанрах творчості В. Золотухіна – від програмних симфоній на романні сюжети до камерних мініатюр (вокальних та інструментальних) та їх циклів. Своєрідним компендіумом концертного стилю композитора є його фортепіанні концерти, які у повній мірі відображують специфіку жанру в його оригінальному авторському «прочитанні». ■ **Ключові слова:** принцип концертності, жанр концерту, парадигми творчості В. Золотухіна, авторський стиль композитора.

□ **БОНДАРЕНКО О. М. Жанр токати у фортепіанній творчості Г. Саська: діалог у часі** ■ Сучасне мистецтво, пересичене рясотою стилів, напрямків і технік відчуває депресію від втрати критеріїв краси, що спонукує багатьох митців до подорожі у часі – повертання до національної культури та класичної спадщини. Старовинний музичний жанр, що немов втілює плінність часу – токати – в творчості українських композиторів природно пов'язаний із національним музичним колоритом. Недостатнє висвітлення в науковій літературі питань трактування жанру токати в сучасній українській музиці обумовлює актуальність дослідження п'єс з фортепіанних циклів Г. Саська «Мозаїка» та «Відгук століть», що своєрідно перетворюють токатне начало. Застосований аналіз прийомів і засобів, які використані ним для створення діалогу у часі різних культур та стилів на основі синтезу європейських і національних витоків, традиційних і сучасних параметрів жанру як дзеркала творчого методу композитора. ■ **Ключові слова:** Г. Сасько, фортепіанна токати, жанр, стиль, час, діалог.

□ **БУРЕЛЬ О. В. Пізній період творчості К. Сен-Санса: у діалозі з класикою та сучасністю** ■ У статті розглядаються особливості пізнього періоду творчості Каміля Сен-Санса (1835–1921). Відзначається перерозподіл акцентів у жанровій та образній сферах, своєрідний синтез романтичного та класичного, нове розуміння композитором катего-

рії вокального. Чуйність К. Сен-Санса до ідей сучасної йому епохи відкривається у зверненні до античної тематики, музики церковної відправи, короткочасному стиканні із музичним імпресіонізмом. Актуальність пропонованого дослідження обумовлено досить нечастим виконанням творів пізнього періоду творчості К. Сен-Санса, які, однак, несуть у собі високі художні якості.

■ **Ключові слова:** романтизм, класицизм, періодизація творчості, пізня творчість, традиція, новаторство, стиль, жанр.

□ **ДОВЖИНЕЦЬ І. Г. Класична музика в умовах інформаційного суспільства** ■ Стаття спрямована на дослідження академічного концертного виконавства як репрезентанта класичної музики. Визначається його роль і значення у сучасному інформаційному суспільстві. Аналізуються хронотоп концерту; музично-комунікаційні процеси в аспекті «виконавець – слухач». ■ **Ключові слова:** класична музика, концерт, комунікація, виконавець, публіка, інформація.

□ **ЕГІЗОВА Е. Д. Фортепіанна творчість Е. Емір у контексті специфіки музичної культури Криму** ■ Фортепіанна творчість – не лише важлива складова, але й показник зрілості музичної культури тієї чи іншої нації або регіону. Звернення до фортепіанної музики відомого кримськотатарського автора – Ельвіри Емір – має на меті показати контекст, в якому ця музика формувалася. Зміст – жанровий та стильовий – фортепіанних опусів композитора розглянуто в аспекті специфіки музичної культури Криму, яка споконвіку є перехрестям художньо-естетичних і музично-мовних впливів Сходу та Заходу. Фортепіанна музика Е. Емір відображає синтетичний характер стильових віянь, відчутих композитором, узагальнюючи та відтворюючи «східну» ладовість і ритміку, жанри європейської фортепіанної класики, неоромантичну програмність, впливи таких різних пластово-стильових джерел, як російська школа, К. Дебюссі, сучасна маскультура, зокрема, джаз. Все це у сукупності визначає актуальність та новизну дослідження, яке є одним з перших досвідів комплексного вивчення кримськотатарського фортепіанного стилю на прикладі творчості одного з його видатних представників. ■ **Ключові слова:** фортепіанна музика, специфіка музичної культури Криму, кримськотатарський фортепіанний стиль, фортепіанна творчість Е. Емір.

□ **ЖДАНЬКО І. А. Що ж вдягнути Берліозу? (Про актуальні проблеми клімата як об'єкта культурної рефлексії романтиків)** ■ Рефлексію, що виникає завдяки впливу кліматичного та географічного середовища – особливостей ландшафту, стану атмосфери – можна розглядати як константу романтичної культури. Споглядання та сприйняття природних явищ композитором, письменником чи живописцем, свідомо спрямовані на пошук натхнення, стимулу творчої діяльності та відкриття нових форм у мистецтві, перетворюються на культурний акт. Аналіз творчої біографії Г. Берліоза розкриває такі філософсько-естетичні феномени романтичної епохи, як пошуки ідеального природного середовища, що надихає і сприяє комфортному творчому процесу, тяжіння до фантастичної, стихійної природи та інші прояви культурної рефлексії. ■ **Ключові слова:** клімат, ландшафт, Берліоз, культурна рефлексія, романтизм.

□ **ЖЕЛТОНОГ А. М. Стильові різновиди сонати в японській фортепіанній музиці** ■ У статті розглянуто особливості розвитку фортепіанної музики Японії, що обумовлені синтезом національної культури, західноєвропейських і слов'янських художніх традицій. Хоча багато творів японських композиторів опубліковані, мало хто з вітчизняних музикантів знає, як вони звучать і як побудовані. Аналіз Сонати для фортепіано відомого японського

композитора і педагога Акіри Мійосі розширить інформацію як про стиль композитора, так і про інтерпретації жанру сонати в японській фортепіанній музиці. ■ **Ключові слова:** японська фортепіанна соната, стиль, неobaroko, музичний символ-алюзія.

□ **ЖИГАЛОВА К. Є. Класика проти постмодерна: скрипкові сонати Й. С. Баха у ХХ ст.** ■ Сонати для скрипки соло Й. С. Баха є класикою скрипкової музики. Композитори ХХ ст. у своїй творчості нерідко спиралися саме на ці твори. Осмислене та доречне пряме цитування музичного матеріалу віддає низку творів композиторів ХХ ст. від течії постмодернізму, що використовує цитати заради банального пародіювання або стилізації. Аналіз творів М. Регера, Е. Ізаї, Б. Бартока та Р. Щедріна виявляє свідоме наслідування ідеям та логіці побудовання циклу, пропонованих Бахом. ■ **Ключові слова:** соната, fuga, скрипка, класика, постмодерн, цитата.

□ **ЗОЛОТАРЬОВА І. Ф. Класичний репертуар в оркестрі народних інструментів Г. А. Аванесова** ■ Розглядаються особливості перекладення класичних творів для оркестру народних інструментів Г. А. Аванесова в аспекті історичного значення творчої діяльності колективу. Дбайливе ставлення до замислу композитора, змісту музичних образів, майстерність музикантів-аматорів сприяли виконанню транскрипцій класичних творів, що первісно були написані для симфонічного оркестру, виходу за межі «народного» звучання. Особистість та професіоналізм Г. А. Аванесова, його репертуарна та виховна політика, заснована на захопленні загальною справою, заклали основи сучасного академічного народно-інструментального оркестрового виконавства на Луганщині. ■ **Ключові слова:** Г. А. Аванесов, оркестр, народні інструменти, транскрипції класичних творів.

□ **ЗУЄВ С. П. «Турандот»: досвід подвійної оптики** ■ Опера Дж. Пуччіні «Турандот» розглядається крізь призму кінематографічного жанру і психоаналітичної теорії (на прикладі кінокартини «Спасибі, доктор Рей», режисер Е. Литвак). Актуальність дослідження пов'язана із необхідністю осмислення особливостей функціонування жанру опери в сучасній культурі. Метою статті є виявлення механізмів взаємодії опери та кінематографа. Особливості сюжету опери і характери її героїв визначаються в термінах психоаналітичної теорії: «нарцисизм», «Едипів комплекс», «комплекс Медеї», «комплекс кастрації». Використано методологічний потенціал ключових в теорії інтертекстуальності понять «анаграма» і «пародія». ■ **Ключові слова:** «Турандот», психоаналіз, код, пародія, текст, інтертекст, інтерпретація.

□ **КАРАЧЕВЦЕВА І. М. Принцип циклізації у Шести скрипкових сонатах оп. 10 К. М. Вебера** ■ Шість скрипкових сонат К. М. Вебера вперше в музичній науці стають предметом спеціального вивчення. У даній статті їх аналіз здійснюється з точки зору принципу циклізації опусу. Правомірність такого підходу підкріплюється історією і стислістю термінів створення Скрипкових сонат. Вказується на поєднання двох- і тричастинних циклів, тяжіння до «характеристичної» сонати, прояв властивостей сюїтності; встановлюються тональні зв'язки між окремими творами. ■ **Ключові слова:** К. М. Вебер, скрипкова соната, характеристичність, сонатність, варіаційність, сюїтність.

□ **КОЗАК О. І. Трансформації семантичних факторів музичної виразності** ■ Розглядаються питання музичної семантики, зокрема, процеси осмислення іманентних комплексів музичної виразності, які корелюють з реальними прообразами. Мовним та руховим імпульсам належить історична роль первісного фактору створення музичної інтонації: мелодичних та ритмічних значень системи музичної семантики. Як семантичні елементи морфемного

рівня мовні інтонації та рухові жести не мають значеннєвої самостійності, але можуть брати участь у колективному процесі організації значень, прагнуть до об'єднання на більш масштабному семантичному рівні – художнього образу, оскільки музика як мистецтво «мислить» образами. ■ **Ключові слова:** музична інтонація, семантика, знак, структура, значення.

□ **КОЛЧАНОВА Л. М. Значення вчення О. М. Островського в сучасній театральній педагогіці** ■ У статті розглянуто основні положення О. М. Островського з приводу формування акторської майстерності виконавця драматичного театру, які, на думку автора, багато в чому залишилися поза увагою сучасних театральних педагогів. Проаналізовано завдання театральної школи щодо підготовки фахівців даної справи. ■ **Ключові слова:** театральна педагогіка, актор, театр, театральні школи, сценічне мистецтво.

□ **КОНОВАЛОВА І. Ю. Мистецтво аранжування в хорівій творчості Ю. І. Кулика: аспекти інтерпретації** ■ Стаття присвячена дослідженню творчої спадщини хорового диригента Слобожанщини, заслуженого діяча мистецтв України, професора Ю. І. Кулика (1937–1988) в жанрі хорового аранжування. Розглянута специфіка композиторсько-інтерпретаторської діяльності Ю. І. Кулика у взаємозв'язку з художньо-виконавською та педагогічною практикою хормейстра. Виявлені основи інтерпретаторської концепції українського аранжувальника та надано загальну характеристику жанрово-стильової та образно-тематичної палітри хорових перекладень автора. Визначено роль хорових аранжувань Ю. І. Кулика в українському хоровому виконавстві. ■ **Ключові слова:** особистість, творчість, художнє мислення, композиторська інтерпретація, хорове мистецтво, жанр аранжування.

□ **КОНОНОВА О. В. Творчість Л. ван Бетховена як константа музичної культури Харкова** ■ Побутування класичної спадщини у суспільстві є в наш час актуальною науковою проблемою, дослідження якої неможливе без аналізу періоду становлення та розвитку популярності музичної класики у мегаполісі. Досліджуючи актуалізацію доробку Бетховена у різні історичні періоди, динаміку популярності його спадщини у камерних та симфонічних жанрах, повертаючи із небуття видатні події культурного життя Харкова, автор визначає роль та місце у ньому музики віденського класика протягом майже двох століть. ■ **Ключові слова:** класична музика; творчість Бетховена; симфонічні і камерні жанри, фортепіанні сонати; музична культура Харкова.

□ **КРУГЛОВА Є. А. Класичний репертуар як фактор формування індивідуального виконавського стилю В. Крайнева** ■ Класичні твори розглядаються як базові у формуванні виконавського стилю В. Крайнева. Увагу сконцентровано на класичній складовій репертуарного списку піаніста. З цієї точки зору індивідуальний виконавський стиль не вивчався вітчизняними дослідниками. На прикладі сонати В. А. Моцарта KV 311 D-dur аналізується специфіка виконавської манери В. Крайнева. Підкреслюється, що класичний репертуар займав у творчому житті піаніста особливе місце як музика, що найточніше відображала його творчі прагнення. ■ **Ключові слова:** класичний репертуар, індивідуальний виконавський стиль, «класичне» виконання, Володимир Крайнев.

□ **МАКСИМЕНКО С. М. Актор і режисер Олександр Яковлів: львівська сторінка творчої біографії (1941–1942 рр.)** ■ Вперше в українському театрознавстві зроблено спробу реконструкції творчої діяльності О. Яковліва – талановитого актора та режисера Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру, згодом (з 1942 р.) – художнього керівника Станіславівського (Івано-Франківського) театру. Дослідження львівсько-

го епапу біографії митця дозволяє зробити висновок про його високий професіоналізм, який за більш сприятливих історичних умов міг би підняти національну сцену на якісно новий естетичний та методологічний рівень, та про необхідність повернення його імені в контекст історії українського театру. ■ **Ключові слова:** Український театр міста Львова – Львівський оперний театр, В. Блавацький, репертуарна політика, синтетичний актор, постановочна культура, історія українського театру.

□ **МІХЄЄВА Н. Б. Звукозапис як орієнтир для виконавської діяльності**

■ Розглядається виконавська складова теорії жанру. Виконавець, який безпосередньо відповідає за звуковий вигляд твору, постає як діючий, а не пасивний учасник процесу виникнення жанрів. Висвітлюються способи впливу виконавських шкіл та конкурсів на формування уявлень про жанри. Виявляється роль звукозапису як фіксатора та носія виконавських традицій та жанрових ознак твору. Проблема жанру обертається новою стороною: традиційні виконавські засоби переосмислюються у взаємодії із сучасними інформаційними технологіями. ■ **Ключові слова:** виконавський репертуар, виконавська школа, жанр, звукозапис, камерна музика, конкурс.

□ **МОЛИБОГА А. В. Двісті років чарівній россінівській «Італійці в Алжирі»** ■ Статтю присвячено ранньому, недостатньо дослідженому, періоду творчості Дж. Россіні. У ній розглядається, як робота в жанрі одноактного фарсу, що переважала на початковому етапі кар'єри композитора, відгукнулася на подальшій творчості Дж. Россіні. «Італійка в Алжирі» – перший зразок його зрілого стилю – демонструє вагомі досягнення композитора: опанування ним «повнометражного» двоактного оперного жанру, вихід за межі побутової тематики, створення розгорнутих образів персонажів із різноманітними музичними характеристиками, введення у спектакль хору і театралізованих масових сцен. ■ **Ключові слова:** одноактний фарс, опера буффа, Дж. Россіні, ранній період творчості.

