

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

випуск 10



Донецьк - Львів
2010

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені С. С. ПРОКОФ'ЄВА
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 10

Донецьк-Львів
Юго-Восток
2010

УДК 78.01+78.03+78.08+781.6

ББК 85.31

М 89

Редакційна колегія:

Пилатюк І. М. — народний артист України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (головний редактор);

Скрипник О. В. — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (заступник головного редактора);

Кияновська Л. О. — доктор мистецтвознавства, професор;

Козаренко О. В. — доктор мистецтвознавства, професор;

Цалай-Якименко О. С. — доктор мистецтвознавства, професор;

Качмарчик В. П. — доктор мистецтвознавства, професор;

Москаленко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор;

Гребеньков Г. В. — доктор філософських наук, професор.

Редактор-упорядник:

Тукова Т. В. — проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, кандидат мистецтвознавства, професор.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
(протокол № 4 від 01.12.2010 р.)*

*Свідоцтво про державну реєстрацію
Серія КВ № 17000–5770 ПР*

*Затверджено як фахове видання
Постановою Президії ВАК України № 1-05/8 від 22.12.2010 р.*

© Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2010

© Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2010

I. Історико-теоретичні й культурологічні проблеми музичного мистецтва

УДК 78.06

О. В. Тюрікова

СИСТЕМНИЙ АНАЛІЗ ФОЛЬКЛОРНОЇ МЕЛОСФЕРИ СУЧАСНОСТІ: ДОСВІД ПРАКТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ*

Аналіз фольклорної мелосфери сучасності здійснюється на пісенному матеріалі, записаному протягом останнього десятиліття в Луганській, Донецькій, Харківській та Чернігівській областях. Жанрова приналежність пісень досить різноманітна і типова для сучасності. Безумовно більшість складають ліричні пісні переважно любовної та побутової тематики «класичного» та пізнього (сучасного) стильових шарів. Достатньою кількістю представлений весільний репертуар, хоч і зосереджений на коротких приспівкових формулах, колядково-щедрівочний комплекс. Майже відсутня решта календарних жанрів (за рідкісним виключенням), одиничними зразками представлений дитячий фольклор (колискові, забавлянки), навіть частушкова сфера виглядає значно звуженою (порівняно хоча б з 80-ми роками). Загальні спостереження або прагматичний [5, с. 166] аналіз показують наступне.

Сьогодні в обстежених селах майже відсутня активна форма побутування традиційного фольклору, тобто автентичні фольклорні зразки зараз можна записати лише від окремих виконавців, які відзначаються гарною пам'яттю і тому можуть відтворити такі зразки (саме відтворити на прохання фольклориста, а не заспівати-показати те, що представляє місцеву традицію, яка «живе» реальним життям-побутуванням). Більшість же респондентів, з якими сьогодні працюють в експедиціях фольклористи, — це реальні або колишні учасники клубної

* Стаття є продовженням попередньої публікації: Тюрікова О. В. Системний аналіз фольклорної мелосфери сучасності: до постановки питання // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток», Лтд», 2009. — С. 3–9.

О. В. Тюрікова, 2010

(шкільної) самодіяльності, однією з виконавських одиниць якої з кінця ХХ ст. стали фольклорні ансамблі.

Сільські фольклорні ансамблі сьогодні — це переважно сценічні колективи, завдяки яким забезпечується збереження пісенної традиції, але життя її відбувається в основному не в природних умовах, а на сцені. І навіть колядування, яке, здається, здійснюється за сталою традицією у вигляді обходу дворів (домів), також дещо трансформується під дією тієї ж самодіяльно-сценічної практики. Остання обумовлює включення до виконавського репертуару не тільки традиційних народних пісень (хоч і в абсолютній більшості), але й пісенних зразків, що пройшли обробку й апробацію сценічним життям у виконавській практиці народно-хорових колективів, а також авторських творів. Виступи (програми) таких фольклорних ансамблів піддаються режисерському «огрануванню», що надає їм агітбригадівського характеру. Використання названої сценічно-постановкової форми пояснюється тим, що часто-густо фольклорний ансамбль є основним, якщо не єдиним, виконавським колективом у клубних заходах, святкових концертах села. Звичайно, мова в такому випадку йде про маленькі села, де культурне життя базується на шкільній самодіяльності й клубному фольклорному ансамблі.

Аналіз експедиційних матеріалів показує, що в подібних фольклорних ансамблях зазвичай збираються активні за характером, творчі за натурою виконавці. Саме завдяки цьому вони виявляються і представниками клубної самодіяльності, і основними носіями і зберігачами місцевої фольклорної пісенної традиції, правда можуть розуміти її вже «по-сучасному». В своєму баченні вони виходять з офіційної фольклористично-культурологічної позиції попереднього століття, коли сільська художня самодіяльність ототожнювалася з сучасною народною, а, отже, фольклорною творчістю. Таке тлумачення фольклору пояснюється різними чинниками — і культурно-освітнім рівнем виконавців, і рівнем професійної підготовки клубного працівника — номінального або реального керівника ансамблю, і навіть позицією управлінської ланки (районного чи обласного масштабу), яка спрямовує керівників клубів на організацію й утримання фольклорних колективів у штатному розкладі закладу.

Звичайно, серед сучасних фольклорних ансамблів зустрічаються як колективи, що уособлюють носіїв автентики (їх називають автентичними або первинними [1; 4]), так і колективи, що представляють музикантів, які приходять у фольклорне виконавство «зі сторони», і пісенність, трансформовану в сучасній музично-стильовій дійсності, (такі колективи називають «вторинними» [1; 4] або «секундарними»

[1]). Однак, підкреслимо, що чіткої межі, яскравої різниці між вказаними типами колективів все ж немає, оскільки зазвичай до їх складу входять виконавці, різні за віком і за рівнем володіння традицією, тобто й ті, для кого знання традиції є природним, сприйнятим з молоком матері, й ті, хто оволодіває пісенним матеріалом, вже ставши учасниками самодіяльного колективу. У виконавській практиці навіть сучасних сільських ансамблів немає абсолютної замкненості тільки на давніх і тільки на «своїх» (місцевої фольклорної традиції) творах (що, до речі, декларують міські фольклорні ансамблі реконструктивного чи репродуктивного напрямку, хоч і вони не обмежуються однією виконавською — місцевою, обласною, регіональною — традицією, але множинність тут виявляється на географічному, а не хронологічно-стильовому рівнях).

Отже, пісенний репертуар сучасних виконавців включає традиційні зразки й сучасні. При цьому варто пам'ятати про відносність і певною мірою розмитість останнього поняття, оскільки, як стверджував І. Земцовський ще в 70-х роках ХХ ст., «кожний етап розвитку фольклору відповідно має свою «сучасність», тому в розвитку фольклору «завжди іде зіткнення (боротьба) нового і старого», хоч і зрозуміло, що «наша сучасність відрізняється... більшою ломкою відживших традицій» [3, с. 33]. Крім того, боротьба нового і старого обумовлюється сутнісною якістю, самою природою фольклорної творчості. Підґрунтям її феноменальності, за І. Земцовським, є три основні динамічні константи, що проявляються як три постійно діючі процеси — **синкретизм, перетонування й фольклоризм**. Вони визначають існування усякої живої усної традиції, хоч міра трансформацій та їх динаміка неоднакові на різних етапах її існування, в її різних локальних і жанрових зрізах [2].

Абсолютно очевидно, що загальна динаміка сучасного життя відповідним чином відбивається й на фольклорній творчості, й на усьому фольклорному середовищі. Тому динамічні процеси превалюють над кристалічними. Динамізм, перш за все, відбивається на зовнішній стороні фольклорної культури. Як вже зазначалося, це проявляється у зміні форми побутування фольклору (з побутової на сценічно-ансамблеву), в сучасному розумінні змісту фольклору (до якого відносять чи не все, що стало широко відомим і входить до активного репертуарного фонду). Відзначені зміни «тягнуть» за собою й інші трансформації, які стосуються вже жанрового складу пісенної традиції, виконавської манери, музично-стильового комплексу.

Для подальшого аналізу пісенного матеріалу методологічне значення має ще одна позиція, введена в науковий обіг І. Земцовським [2]. На його думку слід визнати існування в народній культурі «уні-

кального тандему <...> “фольклор / фольклоризм” (конкретизація третьої динамічної константи). Це означає, що фольклор і фольклоризм майже одвічно співіснують, фольклоризм виступає і як феномен сучасного життя, і як постійно діючий процес у житті усної традиції, і як та чи інша адаптація фольклору. «Людство живиться фольклором, але живе (спілкується, діалогізує, “розвивається”) фольклоризмом» [2, с. 13–16]. Тому, аналізуючи сучасний стан фольклорної традиції, відштовхуємося саме від фольклоризму і просуваємося від сучасності до традиції.

Спочатку про поняття «сучасної пісенності». Для сталої фольклорної традиції воно може бути визначено через категорію «напливовості». Причому до напливового музичного матеріалу варто відносити не тільки фольклорні твори з інших регіональних чи національних традицій («або чужо-племінного і культурного походження», як трактував цей термін С. Людкевич (цит. за: [7]), так і авторські, що є виразниками «іншої», не фольклорної стилістики, тобто стилістики музики письмової традиції. Слід підкреслити, що до «напливового» матеріалу відносяться також і зразки, які у стильовому відношенні представляють сферу фольклоризму (виконавського чи композиторського).

Не забудемо, що феномен авторства (письмового в своїй основі для європейської культури) в принципі не усвідомлюється не тільки носіями фольклорних традицій (представниками усної культури), але й учасниками художньої самодіяльності, які дотичні до письмової культури (причому це стосується як селян, котрих можна розглядати генетичними нащадками носіїв фольклору, так і городян, для яких музична творчість є не професійним заняттям, а аматорством). Головне для виконавців — мелодія, вербальний текст, загальний характер твору. Власне цим пояснюється й той факт, що популярні, широко відомі композиторські пісні починають визнаватися народними, бо ж співаються так же часто, з таким же задоволенням, в такій же виконавській манері, як і давно відомі фольклорні пісні. Такий легкий шлях проникнення авторських пісень до репертуару фольклорних виконавців пояснюється перш за все тим, що композитори можуть свідомо створювати мелодії в народному дусі. І якщо результат виявляється вдалим, то пісні й сприймаються народним середовищем. Особливо часто до виконавського репертуару носіїв фольклору останнього століття (бо саме в цей період відбувається активна взаємодія між усною та письмовою музикою) потрапляли пісні з радянських кінофільмів, що цілком зрозуміло і пояснюється дійсно масовим поширенням кіно. Такими народними стали пісні «Вот кто-то с горочки спустился», «Летят перелетные птицы», «Ой, цветет калина в поле у ручья» та багато

інших (російськомовний виконавський репертуар обумовлений відповідними умовами існування народної культури в ХХ ст., він, безумовно, являє собою одну зі стилєвих складових сучасної фольклорної мелосфери, але ця проблема утворює вже окрему самостійну тему для дослідження і в даній статті не розглядатиметься).

До сфери письмової чи авторської музики відносимо не лише власне нові, написані конкретними композитором і поетом твори. Найважливіше значення для трансформації фольклорної стилістики має також народно-хорова виконавська традиція, яка складалася в середині — другій половині ХХ ст. у композиторській та хормейстерській практиці для державних професійних і самодіяльних народно-хорових колективів. Вона відзначається безпосередніми зв'язками з академічно-професійною (письмовою) музикою і характеризується відповідною тембровою уніфікацією, фактурою, гармонією, прийомами варіаційного розвитку, особливостями художнього виконання (застосування певної динаміки, темпового різноманіття), узагальненою стилістикою оркестрового (інструментального) або сольоно-баянного супроводу. Можна стверджувати, що саме ця хорова культура змінила масове (фольклорне в тому числі) уявлення про пісенне виконавство. Сьогодні в багатьох селах його фактично не уявляють без інструментального супроводу, як кажуть співаки «без музики».

Вже вирости покоління виконавців, для яких звичною стала стилістика естрадної популярної музики, що використовується і для естрадних обробок народних пісень. Стیلістика таких обробок обумовлюється новим тембровим забарвленням (завдяки використанню тембрів ударних, електроінструментів, баяна, акордеона), новою ритмічною організацією, новим темповим рішенням.

Отже, сфера фольклоризму є багатозначною і розвиненою творчою сферою, де завдяки індивідуальному авторському таланту (композитора, хормейстера, аранжувальника) відбувається органічне поєднання фольклорної і нефольклорної стилістики. А з приходом фольклоризму у фольклорне середовище перший взагалі виступає посередником, стилєвим інструментарієм для трансформацій, для осучаснення фольклорної традиції. Проте міра або вияви цих трансформацій не однакові, можна виокремити лише деякі тенденції.

Результат взаємодії фольклоризму і фольклору визначається «силою» місцевої пісенної традиції. «Сила» традиції обумовлюється наявністю яскравої виконавської стилістики, збереженням розвиненої жанрової системи, існуванням талановитих, активних за характером співаків. В такому випадку, як складові репертуару фольклорних ви-

конавців, «напливові» пісні піддаються фольклоризації, тобто підлаштуванню їх до «своєї» стилістики.

Так, в с. Єгорівка Волноваського р-ну Донецької обл. виконавці з задоволенням співають пісні з репертуару Н. Кадишевої, з радянських кінофільмів, з широко відомого народно-хорового репертуару. Причому останній потрапляв у село не лише з радіо і телевізійного звукового ефіру, але й від учасників хорового колективу, який багато років у радянський час існував у місцевому клубі і через який пройшли багато хто з єгорівців. Однак основу репертуару єгорівців складають традиційні колядки, весільні, ліричні пісні. Виконавська стилістика включає особливу розспівність (протяжність) мелодій, використання фальцетних при звуків, незначне ковзання в межах чверті-півтону на одному розспівуваному звуці, дво-триголосся, вільне оперування натуральними і хроматизованими ступенями. Цікаво, що пісні з репертуару Н. Кадишевої стилістично абсолютно «не вибиваються» з-поміж місцевих зразків.

Такого ж «сильного», непохитно-фольклорного типу ансамбль до недавнього часу був у с. Семенівка м. Краматорська. Співачки так само мали багатий і найрізноманітний репертуар, проте у виконавсько-стильовому відношенні фольклорний автентизм асимілював все, що привертало увагу носіїв місцевої фольклорної традиції. Слід відмітити, що в її стилістиці наявні два взаємопов'язані історико-стильові шари — більш давній, через який у традиції проявляються явища синкретизму, і народно-романсовий, що «матеріалізує» явища переінтонування та фольклоризму. Він має риси гармонічної функційності завдяки, зокрема, руху мелодії по тонах тризвуку і навіть септакорду, застосуванню висхідних 2—4-х ступеневих зворотів з VII ступенем у складі. А отже, можна допустити, що останні стильові риси розвинулися або внаслідок переінтонування або під впливами фольклоризму. В усякому разі саме вони сприяли проникненню сучасної пісенності в репертуар семенівців. На жаль, в цьому колективі не було виконавців більш молодшого віку і тому не відбулося природної передачі традиції наступним поколінням. Сьогодні в Семенівці є ще один клубний ансамбль — значно молодшого віку, однак і за репертуаром, і за виконавською стилістикою його вже неможна вважати носієм власне місцевої фольклорної традиції.

Дещо інша ситуація виявилася в багатьох інших селах, зокрема в с. Лозовому Краснолиманського р-ну, Іскрі, Андріївці Великоновосілківського р-ну, Міньківці Артемівського р-ну, Новомихайлівці Мар'їнського р-ну, смт Талаковці Донецької обл., Салтиковій дівиці, Виблях Куликівського р-ну Чернігівської обл. Місцеві колективи вважають себе фольклорними, оскільки в них співають люди переважно пенсій-

ного віку, а репертуар складають народні (фольклорні), як упевнені виконавці, пісні. Але деякі з пісень вважати народними можна лише за популярністю і поширеністю, а не за походженням і стилістикою.

Так, в селищі Талаковці виконавцями до народних були віднесені й «Ой ти струмочок, чиста вода», «З далекого краю лелеки летіли», «Летят перелетные птицы» тощо. А в с. Серебрянці Краснолиманського р-ну, взагалі довелося відчуті і досить агресивне ставлення до суто фольклорних пісень. Тут для запису фольклору легко зібралася група жіночок, які, за їх твердженням, люблять сходитися на вулиці, щоб поспівати, відзначити спільно якесь свято (експедиція, у складі якої працювала авторка статті, зокрема, потрапила до села на Спаса). При знайомстві з'ясувалося, що всі присутні — переселенці з різних областей України. В репертуарі жінок дуже різні пісні, як фольклорні, так і авторські (на кшталт «Вот кто-то с горочки спустился»). Коли виявилось, що одна з жіночок М. Г. Киценко, 1953 р. н., родом з Вінницької обл. знає багато весільних, а інша, Г. Ф. Безсмертна, 1935 р. н., родом з Краківської обл. (інформація, подана співачкою), знає колядки, звичайно, у фольклористів виникло бажання «розкрутити» саме цих жіночок на традиційний репертуар. Однак після того, як були проспівані кілька традиційних пісень, одна з жінок висловила свою думку щодо них, зазначивши, що вони «скупні і некрасиві, що такі старі пісні нікому не цікаві». До консенсусу привів загальносприйнятний і широко вживаний репертуар «класичного» та пізнього лірично-пісенного стильового шару, як то «По цей бік гора», «Горіла сосна, палала», «Ой біда, подруженьки, ой біда», «Спить ставок, де колишуться віти» тощо.

Звичайно, на перший погляд, ці колективи подібні до фольклорних автентичних. Але є ряд ознак, які свідчать про певну трансформацію й, отже, відхід від традиційної пісенності. По-перше. В манері співу виконавці спираються на грудний регістр, але «відкритий» звук не є тут одним-єдиним. Верхній голос може підніматися за межі звичної для фольклору висоти, тому співакам доводиться переходити на головний резонатор. При цьому виконавиці не оволодівають академічним вокалом, а використовують побутовий звук, який не взмозі гармоніюватися з нижнім грудним звуком. Це призводить до необхідності посилення верхньої партії кількома співачками. Отже, відбувається трансформація власне фольклорної виконавської традиції, за якою верхній голос або вивід веде одна виконавиця (чоловіче пісенне виконавство майже відсутнє у фольклорному середовищі, в хорових колективах чоловічі тембри також використовуються в нижній складовій хорової фактури).

По-друге. У клубних колективах вже не уявляють свого співу без баянного акомпанементу, завдяки якому підвищується загальна висота

звучання виконуваного твору, змінюється манера звуковидобування, спрощується гармонічна тканина вокалу, оскільки не голоси, а звучання баяна здійснює гармонічне заповнення. Можливо цим пояснюється і збідніння виконавського репертуару, тобто співаки втрачають здатність гармонічного розспівування традиційних протяжних пісень, уміння слухати свій голос і голос іншої людини, відтворювати і насолоджуватися гармонією поєднання голосів. Тож не дивно, що в репертуарі подібних колективів переважають пісні з силабічною ритмікою, спрощеною гармонією, створюваною терцовим двоголоссям, в рухливих темпах (саме такий репертуар і виконавська стилістика наявні в молодшому ансамблі с. Семенівки, про який йшлося попереду).

Мелодичний силабізм, до того ж, обумовлює так зване «випрямлення» голосової «гри», яка в автентичному виконавстві проявляється у використанні різного роду під'їздів, глісандування, горлових, фальцетних призвуків, дробленні одного звука на декілька у вигляді форшлагів, тріолей чи інших «дрібних» груп. Їх виконання стає неможливим в умовах «включення» законів хорового співу (сценічні фольклорні ансамблі в сільських клубах орієнтуються не на малі традиційні виконавські форми, де кожний учасник-голос є достатньо вільним і самостійним, а на великі хорові, тобто ті форми, які сформувалися в сценічній народно-хоровій виконавській культурі з відповідними акустичними й артикуляційними правилами).

Представлені ознаки трансформації виконавської складової фольклорної традиції стосуються, так би мовити, поверхневого рівня мелосфери сучасності. Однак трансформаційні процеси зачіпають і більш глибокі шари фольклорної пісенності, включаючи компоненти музично-стильового комплексу. Для їх виявлення використовуємо метод структурного [5, с. 165–166] аналізу.

Яскравий матеріал для дослідження морфологічних трансформацій представляє пісенність с. Лиману Зміївського р-ну Харківської області. Записи в цьому селі проводились у 2006 р. експедицією Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору під керівництвом І. Фетисова. Серед респондентів були як окремі (сольні) виконавиці (М. М. Куш, 1909 р. н., М. К. Бражник, 1927 р. н.), так і учасниці клубного фольклорного ансамблю «Калинонька», який позиціонує себе як сценічний колектив з 1990 р. В ньому співають В. І. Бражник, 1938 р. н., М. І. Хрестосова, 1933 р. н., П. П. Горобець, 1929 р. н., Є. Я. Тищенко, 1937 р. н., О. І. Корнієнко, 1966 р. н. (керівник колективу, за фахом культосвітній працівник з вищою освітою).

В селі записані зразки всіх жанрів, які представляють фольклорну традицію східної частини України в її сучасному стані — колядки,

шедрівки, купальські, весільні, ліричні пісні. Окремі з них мають по дві (сольна і ансамблева) виконавські версії, зіставлення яких дозволяє вважати сольні версії, виконувані старшими за віком жіночками, як «традиційно законсервовані» чи автентичні (спрацьовують процеси синкретизму), а ансамблеві, виконувані жінками дещо молодшого віку — як «традиційно трансформовані» (на першому плані тут процеси переінтонування та фольклоризму) чи вторинні, секундарні.

Лиманський ансамбль відзначається виконавською і творчою активністю, є неодмінним учасником святкових заходів і концертів. Творча активність проявляється в тому, що ансамбль виступає колективним автором і режисером календарних свят Масляниці, Купала, Тройці. Однак місцеві святкові традиції майже втрачені, в пам'яті зберігаються лише два купальських наспіви. Між тим, культосвітня традиція проведення масових свят вимагає більшої кількості пісенного матеріалу. Творчої енергії лиманським співачкам не бракує, ось і виникають необхідні пісні, які за своєю інтонаційністю не стільки відтворюють традицію, скільки наслідують її, відштовхуючись від неї. Тому аналітичним шляхом виявляється зв'язок і з фольклором (через дію динамічних констант — синкретизму і переінтонування), і з фольклоризмом (через його письмово-авторську складову і постійну взаємодію між усною та письмовою природою пісенної творчості).

Звернемося до пісенного матеріалу і розглянемо найяскравіші приклади трансформаційних явищ. Так, з першого ж погляду, точніше слухового сприйняття, привертають на себе увагу купальська «А в наше село Купайло прийшло» та масляна «На Масляну собиралася». Їх не таке вже далеко виникнення й, отже, сучасну приналежність одразу видає поетичний текст — і в першому, і в другому випадку в ньому присутня описовість свята, чітка внутрішньорядкова рима, сучасні лексичні звороти: «А в наше село Купайло прийшло. Купайло прийшло, радість принесло. А наше Купало на вигоні спало, сонечко зійшло, за село пішло. Нарвали цвіточки та й сплели віночки. Кидали віночки на ті бережочки...», «На Масляну собиралася, у кожуха одягалася. Пуд муки узяла, бо я жіночка з села. Масляна, Масляна — нам на свято заслана. Вареничків наварила, горілочки наточила, куми бублик прив'язали, Масляну зустрічали. А Масляна не барилася, нам на свято заявила з пиріжками та з мішками, із піснями та смішками...». До речі, про останній текст співачки взагалі сказали, що його склала місцева поетеса.

Подальший структурний аналіз виявляє наступне. В сучасній купальській з традиційних текстів запозичений 5-складовий вірш з подовженням на кінці силабічної групи — 11113 (1 — вісімка, 3 — половина). Мелодії традиційних купальських складаються з трьох типів

поспівок — квартового, квінтового і септимового діапазону в трансплагальному (за А. Іваницьким [5]) поєднанні. В сучасній версії мелодія також побудована на трансплагальному поєднанні двох поспівок — квартової і квінтової за діапазоном. Правда, порівняно з традиційними наспівами, де переважає трихордовість, у сучасному відчувається певна мелодична «розпрямленість» за рахунок поступеневого руху. Завдяки такому рухову, а також використанню октавного вигуку «У!» наприкінці мелорядка підкреслюється центральне ладове, власне тонікальне, положення останнього звука, в результаті чого в наспіві намічається функційність — в першій фразі немов відбувається рух від тоніки до субдомінанти, а в другій — від домінанти до тоніки. Але така функційність є, скоріш, пізнішим нашаруванням на поліопорність, яка утворюється саме завдяки поспівковій природі наспіву, де кожна з поспівок має власне ладоутворення зі своєю опорою. Крім того, вигук «У!» — це ще одна ниточка, яка пов'язує наспів з традицією, зі стилістикою дівочих весняно-літніх наспівів. Цей вигук, до того ж, виконує і формотворчу функцію. Завдяки тому, що з'являється в кінці парних рядків, він набуває значення приспівкового елементу (п), який маркує утворення дворядкової строфи типу ААп.

Отже, в купальському наспіві, okazіонально створеному сучасними носіями традиції, немов відбувається певна боротьба між традиційною і сучасною інтонаційністю. Повернення або відтворення традиції «здійснюється» через віршову п'ятискладову форму, елементарну (примітивну) мелодію, утворену поєднанням всього двох вузькоамбітусних (у межах поступеневого квартового і квінтового руху) поспівок. Однак вони структуруються в строфічну організацію, без якої не уявляється сучасна пісенність, а в інтонаційно-ладовому наповненні відчувається тяжіння до гармонічної функційності.

Ще яскравіші прояви сучасного музичного мислення, які свідчать про трансформації фольклорної мелосфери, виявляються в масляній пісні. Правда зв'язок з традицією тут відчутно завуальований, бо на першому плані — інтонаційність авторсько-популярної пісенної сфери.

Стилістика авторсько-популярної пісенної сфери проявляється таким чином. Пісня має мелодію розвиваючого типу, де перша фраза виступає інтонаційним зерном, а друге речення заспіву і приспів — представляють його розвиток. Заспів втрачає сольний характер, що обумовлюється не просто його ансамблевим виконанням, а складом мелодичної лінії, не типовою для фольклорних сольних заспівів. У другому реченні куплету зустрічається неточна секвенція. У приспіві наявні елементи функційної гармонії, в передостанньому такті відбувається утвердження домінантової функції оспівувально-обертальною

фігурою крайніх голосів. Пісенна строфа являє собою просту двочастинну форму — куплет + приспів, кожна з частин якої має по два 4-тактових речення.

Сприйняття даного наспіву обумовлюється традиційним мисленням виконавців. Так, легке входження наспіву в традицію забезпечується натуральною формою минорної тональності, яка з позицій традиційно-фольклорної ладової системи виглядає як семиступенева діатоніка (мелодія має септимовий амбітус); ладовою неоднозначністю, котра в заспіві-куплеті в контексті тонально-гармонічної системи проявляється як відхилення у паралельний мажор, а у традиційно-фольклорній діатоніці — як об'єднання (інтерплагальна та трансплагальна інтерференція) самостійних ладозвукорядних осередків, а функційна послідовність S—T—D—T у приспіві традиційно-фольклорним мисленням сприймається як ладова двохопорність *c—g*. Традиційність бере гору і далі, що проявляється у переході до октавного унісону від двоголосної терції на III-му і V-му ступенях завдяки квінтовому стрибку з V-го на II-й ступінь у верхньому голосі; в октавному дублюванні верхнього і нижнього голосів у каденції заспіву; в елементах підголоскової поліфонії, утворюваній в каденції приспіву «бурдонуючим» на V-му ступені середнім голосом, який протистоїть октавному оспівувальному руху між II-м і VII-м підвищеними ступенями в крайніх голосах (на словах «нам на свято заслана»); у вільному чергуванні двоголосся з триголоссям.

Розглянуті пісенні зразки органічно вписуються у стилістику місцевої традиції, в усякому разі виконавиці їх сприймають як абсолютно традиційні, а інформацію про авторство і сучасність їх виникнення лиманські співачки почали усвідомлювати лише після уточнюючих запитань авторки статті.

Детальний аналіз обраних наспівів не є випадковим. Зрозуміло, що досліджуючи сучасну мелосферу фольклорної пісенності, необхідно враховувати різні чинники, які впливають на її особливості і специфіку. Головними серед них є: здатність фольклору до трансформацій, тобто його динамічна природа; стильові елементи народно-романсової жанрової сфери, що сформувалися в міській культурі, але фольклоризувалися при переході до фольклорного середовища, обумовивши тим самим наявність усно-писемної складової у фольклорній пісенності; стилістика масової радянської та сучасної популярної пісні; переважно сценічна форма функціонування фольклору.

Перераховані чинники «спрацьовують» дуже повільно, поступово, з різною глибиною проникнення в традицію і, відповідно, різним ступенем осучаснення автентичної стилістики. Але прискорена динаміка трансформацій, якою характеризуються всі сфери життя сучасної людини,

включаючи й музику, в тому числі усної традиції, відбивається і на фольклорній творчості. Саме цим пояснюється той факт, що серед фольклорних зразків зустрічаються пісенні мелодії, в яких результат трансформації є на поверхні, тобто вбачається неозброєним оком. Такі зразки слід визнавати мелодіями перехідного типу, оскільки і трактовка їх може бути дуже різною. Так, їх можна вважати сучасними чи авторськими мелодіями, які тільки потрапили на шлях фольклоризації й, отже, починають змінюватися під впливом фольклорної стилістики. А можна і навпаки — вважати традиційними (фольклорними) мелодіями, які піддалися осучасненню через сприйняття елементів нового стильового комплексу.

Однозначного твердження тут немає і бути не може. Головне, що представлені зразки народно-пісенних мелодій показують шлях сучасної трансформації фольклору, яка відбувається, нагадаємо і ще раз підкреслимо, в середовищі носіїв традиції. Правда, не слід забувати і того, що це середовище також піддалося трансформації за рахунок перенесення його на концертний майданчик.

Тож зрозуміло, чому для аналізу були обрані найпоказовіші в аспекті трансформаційності пісенні зразки, і чому в них були виявлені риси як традиційної автентики, так і сучасної авторсько-популярної пісенності. Зрештою всі виявлені стильові риси мають розцінюватися як явища: 1) **синкретизму** — через проявлення власне обрядової стилістики (поспівковість, вузький діапазон поспівок, їх повторюваність, натуральна ладовість у семиступеневій діатоніці, явища інтерференції тощо), 2) **переінтонування** — заміна трихордовості на поступеневість, використання елементів підголосковості, типової для ліричної пісенності, в обрядовому наспіві (навіть якщо це лише приурочений, а не власне обрядовий зразок), 3) **фольклоризму** — нагадаємо, що аналізовані зразки виникли у зв'язку з участю сільського фольклорного ансамблю в культосвітніх масових святах.

Проведений аналіз сучасних записів фольклору підводить до таких висновків. По-перше, проявлення в пісенному матеріалі усіх трьох постійно діючих процесів — синкретизму, переінтонування, фольклоризму показують, що усна традиція в певних умовах зберігається, продовжує існувати і плодоносити, тобто залишається живою.

По-друге, в інших умовах сучасна піснетворчість поступово переходить на рівень музикування, яке являє собою область перетину усної традиції і письмової музики у вигляді масової популярної пісні. В своїй кандидатській дисертації О. Козаренко [6] стверджує, що коли розпочинається фаза артефіційної (композиторської) музики, процеси музичного семіозу у фольклорній музиці майже припиняються, тобто яскраво проявляються тенденції до завмирання фольклорної традиції

[6, с. 10–11]. Також І. Земцовський ще в 70-х рр. ХХ ст. писав, що «в нових соціальних умовах, в атмосфері панування письмової культури народна творчість починає розвиватися нефольклорним шляхом <...> Наступає епоха переважно нефольклорних форм творчості» [3, с. 74]. Отже, проаналізований матеріал дозволяє стверджувати, що процес від «фази завмирання фольклорної традиції» (О. Козаренко) до «епохи переважно нефольклорних форм творчості» (І. Земцовський) триває досить довго і виявляється різними змінами, які мають творчий характер, що свідчить про збереження фольклору як виду творчості.

По-третє, наведені вище висловлення О. Козаренка та І. Земцовського, а також аналітичні приклади даної статті ведуть до усвідомлення того, що існує межа, за якою фольклор перестає існувати. Бачимо, що пісенні зразки, подібні до проаналізованих тут, якраз і презентують таку сферу, яка для фольклору є межею кінця, а для популярної музики — межею початку, тобто в цій області функціонує інтонаційність масової пісні, яка і пов'язана з фольклором, і відштовхується від нього для подальшого розвитку.

І останнє. Узагальнюючи все сказане, підкреслимо, що мелосферу, якою сьогодні представлене фольклорне (і первинне, і вторинне) виконавське середовище, варто визнати динамічною — такою, що знаходиться в русі до різноманітних змін. При цьому зміни мають як ретроспективне (синкретизм, переінтонування), так і перспективне (переінтонування, фольклоризм) спрямування.

Література

1. Грица С. Предмет усної народної творчості. Напрями і методи дослідження / С. Грица // Фольклор у просторі та часі : Вибрані статті. — Тернопіль : Астон, 2000. — С. 205–218.
2. Земцовский И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы / И. Земцовский // Механизм передачи фольклорной традиции : [Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко, апр. 2001 г. / [редкол. : Н. Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.) и др.]. — СПб. : ГНИУК РИИИ, 2004. — С. 5–25.
3. Земцовский И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) / И. Земцовский // Современность и фольклор. — М. : Музыка, 1977. — С. 28–75.
4. Земцовский И. О современном фольклоризме / И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Фольклор и фольклоризм. — Л. : ЛГИТМиК, 1984. — С. 4–15. — (Фольклор и фольклоризм; вып. 1).
5. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник / А. І. Іваницький. — К. : Заповіт, 1997. — 392 с.

6. Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Козаренко. — К., 1993. — 19 с.
7. Луканюк Б. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання [початок] // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : Матеріали / Упорядник Б. Луканюк. — Львів : ПНДЛМЕ ЛДМА імені М. Лисенка, 1993. — С. 7–14; те саме [закінчення] // П'ята конференція дослідників народної музики... — Львів : ПНДЛМЕ ЛДМА імені М. Лисенка, 1994. — С. 7–11.

Тюрикова О. В. Системний аналіз фольклорної мелосфери сучасності: досвід практичної реалізації. У статті прагматичному і структурному аналізу піддається фольклорний пісенний матеріал, записаний в експедиціях останніх років. Показується, що переважною формою сучасного збереження фольклору є його буття в репертуарі первинних і вторинних фольклорних ансамблів. Структурний аналіз конкретних пісенних зразків розкриває динамічну природу трансформаційних змін, які проявляються у явищах синкретизму, переінтонування і фольклоризму.

Ключові слова: фольклорна мелосфера, сучасність, прагматичний і структурний аналіз, сценічна форма функціонування фольклору, синкретизм, переінтонування, фольклоризм.

Тюрикова Е. В. Системный анализ фольклорной мелосферы современности: опыт практической реализации. В статье осуществляется прагматический и структурный анализ фольклорного песенного материала, записанного в экспедициях последних лет. Показывается, что преобладающей формой современного сохранения фольклора является его бытие в репертуаре первичных и вторичных фольклорных ансамблей. Структурный анализ конкретных песенных образцов раскрывает динамическую природу трансформационных изменений, которые обнаруживаются в явлениях синкретизма, переинтонирования и фольклоризма.

Ключевые слова: фольклорная мелосфера, современность, прагматический и структурный анализ, сценическая форма функционирования фольклора, синкретизм, переинтонирование, фольклоризм.

Tyurykova E. System analysis of the folklore melodic sphere of the modern time: experience of practical implementation. In the article pragmatics and structural analysis of the folk song material, registered in the expeditions of last years is made. It is shown that prevailing form of modern reservation of folklore is its being in the repertoire of primary and secondary folk groups. The structural analysis of particular samples of the songs reveals dynamic nature of transformational changes which become apparent as syncretism, re-intoning and folklorism.

Keywords: folklore melodic sphere, nowadays, pragmatic and structural analysis, stage form of folklore functioning, syncretism, re-intoning, folklorism.

ФОРМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Стремительность смены сложных, зачастую противоречивых событий XX века, их масштабность, социальная значимость обусловили необходимость точного запечатления примет времени, создания своего рода художественного портрета эпохи. Следствием этого стало активное обращение к документальным материалам в различных видах искусства: кино, живописи, литературе, театре, музыке.

На широкое проникновение тенденций документальности в музыкальное искусство XX века указывают многие исследователи в монографиях, статьях, очерках, посвященных проблемам стиля, творчеству композиторов, произведениям разных жанров. Однако до сих пор не существует специальной научной работы, в которой бы системно рассматривались различные аспекты функционирования документальности в сфере музыки. Этим и определяется **актуальность** темы данной статьи, в которой делается попытка выявить формы документальности в музыкальном искусстве XX века. Достижение поставленной цели вызвало необходимость решения ряда взаимосвязанных задач: раскрыть художественное претворение документальности в музыкальных сочинениях разных жанров, высветить способы индивидуально-авторской работы с документальным материалом, приемы художественной реализации как вербально-текстовой, так и музыкально-текстовой документальности и ее влияние на концепцию, драматургию, стилистику произведений.

Аналитическую базу статьи составили сочинения, созданные крупнейшими русскими и украинскими мастерами XX века, которые сумели ярко раскрыть характер эпохи, ее важнейшие проблемы, передать живое дыхание времени, художественно убедительно запечатлеть как возвышенные, так и низменные стороны человеческого бытия. Критерием отбора материала явилось также стремление рассмотреть разнообразие проявлений документальности в сфере музыкального творчества. В качестве показательных художественных образцов избраны: вокальный цикл А. Мосолова «Четыре газетных объявления», моноопера В. Губаренко «Одиночество», дающие возможность проанализировать приемы работы композиторов с вербальными документальными материалами; балет Р. Щедри-

на «Анна Каренина», позволяющий раскрыть значимость музыкально-документального материала, его использование в качестве важного драматургического приема; сценическая кантата Д. Шостаковича «Антиформалистический раек» как пример многоплановой работы с документальным материалом, одновременного введения вербальных и музыкальных документов с целью воссоздания подлинных событий в культурной жизни СССР конца 40-х годов и их острого сатирического обличения. Данные произведения охватывают большой временной период — от 20-х до 90-х годов XX века, что позволяет увидеть широту претворения принципа документальности на разных исторических этапах.

Рассмотрение форм проявления документальности в музыкальном искусстве обусловило необходимость освещения вопросов, связанных с определением документа и документальности. Опираясь на различные справочные источники, определим документ как носитель информации, служащий доказательством, свидетельством правдивости чего-либо. Исходя из понятия документа, возникли взаимосвязанные, близкие по существу понятия — документализм и документальность, под которыми понимается достоверное отображение подлинных фактов, событий и т. п. в различных видах искусства. Поэтому в статье они используются как синонимы.

Проецируя данное положение на музыкальное искусство, представляется вполне логичным использование этих понятий по отношению к музыкальным явлениям, имеющим аналогичную природу.

Документализм возник как одно из проявлений мощного (хотя и не всегда осознанного) влияния научных методов познания мира на творческий процесс, стремления к рациональной проверке и обоснованию фактов. Тяготение к «протокольной» точности, порой даже прямой фактографичности весьма широко распространилось в литературе и кино, театре и живописи, поскольку психология современного человека тяготеет к привлечению системы доказательств при подходе к любым явлениям, их подтверждению через четкие и определенные материальные носители. По наблюдениям критиков, начиная с 1960-х годов, во всех странах с высоким техническим потенциалом стали пользоваться повышенным спросом произведения документального характера. И, создавая сочинения на различные темы, как современные, так и исторические, авторы, как правило, обращаются к материалам, обнаруживающим подчеркнута документальную основу.

Освещение того или иного явления через документ, документальную достоверность становится требованием дня. Термин «взрыв документализма», введенный в обиход в критических статьях, констатирует ускоряющую тенденцию развития таких жанров как очерки, дневники, письма, воспоминания, эссе, коллажи, портреты, мемуары. Анало-

гичные явления имеют место и в музыкальном искусстве, что наиболее наглядно проявляется в произведениях, авторы которых обращаются к вербально-текстовым документам, в том числе газетным материалам.

Показателен в этом отношении вокальный цикл А. Мосолова «Четыре газетных объявления» (1926), в основу которого легли подлинные объявления, опубликованные в газете «Известия». Это произведение представляется во многом характерным для своего времени, поскольку в нем представлен сатирический взгляд художника на окружающую действительность с помощью намеренного «обытовления» жизни, «сниженного», нарочито прозаичного изображения повседневности, что аккумулирует в себе одну из важнейших тенденций искусства 20-х годов. Несомненная параллель здесь возникает с фельетонами М. Зощенко, сатирическими пьесами В. Маяковского («Клоп», «Баня»), оперой «Нос» Д. Шостаковича, его же фортепианным циклом «Афоризмы», вокальными зарисовками М. Коваля («Беспризорник», «Алкоголик», «Хулиган»), вокальным фельетоном В. Богданова-Березовского «На почве утки» и др.

Сама идея «Газетных объявлений», казалось, ниспровергает законы камерно-вокального жанра. При том, что попытки «омузыкалить» прозу имели место еще в XIX веке («Женитьба» М. Мусоргского), сложность прочтения словесного текста заключается в самом качестве прозы, далекой от какой-либо художественности. Показательно, что объявления взяты в своем первоначальном виде, без переработки, поэтому эмоциональный мир «Газетных объявлений» антилиричен, антипсихологичен, предельно характеристически заострен.

Как отмечает И. Барсова: «Герои вокальных миниатюр Мосолова — это социальные маски, во многом родственные современным мещанам мейерхольдовской сцены, персонажам “Клопа”, “Мандата”» [2, с. 84]. Это и рекламирующий свою продукцию продавец пьявок (№ 1 «Скажите всем...»), и находящаяся в состоянии стресса хозяйка пропавшей собаки (№ 2 «Собака сбежала...»), и малодушный гражданин Заика, пытающийся скрыть свое истинное происхождение (№ 3 «Гражданин Заика...»), и зловещий мастер «крысоловных дел» с 25-летней практикой (№ 4 «Лично хожу...»). По словам И. Барсовой: «...все эти персонажи, выхваченные из привычного повседневного мира и рассмотренные под лупой, вдруг вырастают в гротескные символы эпохи, внеличностные маски воинствующего обывателя, причудливо соединяющего в себе эгоцентризм и ничтожество» [2, с. 84].

Какой же избран автором подход к документальному вербальному материалу?

Для ответа на этот вопрос попытаемся определить творческий метод композитора, обусловивший художественную интерпретацию

нехудожественных текстов. Важнейшим приемом музыкального воплощения газетного материала является опора на разнородные речевые интонации, поданные в преувеличенном, шаржированном виде, которые сочетаются с многочисленными характеристическими деталями, искусно воссоздаваемыми инструментальными средствами. Благодаря этому возникают заостренные, словно поданные под увеличительным стеклом персонажи-маски, что сближает цикл А. Мосолова с театральными тенденциями 20-х годов, в частности, театром В. Мейерхольда (прием своеобразного сценического микроскопа или лупы).

Воплощение прозаического словесного текста, свободного в метрическом отношении, влечет за собой множественность приемов мелодико-ритмического интонирования слова, ориентацию на интонации «говорного» типа, предельную детализацию в соотношении словесного и музыкального рядов.

Так, в первом же объявлении — «Скажите всем, что высшего качества пивка покупайте и ставьте только П. Н. Артемьева» — интонационными средствами ярко подчеркивается стиль рекламного самовосхваления. Обращает на себя внимание сочетание узкообъемных интонаций, произносимых говорком, и броских нисходящих септимовых ходов в начале и конце номера, подчеркивающих главные в смысловом отношении слова, что соответствует закону психологического восприятия информации. Пластика речи передается во многом благодаря метро-ритмической свободе — использованию различных вариантов триольной ритмоформулы, неожиданному включению трехдольного такта в четную метрическую организацию. Гротесковости образа способствуют и фактурные «изыски» фортепианной партии, где арпеджированные аккорды крайних разделов сменяются эффектными размашистыми глиссандо в среднем разделе, в чем И. Барсова усматривает черты завуалированного танго и дешевого шика таперской игры [2, с. 85].

Портретная меткость, «схваченность с натуры» отличает и № 2 — «Собака сбежала». В центре внимания здесь образ растерянной, беспомощной хозяйки собаки, которая возлагает последние надежды на объявление в газете. Предельной детализации музыкального воплощения слова способствуют как интонации возгласа, близкие к крику в вокальной партии (октавно-тритоновые ходы на сильном времени к самому высокому звуку ми второй октавы, который является вершиной-источником всей мелодической линии), так и звукоизобразительные эффекты фортепианной партии. Начало номера с размашистого глиссандо на четыре с половиной октавы вызывает почти зримые ассоциации со стремительным бегом сорвавшейся с цепи собаки, а ритмоформула обращенного пунктира у фортепиано и ритмическая неупорядоченность вокальной

партии в следующем разделе передают как растерянность хозяйки, так и прихрамывающее «ковыляние» одинокой собаки.

В эпизоде *Presto* возникает ритмическая стабильность, связанная с новым текстовым поворотом — решимостью хозяйки любой ценой вернуть беглянку. Отсюда и изменившаяся фактурная организация фортепианной партии, в которой просматриваются черты хоральности в сочетании с несвойственными хоралу жесткими диссонансными созвучиями, вследствие чего возникает саркастический эффект, еще более усиливающийся возвращением к начальному возгласу в конце номера.

Таким образом, с одной стороны, наблюдается предельно точное воплощение всех «сюжетный поворотов» избранного газетного объявления, а с другой, — его авторская художественная реализация, переводящая серьезный текст в ранг музыкальной сатиры.

Найденные художественные приемы характерны и для двух последующих номеров цикла. В № 3 «Гражданин Заика...» отметим сопоставление нарочито «бесцветной», нейтральной, сугубо «прозаичной» в интонационном плане вокальной партии первого раздела (*Lento maestoso*) и слащавой фортепианной темы в стиле *a la rus* (раздел *Andante con dolore*), звучащей как издевка над «переличиванием» героя. Документальный срез времени ярко передан в третьем разделе (*Energico*), где акцентируется мысль о неукоснительной бдительности, свойственной сознанию *Homo soveticus*. Энергичная, жесткая речитация вокальной партии и новое фактурное решение фортепианной партии, представляющей собой отрывистые аккорды на стаккато с нарочито диссонирующим гармоническим наполнением, создают коллективный портрет среды, сознание которой отличается непреклонностью, прямолинейностью и ожесточенностью.

Трагический гротеск № 4 «Лично хожу» обнажается в результате пародийного сочетания черт похоронного шествия (показательна реплика *Lento Funebre*), предопределившего фактуру фортепианной партии — тяжелые акцентированные шаги кластерных созвучий, и легкомысленных украшений в виде форшлагов и мордентов, снимающих ощущение напускного величия. Предельно сжатый словесный текст в вокальной партии разбивается на краткие, отчлененные паузами фразы, в чем видится пародирование темпоритма речи, характерного для политических деятелей того периода. В результате документальный материал бытового характера обретает силу социального обличения. Не случайно возникает параллель между крысомором с двадцатипятилетней практикой и службой отлови котом из «Собачьего сердца» М. Булгакова. Благодаря мастерству художественного обобщения, эти образы становятся своеобразными символами эпохи.

Таким образом, документальный вербальный материал в вокальном цикле «Четыре газетных объявления» А. Мосолова обрел качественно новое звучание, вследствие чего все сочинение с позиций широкой исторической панорамы воспринимается как художественный документ своего времени.

Совершенно иную трактовку получил вербально-документальный материал в моноопере В. Губаренко «Одиночество» для тенора с оркестром (1993). По сравнению с вокальным циклом А. Мосолова, это произведение сосредотачивает внимание на внутренней жизни героя и основано на серии лирических писем Проспера Мериме к незнакомке¹.

Не имея возможности в рамках статьи дать развернутый анализ данного сочинения, выделим лишь те его черты, которые представляют интерес в рамках обозначенной нами проблемы.

Прежде всего, отметим особенности либретто, созданного М. Черкашиной. В результате тщательного отбора писем П. Мериме, разделенных большой временной дистанцией (переписка с поклонницей длилась более 30 лет), воспроизводится подлинный эпизод из жизни известного французского писателя XIX века. Мастерски выстроенная сценарная драматургия оперы позволила, по словам Н. Некрасовой, «глубоко воссоздать достоверный портрет человека, чей художественный образ отвечает свидетельствам друзей и современников Мериме» [6, с. 3]. Аналогичную мысль высказывает И. Драч: «В моноопере заметно стремление авторов воссоздать портретное сходство с реальным автором “Писем к неизвестной”, его эпоху, литературный стиль, его склонность к игре, театрализации, аффектации речи» [3, с. 116].

Помимо этого обращает на себя внимание достоверное отражение разнообразных деталей окружающего мира — от географических описаний, характеристики погодных явлений, до кулинарных подробностей. По меткому замечанию И. Драч, «схваченная предметная реальность, словно рентгеновская пленка, фиксирует внутреннее состояние героя, степень его открытости или нелюдимости, энтузиазма или печали» [3, с. 115]. Все это составляет важный аспект документальности данного сочинения, позволяет передать неповторимый локальный и временной колорит эпохи. Как подчеркивает Н. Некрасова: «Произведение можно считать “документальным” при сохранении основ художественности и, в частности, — “оперности”» [6, с. 3],

¹ Обращение к эпистолярным источникам типично для современного музыкального творчества, в частности жанра монооперы, вспомним «Письма любви» («Нежность») В. Губаренко, «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Письма в будущее» П. Дамбиса, «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа и др.

Стремление к точному воспроизведению документальных текстов повлекло за собой особое внимание к музыкальной интерпретации слова через его естественное воплощение в мелодике ариозно-декламационного типа. Монологи героя раскрывают все богатство приемов вокального интонирования, демонстрируют тонкую связь словесного и музыкального рядов. Декламационные обороты вокальной партии подчас приближаются к сухому говорку, а затем перетекают в певучие фразы и опять сменяются декламацией. Показательна гибкая смена темпоритма музыкального «прочтения» словесного текста, его ускорения и замедления в зависимости от эмоционального состояния, характера повествования. Отсюда дробность фразировки, частое паузирование, отражающее манеру прозаической речи.

Рассматривая проблему музыкальной интерпретации эпистолярного материала в опере В. Губаренко, отметим еще один, на наш взгляд, важный штрих. С целью конкретизации локально-хронологического пласта, а именно атмосферы предреволюционного Парижа 1848 года, композитор в качестве документальной эмблемы вводит интонации «Марсельезы», которая становится своего рода «голосом эпохи». В аналогичном плане воспринимаются фортепианные соло, вводимые в импровизационные инструментальные эпизоды, вызывающие аллюзии с фортепианными сочинениями романтиков, и прежде всего Ф. Шопена, музыка которого наполняла Париж середины XIX века.

Подытоживая подчеркнем, что моноопера «Одиночество» В. Губаренко представляет собой художественно убедительную композиторскую интерпретацию избранного литературного первоисточника, имеющего документальную природу. Его лирический, исповедальный характер вызвал к жизни тонкое, психологически многоплановое сочинение, позволяющее современному слушателю с позиций сегодняшнего дня окунуться в романтическую эпоху, прочувствовать и понять внутренний мир художника того времени, а через него раскрыть главную ценность жизни — высокую духовность человеческих отношений, согретых немеркнущим чувством любви.

Помимо опоры на подлинные вербальные материалы широко распространенной формой «документализации» художественного пространства является введение музыкального материала, имеющего знаковый характер для конкретного исторического периода, благодаря чему уточняется время происходящих событий, духовный климат эпохи, особенности национального и социального менталитета. При этом документальную функцию могут выполнять фрагменты из образцов не только бытовой, но и классической музыки, прочно утвердившихся в историко-стилевом ареале определенной национальной культу-

ры. В качестве примера остановимся на балете Р. Щедрина «Анна Каренина» (1972), в котором максимальная достоверность воплощения сложной психологической коллизии достигается с помощью широкого привлечения формы музыкального документирования.

Стремясь точно воссоздать колорит эпохи гениального романа Л. Толстого, ауру русской аристократической жизни XIX века, Р. Щедрин обратился к музыке П. Чайковского. В своих комментариях к балету композитор дает следующее пояснение: «Помимо фабульной, “событийной” стороны, роман Толстого насыщен “ароматом”, “пульсом” эпохи и вне ее стилистики будет лишен значительной доли достоверности, красочности, неповторимости и глубины. Выбирая путь для музыкального решения, я склонился к мысли обратиться к партитурам композитора, чье творчество было ближе всего к Толстому, который был вровень с ним по таланту и значению для истории и нашей отечественной культуры. <...> Так я пришел к решению использовать в музыке балета некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского, совпадающие по времени написания с годами замысла и работы Толстого над романом “Анна Каренина”» (цит по: [5, с. 148]).

В результате актуализируется вопрос о стилевом диалоге «различных музык», который уже стал предметом обсуждения в ряде исследований [см. 4; 5; 8]. Не ставя задачу всестороннего освещения данной проблемы, отметим лишь основные аспекты функционирования «чужого слова» как свидетельства подлинности временного пласта, воспроизводимого в балете «Анна Каренина».

Первая и, пожалуй, главная функция привлечения тематизма П. Чайковского — воплощение духовно богатого и вместе с тем сложного, противоречивого внутреннего мира героини с ее мечтаниями, страстными порывами, сомнениями, тревогами, разочарованием, отчаянием, трагической обреченностью. Среди цитированного материала, связанного с образом Анны, укажем тему медленной части Второго квартета П. Чайковского, которая появляется в балете много раз; тему Фортепианных вариаций (op. 19), звучащую в Мазурке (соло Анны); тему побочной партии первой части Третьей симфонии — в Танце с четырьмя кавалерами, дуэтино с Вронским. Их появление отмечает важнейшие этапы развития внутреннего действия, воплощающего тонкие оттенки душевного состояния героини. Именно благодаря заимствованному материалу образ Анны воспринимается в соответствующем времени жанрово-стилистическом ключе.

Второй аспект функционирования музыки П. Чайковского в балете Р. Щедрина — воссоздание внешних атрибутов светской жизни с ее блестящими балами, пышными приемами, но по сути холодной и рав-

нодушной. Так, в номере «Петербург. Салон княгини Бетси Тверской» (№ 6) несколько отстраненно, в манере салонного музицирования звучит фортепианная импровизация, близкая инструментальным произведениям П. Чайковского. А в эпизоде «Дворцовый церемониал» в ритме полонеза воспроизводится фрагмент из финала Третьей симфонии как одна из характеристик Каренина, связанная с осуществлением его тщеславных помыслов, столь чуждых Анне, вызывающих ее бунт.

Конкретизации внешней обстановки действия способствует также введение в балет других фрагментов музыки, которая была популярна в России XIX века, в виде цитат либо *quasi*-цитат. Они воспринимаются как своеобразные документальные «врезки», приближающие нас к реальному ходу событий, описанных в романе. Показательна в этом отношении «Сцена в Итальянской опере» (№ 19), где в качестве самостоятельного музыкального пласта композитор использует дуэт Ромео и Джульетты из оперы В. Беллини «Капулетти и Монтекки», которая была одной из наиболее репертуарных в театрах того времени. Аналогичный прием имеет место в сцене «Скачки» (№ 11–12), где эффект присутствия достигается с помощью мастерской стилизации бытового марша, исполняемого духовым оркестром на сцене, благодаря чему слушатель органично вводится в звучащую ауру пленэрной музыки XIX века.

Итак, широко разработанная Р. Щедриным форма музыкальной документалистики² в балете «Анна Каренина» обусловила художественную достоверность транспонирования одного из вершинных произведений русской классической литературы в иную жанрово-видовую плоскость.

Еще одной, наиболее радикальной формой документализации музыкальных произведений является комплексное использование вербально-текстовых и музыкально-текстовых источников. С этой точки зрения показательна сценическая кантата Д. Шостаковича «Антиформалистический раек». Произведение родилось как отклик композитора на драматические события 1948 года, связанные с развернувшейся в СССР кампанией борьбы с формализмом, что имело трагические последствия для судеб многих выдающихся музыкантов и музыкаль-

² Отметим ряд других произведений Р. Щедрина, свидетельствующих о разнообразном преломлении тенденции документализма в его творчестве: балет «Чайка», где пересекаются события чеховской пьесы и исторический факт ее провала на сцене Александринского театра в Петербурге 17 октября 1896 года; ораторию «Ленин в сердце народном», в литературную основу которой введены рассказы работницы Наторовой и красногвардейца Бельмаса; «Бюрократиаду» — сатирическую кантату на подлинный текст памятки отдыхающим одного из санаториев; «Поэторию» — концерт для хора, солиста и поэта с чтением стихов А. Вознесенского самим поэтом.

ного искусства в целом. Показательно, что в постановлении ВКП (б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» первым номером в ряду композиторов-формалистов был назван Д. Шостакович. Это послужило сигналом к открытой травле композитора, жестким обвинениям в его адрес на многих «проработочных» мероприятиях.

Как выражение отношения к происходящему, как «попытку снять стресс» в 1948 году Д. Шостакович создает свой остро сатирический «Раек». По замечанию жены композитора И. А. Шостакович: «Дмитрий Дмитриевич писал это сочинение для себя. Не рассчитывая на то, что оно будет когда-нибудь исполнено. Ему важно было именно тогда выразить свое отношение к происходящему <...> Может, поэтому он смог найти такую саркастическую форму отношения к событиям, абсурдность и варварство которых он видел и понимал» (цит. по: [1]).

Документальный подход определил все уровни произведения. Во-первых, в качестве сюжетной основы моделируется собрание на тему: «Борьба реалистического направления в искусстве с формалистическим направлением в искусстве». Во-вторых, либретто «Райка», составленное самим композитором, основано на фрагментах речей и выступлений высокопоставленных партийных деятелей. В-третьих, портреты реальных политических фигур конкретизируются с помощью специально отобранного, узнаваемого музыкального материала³. Так, речь «товарища Единицына» звучит на мотив песни «Сулико», как известно, любимой «вождем всех народов». Узнаваемость «товарища Двойкина» — главного идеолога СССР А. А. Жданова, и «товарища Тройкина» — известного партийного деятеля Д. Т. Шепилова достигается с помощью пародийно заостренных широко известных мелодий («Лезгинка», «Камаринская», «Калинка», песня Т. Хренникова «Мы вам расскажем» из кинофильма «Верные друзья»). Благодаря авторски-оценочному использованию подлинного вербального и музыкального материала данное сочинение носит разоблачительный характер, в гротескно-трагедийном ракурсе воссоздает облик сталинского тоталитаризма. Нельзя не согласиться с О. Соломоновой, которая подчеркивает: «“Антиформалистический раек” — есть лицо своего времени, документ эпохи» [7, с. 50].

Итак, выявленные разноплановые формы документальности в музыкальном творчестве показали огромные возможности расширения сферы художественных образов, которые несет в себе отражение фактов своего времени в их авторской интерпретации, что поднимает данные сочинения на уровень ярчайших свидетельств очевидцев.

³ Детально вербальные и музыкальные источники «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича рассмотрены М. Якубовым [9].

Дальнейшие перспективы разработки заявленной темы видятся в анализе применяемых документальных материалов, которые, в соответствии с целью их введения в произведение, следует классифицировать: 1) по методу отбора; 2) по приемам работы с ним.

Сам документальный материал можно рассматривать с различных позиций и распределить по таким критериям:

I. По физическим свойствам материала и характеру его восприятия:

1. Звуковые документы, которые подразделяются на:

— речевые (записи стенограмм, зачитывание актерами различного рода вербально-текстовых документов — протоколов, листовок, рецензий, выступлений);

— шумовые (воспроизведение звуков производства, запуска космического корабля, фоника сражений, криков и т. п.);

— музыкальные (включение материала, вошедшего в массовое сознание как эмблемы конкретных событий или воспроизводящего дух эпохи).

2. Изобразительные (визуальные) документы — использование в качестве оформления фотографий, плакатов, афиш, карикатур, характерных сценических приемов).

II. По качеству содержания документального материала:

— политические (речи выступлений политических фигур, указы, протоколы, листовки, военные документы);

— социальные (газетные объявления, служебные записки, нормативные документы);

— личностные (мемуары, письма, дневники, воспоминания).

III. По методу воплощения автором документального материала:

— объективное (отражение событий, непредвзятая передача фактов);

— сатирическое (окарикатуривание, нарочитое снижение образов с явно выраженной авторской позицией);

— лирико-психологическое (передача внутреннего мира героя).

Предложенные критерии, несомненно, расширят научный взгляд на проявление документальных тенденций в музыкальном искусстве XX века.

Литература

1. Александров А. Ювеналов бич / А. Александров // Сов. культура. — 1989. — 28 января.
2. Барсова И. А. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) / И. А. Барсова // А. В. Мосолов: Статьи и воспоминания / [сост. Н. К. Мешко]. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 44–122.
3. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія / І. С. Драч. — Суми : Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.

4. Катанова С. В. Музыка советского балета: Очерки истории и теории / С. В. Катанова. — Л. : Сов. композитор, 1980. — 294 с.
5. Лихачева И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. В. Лихачева. — М. : Сов. композитор, 1979. — 206 с.
6. Некрасова Н. Й. Сцени життя / Н. Й. Некрасова // Музыка. — 1994. — № 3. — С. 3.
7. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики / О. Б. Соломонова. — К. : ТОВ «Задруга», 2006. — 380 с.
8. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. — М. : Сов. композитор, 1980. — 328 с.
9. Якубов М. «Антиформалистический раек» Д. Д. Шостаковича: История создания, источники музыкального и литературного текста (Статья к нотному изданию) / М. Якубов. // Дмитрий Шостакович. «Антиформалистический раек» : [нотное издание]. — М. : DSCN, 1995. — С. 50–62.

Тукова Т. В., Карелова В. Ю. Формы документальности в музыкальном искусстве XX століття. На прикладі творів різних жанрів — вокального циклу О. Мосолова «Чотири газетні об'яви», моноопери В. Губаренка «Самотність», балету Р. Щедрина «Анна Кареніна», сценічної кантати Д. Шостаковича «Антиформалістичний райок» розглядаються вербально-текстова, музично-текстова та комплексна форми документальності в музичному мистецтві XX століття.

Ключові слова: документальність, форми музичної документальності, музичне мистецтво XX століття.

Тукова Т. В., Карелова В. Ю. Формы документальности в музыкальном искусстве XX века. На примере произведений разных жанров — вокального цикла А. Мосолова «Четыре газетных объявления», монооперы В. Губаренко «Одиночество», балета Р. Щедрина «Анна Каренина», сценической кантаты Д. Шостаковича «Антиформалистический раек» рассматриваются вербально-текстовая, музыкально-текстовая и комплексная формы документальности в музыкальном искусстве XX века.

Ключевые слова: документальность, формы музыкальной документальности, музыкальное искусство XX века.

Tukova T., Karelova V. Documentation forms in musical art of the XXth century. On an example of works of different genres — A. Mosolov's vocal cycle «Newspaper announcements», V. Gubarenko's monoopera «Loneliness», R. Schedrin's ballet «Anna Karenina», D. Shostakovich's scenic cantata «Antiformalistic raek» are considered verbally-text, musical-text and complex forms of documentation in musical art of the XXth century.

Keywords: documentation, documentation forms, musical art of the XXth century.

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ГЕНЕЗИС АЛЕАТОРИКИ

Модус культуры XX века, ориентированный, с одной стороны, на интеграцию художественных языков «всех времён и народов», а с другой — на экспансию в область новых концепций «звукотворчества», в значительной степени предопределил особую актуальность для современного музыкознания «генетико-типологического анализа» (Е. Зинькевич). Не сложившись в самостоятельную отрасль, они всё чаще не только входят в структуру содержания научных работ различного ранга, но и становятся подчас центральным предметом обсуждения.¹

Сам термин «генезис» (греч. *genesis* — происхождение, возникновение), вошедший в словарь музыкознания из области естественных наук и адаптированный к специфике гуманитарных исследований, не получил в нём собственной дефиниции и может быть понят из контекстных значений.

Так, М. Михайлов определяет его как предварительный этап стилового анализа, подчинённый «выявлению (точнее, пожалуй, «реконструкции») генетических истоков рассматриваемого стиля <...>» [11, с. 126].

Е. Зинькевич под генетико-типологическим анализом произведения понимает «качественный анализ проросших в нём традиций и их творческой переработки. Методологическое обоснование для выработки методики такого анализа следует искать в диалектике общего и особенного» [7, с. 97].

И хотя основным объектом исследования в этих работах выступает, с одной стороны, музыкальный стиль, а с другой — музыкальное произведение, методологические установки такого анализа, на наш взгляд, могут быть спроецированы и на явления иного уровня, в том

¹ Сошлёмся, в частности, на статьи В. Медушевского «Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа» [10] и Е. Зинькевич «Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки» [7].

числе и на феномен алеаторики, взятой в сложном единстве её многоаспектных проявлений.

Если идеи так называемой «тотальной алеаторики» можно в полной мере рассматривать как результат радикализации тенденций, специфичных для культуры XX века, то идеи «ограниченной алеаторики» в своей сущности не противоречат тем фундаментальным основаниям художественной деятельности, которые в качестве неких векторов определяют её устремления на любом этапе истории музыкального искусства. Это даёт повод обсудить феномен алеаторики не только в контексте современных «революционных» исканий, но и взглянуть на него как на явление, органично и непротиворечиво встраивающееся в единую цепь эволюционного процесса. Именно такой ракурс видения проблемы определил *цель* данной статьи, которая заключается в выявлении музыкально-исторических предпосылок алеаторики XX века.

«Восхождение к истокам» может быть направлено по различным руслам исторического художественного опыта, питающим корни современной алеаторики. Одни из них пролегают сквозь толщу традиций, формировавших профессиональную музыкальную культуру Европы, и уводят к периоду Раннего Средневековья. Так, в частности, Э. Денисов усматривает включение моментов случайности (мобильности) в свободно импровизировавшихся певцами так называемых «украшениях» (от лат. — *ornamentum*), которые позже сформировались в систему специальной нотации, но с определённой долей нерегламентированности. К орнаментике относятся «мелизмы, тираты, пассажи, колоратуры, глосы, некоторые виды фигурации аккордов <...> и ритмических изменений <...>» [2, с. 402].

Гвидо Д' Арещо (до 1000—ок. 1050) — один из наиболее значительных реформаторов в области музыкальной практики Средневековья, создал интеллектуальную игру (учебное упражнение) ««Малое пособие в науке музыки»» (*“Micrologus de disciplina firtis musicae”*) <...> оригинальную методику сочинения напевов на основе случайности. Она заключается в своеобразном моделировании процесса импровизационного творчества» [14, с. 12].

Особая значимость импровизационных форм творческо-исполнительской практики Средневековья для музыкального искусства Нового и Новейшего времени, заставляет музыкальную науку всё глубже и вдумчивее исследовать связи, парадоксальным образом соединяющие столь несхожие между собой культурно-исторические эпохи. И, как ни странно, эти связи, связи сущностные, а не стилизаторские, с гораздо большей очевидностью обнаруживаются в идеях, декларируемых приверженцами ограниченной алеаторики.

Прежде всего это касается новой концепции музыкального произведения, в которой неожиданным образом актуализированы творческие установки Раннего Средневековья, когда намечался переход от устной традиции к письменной, от анонимности коллективного творчества — к становлению института авторства, постепенно складываются предпосылки кристаллизации представлений о феномене музыкального произведения. Н. Герасимова-Персидская в статье «Авторство как историко-стилевая проблема» замечает: «Для средневековья в сущности определение “музыкальное произведение” не вполне корректно, ибо ничего современного, нового не «производится», а “со-чиняется” (“сочинится”) лишь новое расположение имеющихся элементов — возникает новый вариант бывшего прежде. <...> Таким образом, в силу указанной специфики сам музыкальный объект слабо обособлен внутри контекста — вернее, обладая содержательным ядром, он расплывчат на границах, отделяющих его от вариантов и более или менее родственных явлений» [3, с. 28]. Говоря о практике использования григорианских хоралов, Н. Герасимова-Персидская констатирует: «Как и в устном творчестве, напевы являются “всеобщим достоянием”, поскольку принадлежат “коллективной памяти”» [3, с. 29].

Практика анонимного творчества, в котором бесследно растворяются, а, точнее, взаимопоглощаются, сливаются индивидуальные творческие интенции, парадоксальным образом превращается в одну из целевых авторских установок в эстетике алеаторной композиции П. Булеза: «Великие писатели, на которых я опирался, — Малларме, Джойс, — стремились к тому, чтобы текст становился анонимным, говорящим сам по себе, без голоса автора. Если бы нужно было отыскать глубинную движущую силу произведения, которое я стремлюсь описать, то это был бы поиск анонимности» [8, с. 172].

Отголоски принципа коллективного со-творчества, выражающегося в слиянии процессов «творения-исполнения» в единый неразрывный акт, приводящий к бесконечному умножению равноправных версий единой музыкальной идеи, заметны в искусстве Европы различных эпох. На это обращают внимание многие исследователи, в том числе Э. Денисов, Н. Герасимова-Персидская, Ц. Когоутек, «пунктиром» обозначивший практику произвольной замены вокальных голосов инструментальными в средневековой и ренессансной вокальной полифонии, традицию цифрованного баса эпохи барокко и импровизационную сольную каденцию в классическом инструментальном концерте.

Особый интерес в этом плане представляет практика многочисленных переработок (контрафактур) в жанре разнотекстового мотета XIII столетия и популярность «пародийных» вариантов чужих произведений в искусстве барокко.

Характеризуя разные стадии переработок средневекового мотета, Ю. Евдокимова подчёркивает, что «центральный, эстетически самый существенный момент здесь заключался в том, что и авторы, и слушатели оценивали каждый новый вариант композиции как самостоятельное художественное произведение даже в том случае, если его отличия от «оригинала» были небольшими» [9, с. 75]. Однако изменения могли быть и довольно значительными, выражающимися не только в количественном составе голосов, соединении разноязычных текстов, но и в самой технике сочинения новых мелодических линий. При этом, как отмечает Ю. Евдокимова, «бывает трудно установить, какое произведение является первоисточником, а какое — его вариантом» [9, с. 75].

Н. Герасимова-Персидская определяет эту ситуацию как «некоторое виртуальное множество воплощений одной музыкально-поэтической идеи, которое может быть (а может и не быть) реализованным (инвариант с нулевым или некоторым количеством вариантов)». И далее: «Множественность становится общим показателем средневекового типа мышления. <...> Принципиально важна абсолютная обратимость: отсутствие иерархической зависимости ведёт к господству принципа координации, а не субординации» [3, с. 31].

Эти выводы перекликаются с идеями «открытого произведения» У. Эко и с теоретическими декларациями основоположника европейской ветви алеаторики П. Булеза. Так, в самом начале статьи «К моей третьей сонате» композитор декларирует: «Если сейчас мы пишем музыкальные произведения, их предназначением является самообновление с каждым исполнением, поэтому окончательно установившиеся произведения кажутся нам более не соответствующими современному положению музыкального мышления и развития <...> «/перевод мой. — А. С./ [16, с. 27].

Композиции с применением фактурной алеаторики (В. Лютославский) удивляют своей ритмической и мелодической разноголосицей. Это фоническое качество сближает технику алеаторики с гетерофонией. Гетерофонная природа с её «непредустановленной» гармонией, случайными диссонансами, всевозможными «неправильностями», которые могут возникнуть вследствие свободной импровизации, сродни алеаторной технике письма. В современной музыке применяют «дублировки, мнимополифонические, сонорные, одновременно-вариантные приёмы (подголосочного типа с возможными имитациями), которые по сути являются гетерофоническими и обычно используются в условиях алеаторики и импровизационности» [15, с. 27]. Симбиоз алеаторики и гетерофонии можно определить как «вариантная многоголосица».

Искусство комбинаторики («*ars combinatoria*»), где «“конечным продуктом” <...> является особый — вероятностный — тип организации музыкального материала <...>» [4, с. 31], основано на действиях пермутации и комбинации² с различными объектами.

К *ars combinatoria* относят музыкальные игры, созданные И. Ф. Кирнбергером, Ф. Э. Бахом, Й. Гайдном, В. А. Моцартом. Они получили название «Алеаторика XVIII века» (Л. Гервер, А. Лебедева). Парадокс состоит в том, что числовые и музыкальные таблицы создавались тщательным образом «во избежание звукового хаоса и собственно “случайности”, авторы предусматривают все возможные варианты звучания» [4, с. 37–38]. Такой подход, как указывают Л. Гервер и А. Лебедева, свойственен играм Баха и Моцарта. Гайдн же, сочиняя музыкальные игры «охотно идёт навстречу случайности, правда, там, где значительный разброс гармонических вариантов не критичен» [4, с. 38].

Противопоставление импровизации и письменного сочинения в XV и XVI веках отражено в терминологии того времени. Французский теоретик Николя Воллик в трактате «Золотое произведение» («*Opus Aureum*», 1501) впервые применил термин «*sortisatio*», означающий «бросание жребия». М. Сапонов замечает, что «в применении к музыке этот причудливый термин указывал на принцип случайности, непредвиденности при совместном импровизированном музицировании и фактически использовался как синоним понятия «импровизированный контрапункт» [14, с. 28].

Со второй половины XVI века в Италии сложился тип сопровождения *basso continuo*, который вплоть до XVIII века вносил определённую долю мобильности в музыкальную форму, где, на первый взгляд, чётко зафиксированные цифровые обозначения смены гармонии при исполнении предполагали свободную импровизацию средних голосов и добавление украшений на своё усмотрение.

Название фигурированный бас, как указывает Г. Орлов, «происходит не от слова “фигурация”, а от слова “фигуры” — как, по пифагорейской традиции, назывались цифры. Цифры под линией баса указывали на интервальный состав желаемой гармонии, определяя таким образом гармонические последования и общий тональный каркас сочинения. Эта система, изобретённая органистами как стенографический способ записи аккордов сопровождения хоровой полифонии или

² «Пермутации — перестановки элементов; комбинации — замены одних элементов другими, подобными по функции (ограниченный состав единиц в первом случае и бесконечно вариантный во втором)» [4, с. 42].

одноголосного псалма, была вскоре взята на вооружение певцами и инструменталистами» [12, с. 194]

Со второй половины XVII столетия возникло уникальное явление клавесинного искусства — французская бестактовая прелюдия³. Она несёт определённую свободу, возможность передачи композиторского замысла и исполнительского прочтения. Бестактовая прелюдия «не утрачивает свою магическую привлекательность <...> этому способствует та особая загадочность, которая скрывается в зыбкой грани между возможностью композитора передать посредством нотных знаков живое дыхание своей импровизации и способностью понять эту запись исполнителем, вынужденным становиться прежде сочинителем и соавтором» [6, с. 115–116].

Важным представляется то, что бестактовая «композиция» импровизировалась (искусством импровизации владел каждый профессиональный музыкант той эпохи), точнее, «композиция» создавалась каждый раз по-новому в метрическом и ритмическом планах, так как все звуки записывались целыми нотами⁴. Исполнитель также самостоятельно выбирал темп, варьировал скорость арпеджирования аккордов.

В середине XVIII века были предприняты попытки сочинения музыки и необычным (вероятностным) способом. Так в 1751 году английский музыкант Уильям Гейс написал сатирическое руководство «Искусство сочинять музыку исключительно новым способом, пригодным для самых захудалых талантов». В этом руководстве он предлагает взять чистую нотную бумагу, затем обмакнуть в чернила щётку и над бумагой провести по ней пальцем. На нотном листе образуются всевозможные кляксы и брызги. Остаётся только подрисовать к этим кляксам и брызгам хвостики, чтобы получились «полноценные ноты».

Большое распространение со второй половины XVIII и до начала XIX века получили музыкальные игры с косточками. С помощью игральные кости, специальных числовых и нотных таблиц, любой желающий, без предварительных знаний, мог стать автором пьесы в духе бытовой музыки того времени.

³ Французская бестактовая прелюдия просуществовала с 1650 до 1720 года и насчитывает около 60 произведений французских композиторов: Л. Куперен, Н. Лебег, Ж. Де ля Гер, Д'Англебер, Л. Маршан, Л. Н. Клерамбо, Г. Ле Ру, Ж. Ф. Рамо, Н. Сире.

⁴ «Куперен намеренно отказывается от традиционных ритмических длительностей не для того, чтобы запутать тех, кто будет читать его текст. Он лишь даёт возможность исполнять свободно то, что требует разговорной спонтанности, о чём не получается говорить стихами» [6, с. 117].

Так, в 1757 году немецкий композитор И. Ф. Кирнбергер выпустил «Руководство к сочинению в любое время полонезов и менуэтов с помощью игральных костей». В предисловии он указал: «Эта игра предоставляет возможность любителям музыки, несведущим в искусстве композиции, заменить иногда в часы досуга ломберный стол <...> Каждый, кто знает только игральные кости и счёт, а также может записывать ноты, способен сочинить столько небольших пьес, сколько он пожелает» [13, с. 199].

В 1790 году под именем Й. Гайдна было издано руководство к сочинению менуэтов «*Gioco filarmonico*», в том же году, приписываемое К. Ф. Э. Баху «Руководство к сочинению вальсов с помощью игральных костей».

В 1793 году, после смерти В. А. Моцарта, было издано «*Musikalisches Würfelspiel*» («Музыкальные игры в кости») — «Руководство, как при помощи двух игральные кости сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции». Это руководство и аналогичное по сочинению контрдансов, приписывается Моцарту, который, по свидетельству современников, любил составлять различные головоломки⁵. Арсенал сочинителя состоял из двух игральные кости, двух таблиц с сочинёнными ста семьюдесятью шестью тактами. При помощи костей определялись номера тактов и постепенно образовывалось произведение: «В пьесе допускаются только мелодико-гармонические вариации, вписываемые в строго контролируемые рамки формы (например, каденционные такты всегда стабильны и не зависят от прихоти костей). Весь музыкальный материал сочинён заранее, и исполнитель должен по сути производить только механические операции: бросать кости, находить по таблицам нужные такты, выписывать их последовательно и затем исполнять» [5, с. 96].

Музыкальные игры без авторства «Карманные книжки для любителей музыки» — «Музыкальная игра костями, или Способ сочинять менуэты и трио для клавинофордов посредством двух косточек» и «Музыкальная игра косточками, или Показание к сочинению произвольного числа штук без знания музыки и правил сочинения», изданные в России в конце XVIII столетия, состояли из двух таблиц: «цыфирной» и «музыкальной». Выбор тактов по первой таблице (цыфирной), где были указаны цифры, показывающие номера во второй таблице (му-

⁵ В третьем издании каталога всех сочинений Моцарта, с исправлениями А. Эйнштейна, эти руководства находятся в разделе приписываемых Моцарту произведений под номером 249 в.

зыкальной), определялся случайным способом — бросанием игральных косточек.

Все руководства указывают на грань между игрой в музыку и сочинением-составлением музыки посредством случайных операций — бросанием двух косточек. С одной стороны не случайно, а преднамеренно, сочинённые авторами объекты: таблицы, с точно рассчитанным количеством цифр; такты с конкретной музыкальной информацией (образом, характером, темпом, тональностью), учитывающие автономность и универсальность согласования интонации, фактуры, высоты звуков между тактами, с продуманной единой гармонической схемой, что является определяющим для всех пьес, с другой — намеренная случайная (бросание косточек) операция распределения этих объектов, компонования, конструирования музыкальных фрагментов в целое музыкальное произведение приводило в итоге к занимательному занятию-игре, задача которой состояла в попытке объединить скрытый, точный, строгий, безукоризненный расчёт и вероятностные, возможные, непредвиденные результаты, основывающиеся на случайных действиях. Сочинением музыки такие операции назвать затруднительно, скорее игра в сочинительство музыки — собирание кусочков (тактов), складывание их, конструирование из заготовленных объектов.

Позже, в музыкальных играх стали меняться правила игры, вместо таблиц начали применять карты, где каждая карта это один такт. В одном случае, как вариант, обходились без игральных костей, но использовали случайный выбор карт из связок, в другом использовали бросание косточек для усложнения операции «сочинительства» и выбора карт из связок. Такие операции принадлежали игре под названием «Калейдоакустикон, музыкальное упражнение для составления 214 миллионов вальсов и более» (1825)⁶.

Наряду с европейскими музыкальными играми существовали и оригинальные русские музыкальные игры: «Опыт музыкального искусства костями, или Легчайший способ сочинять пьесы без познания нот и музыки для пиано-форте, изданный любителем и артистом музыки Д. Кушеновым-Дмитревским» (1822) и того же автора в двух частях «Дамский музыкальный кабинет, содержащий в себе искусство сочинять по изложенным таблицам разного рода пьесы для пиано-

⁶ В «Изыяснении калейдоакустикона» сказано, что «Калейдоакустикон, в бесконечных своих изменениях для уха есть то же самое, что калейдоскоп для глаз» [13, с. 201], отсюда и название игры.

форте» (1828)⁷. В этих играх завуалированы специально сочинённые пьесы, текст которых предварительно разделён по тактам и расположен в таблицах в определённом порядке. Отличие этих музыкальных игр от предыдущих состоит в том, что в «“Опыте...” и “Дамском музыкальном кабинете...” с помощью бросания костей и всех последующих операций (отыскания по выпавшим очкам цифр в “числительных таблицах” и выписывания по ним соответствующих нотных тактов из “музыкальных таблиц”) не создаётся (“складывается”) новый музыкальный текст, а отыскивается по частям уже существующий, заранее сочинённый композитором» [13, с. 203].

В XVIII–XIX веках «единственной “резервацией”, где виртуозы ещё пользовались ограниченной свободой, были каденции в оперных ариях и инструментальных концертах» [12, с. 195]. Эти индетерминированные участки формы отдавались «на откуп» исполнителям и каждый раз звучали по-новому. Но уже «Моцарт и Бетховен лишили исполнителей и этой привилегии, взяв на себя попечения о каденциях, сделав их органической частью целого, но при этом сохранив импровизационно рапсодическую манеру изложения» [12, с. 195]. Как отмечает М. Бондаренко: «Эстетика венского классицизма предполагала в каденции свободное комбинирование элементов основного музыкального материала и сохранение в ней общего настроения произведения. Композиторская фантазия XIX ст. нацелена на их преодоление, вследствие чего характер связи каденции с концертным целым оказывается регламентированным лишь индивидуально-творческой волей автора» /перевод мой. — А. С./ [1, с. 14].

В музыке романтического периода, после изобретения метронома (1812), предполагающего контроль композитора над темпом, «исполнители-романтики умудрялись пользоваться ощутимой мерой свободы. <...> Следуя темповым указаниям метронома, они — с поощрения и аудитории, и композиторов-единомышленников — широко пользовались выразительными возможностями *tempo rubato*, который то отставал от метрономического пульса, то опережал его <...>» [12, с. 197]. Показательны в этом отношении также указания *rubato* (*accelerando*, *ritenuto*, ферматы), *quasi*-импровизационные речитативы и т. д.

Сочетание регламентации (в данном случае системы гаданий) и индетерминированности (произвольное подбрасывание трёх монет) находим в описании древней китайской книги для гадания «Книга

⁷ В «Дамском музыкальном кабинете...» расширился жанровый диапазон. В первой части могут быть собраны арии, романсы, русские песни, во второй — кадрили, вальсы, экосезы, мазурки и другие танцы.

перемен» (И-цзин). Она содержит 64 гексаграммы, обозначающие, как утверждают древние комментаторы, все основные жизненные ситуации. Это сложная система, охватывающая и отражающая, в соответствии с теорией «Книги перемен», весь мировой процесс, всё чередование ситуаций, происходящее от взаимодействия и борьбы сил света и тьмы, напряжения и податливости, добра и зла, ситуаций в которых оказывается и действует человек. А зависит предсказываемый, скажем роковой, ход событий от случая — трёх монет, поочерёдно подбрасываемых шесть раз.

Таким образом, предпринятый исторический экскурс доказывает наличие прочных генетических связей современной алеаторики со многими явлениями, имеющими игровую природу, в музыкальном искусстве предшествующих эпох, что свидетельствует о наличии значительных творческих потенций алеаторического метода в композициях XX века.

Литература

1. Бондаренко М. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Бондаренко. — Харків, 2008. — 17 с.
2. Брянцева В. Н. Орнаментика / В. Н. Брянцева // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 402.
3. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 27–33.
4. Гервер Л. ARS COMBINATORIA XVII–XVIII веков — прообраз музыкальной техники XX века (заметки к теме) / Л. Гервер, А. Лебедева // Искусство XX века: диалог эпох и поколений / [сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева]. — Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 1999. — С. 30–50. — (Искусство XX века: диалог эпох и поколений; т. 2).
5. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. — К. : Гамаюн, 1999. — 313 с., ил., нот.
6. Зенаишвили Т. Французская бестактовая прелюдия. Импровизация или интерпретация / Т. Зенаишвили // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 115–118.
7. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 96–102.
8. Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970): Исследование / Т. Золозова. — К. : Музична Україна, 1989. — 216 с.

9. Евдокимова Ю. К. История полифонии — Многоголосие средневековья X—XIV вв. / Ю. К. Евдокимова. — М. : Музыка, 1983. — 454 с., нот. — (История полифонии; вип. 1).
10. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. Медушевский // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 5—18.
11. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 264 с., нот.
12. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. — Вашингтон-Санкт-Петербург: Н. А. Frager & Co, Сов. композитор, 1992. — 408 с.
13. Рыжкова Н. Музыкальные курьёзы XVIII—XIX веков / Н. Рыжкова // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 199—205.
14. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с., нот., ил. — (Вопросы истории, теории, методики).
15. Трёмбовельский Е. Гетерофония: типология фактур — эволюция ткани / Е. Трёмбовельский // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 165—175.
16. Boulez P. Zu meiner III Sonate / P. Boulez. — Darmstadt: Beiträge zur Neuen Musik, iii (1960). — S. 27—40.