□ **МОСКАЛЕЦЬ О. В. Фінал IV дії «Снігуроньки» М. А. Римського-Корсакова як приклад гетерогенної оперної сцени** ■ Гетерогенність (багатоскладовість) оперної сцени є специфічною ознакою опери як синтетичного жанру. Початковим у організації подібних сцен наскрізного типу, за К. Дальхаузом, є співвідношення чотирьох оперних темпів (темп як метр, темп дії і мови персонажів, темп афекту, темп як міра «представленого часу») із перевагою темпу афекту, що демонструє М. А. Римський-Корсаков у фіналі «Снігуроньки». Симультанність (цілісність) реалізується акцентуванням центральної сюжетної лінії («розтавання Снігуроньки») з одночасним використанням лейтмотивів інших оперних персонажів, прояснюючи як філософську ідею опери, так і авторське відношення до образу героїні. Багатоскладова (13 епізодів) конструкція фіналу – один з перших в оперній культурі зразків «омузикаленого» сюжету у вигляді цілісної сцени, які визначили ведучу тенденцію в моно- та одноактних операх ХХ ст. ■ **Ключові слова:** гетерогенна оперна сцена, чотири оперних темпа, темп афекту, симультанність, система лейтмотивних характеристик, «керуючі мотиви».

□ **ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО О. В. Парціальні здібності як головна умова жанрової спеціалізації для актора мюзиклу** ■ Об'єктом дослідження є психофізіологічний апарат актора мюзиклу. З точки зору теорії автопоезіса та теорії парціальних властивостей проаналізовано спеціальні здібності, які є необхідними для розвитку та успішної професійної реалізації актора мюзиклу. Під парціальними здібностями актора мюзиклу розуміється природність сполучення виразних засобів жанру – акторської майстерності, співу й танцю – що її закладено на психофізіологічному рівні організму актора як його природжені задатки.

Саме парціальні здібності визначають жанрову спеціалізацію артиста та когнітивну область життєдіяльності автопоезної системи «актор мюзиклу». ■ **Ключові слова:** актор мюзиклу, парціальні здібності, автопоезіс, когнітивний процес.

□ **ПЛУЖНИКОВ В. М. Роль Р. Вагнера у становленні професії диригента**

■ Пропонована стаття продовжує дослідження теми попередньої публікації автора, присвяченої диригентському мистецтву Р. Вагнера (див. [7] списку літератури до статті). Розглянуті основні етапи становлення Р. Вагнера-диригента, соціокультурні фактори, які вплинули на формування його естетичних ідеалів, визначені характерні риси вагнерівської школи оперно-симфонічного диригування та окреслено коло її послідовників (Х. Бюлов, Х. Ріхтер, Г. Леві та ін.). Зроблено висновок про те, що головним досягненням Р. Вагнера-диригента було створення міцного фундаменту німецької школи оперно-симфонічного диригування, яка визначила найбільш прогресивний вектор розвитку музичного мистецтва ХХ ст. ■ **Ключові слова:** Р. Вагнер, диригування, капельмейстер, музик-директор, оркестр, театр, реформа, традиція, школа, професія.

□ **ПОМПЄЄВА А. Ю. Оперний стиль: від класики до сучасності (часові аспекти побудови симультанної оперної сцени в концепції К. Дальхауза)**

■ Оперний стиль розглядається як результат дії часових структур, що визначають його саме як стиль музичний. Положення К. Дальхауза про «чотири темпи» в опері дозволяють виділити тенденцію еволюції оперного стилю, що характеризується не тільки співвідношенням «епосу» та «драми», але й розробкою композиторами принципів «романної поліфонії» (М. Бахтін). В практиці оперних ансамблів формувалась особлива якість оперних сцен – симультанність, єдність епосу (розповіді) з драмою (діалогом). Механізми діалогу, закладені в акті мислення (Ю. Лотман), є діалектичними та спрямовані в опері до симфонізації дії, переваги музичної узагальненості, ідейної концептуальності, монологічності. У симультанній сцені «опера, яку співають» синтезується з «безсловесними миттєвостями» (К. Дальхауз), формуючи цілісний образ оперної сцени-картини. На цій основі складається тип оперної драматургії (кінець ХІХ – ХХ ст.), яка тяжіє до одноактної опери, моноопери, де саме симультанність як синтез музики, слова та театральнo-сценичної атрибутики є стильовою детермінантою. ■ **Ключові слова:** опера, драма та епос в опері, темпи в опері, оперний стиль, симультанна оперна сцена.

□ **ПУПІНА О. О. Сміслові вектори «Третього року мандрів» Ф. Листа**

■ Ф. Ліст розглядається як представник романтичного типу художника, чия творчість розгортається в широкому культурному контексті. Контакти з літературою, християнською словесністю, живописом, філософією, з сучасним суспільним життям породжують синтез музичного та позамузичного як на глибинних рівнях його творів, так і явлений у програмних – словесних та візуально-живописних – формах. Третій том «Років мандрів», написаний Ф. Листом у останні десятиліття життя, демонструє смислово багатовекторність руху думки композитора, зосередженої на темі смерті. Спосіб лістівського висловлювання визначається як «одкровення».

■ **Ключові слова:** Ф. Лист, «Третій рік мандрів», смисловий вектор, одкровення.

□ **РУБЦОВА Д. О. Тенденції розвитку камерно-інструментальної творчості французьких композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть** ■ Розглянуто основні тенденції розвитку камерно-інструментальної музики французьких авторів кінця ХІХ – початку ХХ ст., виявлено загальні та особливі риси її стилю. Інструментальна музика Франції у ці роки відображає загальностильові процеси, що характеризуються відмовою від

класицистських і романтичних канонів, насамперед, австро-німецьких. Визріває новий тип мислення, який Б. Асаф'єв визначив як «нову камерність». Одним з його джерел був французький музичний імпресіонізм, що звернувся для пошуку нових засобів вираження до власної національної традиції. Наукова новизна статті полягає у контекстному розгляді камерно-інструментального стилю нової французької школи, яка, зберігаючи національні витoki, намітила розвиток світових тенденцій музичного мислення. ■ **Ключові слова:** камерно-інструментальна музика, камерно-інструментальний стиль, стиль французької національної школи.

□ **РЯБУХА Н. О. Фортепіанні сонати А. Шнітке як класична спадщина сучасної музичної культури** ■ Аналізуються фортепіанні сонати А. Шнітке як втілення індивідуально-стильової та художньо-акустичної концепції «звукового образу світу», що відбиває специфіку інтонованого світovidчуття останньої третини ХХ ст. Розкриваються аспекти жанрової еволюції сонати як архетипу західноєвропейської культури в контексті пізнього стилю А. Шнітке. Виявляються семантичні, жанрово-стильові, звукові параметри втілення символів культури минулого і їх трансформація крізь призму звукообразного методу мислення композитора. ■ **Ключові слова:** звукообраз, звуковий образ світу, семантика звуку, соната, композиторське мислення.

□ **СЕВЕРІН В. А. Людмила Цуркан: штрихи до творчого портрету** ■ Основна ідея спогадів автора про концертну та педагогічну діяльність заслуженого діяча мистецтва України, професора Л. Г. Цуркан – показати спадкоємний зв'язок поколінь, взаємovплив співацьких шкіл Харкова та Одеси, значення особистісних рис співака-музиканта, педагога-художника. У чому полягає творча першість лідера? У тому, що він відкриває нові естетичні цінності, які раніше залишались прихованими. Особливу увагу присвячено концертам співачки та її класу. ■ **Ключові слова:** українська оперна співачка Л. Г. Цуркан, вокал, педагог, вокальне виконавство, інтерпретація, Харківська та Одеська вокальні школи.

□ **СЕРДЮК О. В. МЕТАМОРФОЗИ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ НА СУЧАСНІЙ СЦЕНІ (музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунга» в контексті втілення постмодерністського дискурсу в театрі)** ■ У статті досліджуються сценічні інтерпретації оперної тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунга» в контексті театральних пошуків європейського театру кінця ХХ – початку ХХІ століть. Визначається роль постмодерністської системи поезити у формуванні музично-театрального синтезу, виявляються ознаки неоміфологізму та деміфологізації, мінімалізму і деконструкції. ■ **Ключові слова:** Ріхард Вагнер, тетралогія «Перстень нібелунга», Байройт, інтерпретація, постмодернізм.

□ **СЕРДЮК Я. О. Віртуальні структури нотного тексту** ■ Автор звертається до проблеми співвідношення нотно-графічної версії музичного твору та твору, що звучить – одного з важливих аспектів музичної науки, як у сфері загальної теорії музичної мови, так і теорії виконавства. Специфічним виразом цього співвідношення є віртуальні структури, існуючі поміж письмово зафіксованим та озвученим станами музичного твору як потенційні можливості, що реалізуються у звучанні. Встановлюється ієрархічність природи, розрізняються види та форми віртуальних планів музичної композиції. ■ **Ключові слова:** ідеальне, віртуальне, віртуальні структури, музичний текст, фактура, приховане багатоголосся, синтаксис, композиційна структура.

□ **СНЄДКОВА Л. А. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині** ■ У статті висвітлюється творчість дуетів баяністів Слобожан-

щини останньої третини ХХ ст., досліджуються її жанрово-стильові та виконавські особливості. Стверджується, що закладена ними традиція перекладень творів музичної класики сприяла формуванню високопрофесійної школи ансамблевої гри на народних інструментах. Баянний дует як різновид ансамблю з однорідним тембровим складом став академічним жанром мистецтва. ■ **Ключові слова:** дует баяністів, ансамблеве музикування, жанрово-стильові особливості, виконавська інтерпретація.

□ **УТІНА А. М. Академічні жанри в камерно-інструментальній творчості донецьких композиторів (про відображення класичних тенденцій)** ■ Розглядається функціонування академічних жанрів в камерно-інструментальній творчості донецьких композиторів з огляду на диференціацію творів на малі та великі форми, виявляється загальне та особливе в їх трактуванні. Аналіз програмних мініатюр О. Чистої, А. Утіної та струнних квартетів О. Рудянського, С. Мамонова, М. Лаврушко виявляє тяжіння донецьких композиторів до барокових, класичних і романтичних жанрів. Опора на існуючі жанрові та національні традиції поєднується із прагненням до індивідуалізації драматургічних, композиційних та стилістичних рішень. ■ **Ключові слова:** камерно-інструментальна музика, творчість донецьких композиторів, академічні жанри, константні жанри, цикли мініатюр, квартети, класичні тенденції.

□ **ХОДАКОВА Н. О. Уільям Бьорд, джентльмен капели** ■ На прикладі фактів біографії У. Бьорда, раніше не висвітлюваних вітчизняними джерелами, з'ясовується, що існують життєві «схеми», наявність яких забезпечує музиканту успіх. Інтерес до особистості в контексті соціальних факторів розглядається як ознака змін в методології музикознавства. Ці зміни виникли під впливом історичної науки і полягають в переході від «макроаналізу» до «мікроаналізу». ■ **Ключові слова:** історичний підхід, мікроаналіз, методологія, поліфонія строгого стилю.

□ **ХУДЯКОВ М. І. Сольно-концертна функція валторни в авторському стилі Л. Колодуба** ■ Стаття присвячена виявленню особливостей трактовки валторни в авторському стилі одного з визнаних класиків сучасної української музики Л. Колодуба. «Класичний» чинник у творчості композитора розкривається у синтезі двох основних стильоутворюючих тенденцій – необарочної і неофольклорної. Звідси виникає стійкий інтерес композитора до жанрів сольної та ансамблевої концертної музики за участю валторни – єдиного з духових інструментів, для якого ним створено три концерти. Композитором розкривається багатогранність можливостей валторни як інструмента, придатного і для втілення ліричної кантилени, і для жанрово-характеристичних образів. У співвідношенні з яскравою національною основою тематизму виникає характерний «образ української валторни», що являє собою одну з найсуттєвіших новацій авторського стилю Л. Колодуба. ■ **Ключові слова:** стиль валторни, авторський стиль Л. Колодуба, сольно-концертна функція інструмента, концертно-ансамблевий інструментальні жанри, «образ української валторни».

□ **ЦУРКАН Л. Г. Музично-художні та вокально-технічні аспекти міжнародних конкурсів вокалістів** ■ Представлений аналіз діяльності міжнародних конкурсів вокалістів, який оснований на особистому досвіді роботи автора в журі музичних форумів. Екскурс до історії значних вокальних конкурсів і творчості видатних співаків, які входять до їх журі, виявляє певні художньо-технічні проблеми підготовки учасників. Підкреслюються особлива роль спадкоємності виконавських традицій як складової міжнародних музичних змагань та значення конкурсів у справі збереження музичної і духовної культури. ■ **Ключові сло-**

ва: міжнародні конкурси вокалістів, видатні співаки, журі, проблеми підготовки вокалістів, індивідуальність співака, збереження класичної музичної культури.

□ **ЧАБАН І. В. Фортепіанний квартет австро-німецької традиції: витоки та специфіка жанру** ■ Розглядаються витоки та специфіка жанру фортепіанного квартету у творчості композиторів австро-німецької школи. Розробка цього жанру була пов'язана з новими тенденціями у практиці суспільного музикування перехідного періоду – посткласицизму і раннього романтизму. Особливостями нового стилю були проникнення концертності до камерного ансамблю, різноманітний жанровий тематизм, опора на «пісенний симфонізм», тенденція до політеμβровості і поліпараметровості у фактурній організації матеріалу. Фортепіанний квартет відображував ці риси в якості одного з перших зразків «нової камерності» (Б. Асаф'єв), котра заявляє про себе у творчості композиторів початку ХХ ст. (І. Стравинський, П. Хіндеміт, Б. Барток). ■ **Ключові слова:** австро-німецька школа, камерно-інструментальний ансамбль, фортепіанний квартет, «нова камерність».

□ **ЧЕРВИНСЬКА Н. В. Бетховенська стилематика в поліфонічному письмі Й. Брамса** ■ В статті представлені спостереження, які стосуються наукового осмислення інтертекстуального діалогу «Й. Брамс – Л. Бетховен» у сфері поліфонічного мислення. Виявлені багатогранні зв'язки з традицією, що йде від Л. Бетховена. Серед таких відзначається розширення семантичної амплітуди проведень теми у фузі, пластична свобода її фактурного рельєфу, поліфонізація сонатної форми, поява радикально нової музичної експресії. Матеріалом для аналітичних спостережень постали твори камерної та симфонічної музики обох майстрів. ■ **Ключові слова:** поліфонічне письмо, інтертекст, стильовий полілог, стилематика, Л. Бетховен – Й. Брамс.

□ **ЧЕРНЯК М. В. Традиції і новаторство в Концерті для валторни d-moll Антоніо Розетті** ■ Вперше у вітчизняному музикознавстві розглядається творчість А. Розетті та особливості трактування ним жанру концерту для валторни, що розширює існуючі уявлення про поетику жанру. Відстежуються риси, які вказують на процес формування у Концерті d-moll класичної жанрової моделі концерту. Новації, спрямовані на драматизацію та симфонізацію жанру, характеризуватимуть твори в жанрі інструментального концерту Бетховена і композиторів-романтиків. ■ **Ключові слова:** жанр, жанрова модель, концерт, валторна, сонатно-симфонічний цикл.

□ **ЯРКІНА І. Ю. Класика і джаз у стилі «funk»: міжпластовий синтез** ■ Розглядаються актуальні аспекти проблеми «класика і джаз» на прикладі стилю «funk», який виник у рамках джазової естетики та поетики. Впливи джазу на академічну творчість у ХХ ст. супроводжувалися й зворотним процесом – впливами класики на джаз. Диференціація всередині джазової стилістики призвела до ускладнень міжпластових та появи внутрішньопластових взаємодій, результатом яких є і стиль «funk», що відроджує, з одного боку, специфіку джазу в його «реалістичній» парадигмі (О. Соловйов), з іншого – переводить джазову стилістику в русло прикладної мас-культури з її «обслуговуючою» функцією. Стиль «funk» демонструє стійкий вид вокально-інструментального ансамблю, який став типовою моделлю у музиці масових розваг («disco», електронна), що визначає актуальність і новизну його дослідження. ■ **Ключові слова:** «пласти» музичної культури, міжпластовий синтез, «джаз і класика», між- та внутрішньопластовий синтез у стилі «funk».

Аннотации

□ **АЛЕКСАНДРОВА О. А. Вокально-хоровое творчество Г. Свиридова как классическое наследие музыкальной культуры XX века** ■ Выявляется специфика вокально-хорового творчества Г. Свиридова. Музыкальное мышление композитора репрезентируется в контексте его философских взглядов и связей со словом. Кантатный жанр в творчестве Г. Свиридова отмечен стремлением к усложненному раскрытию внутреннего мира человека, тягой к эпичности, к символу, к мифологическому. Новизна свиридовской кантаты – в её образно-смысловой многозначности, ассоциативности, в расширении семантических функций жанра. ■ **Ключевые слова:** Г. В. Свиридов, вокально-хоровое творчество, кантата, стиль, синтез музыки и поэзии, русская культура.

□ **АЛИМОВА Э. С. Жанрово-стилевая специфика крымскотатарской народной музыки в свете проблемы «фольклор и современность»** ■ Рассматривается разнообразие жанров и стилевые особенности крымскотатарского фольклора, формировавшегося на пересечении различных интонационных истоков. Наряду с коренными песенными и танцевальными, как правило, обрядовыми по предназначению, жанрами крымскотатарская фольклорная интонационность отражает иностилевые влияния, как «восточные» (иранские, турецкие, кавказские, арабские, среднеазиатские), так и «западные», европейские (прежде всего, русские и украинские). На основе имеющихся исследований (А. Рефатов, Я. Шерфединов, Ф. Алиев, С. Изидинова, Г. Туймова) сделан вывод об особом значении изучения языковых закономерностей крымскотатарской народной музыки для формирования национальной композиторской школы, поскольку обращение к фольклорной лексике является источником интонационных идей, определяющих облик профессионального композиторского творчества, его актуальность в системе современной музыкальной культуры. ■ **Ключевые слова:** музыкальный фольклор, фольклор и «классика», стилевые синтезы в фольклоре, жанрово-стилевое своеобразие крымскотатарской народной музыки.

□ **АСАТУРЯН А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси: этапы становления, веяния времени** ■ Рассматриваются ключевые аспекты явления и понятия «камерно-вокальный стиль» применительно к творчеству К. Дебюсси. Камерно-вокальная лирика, подразделяющаяся на несколько этапов – ранний, «верленовский»; зрелый, связанный со старофранцузской поэзией, и поздний (циклы на собственные прозаические тексты) – исходный пункт эстетических и поэтических новаций композитора, реализованных в «Пеллеасе и Мелизанде» – квинтэссенции стиля К. Дебюсси-импрессиониста. Через символистскую поэзию в её единстве «звучания и речи» (Б. Пастернак) композитор находит принципы своей мотивно-интонационной техники, подчиняя музыке поэзию, но сохраняя заключённое в ней «невывразимое» (К. Дебюсси). Камерно-вокальная лирика – источник не только новаций творчества К. Дебюсси, но и стиле-языковых веяний, актуальных в музыке XX в. ■ **Ключевые слова:** камерно-вокальный стиль, «музыка и слово», стиль К. Дебюсси, символистская поэзия, этапы и веяния в камерно-вокальном стиле К. Дебюсси.

□ **БАБИЙ О. П. Значение творческой деятельности В. Шрёдер-Девриент в формировании традиции драматического пения (на пути к музыкальным драмам Р. Вагнера)** ■ Оценивается вклад знаменитой певицы в формирование концепции «произведения искусства будущего» и эталона вокально-речевой интонации,

способствующей достижению непринуждённости общения певцов на сцене в музыкальных драмах немецкого композитора. Прослеживается процесс творческой коммуникации Р. Вагнера и В. Шрёдер-Девриент, инициировавший художественные искания композитора. ■ **Ключевые слова:** «произведение искусства будущего», музыкальная драма, вокально-речевая интонация, Sprechgesang, певческий эталон, певец-актер, диалог культур.

□ **БЕЛИК-ЗОЛОТАРЁВА Н. А. Жанровая специфика драмы-феерии «Лісова пісня» [«Лесная песнь»] Леси Украинки в хоровой драматургии оперы Виталия Кирейко** ■ Рассматриваются особенности претворения драматической поэмы-феерии Леси Украинки в оперное сочинение. Столкновение добра и зла, верности и предательства – основной конфликт оперы – развивается во взаимодействии с идиллическим и мстительным фантастическим миром лесного царства, присутствие которого раскрывает сущность жанрового обозначения «феерия». Роль хора в опере В. Кирейко «Лісова пісня» состоит в обрисовке множества сказочных персонажей, создании для каждой их группы индивидуальных характеристик. Драматургические функции хора разнообразны: действенная, раскрывающаяся как вторжение в лирические сюжетные линии – мир людей (хоры Потерчат и Злыдней), идиллию лесного царства (партия басов, создающая образ Марища – воплощения потусторонних сил); фоновая (хор за кулисами) и их синтез (хор Потерчат); символическая (хор Злыдней). Хоры фантастических существ образуют рассредоточенную хоровую сюиту. Таким образом, принцип постоянной метаморфозы в сочетании с принципом сюитности регулируют развитие оперно-хорового действия. ■ **Ключевые слова:** жанр, оперно-хоровая драматургия, оперно-хоровая сюита, драматургические функции хора.

□ **БОГАНЧА М. А. Модус концертности в авторском стиле В. Золотухина** ■ В статье рассмотрены основы и принцип концертности, выступающей в аспекте музыкального мышления в качестве одного из его глубинных истоков. Методологические основы изучения концертности (труды Б. Асафьева, Т. В. Адорно) экстраполируются на парадигмы творчества В. Золотухина (исследования Г. Игнатченко). Отмечается особая роль концертной репрезентативности в авторской манере композитора, тяготеющего к стилизациям в духе «третьего течения». Принцип концертности реализуется в разных жанрах творчества В. Золотухина – от программных симфоний на романские сюжеты до камерных миниатюр (вокальных и инструментальных) и их циклов. Своеобразным компендиумом концертного стиля композитора являются его фортепианные концерты, наиболее полно отражающие специфику жанра в его оригинальном авторском «прочтении». ■ **Ключевые слова:** принцип концертности, жанр концерта, парадигмы творчества В. Золотухина, авторский стиль композитора.

□ **БОНДАРЕНКО Е. Н. Жанр токкаты в фортепианном творчестве Г. Сасько: диалог во времени** ■ Современное искусство, пресыщенное обилием стилей, направлений, техник, ощущает депрессию вследствие утраты критериев красоты, побуждая многих музыкантов совершать своеобразное путешествие во времени, возвращаясь к «первоистокам» – национальной культуре и классическому искусству. В этой связи особый интерес вызывает музыкальный жанр, словно воплощающий само течение времени – старинный жанр токкаты, который в творчестве украинских композиторов зачастую органично сочетается с национальным музыкальным колоритом. Недостаточная освещённость в научной литературе вопросов трактовки жанра в современной украинской музыке делает актуальным исследование пьес из фортепианных циклов Г. Сасько «Мозаика» и «Отзвук столетий», своеобразно претворяющих принцип токкатности. Осуществлён анализ приёмов и средств, при-

меняемых им для выстраивания диалога во времени различных культур и стилей на основе синтеза европейских и национальных истоков, традиционных и современных параметров жанра как зеркала творческого метода композитора. ■ **Ключевые слова:** Г. Сасько, фортепианная toccata, жанр, стиль, время, диалог.

□ **БУРЕЛЬ А. В. Поздний период творчества К. Сен-Санса: в диалоге с классикой и современностью** ■ В статье рассматриваются особенности позднего периода творчества Камиля Сен-Санса (1835–1921). Отмечается перераспределение акцентов в жанровой и образной сферах, своеобразный синтез романтического и классического, новое понимание композитором категории вокального. Чуткость К. Сен-Санса к идеям современной ему эпохи обнаруживается в обращении к античной тематике, музыке церковного обихода, кратковременном соприкосновении с музыкальным импрессионизмом. Актуальность исследования обусловлена редкой исполняемостью сочинений позднего периода творчества К. Сен-Санса, содержащих в себе, тем не менее, высокие художественные достоинства.

■ **Ключевые слова:** романтизм, классицизм, периодизация творчества, позднее творчество, традиция, новаторство, стиль, жанр.

□ **ДОВЖИНЕЦ И. Г. Классическая музыка в условиях информационного общества** ■ Статья исследует академическое концертное исполнительство как репрезентант классической музыки. Определяются его роль и значение в современном информационном обществе. Анализируются хронотоп концерта; музыкально-коммуникационные процессы в аспекте «исполнитель – слушатель». ■ **Ключевые слова:** классическая музыка, концерт, коммуникация, исполнитель, публика, информация.

□ **ЖДАНЬКО И. А. Что же одеть Берлиозу? (Об актуальных проблемах климата как объекта культурной рефлексии романтиков)** ■ Рефлексию, вызванную влиянием климатической и географической среды – особенностями ландшафта, состоянием атмосферы – можно рассматривать как константу романтической культуры. Созерцание и восприятие композитором, писателем, художником природных явлений, сознательно направленные на поиски вдохновения, стимула для творческой деятельности и открытие новых форм в искусстве, становятся культурным актом. Анализ творческой биографии Г. Берлиоза раскрывает такие философско-эстетические феномены эпохи романтизма, как поиски идеальной природной среды, способствующей вдохновению и комфортному творчеству, тяготение к фантастической и стихийной природе и другие проявления культурной рефлексии. ■ **Ключевые слова:** климат, ландшафт, Берлиоз, культурная рефлексия, романтизм.

□ **ЖЕЛТОНОГ А. Н. Стилиевые разновидности сонаты в японской фортепианной музыке** ■ В статье рассматриваются особенности развития фортепианной музыки Японии, обусловленные синтезом национальных, западноевропейских и славянских художественных традиций. Хотя многие произведения японских композиторов опубликованы, мало кто из отечественных музыкантов знает, как они звучат и как построены. Анализ Сонаты для фортепиано известного японского композитора и педагога Акиры Миёси расширит информацию как о стиле композитора, так и об интерпретации жанра сонаты в японской фортепианной музыке. ■ **Ключевые слова:** японская фортепианная соната, стиль, неobarocko, музыкальный символ-аллюзия.

□ **ЖИГАЛОВА Е. Е. Классика против постмодерна: скрипичные сонаты И. С. Баха в XX веке** ■ Сонаты для скрипки соло И. С. Баха являются классикой

скрипичной музыки. Композиторы XX ст. в своём творчестве часто опирались именно на эти сочинения. Осмысленное и уместное прямое цитирование баховского музыкального материала отдаляет ряд произведений композиторов XX в. от течения постмодернизма, используя цитаты для банального пародирования либо стилизации. Анализ сочинений М. Регера, Э. Изаи, Б. Бартока и Р. Шедрина обнаруживает осознанное следование идеям и логике построения цикла, предложенным Бахом. ■ **Ключевые слова:** соната, fuga, скрипка, классика, постмодерн, цитата.

□ **ЗОЛОТАРЁВА И. Ф. Классический репертуар в оркестре народных инструментов Г. А. Аванесова** ■ Рассматривается специфика переложения классических произведений для оркестра народных инструментов Г. А. Аванесова в аспекте исторического значения творческой деятельности коллектива. Бережное отношение к замыслу композитора, содержанию музыкальных образов, мастерство музыкантов-любителей способствовали исполнению транскрипций классических произведений, изначально написанных для симфонического оркестра, выходу за рамки «народного» звучания. Личность и профессионализм Г. А. Аванесова, его репертуарная и воспитательная политика, основанная на увлечённости общим делом, заложили основы современного народно-инструментального оркестрового академического исполнительства на Луганщине. ■ **Ключевые слова:** Г. А. Аванесов, оркестр, народные инструменты, транскрипции классических произведений.

□ **ЗУЕВ С. П. «Турандот»: опыт двойной оптики** ■ Опера Дж. Пуччини «Турандот» рассматривается сквозь призму кинематографического жанра и психоаналитической теории (на примере кинокартины «Спасибо, доктор Рей», реж. Э. Литвак). Актуальность исследования связана с необходимостью осмысления особенностей функционирования жанра оперы в современной культуре. Цель статьи – выявление механизмов взаимодействия оперы и кинематографа. Особенности сюжета оперы и характеры её героев определяются в терминах психоаналитической теории: «нарциссизм», «Эдипов комплекс», «комплекс Медеи», «комплекс кастрации». Использован методологический потенциал ключевых в теории интертекстуальности понятий «анаграмма» и «пародия». ■ **Ключевые слова:** «Турандот», психоанализ, код, пародия, текст, интертекст, интерпретация.

□ **КАРАЧЕВЦЕВА И. М. Принцип циклизации в Шести скрипичных сонатах ор. 10 К. М. Вебера** ■ Шесть скрипичных сонат К. М. Вебера впервые в музыкальной науке становятся предметом специального изучения. В данной статье их анализ осуществляется с точки зрения принципа циклизации опуса. Правомерность такого подхода подкрепляется историей и краткостью сроков создания Скрипичных сонат. Указывается на сочетание двух- и трёхчастных циклов, тяготение к «характеристической» сонате, проявление свойств сюитности; устанавливаются тональные связи между отдельными произведениями. ■ **Ключевые слова:** К. М. Вебер, скрипичная соната, характеристичность, сонатность, вариационность, сюитность.

□ **КОЗАК А. И. Трансформации семантических факторов музыкальной выразительности** ■ Рассматриваются вопросы музыкальной семантики, в частности, процесс осмысления имманентных комплексов музыкальной выразительности, коррелирующих с реальными прообразами. Языковым и двигательным импульсам принадлежит историческая роль первичного фактора в создании музыкальной интонации: мелодических и ритмических значений системы музыкальной семантики. Как элементы морфемного уровня интонации языка

и двигательные жесты не обладают самостоятельностью значений, но могут участвовать в коллективном процессе их организации, стремясь к объединению на более масштабном семантическом уровне – художественного образа, ибо музыка как искусство «мыслит» образами. ■ **Ключевые слова:** музыкальная интонация, семантика, знак, структура, значение.