Скрыпник А. В. Музыкально-исторический генезис алеаторики. В статье рассматриваются исторические предпосылки алеаторики XX века. Раскрывается роль импровизационных форм в искусстве Средневековья, Нового и Новейшего времени, влияние метода коллективного сотворчества, искусства комбинаторики. Доказывается наличие прочных генетических связей современной алеаторики со многими явлениями, имеющими игровую природу.

Ключевые слова: алеаторика, импровизация, игровые формы музыкального искусства.

Скрипник О. В. Музично-історична генеза алеаторики. У статті розглядаються історичні передумови алеаторики XX століття. Розкривається роль імпровізаційних форм у мистецтві Середньовіччя, Нового й Новітнішого часу, вплив метода колективної співтворчості, мистецтва комбінаторики. Доводиться наявність міцних генетичних зв'язків сучасної алеаторики з багатьма явищами, що мають ігрову природу.

Ключові слова: алеаторика, імпровізація, ігрові форми музичного мистецтва.

Skrypnic A. Musical-historic genesis of aleatoric. Historic prerequisites of aleatoric of the 20-th century are considered in the article. The role of improvised forms in the art of the Middle ages, New and the Newest times, the influence of the method of the collective co-authorship, art of combinatorics are revealed. The availability of strong genetic relations of modern aleatoric with many phenomena having play nature is proved.

Keywords: aleatoric, improvisation, play forms of musical art.

О СИМВОЛИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ТВОРЧЕСТВЕ АРТУРА ЛУРЬЕ

Одна из ярчайших и в то же время одна из наименее изученных творческих фигур в художественной жизни России начала XX в. — Артур Лурье (1891—1966). Немногие беглые упоминания его имени в советской печати окрашены в безоговорочно уничижительные тона. Неудивительно: в 1922 г. А. Лурье эмигрировал на Запад, и отечественная критика резко заклеяла все стороны деятельности композитора-«невозвращенца». В последние годы этот несправедливо забытый и, безусловно, оригинальный художник стал привлекать внимание ученых. Среди исследований, проливающих свет на мировоззрение композитора, выделим статью Т. Левоу «Артур Лурье и петербургский авангардный миф» [4], интернет-издание Л. Казанской «Артур Лурье: «Пушкин — наша печка». Опыт музыкально-исторического расследования» [3], а также доклад К. Эмерсона «Арап Петра Великого. Артур Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века», прочитанный в 1999 г. и опубликованный в русском переводе в 2001 г. [8].

В музыковедческих работах А. Лурье чаще всего определяют как композитора-футуриста, дерзкого экспериментатора, попиравшего традиционные основы искусства и претендовавшего на открытие «новой эры» в музыке. Недостаточная изученность творческого наследия, «нелогичность» интереса «авангардного» композитора к поэзии А. Пушкина обусловили обращение к теме данной статьи, цель которой — рассмотреть проявления символистских тенденций в творчестве А. Лурье на примере претворения символики розы в цикле «стихотворений с музыкой» «Элизиум».

Парадоксально, но радикальные теоретические суждения Лурье довольно скромно отразились в его собственном композиторском творчестве. Лишь несколько сочинений, созданных в 1914—1916 гг., воплощают футуристические идеи на практике: Первый струнный квартет, фортепианные циклы «Синтезы», «Дневной узор» и «Формы в воздухе», четвертитоновая Первая прелюдия для фортепиано. В основном же творчество А. Лурье отмечено импрессионистски-символистскими исканиями. Таковы ранние фортепианные и вокальные миниатюры (Пять прелюдий *op.*1, Два эстампа *op.*2, мазурки *op.*7, «Маски» *op.*13), романсы на стихи П. Верлена и

С. Малларме. Типично импрессионистская образность проявляется уже в названиях фортепианных пьес: «Сумерки Фавна», «Ароматы, краски, звуки», «Целует клавиши прелестная рука», «Полет», «Сплин» и др.

Параллельно А. Лурье увлекается поэзией русских символистов, с которыми его связывала тесная дружба. В 1915 г. были созданы несколько «Триолетов» на стихи Ф. Сологуба (существовал также замысел оперы на сюжет Ф. Сологуба «Узор из роз»). Не раз композитор обращался к поэзии А. Блока (ранние романсы «О чем поет ветер», «Сидят у окошка», «Я пригвожден к трактирной стойке», хоровая кантата «В кумирне золотого сна»), которого именовал «одним из самых совершенных людей в истории мирового искусства»¹. Первым, кто начал писать музыку на тексты А. Ахматовой, также был А. Лурье: в 1914 г. (за два года до появления ахматовских романсов С. Прокофьева) он создает 10 вокальных миниатюр на ранние стихи поэтессы из цикла «Четки».

В своем эссе о Пушкине (к 85-летию со дня смерти поэта, 1922) А. Лурье критикует ультрасовременные музыкальные течения, в которых «проблемы техники и материала, механизация творческой воли и сознания» [3, с. 5] преобладают над жизненной сущностью. Автор призывает коллег отрешиться от «раздвоенности сознания и разъедающей душу отравленности», вернуться к «песенной природе музыки», к ее органическому взаимодействию с высокой поэзией, к «овладению жизнью в её высшей реальности» [5, с. 85].

По отзывам современников, А. Лурье был эрудированным, высокообразованным человеком, прекрасно ориентированным в вопросах религии, философии, литературы, поэзии — как современной, так и прошлых веков. Тонкий знаток античности, он увлекался также живописью Ван Гога, Тулуз-Лотрека, утонченной графикой и живописью японца Харунобу и англичанина Бердсли, французской романтической литературой, был потрясен живописью Эль Греко — все это свидетельствует о широте художественных вкусов композитора, тяготении к утонченной красоте, гедонистическим образам. Т. Левая называет его «культурным героем» русского авангарда, имея в виду разносторонность дарований композитора, позволившую ему проявить себя не только на ниве музыки, но и в области живописи, поэзии, литературной публицистики. Это была «собираТЕЛЬная личность» — неоднозначная, сложная, многоликая; эстет с обостренным чувством красоты (что сближало его с основными творческими принципами русских поэтов-символистов). Для последних именно А. Пушкин был воплощением гармонии и

¹ В 1921 г. А. Лурье посвятил памяти скончавшегося Блока пьесу для хора и духовых «Траурная песнь на смерть поэта».

красоты в поэзии, легендарным Орфеем, олицетворявшим гармонию божественного Духа, перед которой стихает мятеж темных сил. Для поэтов-символистов «Поэт — величина неизменная. Могут устареть его язык, его приёмы, но сущность его дела не устаревает...» [1, с. 160] — эти строки А. Блока посвящены именно Пушкину.

Кроме представителей символизма, большое влияние на интерес А. Лурье к творчеству А. Пушкина оказал И. Стравинский, начавший свой композиторский путь с обращения к пушкинской поэзии (*op.* 1 — романс «Туча», *op.* 2 — сюита для голоса с оркестром «Фавн и пастушка»). Особенно выделял Лурье оперу Стравинского «Мавра» (по пушкинскому «Домику в Коломне»), усматривая в ней триумф «линии Глинки и Чайковского» в русской музыкальной школе. Сам Стравинский отмечал: «По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада» [6, с. 153], объясняя, таким образом, посвящение оперы памяти Пушкина, Глинки и Чайковского.

Европейский универсализм, привлекавший Стравинского, оказался близок и Лурье. По мнению Д. Эмерсона, «для обоих композиторов-изгнанников <...> эмиграция включает в себе коренную русскую национальную черту <...> Россия всегда сильнее всего была, в их глазах, выходя за свои собственные пределы, подвергая новому переводу и неожиданному сближению и скрещиванию элементы инородных культурных традиций <...> Русская аутентичность есть, по определению, гибрид» [8, с. 443]. Сам А. Лурье выразил отношение к А. Пушкину в очерке «Голос поэта» через сравнение поэзии Блока, Ахматовой, Мандельштама с пушкинским наследием, «чей дух напоен самой стихией музыки — стихией жизни и мира <...>» [3, с. 4]. Центральная мысль автора, по мнению Л. Казанской, заключена в словах: «Но если эпоха последней формации русской поэзии, эпоха символизма, имела главный упор в проповеди Дионисийства, Пушкин, пронизанный дионисийским экстазом, живет в нашей памяти как светлый миф о Солнечном Герое (Аполлоне). Для нас, музыкантов, он живой носитель духа музыки, вечно рождаемого в Дионисе, но просветленного в лучах Аполлона» (цит. по: [3, с. 5]).

В 1921 г. А. Лурье обращается к стихам А. Пушкина с целью создать вокальный цикл под названием «*Elisium*». Композитор избирает 8 стихотворений, распределив их в 2 тетрадах: для 1-й тетради — «Роза», «Лишь розы увядают», «О дева-роза, я в оковах» (у Лурье — «Подражание турецкой песне»), «Отрывок» («Не розу пафосскую»), для 2-й тетради — «Пью за здравие Мэри», «Юношу, горько рыдая...» («Юноша и дева»), «Не пой,

красавица, при мне», «Подражание испанской песне» (видимо, тоже название А. Лурье). Замысел был осуществлен наполовину: лишь 4 из 8 стихотворений «переведены» на язык музыки («Роза», «Лишь розы увядают», «О дева-роза, я в оковах», «Юноша и дева»)². Несложно заметить, что Лурье выбирает не самые известные и характерные для Пушкина стихотворения. Все они носят символический, почти афористический характер, что еще раз подтверждает значимость для композитора символистских мотивов. Не придерживается Лурье и хронологии, обращаясь и к стихотворениям самого раннего периода творчества поэта (1815 — «Роза»), и к поздней его поэзии (1830 — «Не розу пафосскую»).

Общей чертой стихотворений, избранных для 1-й тетради, является присутствие в них образа-символа розы — очевидно, Лурье преследовал цель создания некоего смыслового единства, единой семантической нагрузки цикла. Что же общего находили поэт и композитор в символе розы? Обратимся к трактовке этого образа (символа) в культуре различных эпох — ведь, как известно, и Пушкин, и Лурье были прекрасными знатоками мифологии, религии, философии, искусства.

В Древней Греции и Риме роза была символом любви, красоты, непорочности, но и скоротечности жизненных благ. В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона упоминаются розарии древнего Рима — поминки по умершему, когда розами украшали могилы; римляне украшали розами и храмы, статуи, венки в религиозных процессиях и на свадьбах. В культурной традиции западноевропейских народов древности и средневековья розы выступали олицетворением траура, а также символом любви и чистоты.

Искусство Ренессанса связывало красоту розы с Венерой, сравнивая колючесть шипов цветка с ранами любви (согласно древним мифам, розы возникли из капель крови Венеры или Адониса). Роза издавна была включена в символику католической церкви, где являлась символом рая, Девы Марии, небесного блаженства и одновременно страдания.

России и всей восточнославянской культурной традиции символ розы оказался чужд и практически не отразился в народной обрядовости и поэзии (некоторое значение он приобрел не ранее XIX в.). Интерес Лурье к этому образу в поэзии Пушкина еще раз подчеркивает его приверженность к европейскому типу мышления.

Из упомянутых выше многогранных значений символа розы выделим два основных: любовь и смерть (страдание). Именно эти два по-

² Романсы опубликованы Московским музыкальным издательством в 1921 г.; каждое сочинение было издано отдельно, но на титульных листах печаталось содержание всего цикла.

люса находим в отобранных Лурье стихах Пушкина. В первом стихотворении («Роза») отчетливо звучит идея краткосрочности жизненных благ: «Где наша роза, / Друзья мои? / Увяла роза, / Дитя зари. / Не говори: / Так вянет младость! / Не говори: / Вот жизни радость! / Цветку скажи: / Прости, жалею! / И на лилею / Нам укажи». Во втором стихотворении (давшем название циклу) звучит тема бессмертия и вознаграждения истинно любящих душ, страдавших и погибших во имя любви³. Розы олицетворяют души влюбленных, отравленных божественным ароматом амброзии: «Лишь розы увядают, / Амброзией дыша, / В Элизий улетает / Их лёгкая душа. / И там, где волны сонны / Забвение несут, / Их тени благовонны / Над Летою цветут». В третьем стихотворении раскрывается тема судьбы, от которой «защиты нет»: «О дева-роза, я в оковах, / Но не стыжусь твоих оков: / Так соловей в кустах лавровых, / Пернатый царь лесных певцов, / Близ розы гордой и прекрасной / В неволе сладостной живет, / И нежно песни ей поёт / Во мраке ночи сладострастной»⁴.

Образная антиномия *любовь—смерть*, *любовь—страдание* характерна для поэзии Пушкина. Раздумья о любви и смерти, о «тайнах счастья и гроба» звучат в большинстве произведений одного из наиболее плодотворных периодов творчества поэта — болдинской осени. Это период ожидания, предвкушения предстоящего семейного счастья с Натальей Гончаровой, в которое поэт почти не верит («В вопросе счастья я атеист...») — и время осознания реального ужаса смерти: поэта со всех сторон окружает «холера морбус». Тема любви и смерти раскрывает в сочинениях болдинской осени вполне реальный автобиографический фон: «Но не хочу, о други, *умирать*, / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.../ И может быть — на мой закат печальный / Блеснет *любовь* улыбающую прощальной» («Элегия», 1830) /курсив мой. — В. Р./

Активное развитие Пушкиным темы *любовь—смерть* позволило Лурье выделить её многозначные смыслы и коснуться личности самого поэта, у которого данная тема во многом автобиографична. В цикле «Элизиум» Лурье стремится воссоздать сложившийся в его представлении образ поэта сквозь призму романтической темы любви и смер-

³ Элизий (Елисейские поля) — мифическая счастливая страна, райские поля в загробном мире, где в вечной молодости и счастье, под вечно голубым небом с незаходящим солнцем живут после физической смерти праведные и благочестивые люди. Элизий — награда умершим за верность в любви.

⁴ Пушкин приписывает Эросу источник всех творческих склонностей и импульсов человека. Заметим, что эта тема близка духу дионисийских веяний символистской эпохи.

ти⁵. Совершенно в духе эпохи А. Лурье избирает для своего цикла жанр «стихотворения с музыкой» — способ особого прочтения поэзии, позволяющий раскрыть истинное, в понимании музыканта, звучание того или иного поэтического произведения. «Стихотворения» решены в импрессионистском духе, близком К. Дебюсси, но отчасти отмечены и чертами скрябинской экзальтированности. Поражает чуткость слышания композитором пушкинского слова, точность музыкального воплощения структуры стиха.

Так, в первом стихотворении цикла («*Поэза*»), согласуясь со структурой стиха, Лурье «вписывает» его в 3-частную форму с репризой и динамизированной серединой. В первом — экспозиционном разделе вокальная партия силлабического типа, покоящаяся на аккордовых вертикалях сопровождения, воссоздает лаконичность поэтического текста короткими мелодическими фразами; терцовые обороты придают ощущение закругленности, плавности, воспроизводят интонацию вопроса. Размеренное аккордовое движение, характерное для хора, создает впечатление статичности, замороженности. Но хоральная строгость «разбавляется» здесь элементами пасторальных наигрышей, имитирующих свирель (флейту Пана). Гармония постепенно «расцветивается» изнутри: трезвучия сменяются септаккордами, придавая звучанию новые оттенки красочности.

Второй раздел несет развивающую функцию и контрастирует с первым: он сжат во временном отношении, насыщен движением (что обусловлено появлением нового эмоционального состояния). Использование полифонического приема — бесконечного канона подчеркивает философское содержание поэтических строк: «Не говори: так вянет младость! Не говори: вот жизни радость!»

В третьем разделе, совмещающем функции репризы и коды, вокальная партия расширяется до диапазона октавы, выписывая новую интонационную линию. Фактуру (включая вокальную партию) образуют три мелодические линии. Общее направление — устремленность вверх (символ выхода из безысходности), нахождение нового качества («И на лилею нам укажи...»)

Второе стихотворение цикла «*Лишь розы увядают*» также не отмечено активностью развития, однако здесь создается совершенно другое состояние. Интонационное зерно последующего музыкального развития заложено в шеститактовом инструментальном вступлении. Характерная фигурация

⁵ Всякий раз, обращаясь к творчеству Пушкина (1935 — опера-балет «Пир во время чумы», 1949–1961 — опера «Арап Петра Великого»), композитор касается темы личности поэта, затрагивает особенно волновавшие его темы и проблемы. Зерно же подобной «пушкинианы» Лурье было посеяно именно в цикле «*Elisium*».

в сопровождении (своего рода подвижный органнй пункт) выдерживается на протяжении всего «стихотворения». В его основе — интонационно-фактурный комплекс, содействующий впечатлению статичности. Хроматическое волнообразное движение сопровождения, округлость форм движения вокальной партии создают впечатление перетекаемости, аморфности, туманности, что соответствует поэтическому тексту. Для подчеркивания иллюзорности Элизима Лурье использует искусственные лады (уменьшенный лад в первой фигурации сопровождения во вступлении), гармонический лейткомплекс $a-e-g-b-c-des-es$, вызывающий ассоциации со скрябинским «прометеевым» аккордом, акцентирование лейтинтонации $a-des$ (интервал уменьшенной квинты) как основной.

Автор акцентирует основные смысловые точки поэтического текста: «амброзия» (временное расширение посредством укрупнения длительностей в вокальной партии и сопровождении, при сохранении мелодического рисунка), «Элизий» (вариантное изменение вокальной партии, перенесение её второй половины на октаву вниз, усиление вводнотоновости). Изменяется характер сопровождения: высокий регистр, прозрачность фактуры подчеркивают призрачность, невесомость состояния.

На слове «душа», единственный раз в «стихотворении», силлабiku кратковременно заменяет распев. Мелодическое движение на этом слове направлено вниз (по тексту «легкая душа» «улетает»)⁶. Столь оригинально композитор подчеркнул невозможность состояния «легкости души» после пребывания её в греховном мире, прохождения различных испытаний и жизненных перипетий. Поскольку розы символизируют в данном стихотворении души влюбленных, находящихся вне реальности, в каком-то своем мире, общий характер музыки передает особенности их состояния отстраненности, отчужденности, замороженности. Не упоение друг другом, а тягость и страдания приносит им чувство любви.

Философски осмысливает А. Лурье значение слова «Лема». Мифологический символ вечности находит в музыке воплощение через идею вечного существования подобного эмоционально-психологического состояния. Так, волнообразное движение сопровождения характерно для романтической музыки, но его хроматизация, вместе со сложной интонационностью вокальной партии и насыщенными гармоническими комплексами, явно принадлежит XX столетию. Ощущение же перетекаемости, округлости, создаваемое звучанием в целом, не может не вызвать ассоциаций с музыкой Ренессанса.

⁶ Слово «легкая» Лурье подчеркивает восходящим октавным движением на звуке *a*, после чего дает постепенное нисходящее движение к звуку *des* (контуры лейтинтонации).

При видимой однородности, бесконтрастности, кажущейся медлительности — признаках так называемой медитативной драматургии, — можем говорить об ассоциациях с «идеей потока», связанной с изображением эволюционного процесса микроизменений (при внешней статике)⁷.

«*Подражание турецкой песне*» выдержано в одном настроении (медленный темп, отсутствие динамических всплесков, динамика *pp*); текст изобилует органными пунктами, остинатными фигурациями, педалями (удерживаются практически все голоса), но фактура при этом легка и прозрачна. Общий характер музыки отмечен светлой грустью и смирением: речь идет об «оковах» любви — сладостной, но всё же неволе.

Вокальная партия этого монолога наиболее развита (диапазон охватывает *e* малой октавы — *fis* второй октавы), наполнена простыми распевами слогов и фиоритурами (подражание пению соловья). В отличие от развитой фактуры предыдущего стихотворения, здесь она концентрируется в арпеджированном аккордовом изложении, с выдержанным органным пунктом на звуке *h*, затем *e*. Особо выделяется «неестественность» музыкальной интонации слова «*нежно*», озвученного композитором восходящей чистой квартой. Далее эта интонация «усугубляется», превратившись в увеличенную кварту (акцентируется слово «*мрак*»). Мелодическая линия изменяется интонационно, ритмически, динамически (спад динамики). Фраза «*во мраке ночи*» звучит без сопровождения, как основной смысловой акцент (он попадает на точку золотого сечения) не только данного стихотворения, но и всего цикла, ключ к пониманию его замысла. Композитор затрагивает здесь тему любви как обреченности человека, сознательных «оков», которые хоть и дарят некое упоение, нежность, но всё же лишают свободы и обрекают на страдания.

Таким образом, два центральных стихотворения цикла — это стихотворения-состояния («Лишь розы увядают» — невесомость, отчужденность, аморфность; «Подражание турецкой песне» — тихая грусть, смирение), а крайние («Роза» и «Отрывок») выполняют функции вступления и эпилога. В первом стихотворении слышны не только размышления о жизни и смерти, но и о том, стоит ли наполнять свою жизнь лишь розами или замечать также «лилеи». По всей видимости, А. Лурье выбирает вторую позицию, что подтверждается стихотворением, предполагавшимся в качестве заключительного в цикле: «Не розу пафосскую, / Росой оживленную, / Я ныне пою. / Не розу феосскую, / Вином окрапленную, / Стихами хвалю. / Не розу счастливую, / На персях увядшую / Элизы моей...»

⁷ Вспоминается «Волшебное озеро» А. Лядова.

Общее настроение, создаваемое циклом А. Лурье, подтверждает трактовку «Элизиума» в пушкинских традициях — как царства Красоты, Гармонии и Покоя. Медленный темп каждого из романсов, динамическая приглушенность, эмоциональная ровность, умиротворенность, высокий лиризм и изысканность направлены на создание утонченно-приглушенной атмосферы, ощущения погружения в сладостную нирвану, приобретения недостигаемого идеала. С одной стороны, создание подобной музыкальной «нирваны» передает общее отношение поэтов-символистов и самого композитора к Пушкину — аполлонически лучезарному «творцу гармонии». Общий характер звучания цикла — это как бы «впечатление от Пушкина», то светлое, жизнеутверждающее чувство, которое возникает даже при упоминании имени Поэта. Лурье воссоздает его гармоничный, светлый образ, «передает истинно музыкальный (возвышенный и духовно богатый) дух его поэзии, противопоставляя “своего” Пушкина технократическому искусству» [3, с. 8].

С другой стороны, композитор словно пытается проникнуть в глубь тайны самой личности поэта, передать основную идею, обусловленную жизненным опытом Пушкина и пронизывающую почти все его творчество. А. Лурье прибегает к помощи символа — поэтического (выбор афористических стихов, воспевающих некую символическую розу) и музыкального. В результате музыкально-символистского прочтения поэзии Пушкина создается своеобразное «элизиум-состояние», наступающее при осознании человеком обреченности даже в самом светлом, божественном чувстве любви. Было ли обращение к подобной теме вызвано мыслями о роковой гибели Пушкина и «приношением» Лурье трагической дате или же проблема «любовь—смерть» воспринималась им как основная в личности и творчестве поэта? В пользу последней версии, как было отмечено, свидетельствуют сочинения Пушкина, избранные Лурье для своих более поздних произведений.

В обращении А. Лурье к А. Пушкину усматривается типичное стремление художника-символиста воссоздать прошлое, ставшее грезой, сном, о чем можно с болью и грустью вспоминать. В прошлом символистов манит «мнимая красота», ушедшая из жизни мечта; они стилизуют прошлое так же, как пейзаж, город, быт. Пушкин для Лурье — Орфей, создатель поэзии и музыки, основная функция которого — заклинательная, орфическая. И хотя о личности самого композитора трудно составить однозначную, четкую картину, все же кажется справедливым предположение, что и в своем творчестве Лурье усматривал подобную функцию. Известно, что за два года до смерти, взяв в руки карандаш, Артур Лурье нарисовал символический автопортрет в образе Орфея, увенчанного лавровым венком...

Литература

1. Блок А. О назначении поэта / А. Блок // Блок А. Полное собр. соч. в 8 т. / [ред. В. Орлов]. — М.-Л. : Гослитиздат, 1962. — С. 160–168. — (Блок А. Полное собр. соч. в 8 томах; том 6).
2. Воробьев И. Композиторы русского авангарда / И. Воробьев. — СПб : Композитор, 2007. — 160 с.
3. Казанская Л. Артур Лурье: «Пушкин — наша печка». Опыт музыкально-исторического расследования [Электронный ресурс] / Л. Казанская. — Режим доступа к статье: www.theatre.spb.ru.
4. Левая Т. Артур Лурье и петербургский авангардный миф / Т. Левая // Музыка в пространстве культуры: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. — С. 189–197. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 33).
5. Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда: Статья первая. А. Лурье — комиссар по делам музыки / И. Нестьев // Сов. музыка. — 1991. — № 1. — С. 75–87.
6. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. — Л. : Госмузиздат, 1963. — 273 с.
7. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл. — М. : Крон-Пресс, 1999. — 655 с.
8. Эмерсон К. «Арап Петра Великого» Артура Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века / К. Эмерсон // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / [ред. Д. Бэтеа, А. Осповат и др.]. — М. : ОГИ, 2001. — С. 438–471.

Редя В. Я. О символистских тенденциях в творчестве Артура Лурье. Статья посвящена выявлению символистских тенденций в творчестве А. Пушкина и А. Лурье. В центре внимания — символика розы в цикле стихотворений с музыкой «Элизиум».

Ключевые слова: символ, стихотворение с музыкой, смысловой акцент, антитеза «любовь-смерть».

Редя В. Я. Про символістські тенденції у творчості Артура Лур'є. Стаття присвячена виявленню символістських тенденцій у творчості А. Пушкіна й А. Лур'є. У центрі уваги — символіка троянди в циклі віршів з музикою «Елізіум».

Ключові слова: символ, вірш із музикою, значеннєвий акцент, антитеза «любов-смерть».

Redia V. About symbolism tendencies in work of Arthur Lourié. The article is devoted to revealing the paradox display of the symbolic tendencies' unity in works by A. Pushkin and A. Lourié. The center of attention is the symbolism of a rose in the collection of poems with music «Elisium».

Key words: symbol, poem with music, semantic accent, antithesis «love-death».

**СЮИТА Р. ШТРАУСА
«МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ»:
СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Проблемы семантического анализа музыки уже несколько десятилетий находятся в эпицентре музыковедческих поисков. Исследования А. Кудряшова, В. Медушевского, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой, С. Шипа дали ответы на многие важные вопросы, возникающие в процессе познания музыкального содержания. И все же неубывающая актуальность изучения духовного слоя музыки требует продолжения работы в этом направлении. Одна из насущных задач заключается в применении семантических методов исследования по отношению к конкретным музыкальным произведениям, именно на решение этой задачи и нацелена настоящая статья.

В качестве материала избрано произведение немецкого классика XX века Рихарда Штрауса, имеющее сложную и неоднозначную судьбу. Это — музыка к пьесе Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». Задуманное как дружеский дар режиссеру Макс Рейнгардту за помощь в дрезденской постановке «Кавалера роз», это произведение не сразу обрело свой окончательный вид. На премьере, состоявшейся в октябре 1912 года в Штутгарте, значительно сокращенная комедия Мольера-Рейнгардта оказалась лишь первой частью пятчасового спектакля — драматическим вступлением к опере «Ариадна на Наксосе». Публика не оценила оригинальный замысел. Причины неудачи Штраус позже объяснял так: «Та публика, которую интересовала комедия, оставалась неудовлетворенной, а любителей оперы не особенно привлекал Мольер. Театральной администрации приходилось в течение одного представления занимать на сцене две труппы, драматическую и оперную, и вместо полного сбора за два спектакля она должна была довольствоваться одной, и то сомнительной выручкой!» (цит. по: [3, с. 383]).

После длительных колебаний Штраус решил отделить оперу от комедии. Результат переработки оперы хорошо известен: «Ариадна на Наксосе» по праву считается жемчужиной оперного творчества композитора. Что же касается «Мещанина во дворянстве», то в 1917 году

Штраус восстановил музыку, созданную ранее к мольеровской пьесе, но изытую «за ненадобностью», и дописал несколько новых номеров. «Комедия с танцами» Мольера в 1918 году была поставлена в качестве самостоятельного спектакля с музыкальным сопровождением на сцене берлинского Немецкого театра. Этот спектакль также не имел успеха у публики, хотя композитор сохранил привязанность к своему творению до конца дней. Иначе сложилась судьба оркестровой сюиты, составленной автором в 1920 году из наиболее эффектных музыкальных фрагментов спектакля: в качестве концертной пьесы она завоевала широкое признание и любовь слушателей.

Семантический анализ сюиты Штрауса следует начать с обнаружения звуковых структур, выполняющих знаковую функцию. Это фанфарные обороты и гаммообразные тираты, танцевальные и маршевые ритмоформулы, терцово-секстовые параллелизмы и арпеджированные аккорды фортепиано, выписанные и не выписанные орнаментальные фигуры. Но шире всего представлены комплексные — стилистические и жанровые — знаки. Большинство стилистических знаков репрезентируют так называемую «галантную» эпоху — эпоху Мольера и Люлли, Вагто и Куперена. Понятие «галантности», складывающееся к концу XVII столетия, как указывает Л. Шаймухаметова, «основано на “незаинтересованном” <...> созерцании прекрасного» [6, с. 48]. Свойственный галантному веку тип чувствования обусловил передачу внутреннего — чувств и переживаний — через внешне-пластическое их выражение. И это «внешнее» отождествляется в нашем представлении с такими характеристиками как «утонченное», «прекрасное», «возвышенное». Жанровые знаки в сюите ограничены, в основном, кругом придворных танцев галантной эпохи, канонизировавших пластическую мягкость движений: менуэтом, сицилианой, курантой.

Музыкальные знаки у Штрауса в большинстве своем структурно не выделены. Инкрустированные в звуковую ткань, они располагаются в начале построений, составляя интонационное ядро тем, или в кадансовых зонах, проникают в фоновые пласты фактуры или же присутствуют в «распыленном» состоянии, обретая целостную форму в виртуальном мире слушательского сознания.

Рассмотрим теперь зону значений обнаруженных музыкальных знаков. Но прежде идентифицируем их с позиций типологической принадлежности. Взяв за основу предложенную Л. Шаймухаметовой [6] классификацию музыкальных знаков по источнику их происхождения, выделим две группы — знаки ситуативные и текстовые. К первой группе отнесем фанфарные обороты, являющиеся разновидностью звуковых сигналов, мелодико-ритмические фигуры, передающие

пластику человеческих движений, тембровые и фактурные элементы, ассоциирующиеся со звучанием определенных музыкальных инструментов (клавесин, лютня), и жанровые знаки, сформировавшиеся в сфере бытового музицирования (танцевальные и маршевые ритмоформулы). Вторая группа включает знаки, имеющие своим источником композиторские тексты. В нашем случае это цитаты, риторические и аффектные фигуры, а также стилистические знаки.

Из числа распространенных музыкальных знаков, обозначенных Л. Шаймухаметовой как сигнальные формулы, в «Мещанине» Штрауса встречается лишь фанфара. В № 3 «Мастер фехтования» фанфарный мелодический оборот является начальным тематическим импульсом пьесы и основным элементом всей музыкальной ткани.

Как известно, прямые значения фанфары как музыкального знака складывались в ситуациях торжественных празднеств, рыцарских турниров, охотничьих забав и военных действий. Это обусловило широкое использование фанфарных мотивов в вокальных и сценических произведениях на военно-рыцарские сюжеты¹. Вместе с тем, уже в операх XVII века фанфарная интонация расширила круг своих значений, обогатив его передачей эмоциональных состояний, связанных с переживанием борьбы, драматических столкновений [2, с. 164]. В XVIII веке фанфарные обороты как знак героического проникают в инструментальную музыку, достигая наивысшей степени обобщенности в творчестве Л. Бетховена. И в последующие столетия фанфарная лексема сохранила присущие ей значения в условиях различных стилевых систем: К. Вебер и Р. Вагнер, Дж. Россини и Дж. Верди, А. Брукнер и Г. Малер, С. Прокофьев и Д. Шостакович, Н. Лысенко и Б. Лятовшинский.

В «Мастере фехтования» знак фанфары указывает на профессиональную ипостась персонажа. Однако контекстные условия, в которые погружен данный музыкальный знак, значительно корректируют его основное значение, рождая индивидуализированный смысл. Рассмотрим вначале встречающиеся в данной пьесе варианты материальной формы знака. Семантизируемыми компонентами знака фанфары могут выступать звуковысотность (кварто-квинтовые или трезвучные ходы — чаще восходящего направления), ритм (пунктир, ямбические структуры), лад (мажор), тембр (медные духовые инструменты). В конкретных звуковых вариантах не всегда задействованы все перечисленные компоненты. В нашем случае ведущие позиции занимает интер-

¹ Яркий пример такого рода упоминает М. Арановский [1, с. 176] — это музыкально-драматическая сцена «Бой Танкреда и Кларинды» К. Монтеверди.

вальный состав знака — движение по звукам трезвучия и комбинации кварт и квинт. Направление интервальных ходов вариативно, хотя восходящий вектор преобладает. Прямолинейный характер движения уступает место ступенчатому восхождению или нисхождению. Ритмическая сторона знака характеризуется выдерживанием ямбического принципа при почти полном отсутствии пунктира. Ладовый и тембровый компоненты играют свою роль, но не являются определяющими. Так, главным носителем фанфары выступают тромбоны, трубы и валторны, однако фанфарная интонация проникает и в фортепианную партию, и в партии деревянных духовых и (значительно реже) струнных инструментов.

Таким образом, уже благодаря действию регуляторов исходное значение знака фанфары несколько ослабляется. Дополнительные нюансы в его смысловое поле вносит взаимодействие с другими знаками. Это «мангеймские ракеты» (с. 28, тт. 2–4)², «салют и поклон кавалера» (с. 22, тт. 3–4), ритмоформула сицилианы (с. 24, тт. 4–6), *passus duriusculus* (с. 22, т. 6). Если первый из названных знаков усиливает действие «фанфары», то остальные корректируют образ, приближая его к мольтеровскому оригиналу. Ведь фехтмастер, обучающий Журдена, отнюдь не героическая личность, это наемный учитель, задача которого придать мещанину, желающему стать дворянином, внешний лоск и научить его галантным манерам. Главное — не умело драться на шпагах, а красиво при этом выглядеть: «Поклон <...> Обе ступни на одной линии <...> Кисть левой руки на высоте глаза <...> Взгляд уверенный» [4, с. 193]. Что же касается риторической фигуры *passus duriusculus*, то благодаря быстрому темпу и мелким длительностям она приобретает характер декоративного украшения, заполняющего нисходящий скачок: страдание и смерть в таких поединках не предполагаются, это лишь игра в «героику», чопорный ритуал, выражение галантного этикета.

Пластические знаки представлены в сюите Штрауса значительно шире, нежели звуковые сигналы. В основном, это так называемые «этикетные формулы», откристаллизовавшиеся в галантных танцах XVII–XVIII веков: поклоны, реверансы, приседания. Если прямые значения таких музыкально-пластических знаков связаны с изображением реверанса и сигнализацией о необходимости его исполнения, то переносные значения, складывавшиеся в академической музыке, указывают на утонченность поведения, галантность как определяющую черту духа и стиля эпохи.

² Здесь и далее ссылки на издание: Рихард Штраус. Сюита из музыки к комедии «Мещанин во дворянстве»: Партитура. — М.: Музыка, 1968. — 168 с.

Л. Шаймухаметова выделяет в качестве наиболее распространенных типов реверансов «салют и поклон кавалера» и «женские приседания». Пластическим выражением первого из них является каденционная фигура баса: глубокая нисходящая октава с последующим квартовым (или квинтовым) ходом. Женский реверанс обычно воплощается в музыке через нисходящие секундовые задержания.

В «Мещанине» Штрауса встречаются оба типа «интонационных реверансов». В № 6 «Куранта» есть показательная ремарка — «*Ende des Tanzes. Verneigungen*» («Конец танца. Поклоны»). Она сопровождается цепочкой нисходящих секундовых задержаний на тоническом органном пункте, иллюстрирующих конкретные движения танцоров и одновременно репрезентирующих обобщенное представление о галантном танце и породившей его эпохе. «Поклоны кавалера», представленные в двух основных интонационных вариантах (нисходящая октава — восходящая кварта (с. 72, тт. 3–5) и нисходящая квинта — восходящая кварта (с. 22, тт. 3–4), не всегда воспринимаются как знаковые элементы текста. Устойчивость их местоположения и длительное «тиражирование» привели к нейтрализации исходной семантики, к перерождению семантической функции в грамматическую.

Наряду с пластическими знаками, передающими «па» галантных танцев, в произведении Штрауса встречаются индивидуализированные обороты, словно иллюстрирующие движения мольеровских персонажей. Выделенные из контекста структурно, фактурно, темброво, они привлекают внимание также благодаря повтору. В № 3 «Мастер фехтования» после серии героических фанфар в партии фортепиано дважды проходит гиперактивная, но несколько «неуклюжая» интонационно-ритмическая фигура, содержащая нисходящий скачок: первый раз — на терцдециму, а второй — на малую нону (с. 23, тт. 4–5). Опираясь на текст Мольера, можно трактовать эти мотивы как изображение неудачных попыток г-на Журдена отразить выпады фехтмастера. В № 4 «Танец портных» обращает на себя внимание дважды повторенная серия нисходящих скачков на септиму: септиму двух валторн (*g–a*) подхватывает дуэт флейты и контрабаса (*h–cis*) (с. 42–43). Появление таких «усердных» поклонов становится понятным опять же исходя из пьесы французского комедиографа: г-н Журден, польщенный почтительным обращением к нему подмастерьев, щедро оплачивает их вежливость. Заключительная ремарка второго действия гласит: «*Четверо подмастерьев танцуют, радуясь щедрости г-на Журдена*» [4, с. 203].

Следующая группа знаков, встречающихся в сюите Штрауса, имеет источником своего формирования жанры бытовой и сценической музыки XVII–XVIII веков. Это, прежде всего, танцы — менуэт, сицили-

ана, куранта — и популярный в придворной среде театральный жанр — пастораль. Материальная форма жанровых знаков может быть представлена как мельчайшими элементами текста, например, ритмоформулой, так и целостным произведением или его частью, содержащими характерные признаки определенного жанра в рассредоточенном, «распыленном» виде.

Танец как пластическое действие запечатлен в определенных интонационных и ритмических формулах, в частности, аристократические танцы XVII—XVIII веков, культивировавшие мягкость движений, характеризуются трехдольностью, закругленностью мелодических линий, обилием каденционных фигур-реверансов. Танец же как составная часть социальной жизни людей обладает способностью репрезентировать культурно-исторические условия своего функционирования, отражать коммуникативные нормы, принятые формы поведения. Придворные танцы XVII—XVIII веков в этом плане воспринимаются как знаки утонченно-изысканной манеры, через изящество запечатленных в них жестов и движений отражаются идеальные представления о прекрасном, свойственные «галантному веку». В художественных текстах к прямым, изобразительным значениям танцевальных фигур присоединяются новые — выразительные. Различные разновидности галантных танцев становятся средством воплощения лирического начала. Происходившие на протяжении десятилетий и даже столетий наслоения прямых и переносных значений привели к формированию устойчивого семантического ядра таких танцевальных жанров как менуэт, сицилиана, гавот, буррэ — это уточненная, изысканная, возвышенная, так называемая галантная лирика.

В анализируемом произведении Штрауса два из девяти номеров озаглавлены «Менуэт», один — «Куранта» и еще два содержат в названии слово «танец» (№ 4 «Выход и танец портных», № 9 «Застольная музыка и танец поваренка»). В остальных частях сюиты также присутствует танцевальное начало: либо как доминирующее (№ 7 «Выход Клеонта»), либо как сопутствующее, оттеняющее (№ 1 «Журден-мещанин», № 3 «Мастер фехтования»). Подчеркнем, что все танцевальные пьесы и эпизоды сюиты трехдольны, их темповые обозначения колеблются от «*zitmlich langsam*» («довольно медленно») до «*ziemlich lebhaft*» («довольно оживленно»), а пластические знаки, этикетные формулы и многочисленные интонационные и ритмические фигуры, ассоциирующиеся с утонченностью и изяществом, буквально пронизывают текст.

Уточнение смысла жанровых знаков попытаемся продемонстрировать на примере второй пьесы сюиты — «Менуэт». Вначале обратимся к тексту Мольера. В первом явлении второго действия учителя музыки и танцев обучают г-на Журдена «изысканным искусствам»:

«Г-н Журден. Главное, чтоб хорош был балет.

Учитель музыки. Останетесь довольны, особенно некоторыми мемуэтами.

Г-н Журден. А, мензут — это мой любимый танец! Поглядите, как я его танцую.

Учитель танцев. Извольте, сударь, надеть шляпу.

Г-н Журден берет шляпу своего лакея и надевает ее поверх колпака. Учитель танцев берет г-на Журдена за руку и, напевая мензут, танцует вместе с ним.

Ла-ла-ла, ла-ла-ла <...> Пожалуйста, в такт. Ла-ла-ла, ла-ла. Колени не гнуть. Ла-ла-ла. Плечами не дергать. Ла-ла, ла-ла-ла-ла, ла-ла, ла-ла. Не растопыривать рук. Ла-ла-ла, ла-ла» [4, с. 192].

Как видим, мольеровский текст содержит все предпосылки для создания музыкальной пародии, а одним из важнейших признаков пародии как таковой является стилистическая двойственность, обусловленная сосуществованием в сознании воспринимающего двух элементов — объекта пародирования и пародийного текста [5].

Рассмотрим теперь мензут Штрауса. Объект пародирования — галантный танец XVII века — очерчен предельно четко. Словесные средства — название «Мензут», итальянское обозначение «*Tempo di Menuetto*» — выступают в содружестве с музыкальными: размер 3/4, «короткий шаг» и фигуры приседания в мелодическом рисунке, томные «вздохи»³ в аккомпанирующих голосах, ажурное плетение имитационных и контрапунктирующих линий. Подобное утрирование характерных особенностей жанра само по себе является средством комического снижения образа, однако эффект пародирования усиливается за счет целого ряда дополнительных приемов, в первую очередь гармонических. Так, после академически «правильного» начального восьмитакта, очерчивающего тонику (тт. 1–4) и доминанту (тт. 5–8), тонально-гармоническое движение устремляется в «неизведанные» стороны. Постепенно ускоряющийся «пробег» по тональностям, все более удаляющимся от главной, сопровождается чуждыми XVII веку энгармоническими сдвигами, внезапными модуляциями, эллипсисами и неприготовленными диссонансами. Результатом гармонических «блужданий» становятся структурные нарушения: второе предложение экспозиционного периода расширяется, сливаясь с серединой трехчастной формы, реприза же в конспективном виде напоминает обо всех предшествующих «событиях».

³ Восходящие секундовые задержания шестнадцатых, скорее, воспроизводят интонацию «Ах!» — не менее показательную для галантной эпохи.

При соотнесении музыки «Менуэта» с соответствующей сценой мольеровской пьесы возникают вполне конкретные ассоциации: учитель танцев, профессионально владеющий всеми секретами галантных «па», обучает г-на Журдена, в исполнении которого аристократический менуэт превращается в мещанский *менуэт*. Однако и вне программной основы музыка Штрауса воспринимается как тонкая пародия на старинный танец, репрезентирующий чопорный придворный ритуал и стиль галантной эпохи. Опорой для композитора служила, с одной стороны, устойчивая традиция австро-немецкого инструментализма, в течение двух веков создававшего скерцозные образы через трансформацию танцевальных жанров, с другой стороны, собственный опыт. Пародийная стилизация менуэта закономерно возникла на пересечении двух характерных для Штрауса тенденций — настойчивой разработки танцевальных жанров («Кавалер роз») и интереса к музыкальным эпохам прошлого («Ариадна на Наксосе»).