□ **КОЛЧАНОВА Л. Н. Значение учения А. Н. Островского в современной театральной педагогике** ■ В статье рассмотрены основные положения А. Н. Островского по формированию актёрского мастерства исполнителей драматического театра, которые, по мнению автора, во многом обойдены вниманием современных театральных педагогов. Проанализированы подходы к подготовке специалистов сцены в театральных школах. ■ **Ключевые слова:** театральная педагогика, актер, театр, театральные школы, сценическое искусство.

□ **КОНОВАЛОВА И. Ю. Искусство аранжировки в хоровом творчестве Ю. И. Кулика: аспекты интерпретации** ■ Исследование творческого наследия заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Ю. И. Кулика (1937–1988) в жанре хоровой аранжировки выявляет основы его интерпретаторской концепции. Сфера аранжировки предстаёт как важное звено, связующее этапы профессиональной и духовной эволюции мастера. Своеобразие его вокально-хоровых «художественных переводов» – в соавторском отношении к оригиналу, чутком проникновении в мир его образов, подчинении технологического аспекта художественному. Аранжировки Ю. Кулика демонстрируют широту жанрово-стилевого диапазона, убедительность интерпретации при сохранении особенностей первоисточника, красочность хоровых звукоэффектов. Блестящий вклад в хоровой репертуар и развитие жанра транскрипции в украинской музыке, обогащающий представления о тембровых и фактурно-пространственных возможностях хора, позволяет считать творчество Ю. Кулика – выдающегося представителя харьковской дирижёрско-хоровой школы – перспективным объектом изучения. ■ **Ключевые слова:** личность, творчество, художественное мышление, композиторская интерпретация, хоровое искусство, жанр аранжировки, Ю. И. Кулик.

□ **КОНОНОВА Е. В. Творчество Л. ван Бетховена как константа музыкальной культуры Харькова** ■ Бытование классического наследия в обществе в наше время является актуальной научной проблемой, изучение которой невозможно без анализа периода становления и развития популярности музыкальной классики в мегаполисе. Исследуя актуализацию творчества Бетховена в разные исторические периоды, динамику популярности его музыки в камерных и симфонических жанрах, возвращая из забвения событийные явления культурной жизни Харькова, автор определяет роль и место в ней музыки венского классика на протяжении почти двух столетий. ■ **Ключевые слова:** классическая музыка; творчество Бетховена; симфонические и камерные жанры; фортепианные сонаты; музыкальная культура Харькова.

□ **КРУГЛОВА Е. А. Классический репертуар как фактор формирования индивидуального исполнительского стиля В. Крайнева** ■ Классические произведения рассматриваются как базовые в формировании исполнительского стиля В. Крайнева. Внимание концентрируется на классической составляющей репертуарного списка пианиста. С этой точки зрения индивидуальный исполнительский стиль не изучался отечественными исследователями. На примере сонаты В. А. Моцарта KV 311 D-dur анализируется специфика исполнительской манеры В. Крайнева. Подчёркивается, что классический репертуар занимал

в творческой жизни пианиста особое место как музыка, максимально точно отражающая его творческие устремления. ■ **Ключевые слова:** классический репертуар, индивидуальный исполнительский стиль, «классическое» исполнение, Владимир Крайнев.

□ **МАКСИМЕНКО С. М. Актёр и режиссёр Александр Яковлев: львовская страница творческой биографии (1941–1942 гг.)** ■ Впервые в украинском театроведении сделана попытка реконструкции творческой деятельности А. Яковлева – талантливого артиста и режисера Украинского театра города Львова – Львовского оперного театра, впоследствии (с 1942 г.) руководившего драматическим театром в Станиславове (Ивано-Франковск). Исследование львовского этапа биографии артиста позволяет сделать вывод о его высоком профессионализме, который в более благоприятных исторических условиях мог бы поднять национальную сцену на новый эстетический и методологический уровень, и о необходимости возвращения его имени в контекст истории украинского театра. ■ **Ключевые слова:** Украинский театр города Львова – Львовский оперный театр, В. Блавацкий, репертуарная политика, синтетический артист, постановочная культура, история украинского театра.

□ **МИХЕЕВА Н. Б. Звукозапись как ориентир для исполнительской деятельности** ■ Рассматривается исполнительская составляющая теории жанра. Исполнитель, непосредственно отвечая за звуковой облик произведения, предстаёт действенным, а не пассивным участником процесса возникновения жанров. Освещаются способы влияния исполнительских школ и конкурсов на формирование представлений о жанрах. Выявляется роль звукозаписи как фиксатора и носителя исполнительских традиций и жанровых признаков произведения. Проблема жанра оборачивается новой стороной: традиционные исполнительские средства переосмысливаются, взаимодействуя с современными информационными технологиями. ■ **Ключевые слова:** жанр, звукозапись, исполнительский репертуар, исполнительская школа, камерная музыка, конкурс.

□ **МОЛИБОГА А. В. Двести лет очаровательной россиниевской «Итальянке в Алжире»** ■ Статья посвящена раннему, недостаточно изученному, периоду творчества Дж. Россини. В ней рассматривается, как работа в жанре одноактного фарса, преобладающая на начальном этапе карьеры композитора, отозвалась на его последующем творчестве. «Итальянка в Алжире» – первый образец зрелого стиля Дж. Россини – демонстрирует значимые достижения композитора: освоение им «полнометражного» двухактного оперного жанра, выход за пределы бытовой тематики, создание развёрнутых образов персонажей с разнообразными музыкальными характеристиками, введение в спектакль хора и театрализованных массовых сцен. ■ **Ключевые слова:** одноактный фарс, опера буффа, Дж. Россини, ранний период творчества.

□ **МОСКАЛЕЦ Е. В. Финал IV действия «Снегурочки» Н. А. Римско-Корсакова как образец гетерогенной оперной сцены** ■ Гетерогенность (многосоставность) оперной сцены – специфический признак оперы как синтетического жанра. Исходным в организации подобных сцен сквозного типа, по К. Дальхаузу, является соотношение четырех оперных темпов (темп как метр, темп действия и речи персонажей, темп аффекта, темп как мера «представленного времени») с превалированием темпа аффекта, что демонстрирует Н. А. Римский-Корсаков в финале «Снегурочки». Симультианность (целостность) реализуется акцентированием главной линии сюжета («таяние Снегурочки») с одновременным использованием лейтмотивов других оперных персонажей, проясняя как философскую идею

оперы, так и отношение автора к образу героини. Многосоставная (13 эпизодов) конструкция финала – один из первых в мировой оперной культуре образцов «омузыкаленного» сюжета в виде цельной сцены, определивших ведущую тенденцию в моно- и одноактных операх XX ст. ■ **Ключевые слова:** гетерогенная оперная сцена, четыре оперных темпа, темп аффекта, simultaneity, система лейтмотивных характеристик, «руководящие мотивы».

□ **ОГАНЕЗОВА-ГРИГОРЕНКО О. В. Парциальные способности как главное условие жанровой специализации для актёра мюзикла** ■ Объектом исследования является психофизиологический аппарат актёра мюзикла. С точки зрения теории автопоззиса и теории парциальных свойств представлен анализ специальных способностей, необходимых для развития и успешной профессиональной реализации актёра мюзикла. Под парциальными способностями актёра мюзикла подразумевается органичность сочетания выразительных средств жанра – актёрского мастерства, пения и танца – заложенная на психофизиологическом уровне организма актёра как его врождённые задатки. Именно парциальные способности определяют жанровую специализацию артиста и когнитивную область жизнедеятельности автопоззисной системы «актёр мюзикла». ■ **Ключевые слова:** актёр мюзикла, парциальные способности, автопоззис, когнитивный процесс.

□ **ПЛУЖНИКОВ В. Н. Роль Р. Вагнера в становлении профессии дирижёра** ■ Предлагаемая статья продолжает исследование темы предыдущей публикации автора, посвящённой дирижёрскому искусству Р. Вагнера (см. [7], список литературы к статье). Рассмотрены основные этапы становления Вагнера-дирижёра, социокультурные факторы, оказавшие влияние на формирование его эстетических идеалов, определены особенности вагнеровской школы оперно-симфонического дирижирования, очерчен круг её последователей (Х. Бюлов, Х. Рихтер, Г. Леви и др.). Сделан вывод о том, что главным достижением Р. Вагнера-дирижёра стало создание прочного фундамента немецкой школы оперно-симфонического дирижирования, определившей наиболее прогрессивный вектор развития музыкального искусства XX в. ■ **Ключевые слова:** дирижирование, капельмейстер, музик-директор, оркестр, театр, реформа, традиция, школа, профессия.

□ **ПОМПЕЕВА А. Ю. Оперный стиль: от классики к современности (временные аспекты построения simultaneity оперной сцены в концепции К. Дальхауза)** ■ Оперный стиль рассматривается как результат действия временных структур, определяющих таковой именно как стиль музыкальный. Положения К. Дальхауза о «четырёх темпах» в опере позволяют выделить в эволюции оперного стиля тенденцию к взаимодействию не только «эпоса» и «драмы», но и принципов «романной полифонии» (М. Бахтин). В ансамблевых оперных сценах формируется особое качество – simultaneity, благодаря которому средствами музыки как лирического искусства эпос (повествование) выступает в единстве с драмой (диалогом). Механизмы диалога, обуславливающие акт мышления (Ю. Лотман), диалектичны и направлены в опере к симфонизации действия. В simultaneity сцене как целостном художественном организме «поющая опера» синтезируется с «бессловесными мгновениями» (К. Дальхауз), формируя особый тип оперной драматургии. С конца XIX ст. таковой представлен одноактной оперой и монооперой, где simultaneity как синтез музыки, слова и театрально-сценической атрибутики является стилевой детерминантой. ■ **Ключевые слова:** опера, драма и эпос в опере, темпы в опере, оперный стиль, simultaneity оперная сцена.

□ **ПУПИНА О. А. Смысловые векторы «Третьего года странствий»**
Ф. Листа ■ Ф. Лист рассматривается как представитель романтического типа художника, чьё творчество разворачивается в широком культурном контексте. Контакты с литературой, христианской словесностью, живописью, философией, современной общественной жизнью порождают синтез музыкального и внемузыкального как на глубинных смысловых уровнях его сочинений, так и явленный в программных – словесных и визуально-живописных – формах. Третий том «Годов странствий», написанный Ф. Листом в последние десятилетия жизни, демонстрирует многовекторность движения мысли композитора, сосредоточенной на теме смерти. Способ листовского высказывания определяется как «откровение». ■ **Ключевые слова:** Ф. Лист, «Третий год странствий», смысловой вектор, откровение.

□ **РУБЦОВА Д. А. Тенденции развития камерно-инструментального творчества французских композиторов конца XIX – начала XX веков**
■ Рассмотрены основные тенденции развития камерно-инструментальной музыки французских авторов конца XIX – начала XX вв., выявлены общие и особенные черты её стиля. Инструментальная музыка Франции отражает в эти годы особенности общестилевых процессов, характеризующихся отказом от классицистских и романтических канонов, прежде всего, австро-немецких. Вызревает новый тип мышления, определяемый Б. Асафьевым как «новая камерность». Одним из его истоков был французский музыкальный импрессионизм, обратившийся для поиска новых средств выражения к своей национальной традиции. Научная новизна статьи определяется контекстным рассмотрением камерно-инструментального стиля новой французской школы, которая, сохранив национальные истоки, наметила многое в развитии мировых тенденций музыкального мышления. ■ **Ключевые слова:** камерно-инструментальная музыка, камерно-инструментальный стиль, стиль французской национальной школы.

□ **РЯБУХА Н. А. Фортепианные сонаты А. Шнитке как классическое наследие современной музыкальной культуры** ■ Анализируются фортепианные сонаты А. Шнитке как воплощение индивидуально-стилевой и художественно-акустической концепции «звукового образа мира», отражающей специфику интонируемого мироощущения последней трети XX ст. Раскрываются аспекты историко-жанровой эволюции сонаты как архаичного западноевропейского жанра в контексте позднего стиля А. Шнитке. Выявляются семантические, жанрово-стилевые, звуковые параметры воплощения символов культуры прошлого и их трансформация сквозь призму звукообразного метода мышления композитора. ■ **Ключевые слова:** звукообраз, звуковой образ мира, семантика звука, соната, композиторское мышление.

□ **СЕВЕРИН В. А. Людмила Цуркан: штрихи к творческому портрету**
■ Основная идея воспоминаний автора о концертной и педагогической деятельности заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Л. Г. Цуркан – показать преемственную связь поколений, взаимовлияние певческих школ Харькова и Одессы, значение личного начала для певца-музыканта, педагога-художника. В чём же заключается творческое первенство лидера? В том, что он открывает новые эстетические ценности, ранее остававшиеся скрытыми. Особое внимание посвящено концертам певицы и её класса. ■ **Ключевые слова:** украинская оперная певица Л. Г. Цуркан, вокал, педагог, вокальное исполнительство, интерпретация, Харьковская и Одесская вокальные школы.

□ **СЕРДЮК А. В. Метаморфозы оперной классики на современной сцене (музыкально-сценические концепции тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» в контексте воплощения постмодернистского дискурса в театре)** ■ В статье исследуются сценические интерпретации оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» в контексте театрально-эстетических поисков европейского театра конца XX – начала XXI веков. Определяется роль постмодернистской системы поэтики в формировании музыкально-театрального синтеза, выявляются признаки неомифологизма и демифологизации, минимализма и деконструкции. ■ **Ключевые слова:** Рихард Вагнер, тетралогия «Кольцо нибелунга», Байрёйт, интерпретация, постмодернизм.

□ **СЕРДЮК Я. А. Виртуальные структуры нотного текста** ■ Автор обращается к проблеме соотношения нотно-графической версии музыкального сочинения и произведения звучащего – одному из важных аспектов общей теории музыкального языка и теории исполнительства. Специфическим выражением этого соотношения выступают виртуальные структуры, существующие в нотном тексте как потенциальные возможности, реализуемые в звучании. Устанавливается иерархичность природы, различаются виды и формы виртуальных планов музыкальной композиции. ■ **Ключевые слова:** идеальное, виртуальное, виртуальные структуры, музыкальный текст, фактура, скрытое многоголосие, синтаксис, композиционная структура.

□ **СНЕДКОВА Л. А. Дуэт баянистов как разновидность ансамблевого музицирования в Слобожанщине** ■ В статье освещается творчество баянных дуэтов Слобожанщины последней трети XX ст., исследуются её жанрово-стилевые и исполнительские особенности. Утверждается, что заложенная ими традиция переложения сочинений музыкальной классики способствовала формированию высокопрофессиональной школы ансамблевой игры на народных инструментах. Баянный дуэт как разновидность ансамбля с однородным тембровым составом стал академическим жанром искусства. ■ **Ключевые слова:** дуэт баянистов, ансамблевое музицирование, жанрово-исполнительские особенности, исполнительская интерпретация.