Перейдем теперь к еще одному жанру, распространенному в мольеровскую эпоху — пасторали, история которой уходит в глубь веков. В переводе с французского *pastourelle* означает «пастушка». В творчестве провансальских трубадуров этот жанр представлял собой лирическую пьесу, изображающую встречу рыцаря с пастушкой и их диалог. Позже пастораль превратилась в театральный жанр, и этим словом стали называть оперы и балеты, в которых показывалась идеализированная сельская жизнь. Первым образцом «правильной» пасторальной драмы (Р. Роллан) считают «Жертвоприношение» Агостино Беккари (1554), а «Аминта» Торквато Тассо (1573) ознаменовала первый расцвет этого жанра. Пасторали пользовались большой популярностью при итальянском и французском дворе. Среди композиторов, обращавшихся к жанру пасторали, необходимо назвать и Жана-Батиста Люлли.

В эпоху Ренессанса герои пасторалей — искренние и чуждые козы — выражали гармоничность мироощущения. В XVII—XVIII веках в творчестве придворных поэтов и композиторов жанр пасторали приобрел подчеркнуто аристократический характер. Изнеженные пастухи и пастушки живут в идеализированном мире, далеком от жизненных реалий. Они озабочены исключительно любовными переживаниями, их слова и жесты отличаются изысканностью, выражающей возвышенность чувств.

Именно такую пастораль сочиняет для г-на Журдена учитель музыки в пьесе Мольера, и такую пастораль пишет Штраус для пьесы Гофманшталя. Обратимся сначала к Мольеру:

«Учитель танцев. Когда говорят под музыку, то для большего правдоподобия приходится обращаться к пасторали. Пастухам испокон веку

приписывали любовь к пению; с другой стороны, было бы весьма ненатурально, если бы принцы и мещане стали выражать своим чувства в пении» [4, с. 189–190].

Содержание музыкального диалога, исполняемого певицей и двумя певцами, составляют «любовное упоенье», «счастье и томление», «сердца дрожь», «страсть во взорах», «сердечный нежный пыл», «слиянье двух сердец». Этот текст лег в основу пасторального дуэта, написанного Штраусом к комедии Мольера. В оркестровой сюите материал дуэта вошел в увертюру: после оживленной музыки струнных, рисующей Журдена-мещанина, следует второй раздел в темпе *Allegretto*, отмеченный ремаркой «*singend*». Он отделен от предшествующего раздела паузой во всех голосах и сменой тональности (*F-dur*), размера (6/8), тембровой доминанты (деревянные духовые). Все перечисленные параметры несут вполне определенную семантическую окраску, ассоциирующуюся с образами природы и незатейливой сельской жизни⁴. Контраст между двумя разделами увертюры пролегает и в жанрово-фактурной плоскости: инструментальная моторика первого сменяется вокальной напевностью второго.

Среди музыкальных знаков, указывающих на образы сельской пастушеской идиллии или придворной светской пасторали, Л. Шаймухаметова выделяет «знак свирели» в двух его основных структурных разновидностях: мелодический стереотип развернутой трели и ленточное терцово-секстовое двухголосие. В рассматриваемой пасторали Штрауса присутствует вторая разновидность «знака свирели» — ленточное двухголосие. Этот знак не содержит прямого подражания тембру флейты, но сохраняет с ним условную связь — через тип фактуры: параллелизм терций и секст воспроизводит особенности интервального сочетания голосов в дуэте свирелей и поэтому, как отмечает Л. Шаймухаметова, широко представлен в сфере любовно-лирического сюжета «он-она» [6, с. 60]. У Штрауса закругленные линии деревянных духовых инструментов сплетаются в ажурную полимелодическую вязь. Их вертикальной опорой являются интервалы терции и сексты, однако иногда из реальной эта опора превращается в иллюзорную: консонантные звучания отгесняются квартами, септимами и нонами, не нарушая при этом классицистской прозрачности гомофонно-гармонической фактуры. «Галантность» штраусовской пасторали усилена за счет введения и других знаков, репрезентирующих эпоху Мольера—Люлли и идилличность пастушеских образов: ритмоформулы сицили-

⁴ Достаточно вспомнить Шестую («Пасторальную») симфонию Л. Бетховена или «Сцену в полях» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

аны (с. 12, т. 7; с. 13, тт. 2, 3, 7), арпеджированных аккордов фортепиано, имитирующих звучание лютни (с. 15, тт. 2, 5), бурдонной квинты в басу (с. 16, тт. 5–8).

Среди музыкальных знаков, имеющих текстовое происхождение, в сюите Штрауса можно обнаружить риторические (*passus duriusculus*) и аффектные (интонация «вздоха») фигуры, цитаты (фрагменты музыки Люлли, обработанные Штраусом), а также стилистические знаки. Однако ни *passus duriusculus*, ни мотив вздоха у Штрауса не несут традиционной семантической нагрузки: сюжет и музыкальный контекст не дают к тому оснований. На наш взгляд, эти «знаковые» интонации используются здесь как стилистические элементы, показательные для искусства XVII века. Подтверждение этому находим в «Куранте» (№ 6), музыка которой позаимствована Штраусом у Люлли. Ее звуковая ткань буквально соткана из секундовых задержаний, органично сочетающихся с другими типовыми элементами барочной стилистики. Более того, и музыка, написанная Штраусом, выдержана в духе музыкального стиля эпохи барокко и рококо. Не случайно, Э. Краузе назвал «Мещанина во дворянстве» Штрауса «прелестной *quasi*-исторической музыкой примерно по образцу Люлли» [3, с. 383].

Поскольку все музыкальные знаки текстового происхождения в рассматриваемой оркестровой сюите являются стилистическими знаками, то дифференцировать их следует лишь по «масштабности»: целостные пьесы (№ 5 «Менуэт Люлли», № 6 «Куранта», № 7 «Выход Клеонта», имеющий подзаголовок «*Nach Lully*»), лексические структуры — мотивы («вдох») и фразы (*passus duriusculus*), мельчайшие стилистические элементы, не достигающие до мотива. К последним относятся, в частности, орнаментальные украшения — обозначенные или выписанные (форшлагги, трели, морденты, группетто). Некоторые выписанные мелизмы, в силу устойчивости структурной формы и семантики, обрели статус лексем и стали носителями свойственной галантному стилю чувствительности. Примеры использования мелизмов или ведущих свое происхождение от них мелодико-ритмических формул в сюите Штрауса весьма многочисленны, приведем лишь некоторые из них: фигура группетто (с. 39, тт. 6, 8; с. 106, т. 1), трелеобразные фигуры (с. 132, т. 4), разрешение с элементами мелодической фигурации (с. 49, тт. 1–2; с. 65, т. 11).

Таким образом, семантические структуры в сюите Штрауса функционируют в качестве знаков, указывающих на определенную эпоху — эпоху создания мольеровского «Мещанина во дворянстве». Некоторые из этих семантических структур обладали знаковыми свойствами уже в XVII–XVIII веках, например, фанфара, знак свирели, реверанс,

passus duriusculus, другие же были семантически нейтральны и как музыкальные знаки стали восприниматься значительно позже. Речь идет, прежде всего, о стилистических и жанровых знаках, которые в глазах слушателей XX столетия репрезентировали «галантный век». Рассмотрение смысловых структур в сюите Штрауса способствует прояснению композиторского замысла, заключающегося в том, чтобы создать музыку, которая не только соответствовала бы образам и поэтике комедии Мольера, но и органично сливалась с музыкальным стилем эпохи, олицетворением которого по праву может считаться соавтор и тезка Мольера — Жан-Батист Люлли.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
2. Конен В. Дж. Театр и симфония / В. Дж. Конен. — М. : Музыка, 1968. — 350 с.
3. Краузе Э. Рихард Штраус : [Предисл. Б. Левики] / Эрнст Краузе. — М. : Музгиз, 1961. — 611 с.
4. Мольер Ж.-Б. Комедии ; [пер. с фр.] : [примеч. Г. Бояджиева] / Ж. Б. Мольер. — М. : Худ. лит, 1978. — 365 с.
5. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не смеется ум»: Сметховое зазеркалье русской музыкальной классики : монография / О. Б. Соломонова. — К. : ТОВ «Задруга», 2006. — 380 с.
6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Н. Шаймухаметова. — М. : РАМ имени Гнесиных, 1998. — 265 с.

Антонова Е. Г. Сюита Р. Штрауса «Мещанин во дворянстве»: семантические аспекты анализа музыкального произведения. Статья содержит попытку рассмотреть сюиту Р. Штрауса «Мещанин во дворянстве» в соответствии с алгоритмом анализа содержания музыкального произведения.

Ключевые слова: музыкальный знак, семантика, значение, смысл, контекст.

Антонова О. Г. Сюїта Р. Штрауса «Міщанин у дворянстві»: семантичні аспекти аналізу музичного твору. Стаття містить спробу розглянути сюїту Р. Штрауса «Мещанин во дворянстве» відповідно до алгоритму аналізу змісту музичного твору.

Ключові слова: музичний знак, семантика, значення, смисл, контекст.

Antonova E. R. Strauss's Suite petty «Bourgeois in the nobility»: semantic aspects of analysis of piece of music. The article contains an attempt to consider a R. Strauss's suite petty «Bourgeois in the nobility» in accordance with the algorithm of analysis of maintenance of piece of music.

Keywords: musical sign, semantics, value, sense, context.

**«СКІФСЬКА СЮІТА» С. ПРОКОФ'ЄВА:
ФУНКЦІОНАЛЬНО-ГЕНЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕМАТИЗМУ**

Справжнє наукове опрацювання музичного матеріалу потребує: по-перше, узагальнення накопичених фактів, по-друге, пошуку адекватних природі явища, що вивчається, способів передачі його сутності, по-третє, ґрунтовних висновків відповідно до сучасних уявлень про основні музикознавчі категорії.

Дана стаття є прикладом застосування на практиці запропонованої її автором методики функціонально-генетичного аналізу неофольклорних творів [5]. Його логіка та окремі положення перегукуються із дослідженнями в області функціональності В. Бобровського [4], А. Мілки [8], методом аналізу гармонії Ю. Холопова [10], генетико-типологічним аналізом О. Зінькевич [7], етимологічним аналізом І. Барсової [3], іманентним аналізом Л. Акоюна [1]. Такий підхід є деталізуючим та конкретизуючим по відношенню до аспектів комплексного аналізу, що пов'язані з дослідженням способів функціонування залучених до процесу мислення «адресних» звукових компонентів.

Новизна підходу пояснюється, по-перше, поєднанням в його межах функціонального та генетичного підходів до аналізу; по-друге, використанням аналітичного апарату теорії музичного мислення. Остання позиція відповідає визначенню неофольклоризму в контексті генетичного аспекту музичного мислення. Сутністю неофольклоризму як типу музичного мислення є діалог професійно-академічних і природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу. Оперування інтонаційними елементами фольклорного походження пов'язане в даному випадку з відтворенням (моделюванням) базової для фольклорного мислення «натургенетичної»¹ інтонації-одиниці [5].

¹ *«Натургенетична»* (в буквальному перекладі — природна за походженням) інтонація-одиниця музичного мислення відноситься нами до типу узагальненої інтонації (в протязі до конкретної інтонації в класифікації В. Медушевського), яка має квантовий характер і репрезентує комплекс ознак звукової ментальності автентичного фольклору як цілісність. Вона характеризується динамічністю ритмо-тембро-фактурного чинника, артикуляційним напруженням, жосто-пластичністю, безпосередністю психофізіологічного впливу як способами виявлення інстинктивного, підсвідомого начала людської психіки.

Метою аналізу неофольклорних явищ є встановлення картини функціонування елементів фольклорного походження в системі індивідуально-авторського мислення. Оскільки однією з типологічних ознак неофольклоризму ми вважаємо «поняттєвість» музичного мислення², то першочергова увага аналітика має бути спрямована на виявлення елементів, що виконують «поняттєву» функцію. Прояви цієї функції розглядаються у двох аспектах музичного мислення: генетичному (пов'язаному з відбором фольклорних елементів) і процесуальному (ракурс організації звукового матеріалу). Репрезентантами «поняттєвості» в генетичному аспекті стають «ноєми» фольклорного походження, в ракурсі музичного становлення — іманентно-музичні одиниці узагальнення (далі скорочено «ІМОУ»).

Методикою передбачається три етапи аналізу.

Перший — відповідає генетичному аспекту аналізу і полягає у виявленні та характеристиці елементів й принципів структури музичного твору, які мають фольклорне походження, за такими ознаками: 1) тип зв'язку з фольклором (І. Ляшенко)³ — прямий (цитата, жанрові ознаки, окремі інтонаційні елементи) або опосередкований («ноєми»: ладова формула, принцип формотворення); 2) належність до певного рівня в системі ієрархічних ознак (загальнофольклорні, етно-діалектні, жанрові, виконавсько-стильові).

На другому етапі, що відповідає функціональному аспекту аналізу, досліджується спосіб перетворення фольклорних елементів у авторському творі. Окремо визначаються елементи, що виконують такі функції: 1) функцію «домінанти», тобто головного визначального чинника в організації певного рівня музичного твору: тематичного, формотворчого, жанрового, виконавсько-стильового (звуковидобування, етнічний тембровий звукоідеал (І. Земцовський) тощо); 2) «поняттєву» функцію, в ролі якої виступає «ІМОУ», тобто елемент, який перетворюється на різних рівнях часо-просторової організації музичного твору (наприклад, ладова поспівка трихорд, що стає конструктивною основою для утворення музичної горизонталі, вертикалі, діагоналі).

² В контексті музичного мислення «поняттєвість» трактується нами в функціональному аспекті. Функцію музичного «поняття» — «ноєми» музичного мислення — в цьому випадку виконує звуковий елемент, який є узагальнено-опосередкованим відображенням сутнісних або специфічних ознак певного феномена.

³ Ці типи співвідношення з фольклором покладені нами в основу класифікації видів композиторського діалогу з фольклором у рамках неофольклоризму. Так, в залежності від характеру «присутності» в тканині твору фольклорного «гену» розрізняються реальний (явний) та внутрішній (прихований) діалог з фольклором.

На третьому етапі результати аналізу інтерпретуються в площині характеристик індивідуально-авторського мислення, які вживаються в психології: «широти», «глибини», «активності» та «гнучкості» [10, с. 55–57] з виходом на смисловий рівень репрезентації твору. «Широта» мислення — це здатність залучити до творчості якнайширше коло фольклорних джерел різного гатунку (пласти, діалекти фольклору). Показником «глибини» мислення є належність використаних у творчості фольклорних елементів до іманентномузичних чи екстрамузичних чинників (ступінь узагальненості). «Активність» мислення є свідченням міри індивідуалізації композиторського переінтонування фольклору на різних рівнях, що здійснюється за допомогою багатоманітних способів модифікації похідних від нього елементів (розімкнення ступеневості, хроматизація інтервального контуру, інтенсифікація метроритмічного та фактурно-тембрового чинників тощо). «Гнучкість» мислення — це такий аспект перетворюючої дії мислення, який характеризується його рухливістю в ієрархії рівней музичного твору. Тут можливі «однорівневі співставлення» як перенесення моделі або принципу зі збереженням його місця в ієрархії структури музичного тексту, яке він займав у фольклорі; та «поліморфні узагальнення», що вказують на факт поширення одного принципу на декількох рівнях (фонічному, синтаксичному, композиційному, драматургічному, концепційному тощо).

Системний розгляд виявлених одиниць звукового узагальнення є засобом виходу на рівень тлумачення іманентно-музичного змісту твору, пов'язаного, на думку Л. Акопяна, з «постійно діючими механізмами сфери позасвідомого, що знаходять свій адекватний для тієї або іншої культурно-історичної формації прояв, поряд із музикою, і в інших сферах людської діяльності» [1, с. 6].

Застосування визначених принципів аналізу продемонструємо на прикладі «Скіфської сюїти» С. Прокоф'єва. Цей твір ще не ставав предметом вивчення в контексті проблеми неофольклоризму. Втім, як переконують результати дослідження, в ньому яскраво втілюються провідні ознаки цього мистецького явища.

«Скіфська сюїта» була створена С. Прокоф'євим в 1915–1916-х роках на основі музики до нездійсненого в театральній постановці балету «Ала і Лоллій». Вибір фольклорного прообразу був повністю продиктований сюжетною основою замовленого С. Дягілевим твору. Для відображення скіфської тематики композитор апелює до інтонаційних атрибутів народної архаїки, що відповідає характерним тенденціям часу⁴. В епоху нарос-

⁴ Скіфські образи знаходять втілення в різних видах мистецтва того часу. Характерний для них культ споконвічного, давнього, дикого, варварського відбився в літературних опусах акмеїстів (С. Городецького, О. Блока), живописних полотнах М. Реріха («Ідоли», «Свята Русь») і багатьох інших.

тання «інтонаційної кризи» гостро відчувалася необхідність активізації «свіжих варварських мас», цих «несвідомих охоронців культури» для «омолодження організму європейської музики, що став старим» [6, с. 10].

Звернення до сюжету з давнини викликає природну паралель з «Весною священною» І. Стравінського, адже відомо, що С. Прокоф'єв виявляв зацікавленість творчістю свого видатного сучасника, був добре знайомий з його балетними партитурами. Новації І. Стравінського, що сформували характерні для неофольклоризму ознаки, незважаючи на прокоф'євське бажання «завжди залишатися собою», «не підроблятися під будь-кого», все ж мали деякий вплив на стиль «Скіфської сюїти». Однак їх втілення відбувається крізь призму індивідуально-авторського мислення.

Музична тканина «Скіфської сюїти» є «зоною дії» дрібних інтонаційних осередків — «ноем» фольклорного походження, що становлять тематичну базу для всіх фактурних шарів.

Особливо наочно цей принцип представлений у вступі до першої частини «Поклоніння Велесу й Алі», де кожна з функціональних ліній базується на характерній поспівці. Основу мелодичного шару складає чотиризвучна інтонаційна формула, що спирається на трихорд у зменшеній кварті. Його ладова загостреність, привнесена хроматизмом, є авторським штрихом, який відкоригував з позиції «гостросучасного світосприйняття» типову для веснянок заклично-прохальну інтонацію. За спостереженням фольклористів, у цьому мелодичному осередку певну образно-смыслову роль відіграє місцеположення заключного тону. Зокрема, варіант прокоф'євського закінчення на вершині трихорду виявляє семантику закличу-заклинання, а з точки зору композиторського мислення сприймається ладово розімкненою, що саме в професійній музиці передбачає і навіть зобов'язує до подальшого розвитку. В основі перетворення мотиву лежить його іманентний принцип — варіабельність закінчення. Цей процес має і певний динамічний профіль: від буквального, потім варіаційного повтору до появи нового інтонаційного звороту, що виконує кадансуючу функцію.

Оркестрова фактура початкового чотиритакта демонструє прийом поліслойного загострення вертикалі. Це виявляється в поєднанні пластів, заснованих на архаїчних поспівках: вже розглянутого мелодичного, який базується на трихорді в кварті та контрапунктуючих йому ліній I, II, і III, IV *Tr-be* і *P-no*, котрі спираються на найпростішу двозвучну поспівку (дихорд). Окремо потрібно виділити горизонтально-вертикальний аспект втілення інтонації дихорду в контрапунктичному шарі фактури. Його вертикальна проекція демонструє звучання разом декількох інтонаційних варіантів двозвучної формули: з різними одиницями ритмічної пульсації, звуковисотними і метричними контурами мотивів.

Темброва лінія *Tr-be* містить дві різновисотні моделі інтонаційного прообразу, представлені у I, II, і III, IV *Tr-be*. Динаміка інтонаційних перетворень кожної лінії зумовлена інтервальним наповненням мотивів, які лежать в їх основі. У партії I, II *Tr-be* буквальні повтори мотиву, який має дзеркально симетричну структуру і створений за принципом «розімкнення ступеневості», ніби змальовують рух по колу. Накопичення енергії, що відбувається таким чином, дає якісне зростання в третьому такті, де виникає трихордова поспівка. Враховуючи динаміку інтонаційного процесу, цей момент можна вважати кульмінаційним. «Посткульмінаційний» спад здійснюється за допомогою повернення початкового дихорду і завершення «*quasi*-тонічним» інтонаційним зворотом. Як важливий конструктивний принцип відзначимо тут горизонтальну послідовність двох найдавніших ладомелодичних утворювань. Переважання низхідного руху інтервалів, що складать мотив і, внаслідок цього, деяка інтонаційна інертність, обумовили значну замкненість кадансової поспівки і відсутність інтонаційних «сплесків» у партії III, IV *Tr-be*. Темброва лінія *P-no* представляє двозвучну формулу в ритмічно стислому варіанті і окреслює на своєму рівні лінію загальної динамічної хвилі.

Цілісний погляд на оркестрову вертикаль початкового чотиритакту виявляє її поліритмічну природу. Поєднання різних типів пульсації в мелодизованих пластах і ритмічної тришаровості партії ударних створює враження вібрації певного гігантського космічного організму, відчуття якого є невід'ємною ознакою міфологічної свідомості давніх народів.

Таким чином, вже у вступі до першої частини, що являє собою своєрідну «єдність в різноманітті», представлені характерні для всієї партитури риси: формульність тематизму, що спирається на архаїчні елементи, їх ладове і полісложне загострення, варіантний повтор і остінатність як провідні принципи розвитку. Надалі ці риси втілюються на різних рівнях музичного цілого, що свідчить про втілення провідних ознак неофольклорного хронотопу. Так, підвищений рівень сонантності в багатьох випадках пов'язаний з кількістю і якістю звукового наповнення шарів, що складають музичну тканину. Як правило, поліпластова оркестрова фактура komponується з декількох самостійних інтонаційно-ритмічних шарів, утворюючи тип комплексного тематизму. Це надає об'ємності та стереоскопічності звучанню музичного цілого, а також приводить до активізації ролі тембро-динамічного чинника, котрий виступає як елемент позависотної виразності, характерний для ранніх стадій філогенезису музичного мислення.

Фонічна сторона інтонаційного розгортання партитури вражає яскравими, сміливими тембровими знахідками. С. Прокоф'єв вводить ряд

видових інструментів зі специфічним для них забарвленням звучання (*Tr-ba pic.*, *Tr-ba contralta*, *Cl. pic.*) і значно розширює групу ударних⁵. У деяких випадках оркестровий колорит відтворює характерне для народно-інструментального музикування звучання. Наприклад, переклички трьох флейт (ц. 8) нагадують гру пастуших сопілок, з властивими ним «переливами», імітаціями голосів природи (мелізми, трелі).

Провідним засобом розвитку матеріалу, який глибоко коріниться в природі фольклорного мислення, є варіантність, що виявляється в перетворенні ладових осередків за допомогою гармонічних або структурних змін. Велике значення має буквальний (остінатний) повтор, генетично пов'язаний з ритуальною заклинальністю. Він становить основу полімелодичних фактурних шарів. Мелодико-ритмічний остінатний пласт фактури — невід'ємна частина партитури твору С. Прокоф'єва.

Стосовно метроритмічної структури «Скіфської сюїти» В. Холопова відмічає домінування принципу регулярної акцентності. Дійсно, епізоди, що відхиляються від цієї норми, не є численними, але присутність їх у партитурі не може не переконувати в осягненні композитором принципу нестабільності метроритму. Наприклад, у другій частині «Чужбог і танець нечисті» для більш точного відтворення вакханалії нечистих сил, що набирає оберти, композитор вводить метроритмічні «збої», пов'язані зі зміною розміру на грані побудов (цц. 22, 25, 27, 32, 33), а також акцентне варіювання (цц. 22, 30).

Використання неофольклорного методу органічно пов'язане у С. Прокоф'єва із втіленням глибинних концептуальних основ, на яких базується програмний задум твору. Для його реалізації композитор апелює до структурної поетики міфу як екстрамузичного, філософсько-світоглядного начала, в умовах якого функціонували явища архаїчного фольклору. Виходячи з характерного для міфологічного мислення принципу «все у всьому», музична тканина твору будується на основі єдиної інваріантної моделі — трихорду в кварті, який в процесі музичного становлення виконує функцію «ІМОУ». Всі мелодико-гармонічні утворення є проекцією закладених в ньому інтонаційно-конструктивних ідей.

Характерні принципи конструктивної організації тематизму «Скіфської сюїти» можуть бути наочно представлені у вигляді схеми, що відтворює модель будови космогонічної системи: три кола різних діаметрів, які послідовно вписані одне в одне (див. схему). У найменшому, центральному колі розташований прото-елемент — трихорд. Серединне коло демонструє вишукану роботу з поспівковими елементами, пов'язану з їх майстерним ладо-гармонічним переінтонуванням.

⁵ Ударність і дзвоновість, за Б. Асаф'євим, є «прамузичними» тембрами.

Для перетворення архаїчних поспівок С. Прокоф'єв використовує такі прийоми: 1) хроматизація, що призводить до порушення інтервальних характеристик; 2) принцип «розімкнення ступеневості» (ц. 53, т. 3, *Cl.*; ц. 55, т. 5, *Cl.*); 3) потовщення тієї або іншої функціональної лінії (ц. 4, т. 17 — дисонантне ущільнення) аж до акордового паралелізму (ц. 20, т. 7, *Cor.*; ц. 60, т. 7, *Ob.*); 4) інтеграція горизонталі і вертикалі на основі трихорду (ц. 7, *V-le, V-celli, C-bassi*; ц. 8, *Cel., Arpa, P-no*).

Зовнішнє коло представляє концепцію інтонаційного «проростання» на рівні циклу. В масштабах цілого процес інтонаційної «реалізації» протоформули має векторну спрямованість. Окреслені у вступі поспівки — трихорд і виокремлений з нього секундовий дихорд по мірі інтонаційного становлення виявляються на різних місцях в ієрархії супідрядності.

Так, у першій частині «Поклоніння Велесу й Алі» переважання двозвучної інтонації підкреслюється інтервальною структурою мелодії (ц. 2, *Tr-ba picc.*). Дихорд є тематичним імпульсом, який встановлює принцип секундового сполучення тонів аж до інтонаційного «сплеску», що відзначений «вкрапленням» трихорда⁶.

У другій частині «Чужбог і танець нечисті» дихорд і трихорд сполучаються у формульному наспіві на умовах функціональної рівноправності. При цьому двозвуччя зберігає значення початкового зерна, а трихорд набуває більшої самостійності, завдяки висотному розмежуванню ладових осередків, що виникають внаслідок перенесення загального для них звука «е» на ч. 8 вгору. Цікаво, що мелодичний контур, утворений початковими звуками експозиційного проведення головного наспіву, окреслює ладову структуру трихорду в квінті (ц. 20, тт. 1, 7; ц. 21, тт. 1, 7).

Пейзажність замальовки третьої частини «Ніч» виявляє зміну інтонаційних пріоритетів. Тут трихордові інтонації пронизують мелодизовані шари і виникають на різних стадіях їх розгортання (8т. до ц. 34, *Picc.*; ц. 38, *Ob.*). Протяжна мелодична лінія складається зі зчеплення ряду трихордово-тетрахордових зворотів у різному варіантному наповненні.

Четверта частина «Виправа Лоллія і хід Сонця» є завершальною стадією процесу інтонаційного «проростання». З одного боку, «емансипація» трихорду призводить до його панування в мелодичній канві партитури, з іншого боку, спостерігається якісне зростання цього ладомелодичного утворення — відбувається розширення його амбітусу до квінти. Так, одна з головних тем частини заснована на зіставленні відокремлених трихордових поспівок, розташованих у порядку зменшення інтервального обсягу (*Picc.*, ц. 57).

⁶ Подібна динаміка інтонаційного розгортання позначена в партії I, II *Tr-be* у вступі.

У кінці четвертої частини на основі «стреттного» сполучення трихордів народжується інтонаційна модель, розспівування якої призводить до утворення семиступенного звукоряду, народженого зіставленням тетрахордів іонійського і еолійського ладового нахилу (ц. 66, т. 3).

Таким чином, інтонаційна драматургія твору є реалізацією його глибинних концептуальних основ, пов'язаних з відображенням окремих явищ у цілісності космічного масштабу. Не випадково твір завершується могутньою світлоносною картиною дня, що розгоряється, символізуючи тим самим одвічну ідею всесвітнього порядку.

Струнка система співвідносин, що виникає на різних масштабних рівнях, відтворює в умовах музичного матеріалу ідею єдності Всесвіту і відповідає одному з втілень діалектики міфу — «у кожній миттєвості часу його одвічний зміст присутній цілком і нероздільно» (цит. за: [2, с. 10]). У цьому сенсі твір С. Прокоф'єва збігається із сутнісними поглядами російських релігійних філософів, зокрема представників космізму, а також із інтонаційними концепціями деяких ранніх опусів І. Стравінського («Петрушка», «Весна священна», «Історія солдата»), які своєрідно відтворюють принцип моноструктурності.

Виконаний аналіз «Скіфської сюїти» С. Прокоф'єва дозволяє виявити у ній ознаки внутрішнього діалогу композиторського мислення з фольклорною архаїкою. Унікаючи «прямих» інтонаційно-жанрових зв'язків⁷, композитор демонструє віртуозне володіння прийомами конструктивно-поспівкової техніки. Вільно оперуючи узагальнено-опосередкованими елементами фольклорного походження («ноемами»), автор перетворює їх на різних рівнях горизонтально-вертикальної структури музичної тканини. Інтеграція музичного матеріалу на основі трихорду засвідчує активність та гнучкість композиторського мислення в процесі створення цілісності твору. Таким чином, моделювання на глибинному рівні структури музичного тексту базового принципу міфологічної свідомості, пов'язаного з ідеєю невичерпності, вічності всесвітньої першооснови, ще раз підтверджує давню істину: «Прихована гармонія є вищою від гармонії явної» (Геракліт).

Література

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 255 с.

⁷ Партитуру «Скіфської сюїти», звичайно, не можна назвати жанрово нейтральною. Відмітимо наявність у ній такого жанрового начала тематизму (А. Сохор), як моторика у вигляді танцювальності (дансатності), що обумовлено початковим балетним задумом, а також риси фольклорних інструментальних награвань у вже згаданому епізоді трьох флейт ц. 8.

2. Аракелова А. О. Стравинский и философские искания в России конца XIX — первой трети XX века / А. О. Аракелова // И. Ф. Стравинский : сб. ст. / [сост. В. П. Варуц]. — М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1997. — С. 5–16. — (Науч. тр. Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 18).
3. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа: к постановке вопроса / И. А. Барсова // Советская музыка. — 1985. — № 9. — С. 59–66.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : [исследование] / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
5. Дерев'янченко О. О. Методичні аспекти аналізу неофольклорних явищ / О. О. Дерев'янченко // Українське музикознавство. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. — С. 201–211. — (Українське музикознавство; вип. 33).
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. — М.-Л. : Сов. композитор, 1978. — 174 с.
7. Зинькевич Е. С. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. С. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. — К. : Муз. Україна, 1988. — С. 96–102.
8. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке: исследование / А. П. Милка. — Л. : Музыка, 1982. — 150 с.
9. Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. — М. : Музыка, 1978. — С. 169–199. — (Теоретические проблемы музыки XX века; вып. 2).
10. Шулдик Г. О. Психологія мислення / Г. О. Шулдик, Н. В. Шулдик. — К. : Интелект, 1999. — 170 с.

Дерев'янченко О. О. «Скіфська сюїта» С. Прокоф'єва: функціонально-генетичний аналіз тематизму. За допомогою запропонованого автором статті функціонально-генетичного підходу до аналізу тематизму в статті розглядається «Скіфська сюїта» С. С. Прокоф'єва.

Ключові слова: С. С. Прокоф'єв, скіфство, функціонально-генетичний аналіз, неофольклоризм, міф.

Дерев'янченко Е. А. «Скифская сюита» С. Прокофьева: функционально-генетический анализ тематизма. Предложенный автором статьи функционально-генетический подход к анализу тематизма демонстрируется на примере «Скифской сюиты» С. С. Прокофьева.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, скифство, функционально-генетический анализ, неофольклоризм, миф.

Derevianchenko O. O. «Scyfan suite» by S. Prokofiev: the functional-genetical analysis of the thematism. The «Scyfan suite» by S. Prokofiev is considered by the functional-genetical method of analysis, which was proposed by the author of the articles.

Keywords: S. Prokofiev, scyf, functional-genetical method of analysis, neofolklorism, myth.

Конструктивна організація
«Скіфської сюїти» С. Прокоф'єва

IV ч. Виправа Дюлія і Нід Сонця

III ч. Ніч

II ч. Чувство і гонимість

I. **Центр:** прото-елемент — трихорд.

II. **Серединне коло:** прийоми роботи з поспівками:

а) хроматизація, що призводить до порушення інтервальних характеристик;

б) зміна мелодичного контуру ладового осередку за рахунок подолання сполучення сусідніх тонів (принцип «розімкнення ступеневості»);

в) потовщення функціональної лінії аж до акордового паралелізму.

III. **Зовнішнє коло:** концепція інтонаційного «проростання» на рівні циклу (I–IV частини).

**О НАУЧНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОТКРЫТИЯХ
А. П. БОРОДИНА В РАБОТЕ НАД ОПЕРОЙ
«КНЯЗЬ ИГОРЬ»**

«Бывают странные сближения», — заметил когда-то А. С. Пушкин [15, с. 165]. В 2010 году совпали две юбилейные даты — 825-летия создания памятника «золотого века» древней русской литературы «Слово о полку Игореве» и 120-летия первой постановки оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», написанной на сюжет «Слова». Сходной оказалась и судьба этих родственных творений. Оригинал рукописи древнерусского памятника сгорел при пожаре, в результате чего возник долгий спор относительно его подлинности. Выступая в защиту древности происхождения «Слова», А. С. Пушкин писал о невозможности выполнения «столь счастливой подделки» никем из современных поэтов, даже почитаемыми им Н. М. Карамзиным и В. А. Жуковским: «Прочие не имели все вместе столько поэзии, сколь находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства. <...> Других доказательств нет, как слова самого песнетворца. Подлинность же самой песни доказывается духом древности, под который невозможно подделаться» [14, с. 425]. Опера «Князь Игорь» не была завершена композитором, что повлекло за собой споры о верности драматургической редакции оперы, выполненной Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым.

Неотступное внимание к «Слову» как литераторов, исследователей, так и любителей русской словесности, было характерно для всего периода, следовавшего за открытием его уникальной рукописи (около 1787 года) и первой публикацией текста (в 1800 году) [см. 13]. Каждое поколение в связи с требованиями своего времени находило в нем все новые достоинства.

Посмертная слава А. П. Бородина более всего была связана с триумфальным успехом европейских постановок «Князя Игоря», а «тайны» оперы явились предметом исследования многих авторов (Б. Асафьев, П. Ламм, Н. Листова, А. Дмитриев, Е. Левашев, И. Вызго-Иванова, А. Иванов-Ехвет, А. Сохор и др.) [1; 3–8; 16]. На основе тщательного изучения материалов из архива А. П. Бородина музыковедами Е. М. Левашевым и Ю. А. Фортунатовым была создана и поставлена новая экспериментальная редакция «Князя Игоря» (1974) [8]. Однако, и в настоящее время идет речь о воз-

можных несовершенствах традиционного показа оперы. Нераскрытым остается и вопрос универсализма творческой личности А. П. Бородина, соединившего в работе над оперой дар композитора, литератора, драматурга. Лишь во второй половине XX столетия исследователи-филологи, в частности, академик-медиевист Д. С. Лихачев [9–12], выведут в систему и обоснуют закономерности «монументального» стиля литературы Древней Руси. На 100 лет ранее они были замечены А. П. Бородиным и введены им в оперу, придав ей «дух древности».

Данная статья сосредоточивает свое внимание на научных и художественных открытиях А. П. Бородина, отразивших черты литературной традиции Древней Руси в эпической драматургии оперы «Князь Игорь». Важным представляется также уяснение историко-культурных предпосылок столь широкого «панорамного» взгляда композитора на содержание древнего памятника¹.

Личность А. П. Бородина была и типичной для русского общества второй половины XIX столетия и, одновременно, уникальной. Композитор принадлежал к тому, вышедшему в авангард 60-х годов разночинному поколению людей, которые, получив доступ к образованию, целиком и полностью посвятили себя служению отечественной науке и культуре. Научные открытия и художественные прозрения русских «титанов» этой эпохи заставили Европу «повернуться» лицом к России, удивиться и поверить в ее научный и духовный потенциал.

А. П. Бородин поражал современников широтой спектра знаний и талантов, а также равно высокими результатами их гениальных проявлений. Начав заниматься химией в лаборатории Н. Н. Зинина Петербургской Медико-хирургической академии, в 1858 году А. П. Бородин защитил докторскую диссертацию. Далее, совершенствуясь в научных центрах Германии, Франции и Италии с 1862 года, стал адъюнкт-профессором, а затем академиком Медико-хирургической академии. Как преемник Н. Н. Зинина, в 1864 возглавил после него кафедру химии и был ее бессменным руководителем до самой смерти, явился одним из организаторов и ведущих лекторов Петербургских Высших женских врачебных курсов.

Оценивая вклад А. П. Бородина как ученого в мировую науку, энциклопедические издания указывают на создание им многих трудов по органической химии с первенством открытий: фторорганического соединения (1862); разработки оригинального метода получения бромзамещенных жирных кислот; метода азотометрического определения

¹ Разработке этой темы были посвящены глава кандидатской диссертации [17] и ранее опубликованная статья автора предлагаемой публикации [18].

мочевины, нашедшего широкое применение в медицинской практике; исследования реакции альдольной конденсации.

Параллельно шла работа Бородина на музыкальном поприще, более всего выявившая в нем талант композитора-эпика. Его интерес к русской истории возник не случайно. 60-е годы XIX века в жизни России стали символом духовного раскрепощения и обновления общественной мысли. Новая волна всплеска национального самосознания вызвала пристальное внимание к русской истории и фольклору. Началом ее послужило издание И. П. Сахаровым «Сказаний русского народа». За ним последовали фольклорные собрания А. Н. Афанасьева, П. В. Киреевского и П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, В. И. Даля, И. А. Худякова, Л. Н. Майкова, Е. В. Барсова, а также первые научно-теоретические обобщения — «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева (1866–69), диссертация «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» А. Н. Пыпина (1857).

Генетический метод познания, широко распространившийся в науке этого времени, стал предпосылкой для глубокого историко-научного подхода к явлениям культуры. Так возникло просуществовавшее до конца XIX столетия научно-теоретическое направление «культурно-исторической школы», поставившей своей целью идею просветительства при использовании знаний по истории, этнографии, фольклору, археологии, языкознанию. Было начато выявление историко-культурных памятников древности, проведение переписи архивно-документальных, литературных и иконописных ценностей, сосредоточенных в монастырях и частных коллекциях. В 1856 году вышли из печати «Слово или Моление Даниила Заточника» и материалы докторской диссертации профессора М. И. Сухомлинова «О древней русской летописи как памятнике литературном», в 1860–1861 годах — три книги «Архива историко-юридических сведений, относящихся к России». Тенденция «выявления неразрывной связи, соединяющей Русь древнюю с новой», заявленная в предуведомлении «архива», проявилась в деятельности всех крупных ученых того времени, в частности, исследователей эпических жанров П. А. Бессонова, Л. Н. Майкова, Л. Н. Погодина, О. Ф. Миллера, В. В. Стасова, А. А. Котляревского. В их полемических статьях формировалось мнение о самобытной природе русского эпоса и жанров древнерусской литературы. Огромный вклад внесли работы Н. С. Тихонравова («Летописи отечественной литературы и древности» в 5-ти томах, 1859–63, «Памятники отреченной русской литературы» в 2-х томах, 1863) и Ф. И. Буслаева («Исторические очерки русской народной словесности и искусства» в 2-х томах, 1861). Деятельность последнего, благодаря его многочисленным исследованиям («Идеальные женские

характеры Древней Руси», «Византийская и древнерусская символика по рукописям или Литература русских иконописных подлинников», «О народной поэзии в древнерусской литературе»), оказала особое воздействие на развитие научного знания о культуре Древней Руси

В 1868–1869 годах к разработке оперных сюжетов, основанных на исторической теме, приступают М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин. Композиторы обнаруживают интерес к разным периодам русской истории, с выявлением собственного ракурса их оценки и художественного изображения. Работа А. П. Бородина над литературным памятником «золотого века» древней русской литературы «Словом о полку Игореве» была начата по совету В. В. Стасова и при его всестороннем содействии. Патриотическое звучание «Слова» стало особенно актуальным в конце 70-х годов, время участия россиян в борьбе за освобождение балканских славян от турецкого владычества (1876–1878) и русско-турецкой войны (1877–1878). Непосредственным откликом на эти события явились три хора А. П. Бородина, известные по публикации А. Н. Сохора [16]. Приступая к работе над оперой, по свидетельству В. В. Стасова, композитор перечитал все, что только могло относиться к данному сюжету («Задонщину», «Мамаево побоище», Ипатьевскую, Лаврентьевскую, Троицкую летописи, «Повесть временных лет»), с научной основательностью изучил известные к тому времени исследования о «Слове о полку Игореве» и его поэтические переложения.

Свою оперу Бородин видел в приближении к оперному стилю Глинки, что сказалось в методе типизации характеров, воссоздании духа времени через свойственный ему интонационный строй, важности хоровых крупномасштабных сцен, принципе контрастного сопоставления образных сфер, представляющих «свой» и «чужой» миры. Вместе с тем, научный подход композитора predetermined внесение в оперу новых качеств музыкального эпоса, основанных на открытых Бородиным законах древнерусского повествования.

Главной концепционной основой древнерусской литературы и героического эпоса всегда была тема нравственности человека, связанная с вопросами общественной жизни. При этом важное значение имел принцип *цельности изображения*, при котором в повествование входило лишь то, о чем можно было рассказать полностью. В. Г. Белинский, обративший внимание на жанр эпопеи в поисках отражения народных идеалов и исторических судеб, писал: «Начало эпоса — есть всякое изречение, которое в сосредоточенной краткости схватывает в каком-либо данном предмете всю полноту того, что есть существующего в этом предмете» [2]. В опере Бородина таким «изречением» является призыв к защите отечества. Этой идее подчинена вся эпическая

концепция произведения, включающая и народные массовые сцены, и обрисовку действующих лиц.

Подобно эпическому миру русских былин, образы героев древнерусской литературы идеализированы и трактованы сообразно установленному в ней *этикету изображения* как канонической традиции исторического повествования. «Человек был в центре внимания искусства XI–XIII, — отмечает Д. С. Лихачев, — но человек не сам по себе, а в качестве представителя определенной среды, определенной ступени в лестнице феодальных отношений <...> Князь не принадлежит самому себе <...> Он и народ <...> единое целое, связанное феодальными отношениями. Идеал его основывается на определенных представлениях о чести» [12, с. 35]. «Говоря о своем князе, летописец постоянно изображал его в парадных и официальных положениях: князь во главе своего войска; князь «думает» с боярами; князь въезжает в свой город, его радостно встречают горожане» [12, с. 35]. В соответствии с традициями древнерусских летописей, все указанные моменты нашли отражение в сценических положениях оперы: церемония проводов войска во главе с князем Игорем (Пролог); приход бояр к Ярославне, их совместные «думы» (вторая картина первого действия); приветственный хор горожан, встречающих вернувшегося в Путивль Князя (финал оперы).

Важным приемом эстетической системы средневековья была *метонимия*, основанная на ассоциативных связях, способная за определенным частным показать целое. Ярким примером ее использования в опере служит Пролог, глубоко продуманная и законченная композитором часть оперы, подобная фреске, детально воссоздающая картину гражданско-христианского ритуала проводов войска в Древней Руси, часто изображаемую в книжных миниатюрах, клеймах икон. Драматургическое время Пролога воспроизводит всю полноту происходящего. Неторопливость средневековой церемониальности передана через *принцип повторности*, связанный с *троичностью* (в сакральном мире средневековья число «три» — символ духовного, в эпосе обозначающее нечто постоянное, множественное, устойчивое). Пролог имеет трехчастную форму, в хорах заметен трехдольный размер, троекратны повторы слов в речах Игоря, трижды обращается Князь к народу. (вспомним о том, что Бородин явился не только автором музыки, но и текста оперы). Традиционные перечисления князей-предшественников звучат в славильных хорах. Чередование реплик Игоря и хора, аналогичное приемам респонсорного церковного пения, способствуют созданию торжественности и величавой неторопливости.

Древнерусская миниатюра, иллюстрирующая повествование, обычно представляла собой «свод» различных сцен, единых по композиции, по единому охватываемому их *«ритму»*. Весь основной материал Пролога

вырастает из «раскачивающейся» метроритмической формулы оркестрового вступления. Форма изложения темы соответствует трехчастной форме колокольного трезвона: тематическое ядро вступительной фразы, вариантное развитие, сложившаяся тема заключения. Начало и завершение композиции отмечены троекратным ударом «во все колокола». Фактура имитирует звучание трех групп колоколов (верхние-малые, средние и бас-колокол). Поступенные интонации темы трезвона отзываются в последующем хоре «Солнцу красному слава». Оstinатный ритм проникает и в две другие темы: «Буй туру Всеволоду» и «С Дона великого». Ритм и интонации «шестивия» особенно заметны в истоиво звучащей, хоровой реплике «Поддай вам Бог победу над врагами». В ее поступенных, скандированных фразах заметно сходство с попевками подблюдных песен и древних форм знаменного распева. По воспоминаниям С. А. Дианина, этот мотив был сочинен А. П. Бородиным для «идоложертвенного хора Радегасту» к IV акту несостоявшейся коллективной оперы «Млада» в 1872 году [5, с. 93].

Троекратный удар «во все колокола» завершает первый раздел Пролога (*C-dur*). Следующие за этим аккорды «затмения» разрушают ощущение устойчивости. Психологическое состояние толпы, охваченной предчувствием беды, передано в «ползущих» интонациях канона, звучащего в разных группах хора, повторениях нисходящих терцовых ходов «Ох, не ходить», отражающих чувство страха, «опускающего сердце». Возможно это один из тех моментов, на основании которых В. В. Стасов говорил о «психофизиологическом характере» музыки Бородина. Однако, далее тональная неустойчивость обретает «строй». Мажорная тональность (*B-dur*), ямбический чеканно акцентный ритм, мелодическая восходящая направленность немногословных, но веских фраз князя Игоря, создают впечатление решительности и настроенности на победу.

Разнонаправленные музыкальные «ритмы» композиции Пролога аналогичны характеру древнерусских фресок и миниатюр, сопровождавших литературный текст, в которых произнесение слов изображалось с помощью соответствующих символических жестов. Каждый жест «остановлен» в момент, наиболее выразительный для события [9, с. 49]. «Интонация жеста» у Бородина определяет характер героев, их поведение. Таким, в соответствии с летописным этикетом, рисуется в Прологе Князь: слово его веско, не говорится, а «рубится». Это «жест» человека решительного, мужественного. Ритм его речей-воззваний устремлен вверх, вперед, к победе.

Суровому осуждению подвергались в летописях те, кто проявлял к своим князьям «злое неверствие». В музыкальных характеристиках «отступников»-гудошников Скулы и Ерошки теряется распевность, появляется тональная неопределенность. Так, на уровне художествен-

ных ассоциаций высказана древнерусская мораль: люди, оторвавшие от «строя», становятся безликими.

Ритм плавной поступи возвращается в эпизоде «Прощальное от лад мы примем целованье...». Светлые (в высоком регистре), мягкие (плагальные) последования аккордов рисуют облик жен воинов во главе с Ярославной. Образы красоты, полные величавой сдержанности и чувства достоинства, напоминают древнерусские фрески, в частности «Шествие праведных жен» Андрея Рублева. С торжественностью, соответствующей этикету прощания, контрастирует взволнованное ариозо Ярославны, что «с сердцем вещим совладать не в силах». Церемониальную картину Древней Руси завершает традиционное благословение княжеского войска и звучащий на фоне колокольного трезвона хор «Слава князьям».

«Сложные сплетения и переплетения различных повторений составляют различные ритмы “Слова”, — писал Д. Лихачев. — Эти ритмы двигают ритмы произведения, связывая его с традициями культуры, ритмами русской истории» [9, с. 41]. По определению Б. Асафьева, оперная версия «Слова» сосредоточивает внимание на нравственной проблеме «великой борьбы человечности с безликой стихийностью» [1, с. 149]. По наблюдению Н. Г. Шахназаровой, «в музыке Востока репрезентируется эстетика состояний, а не эстетика характеров. Здесь воплощается тип эмоций, ее состояние, а не индивидуальность эмоции. Человек живет в искусстве этих народов не как конкретный образ, а как эмоциональный мир, как настроение, как музыка ритмов и ударов» [19]. Горяч и стремителен хан Кончак в опере. Активность и буйство его характера выражены в рельефных линиях вокальной партии, разворачивающейся на фоне пульсирующего ритма «скачки» (№ 15). «Восточные» сцены оперы завораживают стихийно выплеснувшимися в могучую энергию ритмами танца, прихотливыми мелодиями восточной неги. Так, традиции симфонизма М. И. Глинки в «Князе Игоре» оказались в сильнейшей степени связанными со стилистическими приемами, характерными для искусства Древней Руси. Музыка А. П. Бородина усиливает контраст темпо-ритмов и ритмо-интонаций, представляя контраст разных культур и народов, «своего» и «чужого» мира.

Две стихии направлены против Руси строящейся и созидающей — восточной степной вольности половецкого мира и собственной внутренней извечной стихии пьющей Руси. Русь «пьющая» — контрастирует в своем изображении Руси правящей, созидающей. «Я себе мыслю всю оперу как древнерусский северный город, — писал Б. В. Асафьев, — в котором суровое зодчество белостенных, широкоплотных, кубообразных храмов царит среди массы тесно примыкающих друг к другу грубо сработанных срубов» [1, с. 149]. В таком, жанрово-стилистическом контрасте

находятся Пролог и I картина I действия, рисующая Владимира Галицкого в окружении его пьяной челяди. После торжественной церемонии проводов войска, здесь — разгул и пьяное веселье, как будто «вывернутый наизнанку» мир Руси. Характеристика князя в летописи обычно складывалась из перечисления его достоинств. Однако, «гораздо в большей степени, чем в изображении положительных героев своего повествования, летописец стремился психологически объяснить поступки врага, описать внутренние побудительные причины его дурных поступков (гордость, зависть, честолюбие)» [12, с. 34]. Одним из отрицательных персонажей Ипатьевской летописи был «многоглаголивый», действующий деньгами, а не оружием, князь Владимирко Галицкий. Композитор находит способ его показа посредством пародийного воспроизведения эпических жанров — «важного» былинного сказа и Славы, многолетия и величальных песен с элементами скоморошества и глума, с пританцовывающими ритмами плясовой и застольной (Скула и Ерошка, хор).

«Князя в летописях не знают душевных переживаний, того, что мы могли бы назвать «душевым развитием». <...> Летописец оценивает не психологию князя, а его поведение, политическое в первую очередь» [12, с. 59]. В древнерусской литературе сохранялось отношение к прямой речи как к своего рода документу, как к произнесенному реально слову. Бородин, выступающий в роли автора текста оперы, по свидетельству близких друзей, в частности, В. В. Стасова, чувствовал глубочайшую ответственность за создание верного образа Князя. Не случайно, существовало две версии его монологичного размышления в плену. В рассказе Ипатьевской летописи, прочитанной А. П. Бородиным, запечатлены произнесенные плененным князем Игорем слова покаяния. Этот эпизод вдохновил композитора на создание первоначальной версии монолога «Зачем не пал я на поле брани». К ней привлек внимание в своей публикации исследователь А. Н. Дмитриев [6]. Ритмическая и мелодико-гармоническая остринатность речитативных фраз в совокупности с повторяющимися «аккордами затмения» из Пролога приобретали в этом катарсически покаянном монологе значение *рефрена* гибели, что перекликалось с основным эмоциональным тоном «Слова о полку Игореве». «Рефрены в «Слове», — писал Д. С. Лихачев, — носят характер некоторого примирения с судьбой, констатации безвозвратности совершившегося или носят церемониальный характер» [10, с. 16].

В опере А. П. Бородина, написанной спустя столетия, более осязаемым оказывается иной рефрен, утверждающий мысль о силе и победе патриотического чувства, в связи с оптимистической концепцией оперы отображающий ритм богатырской поступи, уверенного

шага. Его характер меняется в зависимости от происходящего: в Прологе — это величественное шествие дружины под торжественный колокольный звон; степенная, величаява поступь княгини и жен воинов рати в сцене проводов войска; твердый шаг пришедших ободрить и поддержать княгиню бояр «Нам княгиня, не впервые...»; наконец, медленные и тяжелые шаги Игоря в его трагическом раздумье в плену (во вступлении к арии и начале увертюры), ритмы «скачки» при возвращении Игоря. Не только ритмическая остинатность, но и интонационная общность (поступенные ходы в объеме терции и кварты) отмечают указанные моменты, символизируя единство и силу защитников Руси.

Повествование «Слова о полку Игореве» складывалось из многих рефренов-повторений образов, слов, выражений. Вместе с тем, *принцип повторяемости* служил и для создания ощущения длительности происходящего, в соответствии с широко распространенным в русском эпосе приемом *изображения времени*. Так, в «Слове» эпизод размышления Игоря перед побегом передан через перечисление изменений в состоянии князя: «Игорь спит, Игорь бдит, Игорь мыслю поля мерит от великого Дону до малого Донца». Мерность «тяжелого шага» Игоря передана в повторно варьируемых акордах оркестрового вступления и сопровождения речитативной части его известной арии.

Ярким примером показа типичного для эпоса «времени ожидания» в «Слове о полку Игоревом» и в опере предстает Плач Ярославны. В тексте древнего памятника (и поэтическом переводе А. П. Бородин) обнаруживаются традиционные для языческих похоронных причитаний повторные обращения (в поисках потерянного любимого человека, мужа) к силам природы — солнцу, ветру, Днепру. В музыкальной версии Плача отразились также интонационные и ритмические особенности севернорусской причеты, с высоким звуком вершины-источника (заплачки), хроматическими переменами тонов, использованием типовых ритмических формул. Вариантные повторы напева в опере создают ощущение длительности времени. Выразительным приемом в данном случае оказывается построение начальной фразы Плача в постоянном круговом возвращении распева к начальному звуку — «звуку бесконечного ожидания», тянущемуся томительно долго, одиноко и тоскливо звучащему в солирующем звучании с «эхообразными» инструментальными подголосками, неопределенного в тональном отношении (фа диес — доминанта *h-moll* или тоника одноименной тональности). Возникает зримый ассоциативный образ: в бесконечном пространстве неба, как точка, кружит птица, возвращаясь на невидимое начало своего круга.

В русской литературной традиции периода XII—XIV веков, времени жестокой борьбы с татаро-монголами, жанр плача-монолог приобрел особую высоту поэтического выражения, переводя выражение индивидуального горестного чувства в высокий жанр эпоса, повествующего о народной трагедии. Таковы Плач княгини Анны по благоверному князе Михаиле Тверском, Плач Ксении по Дмитрию Донскому, Плач по Русской земле («Слово о погибели русской земли»). В «Слове о полку Игореве» чередование плачевых и славильных моментов играло особую роль. Эмоциональная противоположность плача и славы, многовариантно претворяемых в опере, подчеркивает в опере важные драматургические моменты действия. Последние части «Слова», особенно «Плач Ярославны» почти лишены книжных элементов», — отмечал Д. С. Лихачев [11, с. 20]. В опере мы наблюдаем аналогичное явление: Пролог оперы подчинен этикету летописной литературы, а далее более свободно проявляется фольклорное начало. Плач Ярославны и хор поселян в последнем действии явились подлинными шедеврами музыкального выражения народной традиции.

Системный характер воплощения закономерностей древнерусского повествовательного стиля и явное приближение к поэтике «Слова о полку Игореве» в опере «Князь Игорь» свидетельствуют в пользу выдерживаемой автором эпической направленности сочинения. Гениальная научная и художественная проницательность Бородин послужила созданию выдающегося творения, демонстрирующего живую связь «Руси древней с Русью новой».

Литература

1. Асафьев Б. А. Бородин. «Князь Игорь» / Б. Асафьев // Об опере. — Л. : Музыка, 1976. — С. 148—155.
2. Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды / В. Белинский // Полн. собр. соч. в 13-ти т. — М. : Изд.-во акад. наук СССР, 1963. — С. 7—67. — (Белинский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т.; т. 5).
3. Вызго-Иванова И. Гениальные памятники мировой культуры // Сов. музыка. — 1987. — № 11. — С. 10—119.
4. Вызго-Иванова И. Еще раз об истоках «Князя Игоря» // Сов. музыка. — 1982. — № 4. — С. 89—94.
5. Дианин С. А. П. Бородин. / С. Дианин. — М. : Госмузиздат, 1960. — 404 с.
6. Дмитриев А. А. П. Бородин в работе над оперой «Князь Игорь» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1976. — М. : Наука, 1977. — С. 311—316.
7. Левашев Е. А. П. Бородин // История русской музыки: 70—80-ые годы XIX века. — М. : Музыка, 1994. — С. 287—360. — (История русской музыки; ч. 1).
8. Левашев Е. О загадках оперы Бородин и «Слова о полку Игореве» // Музыкальная жизнь. — 1985. — № 13, 14, 15. — С. 15—17.

9. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. — Л. : Художественная литература, 1971. — 414 с.
10. Лихачев Д. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. — 1983. — № 4. — С. 9–21.
11. Лихачев Д. «Слово о полку Игореве» и культура его времени : монография / Д. Лихачев. — Л. : Художественная литература, 1985. — 352 с.
12. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси / Д. Лихачев. — Л. : Наука, 1970. — 178 с.
13. Прийма Ф. «Слово о полку Игореве» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX века / Ф. Прийма. — Л. : Наука, 1980. — 250 с.
14. Пушкин А. Песнь о полку Игореве / А. Пушкин // Полн. собр. соч. : В 10-и т. — М. : Художественная литература, 1962. — С. 423–427. — (Пушкин А. Полн. собр. соч в 10-и т.; т. 6).
15. Пушкин А. Заметка о поэме «Граф Нулин» / Полн. собр. соч.: В 10-и т. — М. : Художественная литература, 1964. — С. 156. — (Пушкин А. Полн. собр. соч в 10-и т.; т. 7).
16. Сохор А. «Князь Игорь» — известный и неизвестный // Сов. музыка. — 1976. — № 1. — С. 63–69.
17. Стасюк С. Некоторые принципы драматургии русской эпической оперы в ее связях с традициями древнерусского искусства : дис. ...кандидата искусствоведения : 17.00.02 / С. Стасюк. — М., 1991. — 182 с.
18. Стасюк С. «Слово о полку Игореве и опера А. П. Бородина «Князь Игорь» / С. Стасюк // Русская опера XIX века: [сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / ред. Т. Ю. Масловская]. — М. : ГМПИ имени Гнесиных, 1991. — С. 55–73.
19. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 152 с.

Стасюк С. А. О научных и художественных открытиях А. П. Бородина в работе над оперой «Князь Игорь». Статья рассматривает особенности эпического повествования в опере А. Бородина «Князь Игорь» в их связи с традициями древнерусской литературы и «Словом о полку Игореве».

Ключевые слова: литература Древней Руси, эпическая опера, эпическое повествование, «Слово о полку Игореве», «Князь Игорь».

Стасюк С. О. Про наукові й художні відкриття О. П. Бородіна в роботі над оперою «Князь Ігор». Стаття розглядає особливості епічного оповідання в опері О. Бородіна «Князь Ігор» у їхньому зв'язку із традиціями давньоруської літератури й «Словом о полку Ігоревім».

Ключові слова: література Древньої Русі, епічна опера, епічне оповідання, «Слово о полку Ігоревім», «Князь Ігор».

Stasyuk S. The scientific and artistic discoveries of A. P. Borodin's opera «Prince Igor». The article examines features of epic narrative in Borodin's opera «Prince Igor» in their relationship with the traditions of Old Russian literature, and «The Igor Tale».

Keywords: Literature of ancient Russia, epic opera, epic narrative, «The Igor Tale», «Prince Igor».

**К ВОПРОСУ О ПОНЯТИЙНОМ СТАТУСЕ
«ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТКРЫТИЯ»**

Современная музыка необычайно насыщена инновациями во всех сферах музыкального языка, причем композиторские поиски касаются не только технических аспектов творения, но и, прежде всего, содержательных идей. Согласно высказыванию А. Шнитке: «Внешний способ изложения мысли является лишь некоей конструкцией, сетью, которая помогает поймать замысел» [15, с. 105].

Закономерно, что предельная индивидуализированность и концептуальная сложность современных музыкальных сочинений требует столь же индивидуального, «контекстуального» подхода к анализу музыки, и многие авторитетные исследователи акцентировали на этом внимание. В теоретических работах подобного направления сформировался богатый терминологический аппарат, который, на наш взгляд, требует отдельного к себе внимания. Так, один из ведущих теоретиков XX века Л. Мазель, рассуждая об оценочном аспекте анализа музыкального произведения, вводит понятие «художественное открытие», расшифровке и обоснованию которого посвящает отдельное исследование по эстетике музыки [9]. Рассуждая о проблеме кардинального обновления современного музыкального искусства, В. Холопова [14] предлагает понятие эвристики как потенциального стремления к инновационности. В одной из последних работ Е. Зинькевич «Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки» поднимается проблема критериев оценки музыкальных явлений, надежности и объективности этих оценок, и предлагается новый тип анализа произведения — генетико-типологический, то есть «качественный анализ проросших в нем традиций и их творческой переработки» [6, с. 42].

При этом важно отметить, что вышеупомянутые авторы ссылаются на работы Л. Мазеля и предложенное им понятие «художественное открытие», тем самым актуализируя необходимость «удержать» его в музыковедческом обиходе. Представляется, данная формулировка возникла по аналогии с научным открытием или изобретением. Естественно, возникает вопрос: обладает ли она научно-понятийным статусом или носит метафорический характер?

Итак, цель данной статьи — выявление понятийного статуса «художественного открытия», его особого содержательного потенциала, специфики функционирования и перспектив дальнейшего использования в современном музыкознании.

Согласно последним теоретическим изысканиям¹, формирование понятий, уточнение их определений и внедрение в научный обиход происходит постепенно, и иногда этот процесс может переживать некий «метафорический» этап бытия. Так, И. Котляревский утверждает: «Значительное количество новых понятий возникает в форме метафор и может существовать таким образом достаточно долгое время» [7, с. 7]².

В любой науке процесс познания постепенно охватывает все формы отображения объектов и их осознания, приводя к абстрагированию и кристаллизации понятийной системы. Основными категориями такой системы считаются понятия, термины и дефиниции, находящиеся в тесном взаимоотношении. Понятие³ является обобщенным отражением сути предмета, устоявшимся представлением о нем, а также о его общих и специфических признаках и связях с другими элементами понятийной системы⁴. В свою очередь, термин — это слово или словосочетание, используемое для точного обозначения какого-либо понятия в пределах специальной сферы. Термин должен обладать четкостью, однозначностью и систематичностью. Раскрытием же его сути (определением) и установлением границ его применения является дефиниция.

На современном этапе музыковедение располагает развитым понятийным аппаратом, отвечающим по уровню количественности практическим требованиям данной науки. Тем не менее, терминологическая палитра музыкальной науки постоянно расширяется, обновляет-

¹ В частности, Е. Назайкинско, И. Котляревского, И. Балашовой.

² Иногда это единственный закономерный путь возникновения понятия, как, например, произошло с первоначально языковыми понятиями периода, предложения, фразы.

³ По определению С. Ожегова, понятие — это представление, сведения о чем-нибудь [11].

⁴ Структуру понятия составляют его интенционал (содержание понятия, характеризующееся совокупностью отличающих его признаков) и экстенционал (объем — то есть множество предметов, обладающих этими признаками). Согласно правилам логики, определение понятия предполагает соотношение его с ближайшим родом и видовым отличием, где первое означает ряд родственных предметов, а второе — признаки, присущие только данному объекту.

ся, уточняется объем и содержание понятий, меняется отношение к самому понятию как таковому. В музыковедении эти процессы тесно связаны со спецификой музыкального восприятия, образностью самих музыкальных явлений, потому и терминология данной науки имеет особый статус⁵. В подходе к решению этого вопроса наметились две основных тенденции, которые охарактеризованы И. Балашовой в качестве уровней понимания специфики музыковедческой терминологии: один из них определяется «прагматическими» задачами теории музыки и категоричной оценкой несовершенства профессионального музыкального языка, другой же является более высоким — это «уровень философии научного языка, отражающего в себе особые свойства описываемого объекта» [2, с. 11]⁶. При этом возможно введение в понятийную систему музыкальной науки так называемых интуитивно содержательных понятий: «Формируясь на основе особых, художественных представлений, являющихся первичным интуитивным обобщением многочисленных актов восприятия и взятых в контексте всех важнейших сторон этого акта, такое понятие предстает как мысль эстетически переживаемая, образная, сотканная нитями многочисленных ассоциативных связей и потому легкопереходящая в метафору» [2, с. 11].

Именно в таком контексте в сфере гуманитарных наук и особенно в современном искусствоведении рубежа XX–XXI веков все чаще встречается понятие «художественное открытие». Не имея четкой дефиниции, оно употребляется как некое обобщенное эстетическое представление о тех или иных художественных явлениях, используется исследователями в качестве понятия метафорического, интуитивно найденного, однако емко и точно сочетающего в себе два важнейших оценочных параметра суждений о произведениях искусства: их новизне и исторической ценности. Таким образом, «художественное открытие» заключает в себе особый, уникальный аксиологический потенциал и не может быть отнесено к разряду «лишних» или «устаревших» понятий.

⁵ Эта проблема давно обратила на себя внимание исследователей (Е. Назайкинский, Т. Бершадская, И. Котляревский, М. Лобанова, В. Кузнецов, И. Балашова, Е. Деревянченко), причем практически все они сходятся во мнении о необходимости уточнения и совершенствования понятийной системы музыковедения.

⁶ Подобное понимание проблемы характерно для Е. Назайкинского. Известным постулатом стало его правомерное сомнение в целесообразности и корректности выдвижения по отношению к музыковедческим понятиям тех же критериев, которые традиционно предъявляются к терминологии точных наук.

Обратимся к содержательному аспекту избранного понятия. Целесообразным представляется соотнести различные сферы употребления данного понятия в конкретных видах искусства, тем самым очерчивая границы его применения и научной жизнеспособности. Чаще всего оно упоминается в связи с наиболее молодыми видами искусства, например, кино⁷. На него же опирается Д. Сарабьянов в работе, посвященной современной живописи — «К ограничению понятия “авангард”», в которой автор рассуждает о соотношении понятия авангарда и художественного открытия, и приходит к мнению об их неждественности⁸.

Широко распространено понятие художественного открытия в литературоведении, где нередко можно встретить такие формулировки, как, например, «художественное открытие пушкинского реализма» или «изображение города — подлинное художественное открытие Брюсова», без пояснения его сущности. В данном случае художественное открытие используется в качестве метафоры. Тем не менее, именно в теории литературы были осуществлены первые попытки дать ему четкое определение, а именно — в статье Г. Белой «Историческая продуктивность художественного открытия и стиль» [3]. Изучая роль новаторского произведения в процессе духовного сближения людей, автор предлагает использовать в качестве основы для литературоведческого анализа понятие художественного открытия, под которым она понимает «создание нового поэтического миропонимания», в котором осуществлено открытие новых связей человека, природы и общества, запечатлен общезначимый человеческий опыт. Данное понятие Г. Белая трактует как универсальное, «всечеловечное», «межчеловечное», обладающее особым «внутренним» зна-

⁷ Считается, что в кинематографе художник постоянно вынужден ставить перед выразительными средствами все новые задачи, расширять их возможности и границы, в поисках воплощения кинообраза как образа синтетического, результатом которого и является художественное открытие.

⁸ В поисках признаков «авангардного творчества» Д. Сарабьянов приводит несколько условий, которые дают основания произведению искусства и его творцу причислить их к авангарду. «Первое условие, — указывает исследователь, — заключено в обязательности художественного открытия. Но Рембрандт и Джотто тоже были открывателями, их образы исполнены и новых смыслов, и новых форм, до того неведомых искусству. Но было бы неверным зачислять этих художников в число авангардистов» [12, с. 85]. Определяя через художественное открытие термин «авангард», Д. Сарабьянов, однако, не приводит значительного интересующего нас понятия, а, скорее, подтверждает его универсальность по отношению к различным историческим этапам.

чением, и отличает его от собственно новаторства с его «внешним» общезначимым масштабом. Согласно традиционным дефинициям термина «открытие», она также наделяет это «новое поэтическое миропонимание» значением вновь открытого, установленного автором аспекта жизни человека в контексте истории и природы, воплощенного в адекватных этому опыту формах.

В музыковедении введение и разработка понятия художественного открытия была осуществлена Л. Мазелем, который раскрывает эстетический аспект инновационных процессов в современной музыке. Согласно положениям его концепции, любое высокохудожественное произведение искусства может и должно содержать «в своей теме или в ее трактовке и воплощении — если и не обязательно какое-то откровение, то, по крайней мере, некоторую творческую находку, изобретение, новую конструкцию, несущую соответствующий образно-выразительный смысл» [9, с. 134]. Художественное открытие рассматривается автором как одно из необходимых условий художественного воздействия, неотделимое от содержательности музыкального произведения. Такое открытие наличествует не только в новаторских сочинениях, но и в любом подлинно художественном произведении искусства, реализуя свой аксиологический потенциал, обогащая собой художественную культуру.

По определению Л. Мазеля, «художественное открытие — это воплощенное в произведении какое-то новое видение, познание тех или иных сторон действительности либо выразительных возможностей художественных средств» [9, с. 134]. Как правило, оно выражается в совмещении важных, но трудносовместимых свойств музыкального материала, смыкаясь отдельными своими смысловыми гранями с категориями новизны, новаторства, индивидуализированных композиторских решений. И чем более неожиданным является подобное совмещение, чем более трудносовместимыми оказываются свойства, которые композитор хочет сблизить, тем ярче открытие, тем сильнее его художественное воздействие.

Исходя из собственного определения, Л. Мазель выявляет два типа открытий: если в произведении «первичным элементом замысла художника служат явления самой действительности, взятые непосредственно из жизни или уже запечатленные в образах других искусств» [9, с. 138], причем суть замысла может быть описана без специальных терминов и понятий, присущих данному виду искусства — это открытие первого типа (чаще всего касается идеи, замысла, концепции произведения). Ко второму типу относятся те открытия, которые зиждутся на стремлении композитора раскрыть

новые возможности выразительных средств. Суть их невозможно описать без привлечения специальных понятий и музыкальных терминов⁹.

Таким образом, в каждом конкретном сочинении художественное открытие может воплощаться на определенном уровне: идейном, композиционном, жанровом, интонационном, семантическом, элементном или каком-либо ином, однако в любом случае статус открытия будет сообщать музыкальному тексту ту неповторимую новизну и художественную актуальность, которая будет имманентна самой идее данного произведения и окажется отражением наиболее глубинных закономерностей его бытия¹⁰. В целом, позиция Л. Мазеля выражена скорее с точки зрения эстетической, нежели музыкально-теоретической, и собственно трактовка художественного открытия, как и предложенное автором определение, несмотря на свою яркую метафоричность, еще требует некоторых уточнений.

Анализ научной литературы свидетельствует о том, что в музыкознании осуществлялись и другие попытки осмысления затронутых Л. Мазелем явлений, результатом чего является широкое распространение понятий, близких по смыслу «художественному открытию». Так, в русле теоретической концепции В. Холоповой центральным понятием оказывается «индивидуальный стиль», сущность которого выявляется через синтез внемузыкальных (социокультурных, исторических) условий и внутримузыкальных факторов, под которыми пони-

⁹ Автор подчеркивает, что резко разграничивать и противопоставлять данные типы нецелесообразно, их необходимо различать для более тонкого проникновения в суть композиторского замысла. В подлинном произведении искусства даже стремление продемонстрировать новые возможности выразительных средств «окажется в конечном счете связанным с воплощением при помощи этих средств того или иного жизненно-эмоционального состояния, тех или иных художественных образов» [9, с. 138].

¹⁰ Опираясь на анализ значительного количества примеров из музыкальной практики различных эпох и стилей, Л. Мазель наглядно иллюстрирует свои теоретические изыскания, выявляя художественные открытия в тех или иных произведениях. Так, в сочетании высшей грандиозности и высшей утонченности, характерном для творчества А. Скрябина, автору видится художественное открытие, реализованное на уровне идеи; совмещение гомофонных мелодий с полифоническим развитием в фортепианных миниатюрах П. Чайковского демонстрирует открытие в интонационной сфере; в фортепианном наследии Ф. Шопена он усматривает открытие в неожиданных сочетаниях совершенно различных жанровых свойств, например, черт мазурки и хорала в Прелюдии *A-dur*.

мается конкретная композиционная система автора, основные ее стилиобразующие компоненты, относительно устойчивые художественные признаки. Такой подход выдвигает на первый план категорию индивидуального, которая выступает связующим звеном двух важнейших музыкально-теоретических универсалий: индивидуального композиторского стиля и оппозиции «традиция — новаторство». Эта коррелятивная пара понятий — краеугольный камень музыковедческой науки; проблема, которой посвящено колоссальное количество исследований¹¹. Под новаторством традиционно понимается вид деятельности, в ходе которой осуществляется выход за существующие границы, введение новых порядков, разрушающих старые. В музыкальном творчестве даже при сознательном отторжении композиторами-новаторами связей с традицией, определенный уровень преемственности сохраняется¹².

Сфера понятий, связанных с эстетической трактовкой «новаторского», корнями уходит в недра философской науки, тем самым обнаруживая свой содержательный потенциал. Именно через связь с «новым», проявляют себя категории «целого», «единичного» и «индивидуального»¹³. В. Холопова, размышляя о традициях и новациях, вводит понятие эвристики, акцентируя внимание на том, что в музыкальном искусстве «новое» — это не абстрактное, а исторически обоснованное понятие, проявляющее себя как «новое качество, возникающее при уникальном синтезе явлений, ранее существовавших порознь» [14, с. 19]. Какое же место отведено «художественному открытию» в этой системе метафор, понятий и терминов?

В самом общем смысле понятие «открытие» означает обнаружение, нахождение чего-либо, в широком употреблении оно нередко отождествляется с понятием «изобретения». Однако при более детальном рассмотрении эти слова имеют различные оттен-

¹¹Так, историческим значением наделяет данную пару Е. Зинькевич [6], усматривая в их противоборстве источник развития художественного процесса. Нередко эти понятия рассматриваются как некие диалектические тенденции в структуре индивидуального композиторского стиля — традиционная, обладающая стабилизирующей функцией, и новаторская, динамизирующая тенденция.

¹²Такой точки зрения придерживается, например, М. Михайлов, который новаторство понимает как трансформацию, переосмысление, большую или меньшую степень творческой переработки традиций.

¹³Категория «индивидуального» относительно нова в философской науке, она было утверждена в начале XVIII века Г. Лейбницем.

ки смысла. Согласно определению С. Ожегова, изобретать — значит «творчески работая, создавать что-нибудь новое, неизвестное прежде» [11, с. 225], открытием же считается то, что вновь установлено или найдено¹⁴.

В философской науке проблема содержания данных понятий актуализировалась в связи с постижением процессов художественного творчества. Разграничение между открытием и изобретением упоминается И. Кантом, который указывал, что открывают то, что существовало само по себе, оставаясь какое-то время неизвестным. Изобретение же, по его мнению, является созданием чего-либо ранее не существовавшего¹⁵.

¹⁴ Очень точно суть этого понятия отражена в характеристике исторического периода, ставшей для него именем нарицательным: эпохой «великих географических открытий» традиционно называют XV–XVII века, в течение которых было открыто множество неизвестных прежде, но независимо от этого существовавших и ранее, земель и торговых путей. В целом же, эти понятия чаще всего используются в научных областях, связанных с познанием человеком закономерностей окружающей действительности: физике, химии, биологии, астрономии, а также точных науках — именно с открытием новых законов и обоснованием физических явлений сопряжено развитие этих наук. Совершенно новым смыслом наполнились эти термины в связи с развитием современной юриспруденции и актуализацией понятия авторского права. Здесь определяющим моментом становится утилитарная сущность изобретения по отношению к открытию, которое, в свою очередь, является родовой категорией. В этой сфере знаний изобретение считается одним из вариантов открытия, поскольку представляет собой познание неких объективно-существующих закономерностей природы, позволяющих в своей взаимосвязи решить определенную прикладную задачу. Наиболее ранние документированные сведения о данных понятиях можно найти в специализированной литературе (А. Пилленко *Право изобретателя*. — М. : Издательство Стасюлевича, 1902–1903). Упоминания об открытиях встречаются практически во всех сферах деятельности человека в связи с разграничением практической и научной направленности той или иной области знаний. Например, весьма интересные рассуждения о научных открытиях можно встретить в трудах медика, патолога и эндокринолога Ганса Селье: «Суть научного открытия не в том, чтобы увидеть что-либо первым, а в том, чтобы установить прочную связь между ранее известным и доселе неизвестным» (Г. Селье. *От мечты к открытию: Как стать ученым* / [пер. с англ. Н. Войсунской; общ. ред. М. Кондрашовой, И. Хорола]. — М. : Прогресс, 1987).

¹⁵ До И. Канта к подобным идеям, но в более общем смысле, обращались Луллий, Дж. Бруно, Г. Лейбниц; позже — Н. Соловьев, И. Лапшин, Н. Бердяев, С. Лангер.

Постепенно понятие открытия начинает соотноситься со сферами художественного и эстетического. Этой проблематике также посвящено большое количество исследований (А. Моль, Ю. Лотман, А. Лосев), в которых предлагаются различные уровни понимания «художественного». Исследуя понятие «художественной информации», Н. Щербакова опирается на положения А. Лосева: «Художественное — это осуществленное эстетическое, то есть эстетическое, оформленное в виде произведений искусства» [16, с. 45], и относит «художественное» к сфере творчества. Художественная информация, по ее мнению, является продуктом «субъективного осуществления творчества и обладает такими сущностными качествами как структурная целостность, сверхинформационность, непредсказуемость» [16, с. 49], что в свою очередь связывается ею с наличием в произведении искусства художественного открытия. «Художественная информация, — указывает Н. Щербакова, — только тогда может считаться состоятельной, когда она содержит в себе художественное открытие» [16, с. 48].

Насколько точной и научно обоснованной может считаться сама формулировка «художественного открытия», позволит определить методика моделирования понятий, предложенная Е. Деревянченко [5]¹⁶. Она позволяет определить понятие, согласно законам логики, через ближайший род и видовое отличие, выявить неточности в существующих определениях, а также смоделировать собственное определение, которое будет максимально отвечать

¹⁶ Опираясь не только на научно-музыковедческие исследования И. Котляревского, но и на философские труды В. Кузнецова («Понятие и его структуры», «Понятие и его модели»), Е. Деревянченко представляет свою методику в виде таблицы-схемы. Место понятия в функциональной структуре его определения выявляется посредством трех компонентов: так называемой «базы» (*B*), репрезентирующей части (*R*) и их связи (*L*). «База» дает представление о содержании и объеме понятия и, в случае, когда оно претендует на статус научно-обоснованного, должна быть выражена термином, имеющим фундаментальное значение для данной науки. Репрезентирующая часть описывает свойства, характеризующие термины, заявленные в «базе». Если определение, заложенное в таблицу-схему, корректно, то в эту строку попадают только существенные атрибутивные определения изучаемого явления. Наконец, связь первых двух категорий должна показывать наличие или отсутствие скоординированной системы взаимоотношений между ними.

требованиям, выдвигаемым к научным понятиям¹⁷. Проанализировав с помощью этой методики все перечисленные нами определения «новаторства», «эвристики», «открытия» и «художественного открытия», можно прийти к следующим выводам. Во-первых, они не являются синонимичными, что обуславливает право на существование отдельно понятия «художественное открытие». Во-вторых, имеющиеся определения «художественного открытия» не совсем точны, что оставляет возможность смоделировать новое, более четкое определение.

Прежде всего, все упомянутые выше определения художественного открытия либо лишены принципиально важного понятия «базы», либо оно выражено общеупотребительным термином, не имеющим фундаментального значения для данной области знаний («деятельность», «познание», «процесс»). Согласно же практическому аспекту исследования Л. Мазеля, «художественное открытие» непосредственно относится к области музыкального содержания — категории фундаментальной для музыкознания¹⁸. С другой стороны, все определения обнаруживают нечто общее — это наличие «нового» в репрезентирующей части схемы. Целесообразно дополнить его такими уточняющими понятиями, как «уникальность», «самобытность», «индивидуальность» (последнее, как уже было сказано, является философской категорией, что позволяет избежать «проблемной зоны»).

Связь базовой и репрезентирующей части в существующих определениях описана как «создание», «установление», «связь», «совмещение», «расширение». На этом уровне выявляется отличие «открытия» от «новаторства», ведь при анализе определений последнего принципиальным оказывается связующее понятие «преодоление», «трансформация», «выход» (за рамки). То есть, новаторство подразумевает некое абсолютное новшество, которое не может быть повторным, его масштаб — «всечеловечный» (Г. Белая), общий, абсолют-

¹⁷ Если кроме этого учитывать так называемую «проблемную зону», которая возникает при описании научных понятий с помощью формулировок общеупотребительного или неопределенного содержания, то можно добиться максимально точного и терминологически корректного определения.

¹⁸ В данном случае мы опираемся на понятие В. Холоповой: «Музыкальное содержание — это выразительно-смысловая сущность музыки» [14, с. 6], однако сущностность этой категории обосновывается многими другими исследователями (Б. Асафьев, Л. Казанцева, А. Евдокимова, А. Кудряшов, М. Карпычев, В. Москаленко).

ный. Открытие же имеет масштаб «внутренний», частный, относительный, оно может быть новаторским только по отношению к данному произведению искусства или стилевой системе. Недаром множество научных открытий сделано одновременно разными учеными, независимо друг от друга.

Таким образом, учитывая все обнаруженные атрибуты понятия «художественное открытие», можно попытаться смоделировать собственное, возможно, более точное определение. Оно будет отражать один из уровней художественного содержания того или иного явления искусства (произведения, текста, стиля), и характеризоваться наличием уникального решения, принципиально отличающего данное явление от других. Мы предлагаем следующее определение: *в музыке художественное открытие — это один из аспектов содержания музыкального текста, характеризующийся наличием в его структуре такого технологического или идейного решения, найденного и инспирированного автором, которое обуславливает индивидуальность и значимость данного явления в качестве исторически-продуктивной, художественно-новой ценности.*

Помимо определения содержательного потенциала понятия художественного открытия, важнейшим аспектом его функционирования будет выявление перспектив его дальнейшего использования данного понятия в современном музыкознании. Несмотря на то, что процесс внедрения «художественного открытия» в музыковедческий обиход не столь интенсивный, все же идеи Л. Мазеля на рубеже XX—XXI веков находят отклики у современных исследователей. Это касается и уже упомянутых концепций В. Холоповой, Н. Щербаковой, и неоднократных ссылок на опыт сближения музыки и эстетики в работах Е. Зинькевич, и даже непосредственной понятийной опоры на определение Л. Мазеля в исследовании по музыкальной педагогике В. Брайнина [4]¹⁹.

В связи с аналитическим потенциалом «художественного открытия» следует отметить, что сам Л. Мазель наделяет его эвристической ценностью в качестве рабочего инструмента. По мнению автора, «обнаружение художественного открытия (или открытий) непременно связывается и с идеей, и с формой произведения, и с его индивидуальным своеобразием, и с его исторической ролью. Вот почему уло-

¹⁹ Изучая творческий процесс накопления ребенком слухового опыта, В. Брайнин использует и даже несколько расширяет понятие художественного открытия, которое в данном контексте реализуется не только с позиции композитора, но и с позиции слушателя.

вить открытие и его реализацию — значит найти ключ к наиболее глубокому пониманию произведения» [9, с. 138]. Такой подход отражает наиболее современные и приоритетные тенденции в сфере анализа музыкальной формы, тем самым доказывая жизнеспособность данного понятия. Для сравнения приведем следующие аналитические концепции: А. Соколов предлагает новый тип исследования формы, который он называет «авторским анализом» и связывает с необходимостью раскрыть принципы организации (то есть внутренних закономерностей формы), скрытой «под слоем композиции» (внешних композиционных проявлений), относя понятие «авторского анализа» к структурной стороне текста [13, с. 56]. Сходные идеи высказывает Л. Аюпян, выдвигая понятие глубинной структуры, выявление которой призвано реконструировать историю порождения формы, раскрывать ее динамический, непрерывный аспект. Такой анализ является результатом постижения смысла музыкального текста — то есть «его имманентной характеристики, порождаемой абстрактной и недискретной глубинной структурой и реализуемой в непосредственно наблюдаемой и поддающейся членению поверхностной структуре» [1, с. 6]. Подобный научный подход можно проследить и в сфере одной из наиболее молодых теоретических наук — музыкальной интерпретации. Согласно концепции В. Москаленко [6], интерпретация музыкального произведения включает реконструкцию его музыкального замысла (может быть выражен вербально) и музыкальной идеи (выражена в обобщенных музыкальных интонациях), что явно смыкается с двумя типами открытий (по Л. Мазелю).

Каким же будет ответ на вопрос, поставленный нами в начале статьи: насколько жизнеспособно в музыковедении понятие «художественное открытие»? Очевидно, положительным. И хотя оно пока еще не обрело значительного практического масштаба, балансируя на грани эстетики музыки и собственно теоретического музыкознания, нуждаясь в терминологической корректировке, «огранке», все же сила его метафорической выразительности в контексте искусствоведения, зачастую базирующегося в области «интуитивных» понятий, оставляет за ним мощный терминологический потенциал и возможность научного бытия. Ведь в нем определенно присутствует дыхание современного культурологически-интегрированного мировоззрения. И не случайно истинные представители этого мировоззрения, музыковеды, живущие в центре событий, не могли, сознательно или невольно, не впитать из окружающего музыкального пространства и не выразить в собственном творчестве то общее, что вошло в резонанс с их собственной внутренней эстетикой.