□ **УТИНА А. Н. Академические жанры в камерно-инструментальном творчестве донецких композиторов (об отражении классических тенденций)** ■ Рассматривается функционирование академических жанров в камерно-инструментальном творчестве донецких композиторов с учётом дифференциации произведений на малые и крупные формы, выявляется общее и особенное в их трактовке. Анализ программных миниатюр Е. Чистой, А. Утиной и струнных квартетов А. Рудянского, С. Мамонова, М. Лаврушко обнаруживает тяготения донецких композиторов к барочным, классическим и романтическим жанрам. Опора на существующие жанровые и национальные традиции сочетается со стремлением к индивидуализации драматургических, композиционных и стилистических решений. ■ **Ключевые слова:** камерно-инструментальная музыка, творчество донецких композиторов, академические жанры, константные жанры, циклы миниатюр, квартеты, классические тенденции.

□ **ХОДАКОВА Н. А. Уильям Бёрд, джентльмен капеллы** ■ На примере фактов биографии У. Бёрда, ранее не освещённых в отечественных источниках, выясняется, что существуют жизненные «схемы», наличие которых обеспечивает музыканту успех. Интерес к личности в контексте социальных факторов рассматривается как признак изменений в мето-

дологии музыковедения. Эти изменения возникли под влиянием исторической науки и заключаются в переходе от «макроанализа» к «микроанализу». ■ **Ключевые слова:** исторический подход, микроанализ, методология, полифония строгого стиля.

□ **ХУДЯКОВ Н. И. Сольно-концертная функция валторны в авторском стиле Л. Колодуба** ■ Статья посвящена выявлению особенностей трактовки валторны в авторском стиле одного из признанных классиков современной украинской музыки Л. Колодуба. «Классическое» начало в творчестве композитора раскрывается в синтезе двух основных стилеобразующих тенденций – неobarочной и неофольклорной. Отсюда вытекает устойчивый интерес композитора к жанрам сольной и ансамблевой концертной музыки с участием валторны – единственного из духовых инструментов, для которого им создано три концерта. Композитором раскрываются разнообразные возможности валторны как инструмента, пригодного для воплощения и лирической кантилены, и жанрово-характеристических образов. В сочетании с яркой национальной основой тематизма формируется характерный «образ украинской валторны», что является одной из существенных новаций авторского стиля Л. Колодуба. ■ **Ключевые слова:** стиль валторны, авторский стиль Л. Колодуба, сольно-концертная функция инструмента, концертно-ансамблевые инструментальные жанры, «образ украинской валторны».

□ **ЦУРКАН Л. Г. Музыкально-художественные и вокально-технические аспекты международных конкурсов вокалистов** ■ Представлен анализ деятельности международных конкурсов вокалистов, основанный на личном опыте работы автора в жюри музыкальных форумов. Эссе в историю значительных вокальных конкурсов и творчество выдающихся певцов, работающих в их жюри, выявляет определённые художественно-технические проблемы подготовки участников. Подчёркиваются особая роль преемственности исполнительских традиций как составляющей международных музыкальных состязаний и значение конкурсов в деле сохранения музыкальной и духовной культуры. ■ **Ключевые слова:** международные конкурсы вокалистов, выдающиеся певцы, жюри, проблемы подготовки вокалистов, индивидуальность певца, сохранение классической музыкальной культуры.

□ **ЧАБАН И. В. Фортепианный квартет австро-немецкой традиции: истоки и специфика жанра** ■ Рассматриваются истоки и специфика жанра фортепианного квартета в творчестве композиторов австро-немецкой школы. Разработка этого жанра была связана с новыми тенденциями в практике общественного музицирования переходного периода – постклассицизма и раннего романтизма. Особенности нового стиля были проникновением концертности в камерный ансамбль, разнообразный жанровый тематизм, опора на «песенный симфонизм», тенденция к политембровости и полипараметровости в фактурной организации материала. Фортепианный квартет отражал эти черты в качестве одного из первых образцов «новой камерности» (Б. Асафьев), которая заявляет о себе в творчестве композиторов начала XX в. (И. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Барток). ■ **Ключевые слова:** австро-немецкая школа, камерно-инструментальный ансамбль, фортепианный квартет, «новая камерность».

□ **ЧЕРВИНСКАЯ Н. В. Бетховенская стилематика в полифоническом письме И. Брамса** ■ В статье представлены наблюдения, касающиеся научного осмысления интертекстуального диалога «И. Брамс – Л. Бетховен» в сфере полифонического мышления. Выявлены многогранные связи с традицией, идущей от Л. Бетховена. Среди них от-

мечается расширение семантической амплитуды проведений темы в фуге, пластическая свобода её фактурного рельефа, полифонизация сонатной формы, появление радикально новой музыкальной экспрессии. Материалом для аналитических наблюдений стали произведения камерной и симфонической музыки обоих мастеров. ■ **Ключевые слова:** полифоническое письмо, интертекст, стилевой полилог, стилематика, Л. Бетховен – И. Брамс.

□ **ЧЕРНЯК М. В. Традиции и новаторство в Концерте для валторны d-moll Антонио Розетти** ■ Впервые в отечественном музыкознании рассматривается творчество А. Розетти и особенности трактовки им жанра концерта для валторны, что расширяет сложившиеся представления о поэтике жанра. Прослеживаются черты, указывающие на процесс формирования в Концерте d-moll классической жанровой модели концерта. Новации, направленные на драматизацию и симфонизацию жанра, будут характерны для сочинений в жанре инструментального концерта Бетховена и композиторов-романтиков. ■ **Ключевые слова:** жанр, жанровая модель, концерт, валторна, сонатно-симфонический цикл.

□ **ЭГИЗОВА Э. Д. Фортепианное творчество Э. Эмир в контексте специфики музыкальной культуры Крыма** ■ Фортепианное творчество – не только важная составляющая, но и показатель зрелости музыкальной культуры той или иной нации или региона. Обращение к фортепианной музыке известного крымскотатарского автора – Эльвиры Эмир – имеет целью показать контекст, в котором эта музыка формировалась. Содержание – жанровое и стилевое – фортепианныхopus композитора рассмотрено в плане специфики музыкальной культуры Крыма, издавна являвшейся своеобразным перекрёстком художественно-эстетических и музыкально-языковых влияний Востока и Запада. Фортепианная музыка Э. Эмир отражает синтетический характер стилевых «веяний», воспринятых композитором, переосмысливая и своеобразно претворяя обобщённую «восточную» ладовость и ритмику, жанры европейской фортепианной классики, неоромантическую программность, влияния таких разных пластово-стилевых истоков, как русская школа, К. Дебюсси, современная масс-культура, в частности, джаз. Всё это в совокупности определяет актуальность и новизну исследования, являющегося одним из первых опытов комплексного изучения крымскотатарского фортепианного стиля на примере творчества одного из его ведущих представителей. ■ **Ключевые слова:** фортепианная музыка, специфика музыкальной культуры Крыма, крымскотатарский фортепианный стиль, фортепианное творчество Э. Эмир.

□ **ЯРКИНА И. Ю. Классика и джаз в стиле «funk»: межпластовый синтез** ■ Рассмотрены актуальные аспекты проблемы «классика и джаз» на примере стиля «funk», возникшего в рамках джазовой эстетики и поэтики. Влияние джаза на академическое творчество в XX в. сопровождалось и обратным процессом – влиянием классики на джаз. Дифференциация внутри джазовой стилистики привела к усложнению межпластовых и появлению внутрипластовых взаимодействий, результатом которых становится и стиль «funk», возрождающий, с одной стороны, специфику джаза в его «реалистической» парадигме (А. Соловьев), с другой – переводящий джазовую стилистику в русло прикладной масс-культуры с её «обслуживающей» функцией. Стиль «funk» демонстрирует устойчивый вид вокально-инструментального ансамбля, ставшего типовой моделью в музыке современных массовых развлечений («disco», электронная), что и определяет актуальность и новизну его исследования. ■ **Ключевые слова:** «пласты» музыкальной культуры, межпластовый синтез, «джаз и классика», меж- и внутрипластовый синтез в стиле «funk».

Annotations

□ **ALEKSANDROVA OKSANA. G. Sviridov's vocal and choral creativity as a classical heritage of musical culture of the XX century** ■ Specifics of Sviridov's vocal and choral creativity is revealed. The musical mind of the composer is being represented in a context of his philosophical views and his connections with the poetical word. The genre of cantata in the works of G. Sviridov had marked by tendency to complications disclosure of man's inner world, longing for an epos, a symbol and a mythological. ■ **Key words:** vocal choral musical composition, cantata, genre, style, musical figurativeness, Russian culture, national tradition, musically-poetic synthesis.

□ **ALIMOVA ELVINA. Genre and stylistic specifics of Tatar folk music in the light of a problem «a folklore and a modernity»** ■ The article considers a variety of genres and stylistic features of the Crimean Tatar folk music formed at the intersection of the different intonation sources. Along with the indigenous songs and dances that usually used for ceremonial purposes, the intonational fund of folklore genres reflects the influences of both «oriental» (Iranian, Turkish, Caucasian, Central Asian and Arabic) and Western European (especially, Ukrainian and Russian). Based on the previous studies (A. Refatov, J. Sherfedinov, F. Aliyev, S. Izidinova, G. Tuyimova) the author concluded about special importance to the study of the language patterns of Tatar folk music to create the national school of musical composition, because an appeal to the folk vocabulary is the source of intonation ideas that could shape the image of creativity by modern professional musicians and its relevance in the contemporary culture. ■ **Key words:** folk music, folklore and classics, style synthesis in folklore genre, stylistic originality of Tatar folk music.

□ **ASATURYAN ANNA. C. Debussy's chamber-vocal style: stages of formation, evolution in time** ■ For the creator of the musical impressionism his chamber-vocal opuses were the starting point of aesthetic and poetic innovations that fully implemented in "Pelleas and Melisande" – the quintessence of style of Claude Debussy. Through the symbolist poetry in its unity of "sound and speech" (B. Pasternak) Debussy finds the sources of his own motiv-intonational technique, subduing the poetry by music, but keeping "unspeakable" (C. Debussy) in it. The chamber vocal creativity by C. Debussy can be divided into several stages: the first, "Verlen stage"; the middle, mature, associated with the Old French poetry, and the late (cycles on his own prosaic texts). The chamber vocal creations served not only as a source of creative innovations of Debussy, but also for those language stylistic trends that become actual for the music of the XX century. ■ **Key words:** chamber-vocal style, "the music and the word", style of Debussy, symbolic poetry, milestones and trends in the chamber-vocal style of Debussy.

□ **BABIY OKSANA. The value of Wilhelmine Schröder-Devrient's creative activity in the formation of dramatic singing tradition (at the ways to R. Wagner's musical dramas)** ■ In the article the contribution of the famous singer in the forming of the concept «work of art of the future» and the standard of sing-speech intonation promoting to achieve the easiness of the dialogue of singers on the stage in the musical dramas of German composer was determined. The author is observes that the process of the creative communications of R. Wagner and W. Schröder-Devrient was the catalyst of the artistic search of the composer and the influence of outstanding singer on the development of R. Wagner is doubtless. ■ **Key words:** «work of art of the future», musical drama, sing-speech intonation, Sprechgesang, sing standard, singer-actor, dialogue of cultures.

□ **BELIK-ZOLOTARIYOVA NATALIA. The genre specific of Lesiya Ukrainka's drama-fairy-tale "Lisova Pisnya" ["Forest Song"] in the choral dramaturgy of Vitaly Kireyko's same named opera** ■ The author examines the features of translation of the dramatic poem-fairy-tale by Lesiya Ukrainka into the opera opus. A clash of a goodness and an evil, loyalty and betrayal – the main conflict of the opera – reveals itself in the interaction with an idyllic and a vindictive fantastic world of the forest kingdom, thanks the presence of which the essence of the genre definition "fairy-tale" discloses. The role of the choir in the opera is laid in the depiction of fairy-tale characters, in the creating of the individual characteristics for each of their groups. The dramatic chorus functions are diverse: actioning, which embodied as an invasion into the lyrical storylines – the world of man (choruses of "Potercha", children who died without baptism, and "Zlyden" ("Sinister"), – demonic creatures that is hostile to man), into the idyllic forest kingdom (bass party in the image of "Marische" – the incarnation of supernatural forces); background (chorus backstage) and synthesis of the both (chorus of "Potercha"); symbolic function (chorus of "Zlyden"- "Sinister"). The choruses of fantastic creatures are formed into a dispersed choral suite. Thus, the principle of constant metamorphosis of choir in conjunction with the principle of choral suite called to regulate the development of the choral line in the opera dramaturgy. ■ **Key words:** genre, opera-choral dramaturgy, opera-choral suite, dramaturgical functions of the choir.

□ **BOGANCHA MARINA. The modus "concerto" in the author's style of V. Zolotukhin** ■ The article covers the basics and the principle of the concerto as one of a deep roots of the musical thinking. Methodological foundations for the study of the concerto (the researches by B. Asafyev, T. W. Adorno) had been extrapolated to the paradigms of V. Zolotukhin creativity (studies by G. Ignatchenko). The special role of the concerto in the author's manner of the composer had been revealed, as well as the inclination to the stylization in the spirit of "third stream". The concerto principle is implemented in different genres of V. Zolotukhin creativity: from the programmed symphonies with a "novel" storyline – to the chamber miniatures (vocal and instrumental) and their cycles. A kind of a compendium of the composer's concert style are his piano concertos in which most fully reflected the specifics of the genre in the personal composer's "reading". ■ **Key words:** the principle of the concerto genre, Vladimir Zolotukhin, paradigms of creativity, author's style of the composer.

□ **BONDARENKO ELENA. Toccata Genre in the piano works by G. Sasko: dialogue in time** ■ Contemporary art, blasé abundance of styles, trends, techniques, feels depressed due to the loss criteria of beauty, that prompting many musicians to make a journey through a time, back to the "original sources" – a national culture and the classical art. In this regard, of particular interest is a musical genre as if personifying the time itself – the ancient genre of the toccata, which is often painted by the national colours in Ukrainian composers' works. Inadequate lighting in the scientific sources of the issues of interpretations in the modern Ukrainian music of the toccata genre makes the study of piano pieces from the cycles of G. Sasko "Mosaic" and "Echo of Centuries", where a toccata principle reveals itself, very relevant. The analysis of these opuses demonstrates the methods and means used by composer for building a dialogue in time the different cultures and styles. In the result of a synthesis of European and national sources, both traditional and contemporary, the Ukrainian composer comes to universal "meta-language" as a paradigm of the modern culture. ■ **Key words:** G. Sasko, piano toccata, genre, style, time, dialogue.

□ **BUREL ALEXANDER. Late works of C. Saint-Saens: in the dialogue of classics and modernity** ■ The article discusses the features of late period of the creativity by

Camille Saint-Saens (1835–1921). It is marked the redistribution of emphasis in genres and image spheres, the synthesis of classics and romantics, the new perception the composer of the vocal category. The responsiveness of C. Saint-Saens to the ideas of the modern to him era discovers itself in the address to the ancient themes, music of church services, short osculation with the musical Impressionism. The relevance of this study is due to a rather infrequent performances of the works by the late period of C. Saint Saens' creation that, however, carry a high artistic quality. ■ **Key words:** romanticism, classicism, creativity's periodisation, late works, tradition, innovation, style, genre.

□ **CHABAN IRINA. Piano Quartet in the Austro-German tradition: the origins and the specificity of the genre** ■ The development of the quartet genre was associated with the new trends in the practice of the social music-making in the transit period – Post-classicism and in early Romanticism. The characteristic features of the new style were the penetration of the concerto into the chamber ensemble, a varied genre thematism, reliance on the «song-symphonism», the tendency to poly-timbres and poly-parameters in the texture of organization of the material. A piano quartet reflects these features as one of the first examples of the “new chamber style” (B. Asafyev), which manifests itself in the works of composers of the early XX century (I. Stravinsky, P. Hindemith, B. Bartók). ■ **Key words:** Austrian-German school, chamber-instrumental ensemble, piano quartet, «the new chamber style».

□ **CHERNYAK MARIA. Traditions and innovations in the Horn Concerto d-moll by Antonio Rosetti** ■ In the first time in the domestic musicology the author examines the A. Rosetti's creativity and the features of his interpretations the genre of horn concerto, that extends the notion of the poetics of the genre. The Concert d-moll has traces indicating the formation process in it the classical model of genre. The innovations aimed at the dramatization and symphonization of the genre, will to characterize the opuses in the genre of instrumental concerto by Beethoven and Romantic composers. ■ **Key words:** genre, genre model, concert, horn, sonata-symphonical cycle.

□ **CHERVINSKAYA NATALIYA. Beethoven's stylematic in the polyphony of Brahms** ■ In this article the observations regarding the scientific understanding of the intertextual dialogue «Brahms – Beethoven» in the sphere of polyphonic thinking are represented. The multifaceted ties with the tradition going back to Beethoven were revealed in the research. The expansion of semantic of fugue, the plastical freedom of its texture, sonata form polyphonization and appearance of a brand new musical expression are noted among them. The works of chamber and symphonic music by both masters served as the material for analytical observations. ■ **Key words:** polyphonic script, intertext, style of polylogue, stylematic, Beethoven – Brahms.

□ **DOVZHYNETS INNA. Classical music in the conditions of informational society** ■ The article deals with the academic concert performance, which is classical music presentation; defines its role and importance in the modern informational society. The informational society's main characteristics are defined in the article. It is detected, that, thanks to universal computerisation, the role of musical performer becomes more difficult as his creative activities are substituted by the technical means of music performing. In such conditions the performer's task is to find his listener. Because, musical communicative processes are studied in the aspect of “the performer and listener”. Concert time and space co-ordinates are characterised. The difference between concert activities and simple information is defined by the emotional component of the concert creativity. So, the value of the performance activity, first of all, is said to lie in its uniqueness as the concert is

unrepeatable single artistic and spiritual event. ■ **Key words:** classical music, concert, communication, performer, listener, public, information.

□ **EGIZOVA EMINE. Piano creativity by Elvira Emir in the context of specificity of musical culture of the Crimea** ■ The piano creativity is not only an important component, but also an indicator of maturity of musical culture of this or that nation, of this or that particular region. The article aims to investigate the piano music of the famous Crimean Tatar author, Elvira Emir, and, in particular, to demonstrate its cultural context. Both, the genre and the stylistic contents of piano opuses of the composer is examined in terms of the specific character of the musical culture of the Crimea, which has performed like a crossroad of art and aesthetic as well as musical and linguistic influences, a combination of Eastern and Western music. The piano music of E. Emir reflects the synthetic character of stylistic tendencies which are understood and transformed by the composer. Among them a generalized "oriental" tonality and rhythmic, the implementation of the European genre of piano classics, neo-romantic programme, the impact of different style foundations such as the Russian school, C. Debussy, modern mass culture, in particularly jazz. This article appears to be one of the first experiences of a complex study of the Crimean Tatar piano style based on the example of one of its leading representatives. ■ **Key words:** piano music, the specific character of the musical culture of the Crimea, the Crimean Tatar piano style, E. Emir's piano creativity.

□ **KARACHEVTSEVA INNA. Cyclization principle in Six Violin Sonatas op. 10 by C. M. Weber** ■ In the first time in musical science Weber's Six violin sonatas becomes the subject of the special study. In this paper their analysis is carried out in terms of the principle of cyclization opus. The relevance of their considering as a macrocycle is proved by history of their creation and implementation of this intention described in books by M. M. Weber and F. W. Jähns. In this connection the article emphasizes the short terms of creation of Sonatas, marks out groups of two and three movement cycles, determines tonal arcs between them. Based on the executed analysis it has been concluded that Weber's approach to the violin sonata meant his liking for "characteristic" genre variation, its chamber nature, individuality in the structure, style and dramatic composition of each cycle. ■ **Key words:** C. M. Weber, violin sonata, characteristic features, cyclization principle, cycle, macrocycle.

□ **KHODAKOVA NATALIYA. William Byrd, Gentleman of the Chapel** ■ On an example of the facts of William Byrd's biography, previously not covered in the domestic scientific sources, the article attracts the attention to existence of some life "schemes" that ensures the success for musician. An interest in the individual in the context of social factors that have influence on this person appears as a sign of changes in the methodology of musicology. These changes arose under the influence of the historical science and enclosed in a transition from "macroanalysis" to "microanalysis". ■ **Key words:** historical approach, microanalysis, methodology, strict style, polyphony.

□ **KHUDIAKOV NIKOLAY. Solo-concert function of the French horn in L. Kolodub's author style** ■ This article devoted to the study of particular qualities of the interpretation of the French horn in the author's manner of L. Kolodub, which is one of the acknowledged classics of modern Ukrainian music. The classical roots in composer's works disclose itself through the synthesis of two basic tendencies that formed in the author's manner – "neo-baroque" and "neo-folkloric". Hence and the steady interest of composer to genres solo and ensemble concerts featuring of the French horn – the only one from the wind instruments, for which he created three

concerts. The composer uses a various possibilities of the French horn as an instrument, that is fit for realization of a lyric cantilena and a genre-characteristic representations. In the combination with an expressive national basis of a musical thematism the typical image of “Ukrainian horn” was formed – one of the important innovations in the author’s manner of L. Kolodub. ■ **Key words:** the French horn style, author’s manner of L. Colodub, solo-concert function, ensemble-concert instrumental genres, “Ukrainian horn sound image”.

□ **KOLCHANOVA LIUDMILA. The role of studies by Alexander Ostrovsky in the modern theatrical pedagogy** ■ The purpose of the article is to show the role of A. Ostrovsky in the development of the theater education and to demonstrate his impact on the formation of the modern school of acting. Based on the practice of the theater education of the last quarter of the XIX century, the article studies the contribution of A. Ostrovsky in the reorganization of theater schools that allows to refine the principles of their modern organization. The author comes to the conclusion that the suggestions and the criticism of A. Ostrovsky regarding the programs of training courses for dramatic actors are very relevant presently, when the theatrical school needs talented teachers, for whom the system of education and A. Ostrovsky’s pedagogical ideas have a fundamental character. ■ **Key words:** theatrical pedagogy, actor, theatre, theatre school, scene.

□ **KONONOVA OLENA. Beethoven’s creative work as the constant of the music culture of Kharkiv** ■ The classical heritage being in the society is nowadays a topical scientific issue, the study of which is impossible without the analysis of the genesis and development of classical music popularity in the metropolis. Researching the actualization of Beethoven’s creative work in different historical periods and the dynamics of popularity of his music in chamber and symphonic genres, retrieving from oblivion event-trigger phenomena of the Kharkiv’s cultural life, the author defines the role and place of the Viennese classics’ music in nearly two centuries’ Kharkiv culture. ■ **Key words:** classical music; creative work of Beethoven; symphony and chamber genres, piano sonatas, music culture of Kharkiv.

□ **KONOVALOVA IRINA. Art of arrangement in the choral works of Yuriy Kulik: aspects of interpretation** ■ The research of the creativity legacy of Honoured Art Worker of Ukraine and Professor Yuriy Ivanovich Kulik (1937–1988) in the area of choral arrangement reveals the basic principles of his activity as the interpretator and the role of his choral transcriptions in Ukrainian music art. He is known as one of the best representatives of musical culture of Slobozhanshchyna in the second half of the XX century. The sphere of arrangement for choir which is one of the most important in the many-sided creative activity of Yuriy Kulik, is the link between the stages of individual creative and spiritual evolution of Master. The peculiarity of “art of translation” of European and native classical musical works, which he made for choir, is in the co-author relationship with the composer’s works, in the deepest penetration to the world of musical images, in the subordination of technological aspects for the artistic tasks. ■ **Key words:** individuality, creative work, artistic thinking, choral art, choral arrangement, arrangement genre, Yuri Kulik.

□ **KOZAK OLEKSANDRA. Transformation of semantic factors of the musical expression** ■ The article deals with the musical semantics, in particular the process of understanding the inherent complex musical expression that correlate with real prototypes. Language and motor impulses historically played the role of the initial factor in the creation of musical intonation: melodic and rhythmic signs of system musical semantics. In the making of musical intonation, expressive in music as an art, transformed the language and motor impulses that play the function of

«morpheme» in creating musical values – artistic image structure in music. ■ **Key words:** musical intonation, semantics, sign, structure, value.

□ **KRUGLOVA EVGENIYA. Classic repertoire as a factor of the individual performance style of Vladimir Kraynev** ■ A classical works are regarded as a basis for the formation of the Kraynev's performing style. The attention is focused on the classical component in the repertoire list of the pianist. From this perspective the individual performing style has not been studied in the works of domestic researchers. On the example of Sonata KV 311 D-dur by Mozart the specificity of Kraynev performing manner is analyzed. The paper underlines that the classical repertoire takes the special place in the creative life of pianist as a music that most accurately reflects his creative aspirations. ■ **Key words:** classical repertoire, individual playing style, "classic" version, Vladimir Kraynev.

□ **MAKSYMENKO SVITLANA. Actor and Director Olexander Yakovliv: Lviv' page of creative biography (1941–1942)** ■ For the first time in Ukrainian theatrical studies, the author of the article attempted to reconstruct the creative activity of O. Yakovliv – the talented actor and director of Ukrainian theatre of Lviv – Lviv Opera House (1941–1942), who, after of the first theatrical season in Lviv in 1942 will become artistic director of Stanislavsky (nowadays Ivano-Frankivsk) theatre. The short but bright Lviv page of the creative biography of O. Yakovliv confirms high professionalism of the all-round actor, director-experimentalist, under more favorable historical conditions, who could lift national theatrical scene to the qualitatively new aesthetic and methodological level. ■ **Key words:** Ukrainian theatre of Lviv – Lviv Opera House, V. Blavatsky, repertoire policy, all-round actor, production culture, history of Ukrainian theatre.

□ **MIKHEEVA NADEZHDA. Sound recording as a guide for performing activity** ■ The author considers the performing component of the theory of the genre. An artist, who directly is responsible for the sound image of a musical product, appears as an effective rather than a passive participant in the process of forming of genres. The article highlights the ways of the influence of the performing schools and musical competitions for the formation of ideas about genres and shows the role of the sound recording as the fixator and the carrier of the performing traditions and genre features of the work. The problem of the genre turns upon the new side: the traditional performing funds rethinks self out in the interaction with the modern information technologies. ■ **Key words:** genre, sound recording, performing repertoire, performing school, chamber music, competition.

□ **MOLIBOGA ANASTASIYA. Two hundred years of the charming Rossini's «The Italian Girl in Algeria»** ■ The article is devoted to the early and insufficiently explored period of the creative work of Gioacchino Rossini. The author examined how the work in the genre of one-act farce, that predominates in the initial stage of composer's career, had influenced upon his further activity. «The Italian Girl in Algeria» – the first example of Rossini's mature style – demonstrates the important achievements of composer: mastering of a full-scale two acts opera's genre; the exit beyond the frames of an everyday themes; the creation of the developed images of personages with the various musical characteristics; the using in the opera spectacle of the chorus and the theatrical mass scenes. ■ **Key words:** one-act farce, opera–buff, Gioacchino Rossini, the early period of creativity.

□ **MOSKALETS ELENA. Denouement of IV action of "Snow maiden" by N. A. Rimsky-Korsakov as an example of heterogeneous opera scene** ■ The heterogeneous (multi-structured) opera scenes are one of the specific signs of opera as the

synthetic genre, uniting a word, a theatre action and vocal arts. The initial phase in the organization of similar scenes is, in K. Dahlhaus concept, the correlation of four opera tempos (tempo as a meter, tempo of a character's action and speech, tempo of an affect, tempo as a measurement of «presented time»), with the prevalence of the “tempo of an affect”. The multi-structured (13 scenes) denouement of “Snow Maiden” with its system of leitmotiv description of the opera characters is one of the first examples in the world opera culture, where the «musical» storyline is disclosed in a simultaneousness. Such tendency to a unity of scene is later developed in one-act operas of XX century. ■ **Key words:** heterogeneous opera scene, four opera tempos, “tempo of an affect”, simultaneous, system of leitmotifs.

□ **OGANEZOVA-GRIGORENKO OLGA. The partial abilities as the main condition of specialization in the genre “the actor of the musical”** ■ The object of research is the psychophysiological apparatus of the actor of musical. In terms of the theory of partial properties and the theory of “autopoiesis” (Maturana H., Varela F., 1973) the special abilities are analyzed, that are necessary for the development and implementation of a successful professional activity of the actor of musical. Under the partial abilities of the musical actor the natural connection of the expressive resources of the genre – the acting, the singing and the dancing – were understood. This naturality is incorporated into the psychophysiological level of the organism of the actor as his innate potentialities. Exactly the partial abilities are determine the specialization of the artist also as and the cognitive areas of the life activity of “autopoiesis system” “the actor of the musical”. ■ **Key words:** the actor of the musical, partial abilities, “autopoiesis”, cognitive process.

□ **PLUZHNIKOV VICTOR. The role of R. Wagner in development of the profession of conductor** ■ This article is a continuation of research «R. Wagner, the performing art of conductor» that published in the collection of scientific works “Kharkov Academy of Design and Art Herald” (Kharkov : HGADI, 2011. – Art history: № 2. – P. 195–200). In the article there are reflected the formation stages of R. Wagner as the opera-symphonic conductor, there are revealed the most important social-cultural factors which influenced on a definition of his aesthetic ideals. The features of Wagner's school of symphonic and opera conducting were identified and set the scope of its followers (H. Von Bülow, H. Richter, H. Levy and others). The author concluded that the main achievement of R. Wagner as the conductor was the creation of a solid foundation for the German school of opera and symphonic conducting which determined the most progressive vector of musical art of the XX century. ■ **Key words:** R. Wagner, conducting, conductor, music-director, orchestra, theatre, operatic reform, tradition, school, profession.