Литература

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
2. Балашова И. И. Восхождение к метафоре (о понятийном статусе жанровых «имен» и проблеме интуитивных понятий в современном музыковедении) / И. И. Балашова // Вопросы музыкального искусства : Сб. статей. — Донецк : ДКГ имени С. С. Прокофьева. — С. 9–13. // — (Вопросы музыкального искусства; вып. 1).
3. Белая Г. А. Историческая продуктивность художественного открытия и стиль / Г. А. Белая // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения : Сб. статей / [под. ред. Н. Гея, А. Мясникова]. — М. : Наука, 1982. — С. 377–401.
4. Брайнин В. Б. Тени на стене, или Заметки о возможном подходе к развитию музыкального мышления у детей / В. Б. Брайнин // Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. Теория музыкального образования. — М. : Издательский центр «Академия», 2004. — С. 212–231.
5. Дерев'яченко О. О. Логіко-філософські основи моделювання музикознавчих понять (на прикладі неофольклоризму) / О. О. Дерев'яченко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії : 36. статей. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2008. — С. 121–127. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 72).
6. Зинькевич Е. С. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки / Е. С. Зинькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты: Избранные статьи. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 41–49.
7. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи: [навч. посібник для вищ. музичних навч. закладів] / І. А. Котляревський. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2008. — 94 с.
8. Котляревский И. А. К вопросу о понятийности музыкального мышления / И. А. Котляревский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : Сб. статей / [сост. Л. Дыс]. — К. : Муз. Украина, 1989. — С. 28–34.
9. Мазель Л. А. О художественном открытии / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. — М. : Сов. композитор, 1978. — С. 133–157.
10. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К. : КГК имени П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
11. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов / [под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Шведовой]. — 20-е изд., стереотип. — М. : Рус. яз., 1989. — 750 с.
12. Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» / Д. В. Сарабьянов // Поэзия и живопись : Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева : Сб. статей / [под

- ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова]. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 83–91.
13. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 288 с.
 14. Теория музыкального содержания / [сост. В. Н. Холопова]. — Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 24 с.
 15. Шнитке А. Г. На пути к воплощению новой идеи / А. Г. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: Сб. статей. — М. : Сов. композитор, 1982. — С. 104–107.
 16. Щербакова Н. Ю. О понятии «художественная информация» / Н. Ю. Щербакова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: Зб. статей. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. — С. 44–50. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 48).

Мартыненко Е. П. Художественное открытие: от метафоры к понятию. Статья посвящена изучению метафорического, смыслового, содержательного и аналитического потенциала понятия «художественное открытие». В работе рассматриваются следующие моменты: определение Л. Мазеля, сравнение его с синонимичными понятиями новаторства, индивидуального стиля, эвристики; выявление художественных открытий в музыке.

Ключевые слова: художественное открытие, понятие, новаторство, индивидуальный стиль.

Мартиненко О. П. Художнє відкриття: від метафори до поняття. Стаття присвячена вивченню метафоричного, семантичного, змістовного та аналітичного потенціалу поняття «художнє відкриття». В роботі розглядаються наступні моменти: визначення Л. Мазеля, порівняння його з синонімічними поняттями новаторства, індивідуального стилю, евристики; виявлення художніх відкриттів у музиці.

Ключові слова: художнє відкриття, поняття, новаторство, індивідуальний стиль.

Martynenko E. Artistic discovery: from a metaphor to the notion. The article is dedicated to the study of metaphoric, semantic, substantial and analytical potential of the notion «artistic discovery». In the research the following points are considered: L. Mazel's definition, its comparison to synonymic notions innovating, individual style, heuristic; to exposure of artistic discoveries in the music.

Keywords: artistic discovery, notion, innovation, individual style.

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЧУВСТВЕННЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
(О СПЕЦИАЛЬНОМ РАКУРСЕ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА)**

Мир эмоций¹ и чувств² человека — живая и подвижная реальность, находящая свое и бессознательное, и контролируемое отражение в особой комплексной семиотической системе. Главным проводником эмоционально-чувственных сигналов является само тело человека во всей полноте его психофизиологических и мыслительных процессов: работе сердца, дыхания, секреторных реакций (находящихся под контролем вегетативной нервной системы), пантомимической и мимической работе мышц (и в целом, работе соматической нервной системы),

¹ «Эмоции — это особый класс субъективных психических состояний, отражающих в форме непосредственных переживаний процесс и результаты практической деятельности человека, направленной на удовлетворение актуальных потребностей человека <...> Многообразные проявления эмоциональной жизни человека делятся на аффекты, собственно эмоции, чувства, настроения, стресс» [10, с. 183—184]. В психологии принято считать, что эмоции, в отличие от чувств, не имеют объективной привязки (это отношения к ситуации), они также однозначны в отличие от амбивалентности чувств.

² «Чувства — устойчивые психические состояния, имеющие четко выраженный предметный характер: они выражают устойчивое отношение к каким-либо объектам (реальным или воображаемым). <...> В зависимости от направленности чувства делятся: на моральные (переживание человеком его отношения к другим людям); интеллектуальные (связанные с познавательной деятельностью); эстетические (чувство красоты при восприятии явлений искусства и природы); практические (связанные с деятельностью человека)» [10, с. 185]. По мнению С. Л. Рубинштейна, можно выделить три сферы эмоциональных проявлений личности: органическую чувствительность (аффективно-эмоциональную), предметные чувства (соотносящиеся с интересами материального порядка) и обобщенные мировоззренческие чувства (отражающие духовные и нравственные потребности человека) [9]. Кроме того и эмоции, и чувства обладают относительной валентностью (то есть, могут быть охарактеризованы как положительные или отрицательные), а также стеничностью и астеничностью (способностью активизировать и мобилизовать силы и, напротив, — ослаблять их).

управляющей скелетными мышцами, в ее симпатической и парасимпатической деятельности³), системе звукоизвлечения (как работе органов, управляющих подачей звука, так и высших нервных структур, отвечающих за мыслительный процесс, облеченный в человеческую речь).

Эмоции и чувства заполняют всю человеческую жизнь, соответственно, становясь неотъемлемой частью изображения мира и человека в искусстве. Существует ли музыка без отраженных в ней эмоций? Пожалуй, даже в аскетичном григорианском хорале или отрешенном богослужебном пении византийской традиции есть место особому роду эмоциям. Являясь значительной частью семантического пространства трансцендентного⁴, эмоции и чувства, как знаки *душевных процессов человека*, подчас становятся центральными в композиционно-семантических «сценариях» музыкальных сочинений.

Способ передачи эмоций и чувств посредством языка искусства (музыки, живописи, скульптуры, театра и т. д.) негласно считается наиболее

³ Симпатическая нервная система отвечает за возбудимость, активизацию человека, мобилизацию его сил, парасимпатическая же, обычно, — напротив, оказывает подавляющее, «тормозящее» действие.

⁴ Под теологическим комплексом трансцендентного нами понимается совокупность следующих идей:

— представления о Боге как одновременно и наивысшей трансценденции, и всепроникающей («встрасцендирующей») сущности, объединяющей и разделяющей все существующее;

— ощущение мира в его многомерной реальности (зримой и невидимой), одновременной разделенности (земное и небесное) и единстве (неразрывной связи горнего и дольного);

— представление о многомерности человека в его духовной, душевной и физической сущностях;

— внимание к моментам «сближения» запредельного с привычно-реальным:
— со стороны человека — интуитивный поиск, ощущение тайны, мгновенное озарение, откровение или постепенное духовное движение к Богу, моление, духовное видение;

— со стороны Высшего Начала — «явление», нисхождение (воплощение, вочеловечивание), преображение, всепроникновение (образ Света, Мира, Благодати) ;

— внимание к моментам единения миров, так называемым «синергичным участкам» (экстатическое слияние с Господом).

В «Ветхом завете» (2 : 7) сказано: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою» [4, с. 12]. По данному библейскому выражению, душа, вместилище эмоций и чувств, является неразрывно связанной с духом Божественным и телом человека.

совершенным, образцовым (видимо потому, что искусство подчеркивает не бытовую, а духовную функцию эмоциональных процессов человека) ⁵.

Как отмечает В. Холопова, «за всю историю советского музыковедения ни одной книги о музыкальных эмоциях не было написано» [11, с. 112]), однако в последние полвека осуществлялось немало попыток проследить путь музыкально-звуковой «материализации» эмоций. Музыковедческие исследования второй половины XX века — работы В. Медушевского («К проблеме семантического синтаксиса /о художественном моделировании эмоций/» /1973/), А. Морозова («Биофизические основы вокальной речи» /1974/), С. Раппопорта («Проблемы художественного творчества» /1978/), Б. Яворского (раздел «Романтизм. Переход к психологической эпохе» из книги «Избранные труды» /изд. в 1987/) М. Смирнова («Эмоциональный мир музыки» /1990/), Ю. Кузнецова («Эмоциональная выразительность хора» /1996/), труды В. Холоповой (глава «Музыкальные эмоции» из книги «Музыка как вид искусства» /2000/, статьи «“Эмоциональная форма” у Чайковского. Опыт постановки проблемы» /2003/, «Конкретно-тематические и общединамические музыкальные эмоции» /2005/, «Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы» /2009/), И. Аристовой (диссертация «Проблема втілення екстатичного стану в музиці /на прикладі творів К. Дебюссі, О. Скрябіна та Ч. Айвза/» /2005/), разработки М. Арановского (важные наблюдения в статье «Музыка и мышление» /2009/) и т. д. ⁶ — не-

⁵ Такое впечатление возникает отчасти еще и потому, что в жизненной реальности преобладают эмоции негативного плана (подтверждая этот факт, В. Холопова предлагает в одной из своих работ таблицу соотношения негативных и положительных эмоций по работам многочисленных психологов [11, с. 116]), в искусстве же — напротив, наблюдается значительный перевес положительных. Показательно, что отрицательные эмоции подвергаются художественной переработке и парадоксально направлены на положительный катарсический результат (как замечает Л. Выготский в работе «Психология искусства», «<...> мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разрядку, уничтожению, превращению в противоположные, и <...> эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к катарсису, то есть к сложному превращению чувств» [6, с. 291]).

⁶ Интересно, что Н. Мясковский еще в начале XX века говорил (скорее всего, на основе теорий В. Гумбольдта и А. Потенби) об особом понимании музыкального сочинения, разделяя его «форму внешнюю» и «форму внутреннюю»: «Под внешней я понимаю особую конструктивную схему произведения, под внутренней — также схему, но иного порядка — схему *развития чувствования, настроений*» /разрядка наша. — *И. М.* / (цит. по: [3, с. 60]). В свою очередь, в начале XXI столетия В. Холопова предлагает новый термин — «эмоциональная форма», — обращая внимание на эмоциональные функции музыкального материала в форме.

изменно подкреплялись трудами многочисленных ученых в области психологии: теориями Ч. Дарвина, П. Анохина, П. Симонова, Л. Фестингера, У. Джеймса, Г. Ланге, У. Кеннона, К. Изарда, Э. Гельгорн, А. Арнольд, Л. Выготского, Е. Ильина, Л. Столяренко и мн. др. В музыковедческих работах поднимались не только вопросы передачи эмоций и чувств средствами музыки, но и проблемы интерпретации (и в частности, вопрос о суггестивности⁷, являющейся важной характеристикой исполнения), восприятия и толкования музыки слушателем. Наиболее значительный, на наш взгляд, вклад в разработку данного вопроса внесла В. Холопова, предлагающая рассматривать музыкальные эмоции в нескольких научных ракурсах:

— как показатели объективного содержания музыкального произведения и субъективного переживания музыки;

— как жизненные и художественные (в их всегда неоднозначном балансе);

— в аспекте специального (имманентно-музыкального) и неспециального музыкального содержания;

— как обладающие положительным или отрицательным знаком; интенсивные (стенические) и экстенсивные (астенические);

— длительные и кратковременные;

— миметические и энергетические;

— эмоции-фигуры и эмоции-фоны;

— как состояния или процессы;

— как параметры формообразования [12].

И все же за кадром постоянно остается интереснейший ракурс данной проблемы, а именно — научно обоснованная возможность анализа музыкального текста (в рамках интра- и экстрамузыкальной семантики⁸), сама методика, и, собственно, практический анализ сочи-

⁷ Суггестивность (от англ. — *suggestive*) намёк, внушение, подсказывание. Суггестивным можно считать результат творческой работы музыканта: в процессе исполнения (на основе заложенного в музыкальном тексте эмоционально-чувственного состояния) создается особый художественный образ, который, в свою очередь, заставляет интенсивно работать воображение слушателя, вызывает ответные (синтонийные) яркие и глубокие эмоциональные переживания, «внушая» их, раскрывает новое миропонимание или обновляет старое.

⁸ М. Г. Арановский называет семантику, обусловленную самой природой музыкального языка, интрамузыкальной, а экстрамузыкальную семантику определяет как образующую дополнительные значения, сверх тех, которые продуцированы музыкальным языком: «Музыкальная семантика начинается на интрамузыкальном уровне и продолжается на экстрамузыкальном, делая мир музыки объемным, безграничным, незримыми нитями связанным со всей окружающей нас жизнью. Поэтому она столь необходима нашему духовному бытию» [2, с. 31].

нения, обнажающий его эмоционально-чувственную насыщенность во всем комплексе сознательного и бессознательного моделирования эмоции композитором, «превращения» ее в музыкальные знаки. В то же время для исполнителя, начинающего работу с музыкальным текстом чрезвычайно важна адекватная его декодировка, влияющая в итоге на художественный результат — живое звучание музыки. Решение данного вопроса представляется, на первый взгляд, практически невозможным, поскольку эмоция — субстанция живая, неуловимая, основанная на сложном единении физического, душевного и духовного в человеке; ее принято определять как показатель работы сознания (однако она имеет выходы и в сферу бессознательного); другими словами — как «жизнь духа, души и тела», эмоция (ни жизненная, ни музыкальная) не может быть подвергнута глубокому анализу. Тому свидетельство — разногласия мнений по данной проблеме в современной психологии. Так, автор одной из самых крупных монографий об эмоциях и чувствах Е. П. Ильин еще в предисловии к своей внушительной книге говорит: «Понимание безумства затеянного пришло лишь в процессе написания этой книги» [7, с. 9].

С другой стороны — процесс эмоционального самовыражения у человека естественен и непосредствен: «поднимаясь» из глубин сознания, эмоция «разворачивается на поверхности» реальности (становится «текстом»: безмолвным или звуковым), перенимаясь реципиентом так же легко, «с поверхности», «как своя». Как замечает В. Медушевский, «интуитивный характер восприятия музыкальных знаков и отнесенность их к миру чувств обуславливает действие и механизма отражения, и механизма внушения, “заражения”: чувство оценивается не только как изображенное, но часто и как “принадлежащее” самому слушателю» (цит. по: [12]). Таким образом, хотя бы какая-то часть этого деликатного и в то же время всеобщего процесса становится «обозримой» для исследователя. Следует заметить также, что моделирование эмоций в музыке, соответственно, обуславливается в большей степени композиторским *ratio*, ясностью музыкального мышления, продуманностью общей логики интонационного развития и четкой выверенностью элементов музыкальной системы, нежели интуитивностью и опорой на бессознательное. Кроме того, как нам видится, анализ эмоционально-чувственной парадигмы конкретного сочинения есть частный случай герменевтического к нему подхода (так, выверяя алгоритм герменевтического метода анализа, Ю. Боров отмечает необходимость исследовательского «вживания», «сопереживающего проникновения в художественную логику текста, “вчувствования” в текст» [5, с. 440]).

Каким же образом можно найти объективную музыковедческую трактовку данному сложному многоуровневому процессу — не только **воплощению** эмоционально-чувственного (иными словами, душевного) мира человека в музыке, но и его синтонийному **воздействию** на реципиента? Сразу оговорим, что вопросы воздействия музыки на человека кажутся нам значительно более сложными, нежели наблюдение над моделированием эмоций. Во втором случае аналитические операции должны быть направлены, на наш взгляд, на само «чтение-постижение» текста музыкального произведения. В этом процессе познания аналитик так или иначе постигает эмоционально-смысловую целостность сочинения в ее данности и развертывании, одновременно ощущая тонкую структуру музыкальной ткани как «живую» проекцию человеческой личности. В след за этим, обнаружение внутренней эмоционально-чувственной парадигмы сочинения (то есть, многообразия отраженных в нем эмоций и чувств) и выяснение ее внутренних связей может дать выход к вопросам воздействия музыки и, как следствие, к музыкальной терапии. Здесь мы совершенно согласны с Е.П. Ильиным — задача безумная, но от этого не менее привлекательная.

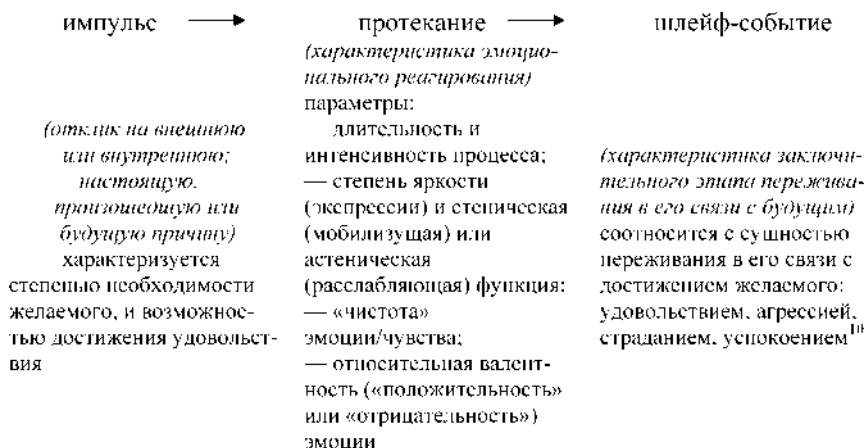
Цель настоящей статьи — конкретизировав значения некоторых терминов данной отрасли («музыкальная эмоция», «музыкальная эмоционально-чувственная парадигма», «модель эмоционально-чувственного процесса» и т. д.) для музыковедения, попытаться найти один из возможных алгоритмов анализа музыкального текста, обнажающий систему средств воплощения (выражения) эмоционально-чувственного начала.

Итак, попытаемся, хотя бы частично, «вывести» живые явления эмоционально-чувственных состояний человека на уровень теоретического (музыковедческого) осмысления. За основу возьмем определение музыкальной эмоции, предложенное В. Холоповой: «**Музыкальная эмоция** — процесс, результат, образ и опыт переживания музыки человеком» [12].

Переняв многокомпонентную психофизиологическую способность человека ощущать и выражать собственное состояние, музыка явилась идеальным отражением его внутреннего мира во всем многообразии проявлений. Довольно редко в одном музыкальном сочинении заложено лишь какое-либо одно состояние, чаще оно дано в многообразии оттенков, а иногда и модификаций. Поэтому, обобщая различные эмоционально-чувственные проявления в единое семантическое пространство конкретного сочинения, мы предлагаем пользоваться термином **музыкальная эмоционально-чувственная парадигма**, понимая под этим отраженную в музыке *совокупность моделей внутренне и внешне проявляю-*

щих себя эмоционально-чувственных процессов (и поведения) человека, которая может быть определена и как субъективная (внутриличностная эмоционально-чувственная жизнь в ее отражениях), и как объективная (возникающая в связи с совпадением /синтонией⁹ / и корреляцией внутриличностных моделей в процессе коммуникации). Еще раз заметим, что музыкальные эмоции отличаются от жизненных: два основных фундаментальных отличия, как указывает В. Холопова, состоят в том, что действие музыкальных эмоций «не направлено непосредственно на окружающий мир и имеет положительную окраску» [11, с. 114].

Если, в свою очередь, мы попытаемся представить *модели* эмоционально-чувственного процесса, то выяснится, что они характеризуются индивидуализированностью, как ментальные модели определенного человека (субъекта). И все же, это — модели, представить детально которые можно, согласовываясь со следующей предлагаемой нами схемой:



В отношении моделирования состояний, музыка способна «перенимать» их внутреннюю структурную логику и качественные показатели.

⁹ Имеется в виду «синтония» как гармоничный эмоциональный отклик, способность человека откликаться на состояние других людей, не просто отражая эмоции и чувства, но сопереживая. Как отмечает И. Н. Андреева, «синтония — инстинктивное созвучие с окружением» [1, с. 8] Интересно, что музыканты, по мнению А. Х. Пашиной, «лучше, чем математики, идентифицируют эмоциональное состояние говорящего» (цит по: [1, с. 7–8]), т. е. возможно, что способность к синтонии у музыкантов значительно выше.

¹⁰ За переживание страдания, удовольствия, агрессии и успокоения в гипоталамусе человека отвечают четыре соответствующих центра.

Попытаемся также представить разновидности эмоций и чувств в психологии и в понимании данной категории музыковедением. Обобщая многочисленные работы психологов, классифицирующих избранное явление, можно сказать, что испытываемые человеком эмоционально-чувственные ощущения могут быть логически расположены с некоторым «усложнением»: эмоциональный тон → эмоция → чувство (не будем перечислять здесь все разновидности подобных реалий, их более 130). В современном музыкознании же, как замечает В. Холопова, «слова “эмоция”, “переживание”, “чувство”, “настроение”, “ощущение”, “аффект”, “движение души”, “эмоциональный порыв”, “волнения”, “страсти” относительно синонимичны» [11, с. 114], поскольку представляют собой, в большинстве случаев, художественные сравнения. Однако, в истории музыки была эпоха, в которую ученые пытались создать некую теоретическую базу по отношению к эмоционально-чувственной стороне музыки, — речь идет о европейской теории аффектов (XVII–XVIII столетия)¹¹. По теории А. Кирхера музыка вызывает 8 аффектов, («*Musurgia universalis*», 1650): любовь (*amoria*), печаль (*tristitia*), отвага (*audaciae*), восторг (*furoris*), умеренность (*temperantia*), гнев (*indignationis*), величие (*gravitas*), святость (*religionis*). Почти через сто лет И. Вальтер («*Musicalisches Lexicon*», 1732) перечислит также 8 аффектов души: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, бодрость, изумление. Как можно заметить, в один ряд здесь попадают как эмоции (в психологической дифференциации), так и чувства, причем относительно положительных среди них больше. Несомненно, в музыке имеет место отражение всего бесконечно неповторимого эмоционально-чувственного мира человека: ученые барокко лишь заострили внимание на самых ярких его моментах. Стоит также заметить, что эмоции и чувства часто рассматривались в своих парах-коррелянтах (как то — любовь–ненависть, страх–радость, гнев–страсть), что свидетельствует одновременно об их диалектичности, контрастной сущности, относительной валентности.

Попытаемся составить своеобразный алгоритм анализа музыкального текста в связи с изучением системы выражения в нем эмоционально-чувственного начала.

¹¹ Эпоха аффектов (этап европейской барочной истории) — период фиксации конкретной музыкальной семантики (переросшей впоследствии в «*Klangrede*» /«речь в звуках»/), связанной с чувствованиями и переживаниями человека; не последнюю роль в подобной «идентификации и дифференциации смыслов» сыграла опора на риторику — науку ораторского искусства. Ключевым в выражении эмоций и чувств здесь становится слово, а далее — и связанная с ним музыка.

Как нам видится, изучение музыкальной эмоционально-чувственной парадигмы в конкретном тексте должно учитывать два «этажа» семантики: интра- и экстрамузыкальную. Причем, начать следует с экстрамузыкальной как «поясняющей» глубинные значения музыкальных знаков (и относящейся, собственно, к предварительному анализу текста), интрамузыкальную же, на наш взгляд, целесообразно рассматривать с позиции целостного восприятия, когда оценочным действиям подвергаются акустическая чистота звучания, красота звуковедения, тембра, «поставленности» голоса, «стройности» лада и гармоний, упорядоченности консонантно-диссонантных отношений, размеренности метроритмики, плавности ведения мелодических линий, «органики» в сочетании голосов и тематического развития, симметрии архитектоники музыкальной формы¹².

Наблюдения на уровне *экстрамузыкальной* семантики охватывают три уровня:

- психофизиологические показатели музыкальной эмоции в сочинении;
- ее рассмотрение как элемента музыкального мышления, обнаружение процессуальных ее показателей;
- взгляд на целостную эмоционально-чувственную картину музыкального произведения с позиций философии.

Все три ракурса достаточно объективны, но, несомненно, не могут быть отделены от субъективного опыта.

Целесообразно, на наш взгляд, начать с «*ближнего плана*»: изучения *психофизиологических основ* музыкальной речи (некоторых связей работы вегетативной нервной системы человека с его привычными способами «общения» посредством языка музыки).

В первую очередь, мы имеем в виду «сердцебиение» и «дыхание» музыки — ее ритмо-темповые показатели низшего и высшего порядков. Неслучайно великие музыканты мира называли именно эти показатели музыкального языка основополагающими. Так, общеизвестно, что Л. Бетховен считал ритм основой музыки, а В. А. Моцарт уделял огромное внимание темпу. Ритмика и темп музыки — наиболее очевидные и естественные для реципиента психофизиологические показатели в сочинении, поскольку каждый из них хоть когда-нибудь прислушивался и к тревожному биению собственного сердца, и спокойному, умиротворенному ритму сердца любимого человека, задерживал дыхание от восторга или ужаса, «захлебывался» воздухом от быстрого отчаянного бега или мерно вдыхал его, наслаждаясь живописным пейзажем и т. д.

¹² Эти и другие параметры указывает В. Холопова, относя их к специальному содержанию музыки [12].

Пантомимическая и мимическая (моторная, соматическая) работа мышц человека, на наш взгляд, сообщается с музыкальным текстом в его риторической основе (желании придать выражаемой мысли больше экспрессии и убедительности). Жесты и пластика оратора — достаточно выверенная система: лидерский взмах руки как знак воли и героизма, смелости и открытости, плавные жесты как сигнал к умиротворению, молитвенное сведение ладоней как переход к отрешенному состоянию, опускание головы и глаз как знак сожаления, скорби и т. д. — все это находит выход в некоторых риторических фигурах, основная эмфаза которых заключается в пластике их ритмического и мелодического рисунков.

Обнаружив основные показатели музыкального текста на уровне «ближнего плана», можно переместиться на следующий — *«средний»*, репрезентирующий музыкальную эмоцию как элемент музыкального мышления («интеллекта в действии» по А. Луку). Здесь важно заметить, что музыкальная эмоция должна быть идентифицирована как некая *модель* или *тезис* (что может быть обнаружимо, как нам видится, на *интонационном уровне*) и ее «развертывание» или *«режим»* (что можно проследить на *композиционно-синтаксическом* уровне).

Предположительно, на этом уровне возможно дифференцировать отдельные «замкнутые» образно-семантические структуры, состоящие из показательных комплексов единиц психофизиологического порядка, складывающихся в интонации, мотивы, фразы, предложения и крупные выразительные построения. В данном случае, синтаксическая структура музыкального текста будет показателем особенности протекания эмоционально-чувственного процесса во всех его параметрах («чистоты» общего эмоционально-чувственного состояния /его однородности или многоначалия/, интенсивности, длительности, экспрессии, и даже валентности эмоций при наличии определенных контрастно-конфликтных отношений между структурами). Важнейшим же базовым предметом наблюдения становится музыкальная *интонация*, в которой отражается многокомпонентный процесс человеческого эмоционально-чувственного переживания: интенсивность и частота основного тона человеческого голоса соотносится с избранной в музыкальном решении динамикой, тембром и изрезанностью мелодического контура; темп, четкость дикции и паузирование голоса — с темпом, артикуляцией, штрихами, системой лиг в музыке; лингвистические особенности построения фраз как манера «мыслить вслух» (их внутренняя структура, выбор лексики, наличие или отсутствие переформулировок, самокоррекции, лексические скупость или богатство) — с «качеством» интонации (ее внутренне интервальными, ак-

кордовыми; горизонтальными и вертикальными параметрами), рассмотрением отношений между ее составляющими; собственно свободная или скованная манера подачи информации — с манерой структурирования фраз в соответствии с общими параметрами темпо-ритма и умением расставлять семантические акценты. Учитывая непосредственную и глубокую связь музыкальной интонации с эмоционально-чувственным миром человека, можно предположить, что именно интонационный анализ музыкального текста в избранном ракурсе может дать наиболее полную картину внутренних и внешненаправленных процессов «работы души» в сочинении.

Последний же «*общий*» план анализа предполагает выход на идейно-художественный уровень освоения сочинения как смысловой целостности: воссоздание эмоционально-чувственной фабулы сочинения (с обнаружением его «холодных» и «горячих» точек) в соотнесении с его контекстом (и здесь мы возвращаемся к вопросу о мотивации эмоционального процесса в произведении и его итогу как свершению душевной и духовной деятельности человека). Данный план дает нам выход на уровень философского постижения музыки, позволяющий осознать музыкальные сочинения как шедевры, а эмоции и чувства в них — как перерастающие из обычных психофизиологически-процессуальных показателей в концептуальные знаки духовного мира человека — катарсис, прощение, любовь и т. д.

Необходимо отметить, что одновременно и легче, и сложнее анализировать сочинение подобным образом, если его музыкальный текст сопровождается поэтическим: с одной стороны — поэтический текст дает четкую вербализацию определенного эмоционально-чувственного состояния не только в его предметном, но иногда и процессуальном значении; с другой — поэтическая эмоционально-чувственная парадигма, как правило, не идеально идентична музыкальной (они могут не только пояснять и дополнять друг друга, но и противоречить, конфликтовать). В подобном случае, необходимо производить многоплановый анализ поэтического текста отдельно (обращая внимание на вопросы фонологии) и в соотнесении с музыкальным.

Интересно, что на *интрамузыкальном* уровне анализа учитываются скорее те параметры сочинения, которые формируют его музыкальную эмоционально-чувственную парадигму в восприятии реципиента, получающего целостное представление от звучащей живой музыки, а не от работы с текстом. А значит, они включают в себя не только эмоции и чувства человека, зашифрованные в тексте, но и интерпретаторскую эмоционально-чувственную парадигму музыкального сочинения (что само по себе отдельный вопрос для исследования). К тому

же на первый план здесь выйдут наблюдения, в основном, субъективного характера, которые чрезвычайно важны в работе любого профессионального исполнителя.

Подведем итоги наблюдениям:

— отражение эмоционально-чувственных процессов человека в музыке — малоизученная (но активно разрабатываемая в последние полвека), чрезвычайно интересная и перспективная область исследования;

— этот присущий всему музыкальному искусству содержательный пласт вполне правомерно (в особом своем ракурсе, но не во всей полноте) может быть подвергнут серьезному изучению, необходимому в работе музыканта-профессионала (композитора, исполнителя, ученого);

— рассмотрение музыкальной эмоционально-чувственной парадигмы конкретного произведения должно учитывать и работу с текстом (оперативными здесь становятся несколько методов анализа в их комплексе: семантический, герменевтический, интонационный, структурно-синтаксический и т. д.; в целом же анализ осуществляется в рамках экстрамузыкального содержания), и наблюдения над «звучащим результатом» (здесь в работу включается оценочная деятельность реципиента-исследователя или реципиента-аматора, «воспитанная» накопленным слуховым опытом и навыками сравнительного анализа) с позиций интрамузыкального содержания сочинения и учетом привнесения дополнительного эмоционально-чувственного плана исполнителем.

Избранная проблема не исчерпывается указанными ракурсами и предполагает целый ряд все еще неизученных вопросов, возникающих в ходе музыковедческих рассуждений (например, различаются ли музыкальные способы передачи эмоционально-чувственных состояний одного человека и общности людей; влияют ли на формирование музыкальной эмоционально-чувственной парадигмы сочинения национальные, гражданские, социальные и мировоззренческие позиции автора и т. д.). Все это еще раз свидетельствует о необходимости пристального и глубокого изучения данной проблемы, несомненно, перспективной в свете «сотрудничества» психологии и музыковедения.

Литература

1. Андреева И. Н. Биологические и социальные предпосылки развития эмоционального интеллекта / Ирина Николаевна Андреева // Когнитивная психология: Сб. статей / [ред. А. П. Лобанова, Н. П. Радчиковой]. — Минск : БГПУ, 2006. — С. 7–11.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление / Марк Генрихович Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / [ред.-сост. М. Г. Арановский]. — 2-е изд. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 10–43.

3. Барсова И. Опыт этимологического анализа / И Барсова // Советская музыка. — 1985. — № 9. — С. 59–66.
4. Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. — М. : Российское Библейское общество, 1994. — 1278 с.
5. Боров Ю. Б. Методологические возможности герменевтики / Юрий Борисович Боров / Боров Ю. Б. Эстетика. — 4-е изд., доп. — М. : Полигиздат, 1988. — С. 439–442.
6. Выготский Л. С. Искусство как катарсис / Л. С. Выготский // Выготский Л. С. Психология искусства. — СПб. : Азбука, 2000. — С. 267–294.
7. Ильин Е. П. Эмоции и чувства / Е. П. Ильин. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2008. — 783 с. — (Мастера психологии).
8. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции / С. Х. Раппопорт. — М. : Музыка, 1968. — 160 с.
9. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — СПб. : Питер Ком, 1999. — 720 с. — (Мастера психологии).
10. Столяренко Л. Д. Мир переживаний, чувств, эмоций как характеристика сознания / Людмила Дмитриевна Столяренко // Столяренко Л. Д. Психология : учебник для вузов. — СПб. : Лидер, 2006. — С. 183–201.
11. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции / Валентина Николаевна Холопова / Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб. : Лань, 2000. — С. 112–145.
12. Холопова В. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы [Электронный ресурс] / Валентина Николаевна Холопова // Музыкальная академия. — 2009. — № 1. — С. 12–19. — Режим доступа к статье: <http://music.ru/index.php?showtopic=4370>.

Михайлова И. Н. Эмоционально-чувственный мир человека в музыкальном произведении (о специальном ракурсе анализа музыкального текста). В настоящей статье предлагается специальный алгоритм анализа музыкального текста, обнажающий систему средств воплощения в нем эмоционально-чувственного начала.

Ключевые слова: музыкальная эмоция, музыкальная эмоционально-чувственная парадигма, трансцендентное, семантика, интонация.

Михайлова І. М. Емоційно-почуттєвий світ людини в музичному творі (про спеціальний ракурс аналізу музичного тексту). У статті пропонується спеціальний алгоритм аналізу музичного тексту, що висвітлює систему засобів втілення в ньому емоційно-почуттєвого начала.

Ключові слова: музична емоція, музична емоційно-почуттєва парадигма, трансцендентне, семантика, інтонація.

Mykhailova I. The Emotionally-perceptible world of people is in the musical piece (about the special foreshortening of analysis of musical text). In this article is offered the special algorithm of analysis of musical text, bare the system of facilities of embodiment in him emotionally-perceptible beginning,

Keywords: musical emotion, musical emotionally-perceptible paradigm, transcendent, semantics, intonation.

**ЯРМАРОЧНЫЙ ХРОНОТОП В ОПЕРЕ
«ВИЙ» В. ГУБАРЕНКО**

Опера-балет «Вий» Виталия Губаренко — произведение своеобразное не только своим жанровым решением (опера-балет), но, в первую очередь, индивидуально-творческим музыкальным прочтением одноименной повести Н. В. Гоголя. Композитор, вслед за либреттистами (М. Черкашиной, Л. Михайловым), в целом сохранив основную фабулу гоголевского текста, привнес свой элемент авторского видения.

Цель статьи заключается в выявлении концептуального значения ярмарочного хронотопа в мифологизированном пространстве сочинения.

В опере большое внимание отводится жанрово-бытовой сфере. Введены и красочно выписаны ярмарка и купальский обряд, которые отсутствуют в литературном первоисточнике. Композитор «окольцевал» все действие жанрово-колористичными топосами: в начале оперы — ярмаркой, в конце — летне-календарным обрядовым праздником Купало. Если обряд Купало дан в виде финального эпилога-послесловия, то ярмарка воссоздана композитором с детальной скрупулезностью как масштабно-монументальная сцена-картина. Расширение жанровой семиосферы повлекло за собой появление новых героев-типажей, которых не было в гоголевской повести, и, несмотря на то, что они относятся к категории второстепенных героев (Цыган, Бубличница, крестьяне Стецько и Климко и др.), им дана достаточно индивидуализированная образная характеристика.

Серьезный образный план действия автор разбавил смеховым. В опере есть несколько развернутых шутивно-пародийных сцен, в которых раскрывается талант В. Губаренко как композитора-комедиографа. Это пародийно-комическая театрализованная сценка, шутивное «повествование» о грехопадении первых людей на Земле Адама и Евы, разыгранная тремя бурсаками Хомой, Титом, Тиберием на ярмарке (I действие); бурлескный, травестийный эпизод II акта — три странствующих бурсака воспевают гимн-оду сивухе-горилке: «Вечная память преблаженной рабе божией сивухе!», высмеивая благочестивых персонажей библейской истории — царей Давида, Соломона, праведника Иоанна и православного святого Николая Чудотворца.

Расширив жанрово-бытовую и комическую (смеховую) сферы, В. Губаренко достиг тем самым еще одной цели — показа нравов фривольной бурсацкой жизни, а также жанрового контекста провинциального украинского быта конца XVII века¹.

Индивидуально-творческая позиция композитора проявилась также в характере показа основных действующих лиц. Сохраняя за главным героем философом-бурсаком Хомой Брутом жанрово-бытовое амплуа как доминирующее, композитор более рельефно выпisał этот образ, наделив его психологическими нюансами, отсутствовавшими в гоголевском прототипе. В Хоме усилены лирические черты, что видно из ариозо «Ты скажи мне, соловейко, правду, где свою я подруженьку найду?» (II действие), но также «промаркированы» и трагические стороны (основанием для подобного суждения служит плач-отпевание, оплакивание Хома в сцене «У Бубличницы» (III действие) «Да, заболело тело бурлацкое бело та й головонька...»).

Вместе с тем, еще раз подчеркнем, что одно из главных отличий в музыкальном воссоздании гоголевского «Вия» заключается, на наш взгляд, в воплощении ярмарочного действия, которому отводится масштабная сцена I действия трехактной оперы, тогда как в самой повести о ярмарке вообще отсутствует упоминание. Краткий пассаж в несколько предложений о ежедневных утренних киевских рынках в гоголевском тексте можно рассматривать как своего рода подсказку для композитора, но не как эквивалент выписанной во всех подробностях ярмарочной сцены в опере.

Именно в этой сцене раскрывается жанрово-бытовая атмосфера «Вия», происходит знакомство с привычными для украинского торжища персонажами-типажами — крестьянами, помещиками, торговцами, цыганами, бурсаками. Ярмарка — еще один главный персонаж оперы, который задает тон всему действию. Именно на ярмарке осуществляется сюжетная завязка драмы, формируются основные драматургические линии, выводятся практически все персонажи оперы: главные — три бурсака (философ Хома Брут, ритор Тиберий Горобец, богослов Тит Халява), Сотник и Панна-Сотниковна, второстепенные — люди Сотника (казаки Дорош и Свирид, нянька Панны-Сотниковны), консул бурсы, а также сельский ярмарочный люд, где в толпе выделяются торговка квасом, торговка рыбой, торговка сладостями, продавец посуды, веселый мужик (продавец цыбули), а также Бубличница, крестьяне Климко и Стецько, Цыган. Структурируют эту многоликую

¹ Композитор, в отличие от Гоголя, четко оговаривает срок происходящих в опере событий: «Действие происходит на Украине в конце XVII века».

сценическую панораму две темы — тема гимна бурсаков, которым открывается опера (пролог) и заканчивается первое действие (ярмарочная сцена-картина), и лапидарная тема ярмарки «Ярмарка, ярмарка, веселая ярмарка!».

Следовательно, сцена ярмарки — это главный драматургический локус-центр, среда формирования образно-смысловых линий оперы. Это сакрализованный хронотоп, энергетический узел-центр и, более того, репрезентант карнавального аспекта бытия², поскольку действие происходит в рамках рекреационного карнавализованного времени летних вакаций, а также сезонно-календарного обрядового периода купальского празднества. Ярмарка воспринимается как своего рода субстрат витально-радостной праздничной энергетики, потому ей и отводится драматургически важное место в оперном действии.

Значимость ярмарки для всего произведения доказывается следующим обстоятельством: *события ярмарочной сцены в сжатом виде формулируют концепцию-фабулу всего произведения*. Во-первых, в опере после жизнерадостно-праздничной ярмарки (I действие) разыгрываются страшные ирреально-фантастические события, имеющие трагическую развязку — смерть главного героя Хома Брута. Но заключительный аккорд в опере все же иной — как своеобразный катарсис воспринимается оптимистично-радостная финальная сцена купальского обряда. Подобный план-структура наблюдается и в отдельно взятой ярмарочной сцене: оживленный жизнерадостный торг сменяется угрожающе-таинственным *танцем* ведьмы (Панны-Сотниковны) — предвестником ужасных и трагических событий, но завершается ярмарка бравурно-витальным гимном бурсаков.

Во-вторых, основная идея произведения, раскрытая во II и III действиях, — демонстрация тотального зла, представшего в виде ирреально-фантастической силы, властно нарушившей миропорядок земной человеческой жизни, в результате чего возникает схватка-борьба между позитивной и негативной сущностями бытия. Первое соприкосновение двух полярно противоположных начал происходит в I действии — на ярмарке. Осуществляется визуальное знакомство героев-оппозиционеров Хома и Панны-ведьмы: Хома, декламируя свой мо-

² Ярмарка как сакрализованный хронотоп и празднество карнавального типа рассматривается в диссертационном исследовании автора статьи (см.: Лунина А. Е. «Ярмарочное действие в творчестве русских композиторов. Общность. Драматургия»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. — К., 2008).

нолог «О, жено лукавая, кто ты?», согласно композиторской ремарке, обращается непосредственно к Панне-Сотниковне. Имеется и другое подтверждение вторжения враждебного начала в миропорядок человеческого бытия. Примечательны слова крестьянина Стецька, встретившегося взглядом с Панной-Сотниковной: «Гляди, красота какая, глаз не оторвать, аж запекло в груди и занемели ноги, ой, лышенько, ой грех какой, видать, что черт попутал». Становится понятно, что зло настолько реально и конкретно осязаемо, что его воздействие ощути-мо людьми и, не только главным героем Хомой, но и теми, кто имел возможность визуального контакта с ним.

Ярмарка — стартовая площадка для всей драмы, но и обозначенными функциями не ограничивается ее роль в опере. Гоголевский «Вий», как известно, является легендарным мифом-сказом.³ Композитор, следуя за гоголевским текстом, сохранил эту концептуальную сущность, на основании чего произведение в жанровом плане можно определить как оперу-миф. Причем ярмарка является одним из важных звеньев в этом мифологическом семиозисе.