□ **POMPEEVA ANNA. Opera style: from classics to modernity. The temporal aspects of the operatic multi-scene creation (on Carl Dahlhaus' conception)** ■ The opera style as the result of the influence of temporal aspects is under consideration in the article. Basing on C. Dahlhaus' theory of “four tempos” in opera, we can distinguish a one tendency in the evolution of the opera style characterizing not only the correlation between “an epos” and “a drama”, but also a consistent development of “novel polyphony” (the term of M. Bakhtin). In the practice of opera ensembles the special quality of opera scenes is formed. This is a simultaneity, when “an epos” (narration) acts in unity with “a drama” (dialogue) by means of the music as a lyric art. The mechanisms of dialogue underlying cognition (Yu. Lotman) are dialectical and leads in an opera to the symphonization of the action when the generality, ideological conceptualism and monologism are prevail. The simultaneous scene as a holistic art organism synthesizes the “singing opera”

with the “dumb moments” (C. Dahlhaus), forming a special type of operatic dramaturgy. Since the end of the XIX century it was presented by a one-act and mono-opera where simultaneity as a synthesis of music, speech and theater stage paraphernalia becomes a stylistic determinant. ■ **Key words:** opera, drama, epos in opera, opera style, holistic opera scene, operatic multi-scene.

□ **POUPINA OLESYA. Motion vectors of thought in the Third volume of the «Years of Pilgrimage» by F. Liszt** ■ F. Liszt presented as a romantic musician and thinker, who had a tremendous scope of knowledge and in whose music a centuries-old experience of intellectual culture got a deep intimate refraction. The pieces of the Third volume of the «Years of Pilgrimage» written in the last decade of his life appeals to a wide range of phenomena, verbal references that are a kind of metaphor, united by the theme of death and immortality. These are the attributes of a Catholic temple action, lines from the Bible, ancient myths, extracts from «The Aeneid» by Virgil, as well as events of modern history. There are five semantic motion vectors of Liszt's thought: autobiographical, psycho-emotional, civic, religious and physico-philosophical, which often coexist in syncretism. The method of Liszt's statement is defined as a revelation – a confluence of confession and sermon. ■ **Key words:** Franz Liszt, the «Third Year of Pilgrimage», semantic vector, revelation.

□ **RUBTSOVA DARIYA. Tendencies of development of chamber instrumental creativity by French composers of the end of XIX – beginning of the XX centuries** ■ This paper examines the common and special features of the style by French authors at the boundary of 19–20 centuries with emphasis on the line of national school. The instrumental music of France reflects in these years the general stylistic processes happening in the field of musical language and a forms that characterized by refusal from the classic and romantic canons, first of all, the Austrian-German. Within the chamber-instrumental sphere the new type of thinking which determined by B. Asafyev as “a new chamber style” grows ripe. The French musical impressionism, which has addressed in search of new means of expression to the national tradition was its source. The scientific novelty of this article is defined by the contextual consideration of the chamber-instrumental style of new French school, which, having kept the national sources, had chalk out a lot of things. in development of world tendencies of musical thinking. ■ **Key words:** chamber instrumental music, chamber instrumental style, style of the French national composer school.

□ **RYABUKHA NATALYA. Piano Sonatas by Alfred Schnittke as the classical heritage of modern musical culture** ■ The piano sonatas by A. Schnittke are analyzed as the embodiment of the style, individual artistic and acoustic concept of “sound image of the world” which reflects the specificity of the intoning in music as an embodiment of the worldview of the last third of the XX century. The aspects of the historical evolution of the sonata genre as the archetype of Western culture are revealed in the context of the late style of A. Schnittke. The semantic, genre, stylistic, sound parameters that incarnates the cultural symbols of the past and their transformations, are detected through the prism of the composer's sound-images and his thinking method. ■ **Key words:** sound-images, sound image of the world, the semantics of sound, sonata, method of thinking, composer.

□ **SERDIUK ALEXANDER. Metamorphosis of opera classics on a modern scene (about the conceptions of R. Wagner's opera tetralogy «The Ring of nibelung» in a context of an embodiment of a postmodernist discourse at theatre)** ■ This article is devoted to the study of Wagner's opera tetralogy «The Ring of nibelung» as a reflection of the searches of the second half of the XX – beginning XXI centuries in the European

musical theatre. The role of postmodernist system of poetics in the formation of musical-theatrical synthesis is determined, the attributes of neo-mythologization and demythologization, minimalism and deconstruction comes to light. ■ **Key words:** Richard Wagner, tetralogy «The Ring of Nibelung», Bayreuth, interpretation, postmodernism.

□ **SERDYUK YAROSLAVA. Virtual structures of the musical text** ■ The author turns to the problem of correlation of musical work's sheet-graphic version and its embodiment in the sounds – to one from important aspects of musical language's general theory and the theory of musical performance. As the particular manifestation of that correlation, the virtual structures stands out, that exists in the graphical version of musical text as potential possibilities, which would be realized in the sound. The author remarks hierarchical nature of the musical composition's virtual plans and specifies their types and forms. ■ **Key words:** ideal, virtual, virtual structure, the musical text, texture, hidden polyphony, syntax, compositional structure.

□ **SEVERIN VLADIMIR. Liudmila Tsurcan: the touches to the creative portrait** ■ The main idea of author's memories about the concert and pedagogical activities of Honoured Artist of Ukraine and professor Liudmila Tsurcan is to show successive relation between generations, mutual influence of Kharkiv and Odessa singing schools, value of personality principle for a singer-musician, teacher-artist. So, what is the creative primacy of a leader? It is in opening of new aesthetic values that were hidden before. Special attention is dedicated to the concerts of the singer herself and her professor's class. ■ **Key words:** Ukrainian opera's singer Liudmila Tsurcan, vocal, belcanto, teacher, vocal performer's art, interpretation, Kharkiv and Odessa vocal schools.

□ **SNEDKOVA LIUDMILA. Duet of bayan-players as a kind of ensemble music in Slobozhanshchyna** ■ The ensemble of bayan-players is a creative laboratory for the new vivid style tendencies of the Ukrainian music and the forms of creativity of a composer and a performer. But the regional signs of the chamber-instrumental music caused by the individual traits of the artistic outlook of the performers haven't been defined yet in the scientific researches. The purpose of the article is to reveal the genre-stylistic and performing manner of the leading duets of the bayan-players in Slobozhanshchyna in the last third of the XX century. The article characterizes the bayan-players' creativity from a perspective of the problems of the ensemble, its mentality and specificity of interpretation. The distinctive features of the performing style of the first duets of the bayan-players "Igor Lipnitsky – Leonid Gura", "Alexander Mishchenko – Igor Snedkov" and their followers have been explored. Conclusions: a bayan duet as a version of the ensemble with the similar timbre structure became the academic example of the bayan art. The future traditions of the bayan art ensemble in Slobozhanshchyna will be laid in this very genre. ■ **Key words:** bayan-players duet, ensemble music in Slobozhanshchyna, genre and stylistic features, performing interpretation.

□ **TSURKAN LIUDMILA. Music and artistic, vocal and technical aspects of international singing competitions** ■ The analyse of activities of international singing competitions is represented on the author's personal experience base. The excursus on a number of significant competitions and the creative work of outstanding singers-jury members reveals some artistic and technical problems of preparation for the competitions. The author emphasises the importance of individuality in the development of future singers and the role of continuance of performance traditions as a component of international music competitions, which promote to preserve of classical music heritage and spiritual culture. ■ **Key words:** international singing competitions, singers-jury members, problems of preparation for the singers competitions, the preservation of classical music heritage.

□ **UTINA ANNA. Academic genres in the chamber instrumental works of Donetsk composers (the reflection of classical tendencies)** ■

In the article the problem of functioning of academic genres in the instrumental chamber works by Donetsk composers is viewed, general and specific aspects are revealed. The chamber and instrumental genres of academic direction are divided into works of small and large forms. In the analysis of the program miniatures by O. Chista and A. Utina as well as string quartets by A. Rudyanskiy, S. Mamonov and M. Lavrushko their attraction to the baroque, classical and romantic genres was uncovered. The reliance upon the existing genre norms and the national traditions is combined in the named opuses with a desire to individualize dramaturgic, compositional and stylistic solutions. ■ **Key words:** chamber-instrumental music, the creativity of Donetsk composers, academic genres, constant genres, cycles of miniatures, quartets, classical tendencies.

□ **YARKINA IRINA. Classics and the jazz in the «funk» style: interstratal synthesis** ■

The article is devoted to the actual aspects of the problem “the classics and the jazz” on example of one of the specific styles, arisen in a frames of a jazz esthetics and poetics, – «funk» style. The influence of jazz upon the academic musical art in the XX century was accompanied by the reverse process – the influence of the jazz upon the classics. The differentiation inside the jazz stylistic led to the complexity of interstratal and emergence of inside-stratal interactions, as a result of what and the «funk» style had appeared. On the one hand, this style revives the specifics of jazz in its «realistic» paradigm (A. Soloviyov), on the other – it translates the jazz into the mainstream of the mass culture with its function of «servicing». One of the achievements of «funk» style is the creation of steady type of the vocal and tool ensemble which becomes the standard model for music of modern mass entertainments (styles «disco», electronic music), as defines the relevance and novelty of its research. ■ **Key words:** «layer» of musical culture, interstratal synthesis, «the jazz and the classics», inter- and intro-stratal synthesis in the «funk» style.

□ **ZHDANKO IRINA. What to dress to Berlioz? (About the current issues of a climate as an object of the cultural reflection of Romantic-era composers)** ■

The reflection, caused by the influence of a climate and geographical environment – by the landscape features and weather condition – may be examined as a constant of the Romantic culture. The contemplation and perception of natural phenomena by the composer, writer, artist, consciously committed in search of inspiration, is an incentive for a creativity and a discovery of new forms in an art and is nothing other than a cultural act. An analysis of the creative biography of G. Berlioz reveals such philosophical and aesthetic phenomena of the Romantic era, as the search for an ideal environment conducive to inspiration and comfortable to creativity, the craving for the fantastic and spontaneous natures and the other manifestations of the cultural reflection. ■ **Key words:** climate, landscape, G. Berlioz, cultural reflection, Romanticism.

□ **ZHELTONOH ANDREY. Sonata style variations of the Japanese piano music** ■

The article discusses the features of development of the Japanese piano music, due to the synthesis of national, Western European and Slavic artistic traditions. Although many works by Japanese composers have been published and were performed on concert stage all over the world, but few local musicians know how its sound and how its constructed. The analysis of the Sonata for Piano by famous Japanese composer and teacher Akira Miyoshi expands the information about the style of the composer as well as the interpretation of the sonata genre in Japanese piano music. ■ **Key words:** Japanese piano sonata, style, Neo-Baroque, musical symbol, allusion.

□ **ZHIGALOVA KATERYNA. Classics against Postmodern: the violin Sonatas by J. S. Bach in the XX century** ■ The Sonatas for solo violin by J. S. Bach are the classics of violin music. The composers of the XX century often turned exactly to these works in their own creativity. The direct citations, sensible and pointful, of Bach' musical material estranges a number of such from the flow of postmodernism that uses the quotation for the banal parody or stylization. The analysis of music by Max Reger, Eugène Ysaÿe, Béla Bartók and Rodion Shchedrin reveals the conscious inheritance of the ideas and logics of Bach' cycles. ■ **Key words:** sonata, fugue, violin, classical, postmodern, citation.

□ **ZOLOTARIOVA IRINA. Classical repertoire in the orchestra of folk instruments by G. Avanesov** ■ The article considers the specific features of transcriptions classical works for orchestra of folk instruments by G. A. Avanesov with the point of view of the historical significance of his creative activities. The respect for the composer's idea and to the content of musical images, the high skill of amateur musicians had contributed to the performance of transcriptions of classical works originally written for orchestra, to exit beyond the "folk" sounding. Personality of G. Avanesov and his professionalism, his repertoire and educational policy, based on the passion for a common cause, laid the foundations of contemporary orchestral performance on the folk instruments in Lugansk region. ■ **Key words:** G. Avanesov, folk instruments' orchestra, repertoire, amateur musicians, transcriptions of classical works.

□ **ZUEV SERGEY. «Turandot»: the experience of dual optic** ■ The article analyzes the opera of G. Puccini "Turandot" through the prism of cinematic genre and psychoanalytic theory. The topicality of research is due to the necessity of understanding the features of opera genre in contemporary culture. The purpose of the article is to identify the interaction mechanisms of opera and cinematography on the example of motion picture "Merci, Docteur Rey" by Andrew Litvack. The features of opera plot and the dispositions of its characters in terms of psychoanalysis are determined as "narcissism", "Oedipus complex", "Medeas complex", "castration complex". The key concepts of the theory of intertextuality "anagram" and "parody" are used. ■ **Key words:** "Turandot", psychoanalysis, code, parody, text, intertext, interpretation.

Відомості про авторів

- Александрова Оксана Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Алімова Ельвіна Смагілівна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач кафедри музичного мистецтва Кримського інженерно-педагогічного університету.
- Асатурян Анна Самвелівна** – асистент-стажист кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бабій Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики, ст. викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування, головний хормейстер оперної студії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Боганча Марина Олександрівна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, зав. секцією загального фортепіано ДМШ № 6 м. Харкова.
- Бондаренко Олена Миколаївна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, зам. директора з навчальної роботи КЗ «Сєвєродонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва».
- Бурель Олександр Володимирович** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, артист оркестру Харківської обласної філармонії.
- Довжинець Інна Георгіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.
- Егізова Еміне Джелялівна** – старший викладач кафедри музичного мистецтва Кримського інженерно-педагогічного університету, здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Жданько Ірина Андріївна** – аспірантка кафедри теорії та історії культури Національної музичної Академії України ім. П. І. Чайковського.
- Желтоног Андрій Миколайович** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського, професор кафедри спеціального фортепіано Університету Курасікі Сакуйо (Японія).
- Жигалова Катерина Євгенівна** – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Золотарьова Ірина Федорівна** – викладач Луганської державної академії культури та мистецтв, здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

- Зуєв Сергій Павлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.
- Карачевцева Інна Михайлівна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Козак Олександра Іванівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.
- Колчанова Людмила Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури.
- Коновалова Ірина Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.
- Кононова Олена Василівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Круглова Євгенія Андріївна** – викладач кафедри фортепіано Харківської державної педагогічної академії, здобувач кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Максименко Світлана Михайлівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка.
- Міхєєва Надія Борисівна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри інтерпретології та аналізу, старший викладач кафедри камерного ансамблю ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Молибога Анастасія Вікторівна** – аспірантка кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
- Москалець Олена Вікторівна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри теорії та методики мистецької освіти та диригентсько-хорової підготовки вчителя музично-педагогічного факультету Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.
- Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна** – народна артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.
- Плужніков Віктор Миколайович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедр оперної підготовки та народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського, кафедри музично-інструментальної підготовки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди; стипендіат Міжнародного Вагнерівського товариства «Байройт-2001» (Німеччина).
- Помпєєва Анна Юріївна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Пупіна Олеся Олександрівна** – аспірантка кафедри історії музики, старший викладач кафедри камерного ансамблю ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Рубцова Дар'я Олександрівна** – аспірантка кафедри скрипки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.
- Рябуха Наталія Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