Остановимся на вопросе дешифровки мифотекстов, имеющих в опере, а также рассмотрим семантико-смысловое значение ярмарки в них. При этом важно отметить, что в свете данной проблематики полная идентичность между литературным и музыкальным произведениями отсутствует. В опере мифотекстуальных топосов больше, чем в литературном первоисточнике, потому и структура оперного мифотекста в целом сложнее и многослойнее.

Итак, опера «Вий» представляет собой мифологизированный хронотоп, который обрамлен двумя карнавализованными семиолокусами — ярмаркой и купальским обрядом. Каждый из них является праздником, воссоздающим определенное мифологическое состояние мира, в котором время и пространство «предстает <...> как особое, вырванное из обычного хода жизни» [5, с. 137]. Амбивалентная относительность, карнавальное превращения, увенчания-развенчания, умирание старого и рождение нового — вот основные семантико-смысловые концепты подобных действ. Для них характерен закон свободы, изобилия, радости, веселья и, главное, *периодического обновления всей жизни*. Ярмарка и купальский обряд имеют между собой определенные корреляционные связи, и их взаимное воздействие усиливает энергетику каждого. Все пространство оперы «втянуто» в суггестивный ми-

³ Практически все литературоведы, занимающиеся творчеством Н. В. Гоголя, сходятся на этой мысли, сам писатель указывал на то, что «Вий» — это легендарный сказ, знакомый по народным переказам.

фологизированный контекст. Над-Идея «Вия» заключена в смене старого новым, вселенским обновлением бытия.

Ярмарка с ее изобильным торгом, витальной энергией, семейной свободой и обряд Купало с его календарно-сезонной цикличностью — это основа, фон-контекст для более сложной надстройки мифологизированного интертекста. «Вий» — это субстрат мифологических текстов. Они, как в палимпсесте, наслаиваются один на другой, формируя сложную многоярусную знаково-символическую структуру. В опере зашифрованы *космогонический, эсхатологический, календарный, героический, солярный, библейский мифотексты*⁴.

О присутствии *календарного мифа* в сочинении свидетельствует летний обряд Купало, который является кульминационным и завершающим обрядовым актом в череде летних сезонных празднеств, начиная от зеленых святок (русальной или троицко-семицкой недели). Купало — это период летнего солнцестояния, когда темные, хтонические стихии с удвоенной силой вступают в борьбу с позитивно-светлым началом. Законы действия календарного мифа в опере не ограничиваются только лишь хронотопом купальского обряда. Как будет видно далее, ему подчинено все действие.

Для того, чтобы согласиться с этой, на первый взгляд, парадоксальной мыслью, следует рассматривать главных персонажей «Вия» — Хому Брута и Панну-Сотниковну — не только как реальных героев драмы, но и как образы-концепты, являющиеся носителями определенных идей, знаково-символическими фигурами, энергетическими стихиями. В этом контексте все события в опере не воспринимаются как случайные, продиктованные той или иной ситуацией реально-земной жизни, а представляются закономерными, регламентированными, подчиненными некоей данности.

Такой взгляд на оперу подсказан текстом гоголевского повествования, за которым следовал композитор и который просвечивает сквозь оперный ряд. У Гоголя женщина-красавица — это не просто земная красивая женщина, это идея, которая может воссоздаваться в двух ключах: либо в позитивном аспекте как «идея-посредница между богом и <...> юдольным миром, т. е. София-художница в романтической интерпретации» [2, с. 153], либо негативном, демоническом как «страшная, сверкающая — и мертвая! — красота», которая превращается «из чистого идеального деятеля в страшного деятеля нечистой силы» [2, с. 165]. В любом случае женщина-красавица — это идея, сво-

⁴ Автор книги ссылается на классификацию мифов, предложенную Т. Апи-нян. См.: [1, с. 128–153].

его рода мифологема⁵. В опере, как и в повести, в лице Панны-Сотниковны (ведьмы) воссоздан второй типаж «красавицы мира» (С. Бочаров) — носительницы злого, демонического, хтонического начала.

Хома Брут — также представитель определенной идеи, он репрезентант противоположной энергетической константы — позитивной, реально-земной стихии бытия⁶. В нем как в герое-типаже нет ничего особенно примечательного, он ничем не отличившийся бурсак — ни особыми знаниями и умениями, ни выдающимися талантами и способностями. Он — стандартизированный тип обывателя украинского патриархально-провинциального быта. Это человек, «максимально зависимый от своего тела, <...> не имеющий цели, а только ближайшие и примитивные нужды, <...> не только не готового, но и по человеческой простоте своей и несложности к нему /испытанию. — Л. А./ не предназначенного, и, тем не менее, избранного таинственными силами жизни» [2, с. 161–162].

Несмотря на непрезентабельное характеристическое амплуа, Хома все же Герой, так как призван Высшей данностью совершить подвиг подвижника, исполнить определенную миссию⁷. Его героизм в том, что он без чьй-либо помощи (семьи, рода-племени, природных сил)⁸ в одиночку сражается с необузданной, грандиозной в своих тотальных масштабах злой стихией в лице Панны-Сотниковны, а затем чертей, чудищ подземного мира и самим князем преисподней — Вием. Хома — трагический герой, так как его миссия заключается в его гибели. Он герой, сражающийся с вселенским злом, берущий на себя всю ударную силу его могущественного воздействия. Его страдания, муки и смерть — это испытание, благодаря которому осуществляется очищение от зла-греха, который он своей смертью взял на себя.

Хома воплощает собой идею позитива, телесно-жизненного начала, Панна-Сотниковна — идею негатива, хтоники, демонизма, смерти. На концептуальном уровне Хому и Панну-ведьму можно сравнить с божественными космогоническими силами — Белобогом и Чернобо-

⁵ По мнению С. Бочарова, суть гоголевских красавиц — это «энергия, действующая в человеческом мире собственной силою, сама по себе» [2, с. 168].

⁶ По выражению С. Бочарова, Хома «герой-философ-любовник-мученик <...> своей идеи» [2, с. 155].

⁷ И. Анненский рассматривал Хому как «интеллигента, вышедшего из среды Вакул и Оксан» (цит. по: [2, с. 158]).

⁸ Напомним, что в тексте гоголевской повести и оперном сюжете (текстовый ряд хора-отпевания Хомы в третьем действии) Хома — человек без рода и племени, он не знал ни отца, ни матери. В хоре есть слова: «Никто не заплачет по белому телу по бурлацкому ни отец, ни мать, ни брат, ни сестрица, ни жена его <...>» (см. партитуру произведения).

гом, через взаимодействие и диалектическое сопряжение которых и осуществляется бытийно-жизненное циклическое существование не только человеческого мира, но и всего вселенского биоса. Диалектизм полярно стихийных начал, проявленный в «Вие», можно воспринимать как своего рода свидетельство инсценировки *космогонического мифа*.

Мифокосмогонический мотив проявляется также в еще одном обстоятельстве. В опере, как и в гоголевской повести, показано сексуально-чувственное единение Хома и ведьмы Панны-Сотниковны — Ноктюрн-фее-рия, изображающий картину таинственной ночи во время полета Хома с ведьмой (II действие), ведь на иносказательном языке фольклорных символов их полет не что иное, как сексуальный акт соития. Как пишет С. Бочаров: «Хома Брут, оседланный ведьмой-старухой <...> скачет по воздуху, а затем, сменив позицию, уже верхом на ней, пускается в эротическую скачку, результатом которой, вместе с побиванием женщины поленом, что есть простой эротический символ («палка»), становится превращение старухи в красавицу <...> Все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта» [2, с. 160]. Мотив соединения мужской и женской стихий можно рассматривать как апелляцию к *библейско-историческому сюжету мифа-творения* человеческого рода. Согласно символике солярных мифов, мужское начало соответствует солнечному знаку, а женское — лунному. Эротическое единение Хома и Панны-Сотниковны является сюжетной концептой, утверждающей закон диалектизма полярных начал как основы миробития и свидетельствующей о присутствии еще одной текстовой мифологемы в опере — *солярно-лунарной*.

Эсхатологический миф в оперном тексте «Вия» заявляет о себе через идею смерти. Погибает не только главный герой Хома, но вместе с ним и разбушевавшееся зло⁹. Смерть проходит через жизнь и миробитие всего человеческого сообщества. Хома — это не только представитель массы, он — олицетворение и персонификация человеческого рода, он его суммарный, собирательный образ. Его смерть — это символическая гибель всего человеческого биоса. Оттого смерть в «Вие» дана в гиперболическом измерении, она имеет гигантские масштабы, она — венец и кульминация существования старого миропорядка.

⁹ В опере композитором опускается финальное послесловие гоголевской повести о том, что церковь, в которой происходят страшные фантазмагорические события и которая явно воспринимается и выписывается писателем как враждебное человеческому социуму пространство, как ирреальный иномир, порастает бурьяном и непроходимым лесом. У Н. В. Гоголя читаем: «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет к ней дороги» [3, с. 273].

Эсхатологические мифы повествуют о вселенских катастрофах, таких как мировой потоп или пожар. Этот момент прописан в оперном тексте. Символическое разрушение, крах старого миропорядка и человеческого сообщества осуществляется с помощью ирреального персонажа — Вия. Он — «подземное и подводное солнце» [2, с. 159], а значит, огонь, обжигающий и испепеляющий с помощью визуального молниинно-огненного энергопотока. Его можно сравнить с другим мифологическим существом — медузой-Горгоной из античных мифов. Вия приравнивают к Нию из украинской мифологии, «способного взглядом убивать людей и сжигать города (вероятно, это его свойство отождествлялось с извержением вулканов и землетрясениями)» [8, с. 36].

Смерть всего человеческого биоса, олицетворяемая и конкретно воплощаемая через смерть Хомы, наступает в результате огненной стихии, носитель которой — подземное демоническое божество Вий. Подвиг-самопожертвование Хомы, смерть которого является благом для жизни всего человеческого социума, так как он берет на себя все зло-грех, — своеобразный маркер еще одного мифологического текста, а именно — *героического*.

Вернемся к мысли о том, что *календарный миф* является основой, объединяющей присутствующие в опере мифологемы. Он связан со сценарным сюжетом календарного обряда и, кроме того, воссоздается как календарный праздник-ритуал с учетом его структурной схемы. В опере календарно-мифологический текст выстраивается на основе обрядового текста (Купало), цель которого, как и у любого другого сезонно-календарного действия, — «установление и поддержание вселенской и социальной упорядоченности, <...> периодическая хаотизация космоса при прохождении им критических точек своего существования. Временная бесструктурность <...> продуктивна — она обеспечивает обновление <...> Он /обряд. — Л. А./ начинается с действий, подчеркнуто противоречащих общепринятым нормам (погружая тем самым «состарившийся» космос в плодотворный хаос), и затем последовательно восстанавливает исконный порядок вещей» [9, с. 839]. Купальский обряд в «Вие», связанный с летним солнцестоянием, и есть критической точкой существования человеческого биоса. В нем сконцентрирована программа календарного мифсюжета, которой подчинены все поступки и действия главных персонажей оперы.

Взаимоотношения Хомы и ведьмы выстроены на диалектизме соотношения созидательного, устоявшегося, стабильного и разрушающего, деструктивного начал. Поведение ведьмы целиком и полностью направлено на хаотизацию человеческого существования. Она шаг за шагом с каждым новым витком все более усиливает воздействие злой стихии, предоставляя ей возможность дорасти до тотальных вселенских масштабов и разгуляться во всю демоническую мощь — от визуального

знакомства с Хомой до трагической развязки. Результат действий ведьмы направлен на окончательное разрушение, смерть устоявшегося, но уже «старого» биоса, кризис, крах и эсхатологизм ситуации.

По законам сценарного развития обряда следующий ритуальный шаг связан с восстановлением утраченной гармонии и воссозданием нового космоса. В данном случае обрядово-купальская финальная сцена оперы является катарсичным возрождающим и обновляющим началом *календарного мифа*.

В качестве своеобразного доказательства справедливости рассматриваемых утверждений следует сослаться на одну важную сцену в опере — жанровую сценку-пародию на библейский сюжет об Адаме и Еве, разыгранную тремя бурсаками на ярмарке. Кажется, что эта сценка относится к фоновому материалу и ее функция в опере — привести комедийный, развлекательный элемент, разукрасить событийный ряд и воссоздать аттракционно-развлекательную, балаганную сторону ярмарочной жизни. На самом же деле она контаминирует со всем драматическим контекстом, в ней в сжатой, тезисной форме изложена Над-Идея всей оперы и, кроме того, она позволяет распознать еще один мифологический текст, присутствующий в «Вие», — *библейский*.

Сценка об Адаме и Еве примечательна несколькими обстоятельствами. Она эсхатологична по своей сути, так как рассказывает о потере Рая и Божьего доверия, союза между Богом и человеком. Через грехопадение первых людей божьей каре подвергается весь человеческий род. Эсхатологический мотив сближает драматические ряды сценки и всей оперы. В сценке также выявлен зачинщик грехопадения: через женщину (Еву) проникает грех, а значит, зло в мир. Возникает определенная идейно-символическая корреляция между образами Евы и Панны-Сотниковны, ведь именно с момента появления ведьмы на ярмарке зло вторгается в мир людей. Но главное, Панна-ведьма выбирает из всей толпы Хома, делая его своим избранником именно в момент разыгрывания комической сценки. Симптоматично, что в этой сценке Хома облачается в наряд Ангела. Вполне возможно, что его «ангельское» воплощение и является причиной выбора для Панны-Сотниковны. Хома в масочном амплуа Ангела является олицетворением Света и в этой связи еще более полярен по отношению к Панне-ведьме, персонифицирующей собой Мрак и Смерть. Сопряжение же этих двух противоположных стихий, как уже отмечалось, лежит в основе не только библейско-мифологической истории, но и всех остальных рассмотренных в опере мифологизированных текстов — календарного, эсхатологического, космогонического.

После дешифровки концептуальной идеи и общей образно-драматургической семантики оперы становится в полной мере понятным

значение ярмарочной сцены в общем контексте произведения, на основании чего сделаем некоторые выводы.

Ярмарка, обладая искрометным эмоционально-энергетическим зарядом и витально-смеховой энергетикой, украшает все оперное действие, воспринимаясь как колоритная панно-картина. Она позволяет познакомиться с бытом и нравами провинциально-патриархальной украинской (малороссийской) жизни. На ярмарке происходит знакомство со всеми главными и второстепенными персонажами и завязывается узел всей драмы. Ярмарочная сцена являет собой яркий контраст по отношению к серьезным, страшным и трагическим дальнейшим драматическим событиям. Но самое главное заключается в том, что ярмарка — это важный идейно-драматургический центр, она, как уже отмечалось, своего рода мини-вариант всей оперы. На ней происходит визуальное знакомство Хомы и Панны-Согниковны; исполняется Панной-ведьмой исступленный в страсти-ненависти танец — предвестник роковых для Хомы событий и трагической развязки; инсценируется эсхатологическая библейская сценка, являющаяся идейным концептом «Вия». В заключении все напряжение ярмарочной сцены «снимается» жизнерадостным гимном бурсаков (основным лейтмотивом оперы), вызывая аналогии с финальным завершением всей оперы, так как после трагических событий наступает просветление в виде купальского обрядового празднества.

Ярмарка — карнавальная хронотоп, в котором действуют свои законы поведения, допускаются мистификации, масочное ряжение, как в инсценировке комически-пародийной сценки об Адаме и Еве, когда Хома рядится в Ангела (длинное белое одеяние с крыльями из гусиных перьев), Тит Халява — в Адама (специфический костюм украинского казака с оселедцем на бритой голове), Тиберий Горобец — в Еву (он одет в женское мешанское платье). В результате ярмарка карнавализирует все оперное действие. Амбивалентная относительность, циклическая смена противоположных сущностей, таких как Свет—Мрак, Жизнь—Смерть, идея обновления жизни, бытия Био-космоса — вот те смысловые концепты, которые «запускаются» ярмаркой в оперном тексте. Одним словом, ярмарка является архитектурным основанием для надстройки сложной системы различных мифотекстов в «Вие» В. Губаренко.

Литература

1. Апинян Т. А. Мифология. Теория и событие / Т. А. Апинян. — СПб. : Изво С.-Петерб. ун-та, 2005. — 280 с.
2. Бочаров С. Г. Красавица мира. Женская красота у Гоголя / С. Г. Бочаров // Филологические сюжеты. — М. : Языки славянских культур, 2007. — С. 147–173.
3. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки / Н. В. Гоголь / Гоголь Н. Миргород. Повести. Драматические произведения. Мертвые души. — М. : ПАНЪ-ИНТЕР, 1999. — С. 21–41.

4. Губаренко В. Києву присвячую / В. Губаренко // Музика. — 1982. — № 2. — С. 4–5.
5. Заманова И. Ф. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя: пространство и время: Учебное пособие для студентов филологических специальностей университета и педвузов / И. Ф. Заманова, Н. В. Бардыкова. — Белгород : Из-во БелГУ, 2001. — 160 с.
6. Иванов В. В. Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры в 3-х т. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 78–104. — (Избранные труды по семиотике и истории культуры в 3-х т. ; т. 2. : Статьи по русской литературе).
7. Русская мифология Энциклопедия / [ред Е. Мадлевской]. — М. : Эксмо; СПб. : Милград, 2005. — С. 760–761.
8. Соколов Б. Расшифрованный Гоголь / Б. Соколов. — М. : Эксмо Яуза, 2007. — 350 с.
9. Фурс Н. В. Ритуал / Н. В. Фурс // Новейший философский словарь. — Минск : Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — С. 839

Лунина А. Е. Ярмарочный хронотоп в опере «Вий» Виталия Губаренко. Статья посвящена воссозданию украинской ярмарки Виталием Губаренко в опере-балете «Вий», что является новацией в музыкальном прочтении одноименной повести Н. В. Гоголя. Ярмарка — один из главных действующих персонажей в произведении, важный драматургический локус-центр и сакрализованный топос. В публикации рассматривается вопрос концептуального значения ярмарочного хронотопа в мифологизированном пространстве оперы.

Ключевые слова: ярмарочный топос, сакрализованное действие, миф, обряд, мифосемиозис.

Лунина А. Є. Ярмарковий хронотоп в опері «Вій» Віталія Губаренка. Стаття присвячена відтворенню українського ярмарку в опері-балеті «Вій» Віталія Губаренка, що є новачією в музичному прочитанні однойменної повісті М. В. Гоголя. Ярмарок — один з головних діючих персонажів твору, важливий драматургічний локус-центр і сакралізований топос. В публікації розглядається питання концептуального значення ярмаркового хронотопу в мифологізованому просторі оперного твору.

Ключові слова: ярмарковий топос, сакралізоване дійство, миф, обряд, мифосеміозис.

Lunina A. Fair chronotope in the opera «Viy» by Vitaly Gubarenko. Recreating of Ukrainian fairs in the opera-ballet «Viy» by Vitali Gubarenko is an innovation in musical reading of the novel by Nikolai Gogol and one of the differences between musical opus from the literary source. A brief mention of the daily trades in Kiev, which appears in the form of short sentences from the writer — a fundamental principle for implementing large-scale scene-painting in a three-act opera, Fair, under which set aside the first act. Fair — one of the main characters acting in a product, an important locus of dramatic center and the sacral topos. The publication discusses the conceptual meaning Fair chronotope in mythological space opera.

Keywords: fair topos, sacral act, myth, ritual, mifosemiozis.

**«ЭКЗОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ»
В «МАДАГАСКАРСКИХ ПЕСНЯХ» М. РАВЕЛЯ**

Музыкальное искусство Франции рубежа XIX–XX веков представляет собой многоликую палитру художественных идей. Наряду с широким использованием разнообразных литературных программ, философских концепций и пр., постепенно в круг интересов композиторов начинают входить «нетрадиционные» темы, связанные, например, с технизацией жизненного пространства, новыми формами быта¹. Расширение же географических горизонтов привело к тому, что все чаще в сочинениях появляются интонационные, ритмические обороты тех или иных экзотических регионов².

Исследователи отмечают, что интерес французских композиторов к неевропейским культурам на рубеже веков значительно усиливается. «Во многом, это было естественным результатом Универсальной выставки 1889 года. Услышанные на этой самой зрелищной и грандиозной из всех выставок XIX века европейским слушателем звучания ударных инструментов индонезийского гамелана открыли новую эру в истории европейской музыки» [6, с. 129]. Появление комитета Независимого музыкального общества³ сыграло одну из ведущих ролей в увлечении французских композиторов инонациональным фольклором и экзотическими мотивами, следствием чего стало обращение в произведениях к имитации звучания народных инструментов, воплощению интонационных и ритмических особенностей музыкальной культуры далеких стран (аф-

¹ Симфоническое движение «Пасифик 231», близкая по духу симфоническая поэма «Регби» А. Онеггера, балет «Голубой экспресс», «Кинематографические фантазии» на темы музыкального фарса «Бык на крыше» Д. Мийо, фортепианные пьесы «Автоматические описания» Э. Сати и др. [7].

² «Экзотика (от греч. *exotikos* — чужой, иноземный) — обозначение черт, свойственных отдаленным, например, восточным или южным странам, их природе, культуре, бытовому укладу, и являющихся с точки зрения других стран (например, северных) необычными» [2, с. 360].

³ Формирование Независимого музыкального общества было инициировано М. Равелем в 1910 году. Его президентом стал Г. Форе. В общество входили композиторы Ш. Кёклен, Ф. Шмит, Э. Вюйермоз, Л. Обер, А. Капле, Ж. Юре [6].

риканского континента, Индии, Японии, Китая). Можно привести большое количество примеров произведений, в которых, так или иначе, использованы экзотические мотивы. Среди них — сочинения К. Сен-Санса (фантазия «Африка» для фортепиано с оркестром, 1891; «Алжирская сюита», 1879—1880; вокальный цикл «Персидские песни», 1870; японская опера «Желтая принцесса», 1871), Г. Форе (вокальный цикл «Из Венеции», 1891), Ф. Пуленка («Негритянская рапсодия» на тарабарский текст для фортепиано, флейты, кларнета, струнного квартета, голоса, 1917), а также Д. Мийо («Бразильские танцы», 1921).

Одним из ярких примеров обращения к экзотической тематике являются «Мадагаскарские песни» Мориса Равеля для голоса, флейты, виолончели и фортепиано на текст Эвариста Парни (1926).

Поскольку Мадагаскар являлся колонией Франции, то не удивителен интерес к нему французских деятелей искусства⁴. Эварист Парни (1753—1814) — французский поэт, член Французской академии⁵ также увлекался экзотическим островом, т. к. он родился на о. Бурбон в Индийском океане, восточнее Мадагаскара. Исследователь творчества французского поэта Е. Эткинд писал: «... детство поэта прошло среди экзотической природы в условиях колониального режима; позднее — одним из первых в литературе — он написал проникновенные страницы, исполненные сочувствия к угнетенным неграм, своим отверженным землякам» [10, с. 4]. В 1787 году, уже будучи известным поэтом, Эварист Парни опубликовал цикл «Мадагаскарских песен», в котором выразил свое сочувствие «несчастливым неграм, поработанных французами» (цит. по: [10, с. 7]). По словам поэта, он сам собрал и перевел несколько песен, особенность которых заключалась в том, что они были написаны в прозе «изящной, напевной, и почти всегда печальной» (цит. по: [10, с. 7]).

Организация музыкального материала «Мадагаскарских песен» М. Равеля обуславливается именно особенностями его вербальной ос-

⁴ Необходимо обратить внимание на то, что Мадагаскар, его культура интересовали представителей различных видов искусства в разных странах [9]. Например, еще на рубеже XVIII—XIX веков тема Мадагаскара, как новой французской колонии, была популярна в России. Первые упоминания острова в русской литературе — это переводы Ивана Дмитриева (1790), Петра Пельского (1803) и Константина Батюшкова (1810) стихотворений из цикла Э. Парни «Мадагаскарские песни» («*Les chansons madecasses*»). В начале XX века к «мадагаскарской теме» обращался Николай Гумилёв, который в последние годы жизни мечтал попасть на остров.

⁵ Французская академия (*Académie Française*) — ведущее ученое общество во Франции, специализировавшееся в сфере французского языка и литературы. Существует с XVII в.

новы — прозаичность⁶ и строфичность текста влечет за собой строфичность структуры, которая формируется с помощью принципа множественного контраста, как на уровне каждой песни, так и всего цикла.

Обращаясь к биографии Мориса Равеля, можно вспомнить, что композитор долгое время стремился попасть на Мадагаскар. Поэтому интерес к экзотической культуре острова не случаен. Композитор со свойственной ему тщательностью в работе отнесся к интонационным и ритмическим особенностям музыкального искусства острова. Весь цикл «Песен» наполнен яркими ритмо-интонационными комплексами, вызывающими ассоциации с африканской фоносферой.

Отсюда стремление композитора передать посредством академических инструментов — голоса, флейты, виолончели, фортепиано — звучание инструментария Мадагаскара. Напомним, что традиционными инструментами острова считаются: валиха — струнный щипковый инструмент, изготавливаемый из полого отрезка бамбука; содина — бамбуковая флейта, имеющая от трёх до пяти дырочек; кабоси — деревянная гитара, в которой количество струн колеблется от четырёх до шести (считается прямым «потомком» арабской лютни) [4]. Соответственно одним из способов передачи специфики фольклора в «Мадагаскарских песнях» является тембровое наполнение, при котором флейта и виолончель трактуются как своеобразные аналоги содины, валихи и кабоси. Также можно провести некую параллель между существовавшим на Мадагаскаре ксилофоном и фортепиано (традиционно европейским инструментом).

Связь камерно-вокального цикла с музыкальной культурой Мадагаскара можно проследить на нескольких уровнях: интонационном, метроритмическом, артикуляционном (принципы произношения мелодической линии вокалистом), ансамблевым (функциональные соотношения между партиями исполнителей).

Интонационное своеобразие музыки Мадагаскара создается за счет ладов, основу которых составляли пентатоника, а также гекса- и гептатонические звукоряды, обладающие ярко выраженными интонационными характеристиками [8]. Ладовая основа песни «Красотка Нахандова» (первой песни цикла) представляет собой полиладовое напластование: нисходящая бесполутоновая попевка с опорой на звук «а», базиру-

⁶ Подобная «прозаичность» текста, положенного в основу камерно-вокального произведения М. Равеля, является одной из особенностей музыкального искусства рубежа XIX–XX веков. Композиторская практика перестает ограничиваться исключительно поэтическими текстами, обращаясь все чаще к прозе. Среди произведений, написанных на прозаический текст, можно выделить вокальную сказку «Гадкий утенок» С. Прокофьева, оперу «Пеллеас и Мелизанда», вокальный цикл «Песни Билитис» К. Дебюсси и мн. др.

ющаяся на кварто-секундовом соотношении звуков, в партии виолончели; трихордовый «наигрыш» (опора «е») — у вокалиста.

Пример 1

FLAUTO
con sord.

VIOLONCELLO
p *espress.*

CANTO
На.хан. до на, спа.cot.ка На.хан. до sal Co. на. пов.
Na-han-do ve, ô bel-le Na-han-do ue? Poi, sedu noe.

Andante quasi allegretto (♩ = 100)

PIANO

VIOLONCELLO

CANTO
-на. и у. ха.ет во мгадса.и.вас дун.ном.абрьгахросе. чер.ных.как.вал.на.лах.в.с.ных.го.ло.ва.мо.
turne с com. men. c'as cris, la pleiue lu. ne bril. le sur ma tête, et la ro. sénoiaiz anteku, me. cte me che.

Специфика африканской экзотической музыкальной культуры подразумевает подобное полиладовое соотношение партий участников музыкального ансамбля, что и было тонко подмечено французским композитором. Тенденция «наслоения» различных ладов сохраняется во всех трех песнях цикла. Во втором номере — «Белым не верьте вы» — композитор также использует полиладовые комплексы: квинтовые звучания у фортепиано (хроматические) и кварто-квинтовые последовательности (диатонические) у виолончели, которые выдерживаются на протяжении всей песни.

Пример 2

CANTO

Дав. но э.то. бы.ло... О. ни. к. нам. на. о.стров.в.д.ру.при.л.ды. л.и.
Du temps de nos re-res, des blancs des cen. di. rent dans cette î. le;

PIANO

Принцип полиладовости сохраняется композитором и в третьем номере цикла «Хорошо улечься в зной...» («с-fis»).

Пример 3

VOLONCELLO
con sord.
p

пе-сню вы мне, что поют красот-ки, спле-ть я в ко-сы шелкволос пль от-го-ня-я жад-ных
-tez la chan-son de la jeu-ne fil-le, lors-que ses doigts tres-sent la natte, ou lors-qu'aise au-pres du

2

Особую красочность и выразительность музыке острова придают ее ритмические особенности — полиритмия, сложные, многосоставные комплексы. Своеобразие ансамблевого музицирования на Мадагаскаре заключается в особенностях ритмической структуры исполнения — каждая партия в ансамбле обладает индивидуальной линией развития, в результате несовпадения акцентов, кульминационных фаз создается эффект синкопированности [5]. Эти черты отразились в ритмической организации тематического материала «Мадагаскарских песен» М. Равеля.

Обращаясь к музыкальному материалу первой песни, в частности ее началу — дуэту виолончели и голоса, можно заметить полное несовпадение акцентов обеих партий. Мелодико-ритмические формулы взаимодополняют друг друга, искусно варьируются, гибко меняют свое метрическое положение, придавая музыке импровизационный характер, свойственный фольклорной манере исполнения.

Вторая («Белым не верьте, вы!») и третья («Хорошо улечься в зной...») песни цикла в области ритмической организации также отличаются значительной индивидуализированностью каждой из партий (см. примеры 2, 3), что приводит к взаимной паритетности и функциональному равенству всех партий.

Пример 4

.do ва, крѣ . сор . ка На . хан . до . ва!
 .do ve, ô bel - le Na - han . do - ve!
 Ты и . дѣшь, ТЮ.
 Et - le vient. J'ai

I Più animato (♩ = 138)
pp

Обращает на себя внимание еще одна специфическая черта мадагаскарского фольклора, а именно — принцип артикуляции мелодической линии. Для вокального исполнения африканцев характерны звуковысотная неопределённость, короткие глиссандо, специфический тембр голоса, высокий фальцет, выкрики, импровизация [5]. М. Равель воспроизвел эти особенности в вокальной партии, хотя и в опосредованном виде — мелодические линии лишены распевов, приближаются к своеобразной мелодекламации. Во второй же песне композитор имитирует звучание мадагаскарского ансамбля — в вокальной партии используется выкрик, в то время как в остальных партиях воспроизводится звучание ударных инструментов.

Пример 5

Andante ♩ = 60
 Flauto
 pizz.
 A - ya! A - ya!
 A - oua! A - oua!
 Andante ♩ = 60
 Будьте уверены вы, о дру-
 de - fi - ez - vous des blancs, ha, bi.

Итак, связь «Песен» М. Равеля с музыкальной культурой Мадагаскара неоспорима. Она проявляется в интонационных, ритмических, артикуляционных, ансамблевых особенностях всего цикла, что сказалось и в его жанровой организации. М. Равель не назвал «Мадагаскарские песни» вокальным циклом, то есть не дал привычного жанрового определения. О расширении рамок жанра свидетельствует то, что в произведении на паритетной основе использованы, кроме голоса и фортепиано, такие инструменты как флейта и виолончель. Таким образом, происходит объединение черт камерно-вокального и камерно-инструментального циклов. Причиной подобного жанрового «сращивания» в рамках одного произведения послужила его текстовая основа, связанная с культурой экзотического региона, что в данном случае и привело к появлению синтетической композиции. Подчеркнем, что эта тенденция является характерной для европейского музыкального искусства рубежа XIX–XX столетий. Новые темы, появляющиеся в творчестве композиторов, специфический материал провоцируют поиск иных коммуникативных форм, отказ от классического жанрового фонда. Поэтому «Мадагаскарские песни» М. Равеля и обращением к экзотическим мотивам, и поисками новых приемов выразительности, и жанровой неоднозначностью отражают наиболее важные тенденции развития музыкального искусства своего времени.

Литература

1. Баженова Л. М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. — СПб. : Питер, 2008. — 432 с., илл. — (Серия : «Мировая художественная культура»).
2. Экзотика // Большая Советская энциклопедия / [гл. ред. Б. А. Введенский]. — [2-ое изд.]. — М. : Большая советская энциклопедия, 1957. — С. 360. — (Большая Советская энциклопедия; т. 49).
3. Булучевский А. Краткий музыкальный словарь / А. Булучевский, В. Фомин ; [сост. А. Островский]. — М.-Л. : Музыка, 1998. — 461 с.
4. Голден Л. О. Африканские музыкальные инструменты / Л. О. Голден // Музыка народов Азии и Африки / [сост. и редактор В. С. Виноградов]. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 260–268. — (Музыка народов Азии и Африки; вып. 2).
5. Голден Л. О. Африканская музыка [Электронный ресурс] / Л. О. Голден. // Музыка народов Азии и Африки. — Режим доступа: www.belcanto.ru/africa.html.
6. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире М. Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография / В. Б. Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с., илл.

7. История зарубежной музыки. Начало XX — середина XX века / [ред. В. В. Смирнов]. — СПб. : Композитор, 2001. — 627 с. — (История зарубежной музыки; вып. 6).
8. Кубик Г. Многоголосие и звуковые системы центральной и восточной Африки / Г. Кубик // Музыка народов Азии и Африки / [сост. и редактор В. С. Виноградов]. — М. : Сов. композитор, 1980. — С. 332–398. — (Музыка народов Азии и Африки; вып. 3).
9. Сид И. Vovona по-малагийски — «птица» (виртуальный остров Мадагаскар) [Электронный ресурс] / И. Сид. — Режим доступа: http://africana.ru/Sid/article/mad_vovona.htm.
10. Эткинд Е. Г. Поэзия Эвариста Парни / Е. Г. Эткинд // Парни Эварист. Война богов. — Л. : Наука, 1970. — 29 с. — (Серия: «Литературные памятники»).

Грицюк О. Я. «Экзотические мотивы» в «Мадагаскарских песнях» М. Равеля. Статья раскрывает одно из ярких художественных направлений в музыкальной культуре Франции рубежа веков на примере «Мадагаскарских песен» М. Равеля. Использование композитором экзотических мотивов приводит к нетрадиционному воплощению музыкального материала. Показан процесс его трансформации не только на интонационном и ритмическом, но и на уровне жанровой организации произведения.

Ключевые слова: М. Равель, «Мадагаскарские песни», экзотические мотивы, жанр.

Грицюк О. Я. «Екзотичні мотиви» в «Мадагаскарських піснях» М. Равеля. Стаття розкриває один з яскравих художніх напрямів в музичній культурі Франції рубежу століть на прикладі «Мадагаскарських пісень» М. Равеля. Використання композитором екзотичних мотивів призводить до нетрадиційного втілення музичного матеріалу. Показаний процес його трансформації не лише на інтонаційному та ритмічному, але і на рівні жанрової організації всього музичного твору.

Ключові слова: М. Равель, «Мадагаскарські пісні», екзотичні мотиви, жанр.

Gritsyuk O. «Exotic motives» in a «Madagascar songs» M. Ravel. Article opens one of bright art directions in musical culture of France of a boundary of centuries on an example of «Madagascar songs» by M. Ravel. Use by the composer of exotic motives leads to a nonconventional embodiment of a musical material. Process of its transformation not only at level intonational and rhythmic, but also at level of the genre organization of all piece of music is shown.

Keywords: M. Ravel, «Madagascar songs», exotic motives, genre.

II. Духовна музика в історичній проекції

УДК 783.2

Т. В. Гусарчук

ЛІТУРГІЙНІ ЦИКЛИ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ

Хорова творчість Артемія Веделя, актуалізована в українській музичній культурі останніх десятиліть, розкривається перед сучасними виконавцями, дослідниками та слухачами все новими гранями. Образно-художня значущість його творів, внутрішня цілісність їх стильової системи, невичерпна мелодична шедрість, фактурна багатоманітність, композиційна довершеність, драматургічна єдність великих циклічних форм ставлять композитора в перший ряд класиків української музики.

Цілком природно, що найбільш вивченими на сьогодні є духовні концерти А. Веделя, адже цьому жанру належить центральне місце не лише у творчості композитора, а й загалом у хоровому музичному мистецтві другої половини XVIII століття. Твори інших жанрів розглядаються майже виключно в джерелознавчому аспекті [8; 1; 4; 5; 6]. Надзвичайно цінну інформацію щодо видань творів композитора різних жанрів подано в праці І. Соневицького «Артем Ведель і його музична спадщина» [8]. Саме вона стала підґрунтям для пошуку нотних текстів, результати якого було викладено в дисертаційному дослідженні автора даної статті «Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы» [4]. У ньому, зокрема, міститься інформація про нотні джерела трьох великих літургійних циклів А. Веделя — «Всенощного бдіння» та двох Літургій святого Іоанна Златоуста. Це петербурзькі видання П. Селіверстова [4, с. 46–52], М. Гольцісона [2, с. 52–54], «Нотно-книжное дело» [4, с. 55], київські видання В. Петрушевського [4, с. 56] та рукописні джерела [4, с. 60]. У третьому розділі дисертації здійснюється порівняльний текстологічний аналіз двох редакцій антифону «Блажен муж» із Всенічної [4, с. 149–152] та огляд фонозаписів [4, с. 173, 177–182]. У додатках до дисертації подається перелік джерел (збірників) [4, с. 209–215] та номерів Всенічної та літургій, які містяться у цих збірниках [4, с. 216–219, 222–228].

Т. В. Гусарчук, 2010

Основні джерела, склад згаданих циклів, тональності та кількість тактів усіх піснеспівів, що входять до них, а також інципіти основних номерів подано в «Анотованому покажчику творів Артема Веделя» [1, с. 15–26]. Джерелознавчі проблеми дослідження цих творів розглядаються і в деяких інших роботах [5, с. 65, 67; 6, с. 118, 120–123]. Єдина окрема праця, присвячена одному з літургійних циклів композитора, це стаття О. Сазонкіної «“Всеношна” А. Веделя: деякі особливості драматургії» [7].

Окрім друкованих нотних джерел, зазначених у вищезгаданих працях, слід вказати на видання Літургії св. Іоанна Златоуста з автографу А. Веделя, який зберігається в Інституті рукопису НБУ імені В. І. Вернадського, [2, с. 2–28] та видання «Артемій Ведель. Духовні твори» 2007 року [3, с. 297–308, 310–384].

Обмеженість проблематики дослідження літургійних циклів А. Веделя джерелознавчим аспектом, з одного боку, та важливість наукового осягнення творчої спадщини митця в усій її повноті на сучасному етапі розвитку української хорової культури — з іншого обумовлюють *актуальність* обраної теми.

У статті планується поглибити аналіз інтонаційної драматургії «Всеношної» А. Веделя та вперше проаналізувати інтонаційні процеси у двох Літургіях композитора, що визначає *новизну* пропанованого дослідження. Відтак його *об'єктом* обрано три літургійні цикли А. Веделя. Особливості інтонаційного розвитку становитимуть його *предмет*. *Мета дослідження* — прослідкувати розвиток основних інтонаційних ідей творів, визначити способи роботи композитора передусім з тематизмом піснеспівів, а також з фоновим матеріалом, що дасть можливість оцінити рівень інтонаційної єдності циклів.

Особливе місце в хоровій спадщині А. Веделя належить «Всенічній» як наймасштабнішому циклу, що складається з тридцяти дев'яти номерів. На жаль, твір не зберігся в автографічному вигляді, видавнича ж історія його надзвичайно заплутана. Так, на початку ХХ ст. він неодноразово видавався — повністю, групами номерів та окремими номерами (див.: [4, с. 49–53]). З усіх доступних на сьогодні нотних джерел «Всенічної» найбільш повним є конволют з бібліотеки А. Снежинського (Київ), який і було взято за основу при підготовці видання 2007 року. Він містить 33 номери, переважну більшість яких (26) взято з видань П. Селіверстова (СПб.) і сім номерів — з видань М. Гольтісона (СПб.). Шість творів у конволюті відсутні (№№ 1, 10, 11, 23, 26 та 27). Перший піснеспів — «Прийдіте, поклонімся» — було опубліковано раніше за інші — 1902 року — в четвертому випуску «Исторической хрестоматии церковного пения» за редакцією М. Лісіцина. Решту відсутніх номерів дотепер не виявлено.

«Всенічна» Артемія Веделя — повний варіант відповідної церковної служби в її універсальному вигляді: вона складається з незмінних піснеспівів, що утворюють її основу, яка в богослужбовій практиці доповнюється змінними номерами згідно з церковним календарем. Отже, композиція і драматургія твору визначаються специфікою Всенощного бдіння як урочистого вечірнього Богослужіння, що здійснюється під великі свята, недільні дні та дні пам'яті особливо шанованих святих і складається з поєднаних в єдине ціле великої вечірні, утрени і поліелеєм і славослів'ям та першої години.

Відповідно до чину Великої Вечірні «Всенічна» А. Веделя відкривається співом священнослужителів у вівтарі радісно-піднесеного піснеспіву «Прийдіте, поклонімся Цареві нашому Богу», початкова ямбічна інтонація якого, що утворює *D–T* зворот, стає надалі лейтінтонацією циклу.

У ладо-тональній організації циклу задіяне коло тональностей однойменного мажоро-мінору з центром «с». Розглядаючи тональний план твору, О. Сазонкіна вказує на риси п'ятичастинної форми із симетричним обрамленням — *ABCBA* [7, с. 107]. Так, у піснеспівах завершальної частини переважає початкова тональність *C-dur*. Однак у групі номерів першої частини основна тональність зникає вже у № 3 «Велика ектенія» (*F-dur*), а радісно-піднесений характер першого піснеспіву «Прийдіте, поклонімся», що знаходить розвиток в урочистому передпочатковому псалмі № 103 «Благослови, душе моя, Господа», вже у четвертому піснеспіві — «Блажен муж» (*d-moll*) — постується типовому для концертів А. Веделя лірико-драматичному висловлюванню. Саме ця образно-емоційна аура буде переважати в циклі, що загалом не характерно для музичних прочитань «Всенічного бдіння», але цілком відповідає авторському стилю.

Якщо епізодична поява мінору у № 2 («Благослови, душе моя, Господа») була пов'язана з першим молитовним зверненням до Господа, що ніби привідкрило світ суб'єктивних переживань, то переважання мінорності в піснеспіві «Блажен муж» обумовлене його драматичною ідеєю протистояння силам зла, що втілюється у трьох основних музично-психологічних планах. Два перших — суворо-стримане ствердження («Блажен муж, іже не іде на совіт нечестивих», «Господне єсть спасеніє», «Слава» тощо) та проникливе молитовне звернення, сповнене любові до Бога та співчуття до стражденного шляху його праведних послідовників (приспіву на «Аллилуя» та ін.) — утворюють спільну ладо-інтонаційну сферу, якій контрастує світла, мажорна аура, що у свою чергу складається з різних елементів — оповідально-заспокійливого характеру («Яко вість Господь путь праведних» та «Блаженні всі надіющіся нань»),

зображального («путь нечестивих»), позитивно-обнадійливого («радується»), захоплено-славильного («Аллилуя»). Два перші інтонаційно-образні плани засновано на лейтінтонації, яка, втім, проявляється і в третій, контрастуючій сфері при переінтонуванні приспіву «Аллилуя». Наступні нотні зразки демонструють використання композитором лейтінтонації циклу на початку антифону «Блажен муж» та її звуковисотне й темброво-фактурне варіювання у приспівах «Аллилуя».