- Сєверін Володимир Андрійович** – доцент кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Сердюк Олександр Віталійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Харківської Національної юридичної академії ім. Ярослава Мудрого.
- Сердюк Ярослава Олександрівна** – аспірантка, викладач кафедри гармонії та поліфонії, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Снєдкова Людмила Антонівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки факультету музичного мистецтва Харківської гуманітарно-педагогічної академії.
- Утіна Анна Миколаївна** – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач Донецького державного музичного училища, викладач музично-теоретичних дисциплін I категорії Костянтинівської школи мистецтв.
- Ходакова Наталія Олександрівна** – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Худяков Микола Іванович** – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Цуркан Людмила Георгіївна** – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувача кафедрою сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Чабан Ірина Віталіївна** – старший викладач кафедри камерного ансамблю, здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Червинська Наталія Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської гуманітарно-педагогічної академії.
- Черняк Марія Вікторівна** – аспірантка кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Яркіна Ірина Юріївна** – здобувач наукового ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, педагог СШ № 58 м. Харкова.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Зміст [Содержание, на укр яз]</i>	6
--	---

Раздел 1. *Актуальная классика*

<i>Цуркан Л. Г.</i> МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСОВ ВОКАЛИСТОВ	6
<i>Северин В. А.</i> ЛЮДМИЛА ЦУРКАН: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ..	17
<i>Довжинец И. Г.</i> КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА	29
<i>Сердюк Я. А.</i> ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА	39
<i>Михеева Н. Б.</i> ЗВУКОЗАПИСЬ КАК ОРИЕНТИР ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	52
<i>Козак А. И.</i> ТРАНСФОРМАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	59
<i>Жигалова Е. Е.</i> КЛАССИКА ПРОТИВ ПОСТМОДЕРНА: СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ И. С. БАХА В XX ВЕКЕ	67
<i>Кононова Е. В.</i> ТВОРЧЕСТВО Л. ВАН БЕТХОВЕНА КАК КОНСТАНТА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХАРЬКОВА	74
<i>Жданько И. А.</i> ЧТО ЖЕ ОДЕТЬ БЕРЛИОЗУ? (Об актуальных проблемах климата как объекта культурной рефлексии романтиков)	85
<i>Яркина И. Ю.</i> КЛАССИКА И ДЖАЗ В СТИЛЕ «FUNK»: МЕЖПЛАСТОВЫЙ СИНТЕЗ	94

Раздел 2. *Музыка прошлого*

<i>Ходакова Н. А.</i> УИЛЬЯМ БЁРД, ДЖЕНТЛЬМЕН КАПЕЛЛЫ	103
<i>Черняк М. В.</i> ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ d-moll АНТОНИО РОЗЕТТИ	111
<i>Карачевцева И. М.</i> ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ В ШЕСТИ СКРИПИЧНЫХ СОНАТАХ op. 10 К. М. ВЕБЕРА	123
<i>Чабан И. В.</i> ФОРТЕПИАННЫЙ КВАРТЕТ АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ ТРАДИЦИИ: ИСТОКИ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА	133
<i>Пупина О. А.</i> СМЫСЛОВЫЕ ВЕКТОРЫ «ТРЕТЬЕГО ГОДА СТРАНСТВИЙ» Ф. ЛИСТА	140
<i>Червинская Н. В.</i> БЕТХОВЕНСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ПИСЬМЕ И. БРАМСА	153

Бурель А. В. ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА К. СЕН-САНСА: В ДИАЛОГЕ С КЛАССИКОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ	164
Рубцова Д. А. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ	175
Асатурян А. С. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ К. ДЕБЮССИ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ, ВЕЯНИЯ ВРЕМЕНИ	184
Александрова О. А. ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО Г. СВИРИДОВА КАК КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА	195
Коновалова И. Ю. ИСКУССТВО АРАНЖИРОВКИ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ю. И. КУЛИКА: АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	206
Золотарёва И. Ф. КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР В ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ Г. А. АВАНЕСОВА	222

Раздел 3. *Театральные ретроспекции*

Молибога А. В. ДВЕСТИ ЛЕТ ОЧАРОВАТЕЛЬНОЙ РОССИНИЕВСКОЙ «ИТАЛЬЯНКЕ В АЛЖИРЕ»	229
Бабий О. П. ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. ШРЁДЕР-ДЕВРИЕНТ В ФОРМИРОВАНИИ ТРАДИЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕНИЯ (на пути к музыкальным драмам Р. Вагнера)	239
Плужников В. Н. РОЛЬ Р. ВАГНЕРА В СТАНОВЛЕНИИ ПРОФЕССИИ ДИРИЖЁРА	259
Сердюк А. В. МЕТАМОРФОЗЫ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ (музыкально-сценические концепции тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» в контексте воплощения постмодернистского дискурса в театре)	272
Зув С. П. «ТУРАНДОТ»: ОПЫТ ДВОЙНОЙ ОПТИКИ	282
Москалец Е. В. ФИНАЛ IV ДЕЙСТВИЯ «СНЕГУРОЧКИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА КАК ОБРАЗЕЦ ГЕТЕРОГЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЫ	293
Максименко С. М. АКТЁР И РЕЖИССЁР АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ: ЛЬВОВСКАЯ СТРАНИЦА ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ (1941–1942 гг.)	303
Колчанова Л. Н. ЗНАЧЕНИЕ УЧЕНИЯ О. ОСТРОВСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ	313

Раздел 4. *Жанрово-стилевой фонд в современных модификациях*

Желтоног А. Н. СТИЛЕВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СОНАТЫ В ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ	319
--	-----

Рябуха Н. А. ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ А. ШНИТКЕ КАК КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	328
Бондаренко Е. Н. ЖАНР ТОККАТЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. САСЬКО: ДИАЛОГ ВО ВРЕМЕНИ	339
Утина А. Н. АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ (об отражении классических тенденций)	349
Эгизова Э. Д. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Э. ЭМИР В КОНТЕКСТЕ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КРЫМА	363
Алимова Э. С. ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ «ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ»	369
Снедкова Л. А. ДУЭТ БАЯНИСТОВ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В СЛОБОЖАНЩИНЕ	380
Боганча М. А. МОДУС КОНЦЕРТНОСТИ В АВТОРСКОМ СТИЛЕ В. ЗОЛОТУХИНА	391
Худяков Н. И. СОЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ФУНКЦИЯ ВАЛТОРНЫ В АВТОРСКОМ СТИЛЕ Л. КОЛОДУБА	400
Круглова Е. А. КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В. КРАЙНЕВА	407
Помпева А. Ю. ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ: ОТ КЛАССИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ (временные аспекты построения симультанной оперной сцены в концепции К. Дальхауза)	415
Белик-Золотарева Н. А. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ДРАМЫ-ФЕЕРИИ «ЛІСОВА ПІСНЯ» [«Лесная песнь»] ЛЕСИ УКРАИНКИ В ХОРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ ВИТАЛИЯ КИРЕЙКО	423
Оганезова-Григоренко О. В. ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ ДЛЯ АКТЁРА МЮЗИКЛА	435
Анотації [на укр яз]	446
Аннотации	456
Annotations [на англ яз]	467
Відомості про авторів [Сведения об авторах, на укр яз]	478
Содержание	481
Table of contents	484

TABLE OF CONTENTS

<i>Зміст [Contents, Ukr.]</i>	3
-------------------------------------	---

Section 1. *Actual classics*

<i>Tsurkan Liudmila.</i> MUSIC AND ARTISTIC, VOCAL AND TECHNICAL ASPECTS OF INTERNATIONAL SINGING COMPETITIONS	6
<i>Severin Vladimir.</i> LIUDMILA TSURCAN: THE TOUCHES TO THE CREATIVE PORTRAIT	17
<i>Dovzhynets Inna.</i> CLASSICAL MUSIC IN THE CONDITIONS OF INFORMATIONAL SOCIETY	29
<i>Serdyuk Yaroslava.</i> VIRTUAL STRUCTURES OF THE MUSICAL TEXT	39
<i>Mikheeva Nadezhda.</i> SOUND RECORDING AS A GUIDE FOR PERFORMING ACTIVITY	52
<i>Kozak Oleksandra.</i> TRANSFORMATION OF SEMANTIC FACTORS OF THE MUSICAL EXPRESSION	59
<i>Zhigalova Kateryna.</i> CLASSICS AGAINST POSTMODERN: THE VIOLIN SONATAS BY J. S. BACH IN THE XX CENTURY	67
<i>Kononova Olena.</i> BEETHOVEN'S CREATIVE WORK AS THE CONSTANT OF THE MUSIC CULTURE OF KHARKIV	74
<i>Zhdanko Irina.</i> WHAT TO DRESS TO BERLIOZ? (About the current issues of a climate as an object of the cultural reflection of Romantic-era composers)	85
<i>Yarkina Irina.</i> CLASSICS AND THE JAZZ IN THE «FUNK» STYLE: INTERSTRATAL SYNTHESIS	94

Section 2. *Music of a Past*

<i>Khodakova Nataliya.</i> WILLIAM BYRD, GENTLEMAN OF THE CHAPEL	103
<i>Chernyak Maria.</i> TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE HORN CONCERTO d-moll BY ANTONIO ROSETTI	111
<i>Karachevtseva Inna.</i> CYCLIZATION PRINCIPLE IN SIX VIOLIN SONATAS op. 10 BY C. M. WEBER	123
<i>Chaban Irina.</i> PIANO QUARTET IN THE AUSTRO-GERMAN TRADITION: THE ORIGINS AND THE SPECIFICITY OF THE GENRE	133
<i>Poupina Olesya.</i> MOTION VECTORS OF THOUGHT IN THE THIRD VOLUME OF THE «YEARS OF PILGRIMAGE» BY F. LISZT	140
<i>Chervinskaya Nataliya.</i> BEETHOVEN'S STYLEMATIC IN THE POLYPHONY OF BRAHMS	153

Burel Alexander. LATE WORKS OF C. SAINT-SAENS: IN THE DIALOGUE OF CLASSICS AND MODERNITY	164
Rubtsova Dariya. TENDENCIES OF DEVELOPMENT OF CHAMBER INSTRUMENTAL CREATIVITY BY FRENCH COMPOSERS OF THE END OF XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURIES	175
Asaturyan Anna. C. DEBUSSY'S CHAMBER-VOCAL STYLE: STAGES OF FORMATION, EVOLUTION IN TIME	184
Aleksandrova Oksana. G. SVIRIDOV'S VOCAL AND CHORAL CREATIVITY AS A CLASSICAL HERITAGE OF MUSICAL CULTURE OF THE XX CENTURY	195
Konovalova Irina. ART OF ARRANGEMENT IN THE CHORAL WORKS OF YURIY KULIK: ASPECTS OF INTERPRETATION	206
Zolotariova Irina. CLASSICAL REPERTOIRE IN THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS BY G. AVANESOV	222

Section 3. *Theatrical retrospections*

Moliboga Anastasiya. TWO HUNDRED YEARS OF THE CHARMING ROSSINI'S «THE ITALIAN GIRL IN ALGERIA»	229
Babiy Oksana. THE VALUE OF WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT'S CREATIVE ACTIVITY IN THE FORMATION OF DRAMATIC SINGING TRADITION (at the ways to R. Wagner's musical dramas)	239
Pluzhnikov Victor. THE ROLE OF R. WAGNER IN DEVELOPMENT OF THE PROFESSION OF CONDUCTOR	259
Serdiuk Alexander. METAMORPHOSIS OF OPERA CLASSICS ON A MODERN SCENE (about the conceptions of R. Wagner's opera tetralogy «The Ring of nibelung» in a context of an embodiment of a postmodernist discourse at theatre)	272
Zuev Sergey. "TURANDOT": THE EXPERIENCE OF DUAL OPTIC	282
Moskalets Elena. DENOUEMENT OF IV ACTION OF "SNOW MAIDEN" BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV AS AN EXAMPLE OF HETEROGENEOUS OPERA SCENE	293
Maksymenko Svitlana. ACTOR AND DIRECTOR OLEXANDER YAKOVLIV: LVIV' PAGE OF CREATIVE BIOGRAPHY (1941–1942)	303
Kolchanova Liudmila. THE ROLE OF STUDIES BY ALEXANDER OSTROVSKY IN THE MODERN THEATRICAL PEDAGOGY	313

Section 4. *Genre-stylistic fund in a modern modifications*

Zheltonoh Andrey. SONATA STYLE VARIATIONS OF THE JAPANESE PIANO MUSIC	319
--	-----

Ryabukha Natalya. PIANO SONATAS BY ALFRED SCHNITTKE AS THE CLASSICAL HERITAGE OF MODERN MUSICAL CULTURE	328
Bondarenko Elena. TOCCATA GENRE IN THE PIANO WORKS BY G. SASKO: DIALOGUE IN TIME	339
Utina Anna. ACADEMIC GENRES IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL WORKS OF DONETSK COMPOSERS (THE REFLECTION OF CLASSICAL TENDENCIES)	349
Egizova Emine. PIANO CREATIVITY BY ELVIRA EMIR IN THE CONTEXT OF SPECIFICITY OF MUSICAL CULTURE OF THE CRIMEA	363
Alimova Elvina. GENRE AND STYLISTIC SPECIFICS OF TATAR FOLK MUSIC IN THE LIGHT OF A PROBLEM "A FOLKLORE AND A MODERNITY»	369
Snedkova Liudmila. DUET OF BAYAN-PLAYERS AS A KIND OF ENSEMBLE MUSIC IN SLOBOZHANSKYNA	380
Bogancha Marina. THE MODUS "CONCERTO" IN THE AUTHOR'S STYLE OF V. ZOLOTUKHIN	391
Khudiakov Nikolay. SOLO-CONCERT FUNCTION OF THE FRENCH HORN IN L. KOLODUB'S AUTHOR STYLE	400
Kruglova Evgeniya. CLASSIC REPERTOIRE AS A FACTOR OF THE INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE OF VLADIMIR KRAYNEV	407
Pompeeva Anna. OPERA STYLE: FROM CLASSICS TO MODERNITY. THE TEMPORAL ASPECTS OF THE OPERATIC MULTI-SCENE CREATION (on Carl Dahlhaus' conception)	415
Belik-Zolotariyova Natalia. THE GENRE SPECIFIC OF LESIYA UKRAINKA'S DRAMA-FAIRY-TALE "LISOVA PISNYA" [«Forest song»] IN THE CHORAL DRAMATURGY OF VITALY KIREYKO'S SAME NAMED OPERA	423
Oganezova-Grigorenko Olga. THE PARTIAL ABILITIES AS THE MAIN CONDITION OF SPECIALIZATION IN THE GENRE "THE ACTOR OF THE MUSICAL"	435
Анотації [Annotations, Ukr.]	446
Аннотации [Annotations, Rus.]	456
Annotations	467
Відомості про авторів [About authors, Ukr.]	478
Содержание [Table of contents, Rus.]	481
Table of contents	484

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного
змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата
за спеціальністю «мистецтвознавство».

Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

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

Класика в сучасній культурі

Збірник наукових статей

Випуск 41

Відповідальний за випуск: **І. С. Драч, д-р мистецтвознавства,
професор**

Редактор-упорядник, коректор: **Л. В. Русакова**

Комп'ютерна верстка: **О. Б. Мальцев**

Підписано до друку 21.07.2014. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 28,4. Об. вид арк. 32,2.

Зам. № 78. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.

Телефон: (057)752-47-90

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б