Отже, розгорнутий антифон «Блажен муж» (обсяг — 134 т.) свідчить про вміння композитора, завдяки філігранному варіантному розвитку матеріалу, тонкому нюансуванню жанрової спрямованості твору в широкому полі епіко-ліро-драматичного висловлювання, адекватно втілювати всі змістовно-образні відтінки канонічного тексту у відповідній «психологічній партитурі» задля яскравого, диференційованого слухацького сприйняття в межах певного домінуючого настрою.

Окрім варіантного розвитку лейтінтонації циклу, музичну тканину «Всенічної» насичено точними та варіюваними повторами різних мелодичних формул на розвиваючих, подекуди — експозиційних ділянках та в кадансах (див., наприклад, юбіляції в антифоні «Блажен муж» на слова «работайте», «і радуйтеся» та у піснеспіві «Богородице Діво» на слова «радується», частково — у Малому славослів'ї — тт. 1–2, 15, «Благословен єси, Господи» — тт. 178–181, «От юності моя» — тт. 20, 72, 74, «І нині Препоблагословенна», тт. 1–4, 8, 11, 20, Великому Славослів'ї — тт. 1–3, 14, 26, 30, 40, 70, 72, 77, 174–175, 182–183, «Днесь спасеніє миру бисть» — тт. 5, 15, а також розспіві в басовій партії, що інколи утворюють секвенцію, — в піснеспівах «Блажен муж» — тт. 7, 22–23, 61, 89, 105, 116–117, «Богородице Діво» — тт. 8–10, 41, «Буди ім'я Господнє» — тт. 7–8, «Днесь спасеніє миру бисть» — тт. 13–14, «Взбранной воєводи» — т. 3¹.

Загалом підкреслимо, що завдяки логіці ладо-тонального розгортання, мікроінтонаційним зв'язкам основного тематизму, використанню типових зворотів на розвиваючих ділянках та в кадансах, системному запровадженню варіантного розвитку «Всенічна» А. Веделя має виразні ознаки циклічності. При цьому вона не настільки відзначається яскравим тематизмом та його контрастністю, як більшість духовних концертів композитора. Тут є інше — спільне інтонаційне поле, яке об'єднує цикл, ніби висвічуючись різними гранями.

Унікальна автографічна збірка хорових творів А. Веделя, в якій переписано 12 духовних концертів і тріо з хором «Кто есть сей Цар Слави», відкривається Літургією св. Іоанна Златоуста (першою у ви-

¹ Нумерація тактів подається за виданням 2007 року [3].

данні 2007 року). На жаль, в автографі відсутні окремі сторінки, зокрема, перша половина хору «Слава. Єдинородний Сине» (№ 1) та дві останні строфи Херувимської пісні (№ 2), яку пізніше було реставровано упорядником і редактором першого видання Літургії В. Петрушевським на основі рукописів з Михайлівського Золотоверхого та Флорівського монастирів (А. Л. Ведель. Избранные духовно-музыкальные произведения // Бесплатное приложение к журналу «Руководство для сельских пастырей». — Вып. 1. — К., 1911).

У своїй Літургії А. Ведель ніби продовжує започатковану М. Березовським традицію створення «концертного» варіанта циклу, що включає лише окремі, але найбільш значимі номери служби. Їхня завершеність і водночас драматургічна єдність надають можливість будь-яких варіантів цілісного або вибіркового виконання.

Літургія включає шість номерів: «Слава. Єдинородний Сине», «Іже херувими», «Милость мира. Тебе поем», «Достойно есть», «Отче наш», «Да исполнятся уста наша». За характером і стильовими особливостями твір наближається до лірико-драматичних концертів зрілого періоду творчості композитора, представлених, передусім, у згаданій автографічній збірці. Стильові орієнтири західноєвропейського музичного мистецтва XVIII ст. органічно сполучаються тут з традиціями православної духовної музики та своєрідним інтонаційним наповненням, генетично пов'язаним з українським мелосом, зокрема, побутовою лірикою кінця XVIII ст.

Кожен піснеспів Літургії є художньо самодостатнім твором зі своїм неповторним «обличчям». Незбагненою глибиною релігійного почуття, витонченою красою мелодики, довершеністю хорової інструментовки, композиційною стрункістю вирізняється Херувимська пісня — незрівнянна перлина української класичної музики. Легким сумом оповита «Милость мира», елегійний настрій якої поглиблюється в «Достойно і праведно есть», змінюється енергійно-православним «Свят, Свят, Свят» і завершується зворушливо-чистим «Тебе поем» — справжнім шедевром поліфонічної хорової мініатюри, що викликає асоціації з причасним «Блаженні яже избрал» М. Березовського. Після проникливо-стриманої лірики «Тебе поем» піснеспів «Достойно есть» вражає величною монументальністю, фресковістю та світло-прозорими барвами, що їх знайшов композитор для втілення образу Пресвятої Богородиці. Особливе місце в циклі належить молитві «Отче наш», що вирізняється широкою простотою і водночас тонкою інтонаційною виразністю втілення кожного змістовно-образного нюансу. Завершується Літургія світло-піднесеним, урочистим піснеспівом «Да исполнятся уста наша».

Об'єднання окремих частин Літургії в цикл забезпечується тонально-гармонічним рухом, інтонаційними зв'язками основного тематизму, використанням аналогічних фактурних та гармонічних прийомів на розвиваючих та завершальних ділянках форми.

Тональний план циклу є відображенням його двоїстого образно-інтонаційного характеру: при мажорному обрамленні (*Es-dur*) пануючою в циклі є сфера мінорних бемольних тональностей: «Іже херувими» *f-moll*, «Милость мира. Тебе поєм» і «Отче наш» — *g-moll*, «Достойно єсть» — *c-moll* (задіяно тональності всіх побічних шаблів).

Ладо-тональне обрамлення циклу доповнюється також метричним ефектом: крайні частини Літургії тридольні, в той час, як переважну більшість номерів написано в чотиридольному метрі (останню строфу Херувимської пісні — «Яко да Царя» — у дводольному). У середині циклу тридольним винятком є піснеспів «Свят, Свят, Свят», який за своїм характером перегукується з піснеспівами «Слава. Єдинородний Сине» і «Да ісполняться уста наша». Втім, тридольність тут епізодично порушується за рахунок зміщення акцентів (епізод «Осанна»).

Літургія сприймається як цикл також завдяки інтонаційним зв'язкам тематизму піснеспівів. Так, першопочаткова інтонаційна ідея Херувимської пісні — низхідний пощабелевий рух в обсязі кварта та терції — надалі виразно виявляється в піснеспівах «Тебе поєм» та «Достойно єсть» (починаючи з т. 3), а також опосередковано — у вигляді низхідної терції — на початку молитви «Отче наш». Інші надзвичайно виразні елементи мелодики «Іже херувими» — висхідні секста й октава (тт. 5, 8) — також мігрують у наступні піснеспіви: «Милость мира» (тт. 13–16), «Тебе поєм» (тенори, т. 1, альти, т. 4–5) та «Достойно єсть» (тенори, т. 1).

Варіантно повторюється в піснеспіві «Да ісполняются уста наша» (тт. 28–29) каданс із Херувимської (т. 10), що обумовлено змістом тексту (у першому випадку — «**тайнообразующе**», у другому — «животворящим **тайнам**»)².

Як похідна від початкового інтонаційного зерна Херувимської пісні сприймається тема «Яко да Царя» (зворотній — висхідний рух в обсязі тонічної квінти). Така метаморфоза цілком виправдана, адже відбувся перехід від панівного настрою печалі, сконцентровано втіленого у першій інтонації, що включала синкоповані секундові «схлипування», до більш активного, енергійного руху останньої строфи, який посилюється імітаційно (тт. 5–8) і стверджується в репрізі на текст

² Тут і надалі підкреслено текст, безпосередньо пов'язаний з певними музичними засобами, у цьому випадку — із зазначеним мелодико-гармонічним збігом.

«Аллилуя» (тт. 72–79)³. При цьому не зникає й інтонаційне першоджерело, теж відповідно переінтоноване (див. рух басів у другому реченні теми — тт. 46–49 і тт. 80–83 та його секвентний розвиток на початку середнього розділу — тт. 53–56).

У свою чергу тема «Яко да Царя» дає початок наступному піснеспіву — «Милость мира» (більш ліричний варіант мелодії в ритмічному зменшенні). Надалі вона проявляє максимум свого імперативного потенціалу на початку «Свят, Свят, Свят» і, нарешті, трансформується в урочисто-піднесеної темі фінального «Да ісполняться уста наша».

У варіантно поданих перекличках тенорів і сопрано в темі Херувимської пісні (тт. 2 і 4) виникає низхідна кварта, напрямок якої змінюється також в останній строфі піснеспіву, де вона стає ідеєю канонічної секвенції і звучить у тих самих партіях (тт. 61–65). Обидві квартові інтонації — низхідна та висхідна — задіяні в кадансі «Милості миру» (тт. 7–8), де чітко виявляється їхня емоційно-сміслова диференціація: м'яке молитовно-прохальне («**Іма**ми ко Господу») та повторне — закличне — звернення («ко Господу»).

Вже як темоутворююча, заклична квартова інтонація з'являється у піснеспіві «Тебе поем», що пов'язано з першим безпосереднім, суб'єктивно забарвленим зверненням до Господа (тт. 1–3, 6–7). Висхідна кварта стає тут важливою інтонаційною складовою не лише експозиційного, а й розвиваючого матеріалу (див. розлогий розпів першого складу слова «**мо**литися» у витончено-прекрасній канонічній секвенції — тт. 11–15). Саме цією інтонацією розпочинається і наступний піснеспів — «Достойно есть».

Наскрізно простежується варіантний розвиток у молитовних і величальних розспівах. Низка подібних мелодичних зворотів з пощабелевим рухом в обсязі терції або кварта (секунда плюс терція) за участю прохідних звуків або опіснєвань стає основою для коротких і довгих розспівів, починаючи з першого піснеспіву — «Слава. Єдинородний Сине» («прославляємий» — сопрано, тт. 16–14 та бас, тт. 12–10 від кінця). У цьому напрямку інтонаційного процесу навряд чи можна вбачати процес інтонаційного проростання — скоріше, це відповідний набір широкоровжених мелодичних зворотів (див. розспіви на слова «помилуй» у Малій ектенії, тт. 1, 3; «слави», тт. 31–34 та «Грядий», тт. 46–49 у «Милості мира»; «величаем», тт. 49–52 у «Достойно есть»; «хвалєнія», т. 5, «славу», тт. 13–14, «весь день поучатися», тт. 39–41, «Аллилуя», тт. 47–54 у фінальному піснеспіві «Да ісполняются уста наша»).

³ Останню строфу Херувимської пісні — «Яко да Царя» — написано в простій тричастинній формі.

Художня досконалість проаналізованої Літургії, її стильова відповідність концертній творчості А. Веделя, філігранна майстерність у створенні хорової мініатюри в поєднанні з масштабністю композиторського мислення не раз ставила і перед дослідниками, і перед виконавцями питання про дійсну приналежність перу митця другої Літургії, що надто сильно відрізняється від першої як за композиційним принципом, так і за стилем.

Другу Літургію було видано в редакції та з перекладенням для фортепіано М. Гольтісона у видавництві журналу «Музыка и пение» (СПб., 1900-ті роки). Вона являє собою повний варіант обідньої служби, що включає 17 незмінних піснеспівів (стабільна «сітка» номерів, як у «Всенічній» А. Веделя). За музичними засобами вона є надзвичайно простою, доступною для виконання. Мелодичний рух дуже обмежений, абсолютно переважає акордовий склад. Ці ознаки, а також особливості джерельної бази твору, а саме відсутність його у відомих українських рукописних колекціях, дозволяють припустити, що ця Літургія була хронологічно першою і, ймовірно, відноситься до московського періоду творчості композитора. Можливо, її було створено на замовлення, для певного хору і, мабуть, вона стала важливим етапом в освоєнні А. Веделем класичної гармонії.

Тональний план циклу засвідчує масштабність тонально-гармонічного мислення композитора та, певною мірою, його індивідуальність у прочитанні канонічних текстів, пов'язану з іманентними властивостями його особистості. При мажорному обрамленні циклу (*C-dur*) вагому його частину складають піснеспіви, написані у мінорних тональностях. І хоча в цілому їхній обсяг менший порівняно з автографічною Літургією, зате задіяно більше тональностей, що, мабуть, пов'язане з ширшим колом використаних тут текстів. Композитор дуже логічно вибудовує загальний план циклу, включаючи тональності не лише першого ступеню спорідненості: $C(a) - G - C - d - C - g - a - F - g - D - G - e - C(G) - c - Es(C) - C$.

Так, в основній тональності написані піснеспіви «Мирна ектенія», «Слава. Єдинородний Сине», «Аллилуія. Для Євангелія», «Достойно єсть», «Благословен грядий» та «Тіло Христове», в тональності домінанти — «Прийдіте, поклонімся» та «Милость мира», субдомінанти — «Єктенія просительна», у тональностях побічних шаблів — «Святий Боже» (II ст.), «Іже херувими» (IV ст.), «Тебе поєм» (III ст.). Повне коло тональностей першого ступеню спорідненості композитор розширює за рахунок тональностей мажоро-мінору (*g-moll* — в «Сугубій ектенії» та «Отця і Сина», *c-moll* — в «Отче наш», *Es-dur* — в «Єдин Свят»). Таким чином, в Літургії виявляється подібний до «Всенічної» принцип

використання мажоро-мінорної системи тональностей, хоча питома вага самого однойменного мінору тут значно менша.

Найвіддаленішим від домінуючого настрою в тональному і образно-емоційному плані є тріо «Отця і Сина» (*g-moll*). Незважаючи на його лаконічність (13 тактів), воно втілює розвиток психологічного стану від суворо-зосередженого — до відкритого лірико-драматичного вияву релігійного почуття. Типово веделівським тут є цілий комплекс засобів, підпорядкованих глибоко суб'єктивному висловлюванню, — мелодичних, ладо-гармонічних, нарешті, фактурно-тембрових, адже тріо написано для чоловічого складу з використанням гранично високого регістру першого тенора. І тим яскравіше після цього піснеспіву звучить псалмодичне «Вірую» — смислова кульмінація, підкреслена яскравим звучанням *D-dur* — тональністю подвійної домінанти по відношенню до основного тонального центру.

Єдність циклу на інтонаційному рівні в «другій» Літургії хоча і не виявляється настільки виразно, як в автографічній Літургії, але все ж таки фрагментарно простежується. Найяскравішим прикладом є переінтонування в однойменному мінорі теми «Прийдіте, поклонімся» в тріо «Отця і Сина». У дещо зміненому вигляді тема звучить також у піснеспіві «Тебе поєм». Лейтінтонацію можна вважати інтоному (крок на терцію вверх, «заокруглений» низхідною секундою), якою починається весь цикл та ряд центральних піснеспівів («Мирна ектенія», «Іже херувими», «Милость мира», «Достойно есть»). Майже в усіх піснеспівах виявляється такий типовий для творів Веделя принцип розвитку, як варіантність.

З усього вищезазначеного можемо зробити наступні *висновки* щодо особливостей інтонаційного розвитку в різних неконцертних циклічних творах А. Веделя. Так, у Всенічній явище мікроінтонаційної єдності тематизму є засобом смислового та психологічного ствердження ідеї твору, яка найбільш виразно розкривається в піснеспіві «Воскресеніє Христово видівше», де лейтінтонація циклу звучить зі словами «смертію смерть разруши» на *f* в основній тональності (*C-dur*) у темпі *Allegro*, набуваючи стверджувально-святкового, славильного характеру (тт. 108–115). Крім варіантного розвитку основного тематизму, численні точні та варійовані повтори різноманітних мелодичних зворотів на розвиваючих та завершальних ділянках форми також є важливим чинником інтонаційної єдності циклу.

Особливістю інтонаційного розвитку в автографічній Літургії (основна тональність *Es-dur*) є його багатоаспектність: поряд з інтонаційно-образною трансформацією початкової інтонації Херувимської пісні спостерігаємо проростання з інших елементів цього піснеспіву

мікроінтонаційних тематичних утворень у наступних номерах циклу, зокрема, з їхньою смисловою трансформацією. Нарешті, в молитовних та величальних розспівах простежується варіантний розвиток низки подібних, широко вживаних композитором мелодичних зворотів, що також сприяє єдності циклу.

Варіантний розвиток так чи інакше присутній майже в усіх піснеспівах і другої Літургії (основна тональність *C-dur*). Хоча у цьому творі ідея лейттематизму не виявляється системно — так, як це спостерігатиметься в автографічній Літургії (хронологічно, мабуть, більш пізній), проте аналіз піснеспівів яскраво демонструє тенденцію до утворення інтонаційно-концептуальної циклічної композиції.

Розкриття релігійно-філософських концепцій у грандіозних формах літургійних циклів А. Веделя, втілення композитором найтонших нюансів психологічного стану, щирих молитовних почуттів забезпечується багатим арсеналом засобів виразовості — мелодичних, гармонічних, фактурних, зокрема поліфонічних. Надзвичайно важливим драматургічним чинником у створенні таких масштабних циклічних композицій, як Всенічна та дві Літургії святого Іоанна Златоуста, є широко та багатоаспектно вживаний композитором принцип варіантного інтонаційного розвитку. Маючи своїм корінням українську народно-пісенну традицію, він нерідко набуває якості образної трансформації, що свідчить про формування симфонічного мислення у вітчизняному хоровому мистецтві останніх десятиліть XVIII століття.

Література

1. Анотований покажчик творів Артема Веделя (1767–1808) / [упоряд. Т. В. Гусарчук; ревізія музичних текстів та мовна редакція А. В. Кутасевича]. — К. : Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 1997. — 36 с.
2. Артем Ведель. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / [упоряд. та ред. В. Колесника ; вступ. стаття Т. Гусарчук]. — Київ. — Едмонтон-Торонто, 2000. — 418 с.
3. Артемій Ведель. Духовні твори / [редактори-упорядники М. М. Гоблич, Т. В. Гусарчук]. — К. : Поліграфічний центр «Геопринт», 2007. — 452 с.
4. Гусарчук Т. В. Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы : дис.... канд. искусствovedения: 17.00.02 спец. «Музичне мистецтво» / Т. В. Гусарчук. — К. : КГК імені П. І. Чайковського, 1992. — 203 с.
5. Гусарчук Т. В. Рукописна колекція творів А. Веделя з бібліотеки Київської духовної академії / Т. В. Гусарчук // З історії української музичної культури: Тематичний збірник наукових праць. — К. : КДК імені П. І. Чайковського, 1991. — С. 64–74.

6. Гусарчук Т. Хорова спадщина Артемія Веделя: проблеми вивчення нотних джерел / Т. Гусарчук // Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник) : Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1998. — С. 118–126. — (Українське музикознавство; вип 28).
7. Сазонкіна О. «Всеношна» А. Веделя: деякі особливості драматургії / О. Сазонкіна // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті : Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. — С. 106–109. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 11).
8. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / І. Соневицький. — Нью-Йорк, 1966. — 177 с.

Гусарчук Т. В. Літургійні цикли Артемія Веделя: особливості інтонаційного розвитку. Статтю присвячено дослідженню інтонаційних процесів у Всенічній та двох Літургіях А. Веделя. У цих творах яскраво проявилися витонченість та довершеність малих форм і водночас майстерність монументального хорового письма. Основне завдання автора статті — показати важливість мелодичної варіантності для формування драматургічної цілісності циклу, що свідчить про зародження симфонічного мислення в українській духовній музиці другої половини XVIII століття.

Ключові слова: українська духовна хорова музика, творча спадщина А. Веделя, літургійні цикли, інтонаційний розвиток.

Гусарчук Т. В. Литургические циклы Артемия Веделя: особенности интонационного развития. Статья посвящена исследованию интонационных процессов во Всенощной и двух Литургиях А. Веделя. В этих произведениях ярко проявились утонченность и совершенство малых форм и в то же время мастерство монументального хорового письма. Основная задача автора статьи — показать значение мелодической вариантности для формирования драматургической целостности цикла, что свидетельствует о зародении симфонического мышления в украинской духовной музыке второй половины XVIII века.

Ключевые слова: украинская духовная хоровая музыка, творческое наследие А. Веделя, литургические циклы, интонационное развитие.

Husarchuk T. Liturgies cycles of Artemij Vedel: the singularities of intonational development. The article is devoted to the study of intonational processes in the All-Night Vigil and two Divine Liturgies of A. Vedel. Refined perfection of small form, and yet with it — define the mastery and monumentality of his Choral scoring and writing are glitteringly disclosed in a Liturgies cycles of A. Vedel. Main task of the author of this article is to show the impotence of melody variances for the forming of dramaturgic integrity. The accomplished research allows to talk about the germination of the symphonic thought in the Ukrainian Spiritual Music of the second half of the 18th centuries.

Keywords: Ukrainian Spiritual Choral Music, A. Vedel's creative legacy, Liturgies cycles, intonational development.

ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ С. ДАВИДОВА В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ

Кульмінаційного злету українська духовна музика досягла в другій половині XVIII ст. завдяки діяльності видатних вітчизняних митців, без яких неможливо уявити розвиток церковно-музичного мистецтва — Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя. До цього списку потрібно додати імена ще двох композиторів, які зробили вагомий внесок у піднесення богослужбової музичної культури України та Росії другої половини XVIII — початку XIX ст., — кріпосного музиканта графа М. Шереметьєва Степана Дегтярьова та вихованця Придворної капели Степана Давидова (обидва учні Дж. Сарті).

Переважає більшість сучасних літературних джерел розглядає постаті цих майстрів як «русских» композиторів. До цього призвели обставини, за якими обидва митці майже все життя працювали в Росії, у найпрестижніших на той час хорових капелах. Їхня невтомна композиторська, педагогічна та виконавська діяльність, безцінна і доволі масштабна спадщина, яка донині зберігається в архівах Москви та Петербурга, дала підставу тривалий час вважати С. Давидова і С. Дегтярьова російськими композиторами. У російській імперії, а згодом у тоталітарній радянській державі такої думки дотримувалася переважна більшість творчої інтелігенції, тому й наукові розвідки, присвячені митцям, належать, як правило, російським дослідникам (В. Горяйнов, Ю. Келдиш, Є. Левашов, А. Порфир'єва, А. Рабинович, М. Рицарева, А. Соколова, Л. Федоровська та ін.).

Однак усім добре відомо, що і С. Давидов і С. Дегтярьов були українцями. Вони відіграли важливу роль у розвитку української та російської культури, залишивши досить об'ємний доробок у галузі музичного мистецтва, що складається як з творів церковної хорової музики, так і вокально-інструментальних жанрів. Музична обдарованість Давидова й Дегтярьова привертала увагу вчених у різні періоди розвитку музикознавчої науки. Їхні імена входять до енциклопедій, біографічних словників, життєвий і творчий шлях митців частково представлено в історії російської музики. Однак, ще залишається багато «білих плям» стосовно докладного вивчення біографій композиторів,

а також ґрунтового дослідження їхньої духовно-музичної творчості. Мета даної статті — розглянути церковно-хорову творчість С. Давидова, яка є складовою української хорової спадщини другої половини XVIII — початку XIX ст.

Діяльність композитора досі не висвітлювали в українській мистецтвознавчій літературі. Винятком є дослідження Т. Гусарчук «Українська хорова спадщина другої половини XVIII ст. в нотних джерелах», де автор порушує питання вивчення та збереження церковно-музичної спадщини С. Давидова саме в Україні [1, с. 123–158]. З музикознавчого погляду окремі фрагменти літургії митця розглядає Н. Костюк у своїй науковій розвідці «Богослужбова музична культура», що увійшла до другого тому «Історії української музики» [4, с. 70–159]. На жаль, церковно-хорову творчість С. Давидова обійшли увагою українські диригенти. На відміну від сучасників композитора (Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова), його духовну музику не виконують. Упродовж тривалого часу керівники хорів насамперед намагалися включати до репертуару композиції тих митців, у творах яких, незважаючи на безперервну русифікацію імперським і більшовицьким урядами, яскраво збереглися українські національні риси. Зокрема це стосується творчості Артемія Веделя, музику якого, всупереч численним заборонам, не вдалося вилучити з виконавського обігу.

Композиторська творчість С. Давидова припадає на кінець XVIII — початок XIX ст. — період, коли інтенсивно розвиваються інструментальні жанри, починає здійснюватися зміна старих традицій класицизму на нові тенденції сентименталізму та романтизму. За словами російського дослідника Ю. Келдиша, Степан Іванович Давидов належав до числа талановитих вихідців з України, які збагатили різні галузі російського мистецтва в XVIII — на початку XIX століття [2, с. 146].

Народився композитор 1 січня 1777 року у шляхетній родині, де музичному мистецтву надавали немалої уваги (його два брати Іван та Ілля свого часу були співаками Придворної капели). На підставі аналізу почерку Степана Давидова науковці припускають, що до дев'яти років композитор виховувався в «домашніх умовах»: відвідував «приходську або монастирську» школу. Однак, де саме він отримав початкову освіту, вченими не з'ясовано. Розглядаючи біографічні відомості митця, Л. Федоровська цитує архівний документ, в якому йдеться про те, що до зарахування С. Давидова у Придворну капелу, він співав в одному зі спеціальних хорів, звідки відбувалися набори «годных и искусных в пении певчих». У цих хорах учнів або «хлопцев» крім «четвериголосного и партесного пения, обучали струнной музыке по ноте, а именно скрипице, гусях и бандуре. Руководителями их в этом искус-

стве были особые мастера из иностранцев и из Малороссии» [9, с. 89]¹. Варто відзначити, що спеціальні професійні хори існували майже при кожній українській православній церкві та навчальному закладі до кінця XVIII ст. Виховання в їхньому середовищі талановитих регентів, співаків та композиторів, яких періодично забирали до російських капел, стало певною «традицією», що проіснувала в Україні більше двох століть. Загальновідомо, що саме з церковних хорів Чернігівщини взяли до Петербурга О. Розумовського та М. Полторацького. Наведені факти дозволяють припустити, що початкову музичну підготовку С. Давидов отримав у себе на батьківщині, тобто в Україні.

До Придворної капели майбутній композитор потрапив 1786 року під час чергового набору співаків з України. На той час, у капелі вже співав його старший брат Іван, якого 1783 року привіз до Петербурга очільник головного російського хору Марко Федорович Полторацький. Придворна капела, основний склад якої становили українці, відігравала провідну роль у музичному житті Петербурга кінця XVIII—початку XIX ст. Згідно з імператорським наказом 1783 року, хор зобов'язували до участі в оперних і драматичних виставах, а також публічних хорових концертах і святах. Однак, головне призначення капели було спрямоване на розвиток церковної музики. Богослужбовому співу, незважаючи на завантаженість хору світськими заходами, надавали особливої уваги. Вивчення та виконання духовних творів відбувалося під безпосереднім керівництвом директора (уставщика) капели. Під час перебування С. Давидова в капелі, головними репетиціями керував Марко Федорович Полторацький, діяльність якого мала виняткове значення у формуванні російської вокально-хорової школи [9, с. 10]. Таким чином, стає очевидним, що професіоналізм М. Полторацького вплинув не тільки на музичну освіту та творчість Д. Бортнянського, а, серед інших видатних вихованців капели, безумовно, й на Степана Давидова.

Є свідчення, що після смерті М. Полторацького, коли капелу очолив Д. Бортнянський (1797), Степан Давидов був її капельмейстером і вчителем співу [2; 6]. У цей час капела значно змінила основні принципи своєї діяльності. Задля піднесення її виконавського рівня, зокрема у сфері церковної музики, Д. Бортнянський потурбувався про припинення участі хору в театральних виставах. Щоб відокремити церковний спів від світського, 1800 року для театральних вистав організовано спеціальний хор — театральний. Унаслідок реформ, проведених Д. Бортнянським, головний хор Росії набув надзвичайно високого рівня професіо-

¹ ГБЛ, Ф. 380 к. 1, ед. хр. 1.

налізму. Значно збагатився і його репертуар. Серед нових духовних творів вітчизняних і зарубіжних митців, були й композиції Д. Бортнянського і С. Давидова [7]. На сьогодні з'ясовано, що свої перші хорові твори на церковні тексти С. Давидов почав писати під час перебування в капелі у статусі співака приблизно з 1791–1792 рр., і майже всю духовну музику написав до 1800 року. В розвідках російських вчених неодноразово цитується архівний документ «Каталог певческой ноте, писанный 1793 года генваря 16 дня», який частково відбиває репертуар капели. У цьому документі зазначено, що вже 1793-го року С. Давидов написав п'ять духовних концертів, два з яких двохорні: «Амін; Господи, помилуй» і «Слава Отцю і Сину...». Ці та інші твори митця в списку каталогу введено після композицій Д. Бортнянського [2; 6; 9]. Отже, факт наявності в репертуарі придворного хору ранніх церковних піснеспівів С. Давидова свідчить не лише про його високий композиторський талант і професійну музичну підготовку, а й про популярність його творів у найвищих колах петербурзької знаті.

Духовна музика молодого автора користувалася великим успіхом і серед членів царської родини. Імператриця Катерина II мала намір відправити його на навчання в Італію, однак у Росію повернувся композитор Дж. Сарті, який став учителем С. Давидова [2; 9]. У період роботи з Дж. Сарті, основним напрямком творчості митця була духовна музика. В цей час, композитор не лише оволодів блискучою технікою хорового письма та професійною музично-теоретичною підготовкою, а й увійшов до кола передової петербурзької інтелігенції. Разом зі своїм наставником він часто відвідував літературно-музичні вечори, що організовував російський культурно-громадський діяч Микола Олександрович Львов. У будинку М. Львова збиралися визначні художники, поети, письменники, музиканти: Д. Бортнянський, Г. Державин, В. Капніст, Ф. Львов, В. Трутовський, Є. Фомин та ін. На цих вечорах, майже завжди звучала музика, у тому числі народна пісня, що сприяло близькому знайомству С. Давидова з російським та українським фольклором, інтонаційна сфера якого знайшла своє втілення у подальшій духовній та музично-театральній творчості композитора [2; 6; 9].

Після від'їзду Сарті на батьківщину в Італію С. Давидов перейшов на службу в дирекцію Імператорських театрів у Петербурзі. Відтоді головним пріоритетом його творчості стала театральна музика, де найяскравіше проявився талант митця. Музично-театральна творчість Степана Давидова отримала досить високу оцінку з боку російських музикознавців і стала основним матеріалом для дослідження індивідуальних стильових рис його творчості. Однак у літературних джерелах XIX ст. С. Давидова представлено як церковного композитора кінця XVIII — по-

чатку ХІХ ст. Зі слів автора статті, надрукованої в газеті «Северная пчела» № 262 за 1840 р., духовні твори С. Давидова, які він майже завжди писав лише за покликом душі, залишилися забутими з тієї причини, що автор був дуже вимогливий до себе і ніколи не хотів їх друкувати [8].

Незважаючи на критичне ставлення самого С. Давидова до своїх духовно-хорових композицій, його професіоналізм у цій сфері цінували представники російської інтелігенції, зокрема керівництво Придворної капели. Задля збереження духовної спадщини композитора в 40-х роках ХІХ ст. Придворна капела видала його чотириголосу літургію св. Іоана Золотоустого. У 80-х роках ХІХ ст. видавництво К. Мейкова надрукувало збірку «Сочинения Степана Давыдова. Собрание трёхголосных, четырёхголосных и двухорных молитвенных песнопений с переложением на фортепиано», до якої, за висновками дослідників, увійшли всі збережені на той час релігійні твори митця. Перевидання цієї збірки було здійснено П. Юргенсоном під назвою «Полное собрание духовно-музыкальных сочинений С. И. Давыдова». Окрім цього, його духовну музику друкували в серіях «Духовно-музыкальные сочинения Бортнянского, Давыдова, Березовского, Галуппи и других. Для дисканта, альты, тенора и баса» та «Духовно-музыкальные сочинения разных авторов. Серия 3-я» (видавництво П. Юргенсона) [1; 5]. Загалом церковно-музичний доробок Степана Давидова налічує дванадцять чотириголосих, чотири двохорних духовних концертів, повну літургію св. Іоана Золотоустого та окремі релігійні твори. Найточніший перелік композицій митця подано в каталозі духовної музики, укладеному російською дослідницею А. Лебедевою-Ємеліною, де відзначено церковні піснеспіви, що збереглися до сьогодні, а також ті, які вважаються втраченими, зокрема не знайдені дві двохорні літургії [5].

На жаль, так історично склалося, що в Україні духовну спадщину Степана Давидова представлено досить скромно. Реєстр його творів свідчить про те, що переважна їх більшість перебуває в архівах Москви й Петербурга. На сьогодні відомо лише одне джерело, де збережено церковні композиції маестро в рукописах і стародруках — це нотна бібліотека хору Київської духовної академії (далі КДА), основна частина якої знаходиться у Відділі бібліотечних зібрань та історичних колекцій Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. У процесі джерелознавчого аналізу в колекції виявлено наступні композиції С. Давидова: чотириголосу літургію св. Іоана Золотоустого, вид. П. Юргенсона 1890 р., що міститься у збірнику під шифром КДА П. № 16; двохорний концерт «Слава в вишніх Богу», вид. П. Юргенсона 1890 р., збережено як окреме видання під шифром КДА (4 голосн. Парт.); чотириголосий концерт «Висшую Небес», вид. П. Юргенсона 1890 р., зберігається у

збірнику під шифром КДА П. № 38². Окрім друкованих композицій С. Давидова, вціліли рукописні списки його творів, зокрема чотириголосий концерт «Воспойте Господеві», літургійні піснеспіви «Єдинородний Сине», «Отче наш», «Вірую», «Єдин свят», «Слава Отцю і Сину», «Херувимська», «Милість миру». Означені композиції є в рукописних збірках під шифрами Ее 1547 П. № 5 та Ее 1435 П. № 1. Більшість із них переписано 1879 року регентом хору Київської духовної академії Іваном Макаревичем. У нотозбірні є ще два твори С. Давидова: «Отче наш», переписаний регентом В. Петрушевським (у збірнику Ее 1757 П. № 3) та концерт «Обновляйся новий Іерусалиме» (у рукописі Ее 1775 П. № 2). На жаль, твір не зберігся в повному обсязі: втрачено третю частину; невідомим залишається ім'я копіюста³.

При дослідженні репертуару академічного хору за матеріалами його нотної бібліотеки з'ясовано, що хор КДА є одним із небагатьох українських колективів, які виконували церковну музику Степана Давидова. Зокрема, твори митця входили до репертуару хору в період регентства Івана Трифоновича Макаревича, який диригував упродовж 1878–1882 рр. На сьогодні в нотниці виявлено більше 30-ти партитур, переписаних або перевічених Іваном Макаревичем під час його регентства в академічному хорі. Більшість з них є у збірнику під шифром Ее 1547 П. № 5. Твори, що входять до рукопису, належать, як правило, українським митцям другої половини XVIII — початку XIX ст. Це духовні концерти, піснеспіви літургії та всенічної М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Давидова, С. Дегтярьова та ін. Проведений джерелознавчий аналіз збірки Ее 1547 П. № 5 дає підстави стверджувати, що І. Т. Макаревич належить до тих регентів, які чітко дотримувалися давніх традицій академічного хору, однією з головних ознак якої було виконання творів українських композиторів. У хорі під його керівництвом домінувала духовна музика М. Березовського, А. Веделя, С. Давидова, С. Дегтярьова. Отже, до репертуару хорової капели КДА в період регентства І. Макаревича входили такі твори С. Давидова: піснеспіви літургії «Єдинородний», «Отче наш», «Вірую», «Єдин свят»⁴, а також духовний концерт «Воспойте Господеві».

² Концерти «Слава в вишніх Богу» та «Висшую небес» надійшли до бібліотеки КДА як подарунок для хору від (?) Катеринича у 1914 р. Дар отримав останній регент хору КДА П. Козицький.

³ Релігійні твори, які збереглися в колекції, є рукописними копіями частин літургії композитора.

⁴ Можливо хор під орудою І. Макаревича співав повну літургію Св. Іоанна Златоустого, написану С. Давидовим, однак підтвердження цього в джерелах не виявлено.

Церковна музика композитора була в репертуарі хору КДА і в подальші роки його існування. У період регентства В. Петрушевського (1888–1891), В. Балабанова та Є. Нагорного (1901–1902), П. Ковернинського (1907–1909), П. Козицького (1914–1915) хор виконував його духовні концерти та піснеспіви літургії. На це вказують маргінальні записи перед або під нотним текстом творів у збірниках з друкованими партитурами КДА. П. № 16, КДА П. № 38, КДА П (4 голосн. парт.), а також переписані регентами духовні піснеспіви композитора, що зберігаються в комплектах з рукописними поголосниками під шифрами Ее 1548 дискант П. 21, КДА дискант П. рук. № 23.

Отже, духовна музика С. Давидова не була зовсім забутою в Україні. Її виконував взірцевий в історії українського хорового мистецтва хор, який, незважаючи на реорганізацію Києво-Могилянської академії у ХІХ ст., не змінив свого головного призначення — дотримуватися давніх традицій українського церковного співу. Огляд репертуару хору кінця ХІХ — початку ХХ ст., свідчить що, попри русифікацію Академії, його регенти надавали перевагу творам українських композиторів, до числа яких належить і Степан Давидов.

Духовно-музична спадщина композитора не така масштабна, як у його сучасників (Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова), проте відзначається високим професіоналізмом, має свої, притаманні лише їй ознаки. Нагадаємо, що доробок С. Давидова в галузі церковної музики складається з літургії, духовних концертів та окремих богослужбових творів. Розглядаючи літургію митця, Н. Костюк на прикладі фрагментів «Слава... Єдинородний...» та «Милість миру», виокремлює особливості, які чітко підкреслюють дотримання Давидовим традицій українського церковного співу [4].

Вагомим внеском композитора в історію богослужбового музичного мистецтва кінця ХVІІІ ст. є його духовні концерти, які доводять достатньо професійне володіння технікою хорового письма, добрі знання традицій українського церковного співу та західноєвропейського музичного мистецтва. Хорові цикли створено автором на тексти псалмів, що мають радісно-гімнічний і світло-ліричний зміст, а також тексти християнської церковної гімнографії, які прославляють Ісуса Христа та Богородицю. Концерти витримані в пишному урочисто-піднесеному характері, що найбільш властиво монументальним хоровим композиціям італійських авторів, зокрема наставнику Давидова Дж. Сарті, який, за висновками музикознавців, своїми хоровими творами ствердив стиль парадної концертності, що надавала пишності придворним богослужінням [2, с. 147].

Відповідно до змісту словесного тексту, а також за музичною об-разністю, майже всі хорові цикли С. Давидова належать до урочисто-панегіричного типу концертів, що були створені в другій половині XVIII — на початку XIX ст., зокрема Д. Бортнянським і С. Дегтярьовим. У каталозі А. Лебедевої-Ємеліної подано тональності, темпи частин та початкові інципіти. Ця інформація, а також концерти, збережені в нотниці хору КДА, дозволяють визначити певні загальні риси, характерні для концертно-хорової творчості С. Давидова, які насамперед виявляються в застосуванні гомофонно-гармонічної фактури з елементами імітаційної поліфонії, фанфарних зворотів, доволі частому використанні секвенцій, довготривалих розспівів окремих складів тексту. В хорових циклах С. Давидова немає яскраво вираженого тематичного контрасту між частинами, їм властивий життєрадісний тонус, строгість і монументальність, що є найближчими до класичної музичної образності.

Не спостерігається в концертах і традиційного темпового контрасту між частинами. Так, у чотиричастинному концерті «Тебе, Бога, хвалим», перші дві частини повільні, останні швидкі; у концерті «Возову Тя, Боже мой» перша частина повільна, три інші швидкі; у концерті «Ісповімся Тебі, Господи» композитор дотримується принципу темпового контрасту, типового для більшості хорових циклів другої половини XVIII ст., крайні частини написані у швидкому темпі, в тональності *G-dur*. Для середньої частини композитор обрав тональність *h-moll* і темп *Adagio Maestoso*. Характерною ознакою чотиричастинних концертів митця є використання єдиного розміру 4/4 для кожної із частин [5, с. 339–349].

Усі відомі нині хорові цикли С. Давидова, окрім «Представительство христиан» (*a-moll*, кондак Пресвятій Богородиці), написано в мажорних тональностях, більшість із них мають тричастинну будову (швидко — повільно — швидко), що підкреслює дотримання композитором петербурзьких традицій щодо застосування тричастинної схеми при написанні духовного концерту [6, с. 288–289]. Однак, як зазначалося вище, є у Давидова й чотиричастинні цикли, а також двочастинна композиція «Господи, кто обитает в жилище Твоем» (Пс. 14) та одночастинний твір наскрізного розвитку «Представительство христиан».

Чотириголосої концерти «Висшую небес», «Обновляйся, Новый Иерусалиме», двохорний «Слава в Вишніх Богу» (для молебна), чотириголосої різдвяний концерт «Слава во вишніх Богу» (у спрощеному виді)⁵ автор створив на тексти церковної гімнографії; концерт «Вос-

⁵ Різдвяний концерт «Слава в Вишніх Богу» знаходиться у репринтному виданні «Духовно-музыкальные песнопения. Рождественские песнопения под редакцией Н. А. Лебедева. Для небольшого смешанного хора», видрукуваному в Москві 1999 року, входить до приватної колекції регента О. Ярмак.

пойте Господеві» написано на текст хвалебного 149-го псалма. За змістом словесного тексту ці твори належать до урочисто-панегіричного типу духовного концерту. У них переважає музична образність лірично-величного, пафосного характеру, при втіленні якої композитор спирався на різні жанри: інструментальну та оперну музику, марші, міський романс, ліричну та побутову народну пісню. Однак найбільшого впливу на творчість С. Давидова мала інструментальна музика, яка в подальшому стала основним напрямком його творчості.

Риси інструменталізму відчуваються в усіх частинах циклів, але найбільше — в крайніх фрагментах. Для них композитор найчастіше обирає швидкі темпи (винятком є концерт «Висшюю небес»). Фактура частин — гомофонно-гармонічна з використанням пунктирного маршового ритму, фанфарних інтонацій, довготривалих розспівів окремих складів тексту. Їм властивий життєрадісний характер, інструментальність тематизму, динамічність органних пунктів, доволі часто застосування секвенцій.

Характерною особливістю для середніх частин є світла лірика з тематизмом граціозного характеру, близького до інструментальної музики. Найбільш виразно риси інструменталізму відчуваються в середній повільній частині двохорного концерту «Слава в вишніх Богу» (для молебна). На її початку (слова «Господи Боже, Агнче Божий...») простежуються інтонації, близькі до генделівських сюїт, зокрема сюїти № 7.

Не менш яскравими ознаками тематизму середніх частин концертів є використання композитором ліричних народнопісенних і романсових інтонацій («Висшюю небес», «Обновляйся, Новий Ієрусалиме», «Воспойте Господеві», «Слава во вишніх Богу» — різдвяний).

Для гармонічної мови хорових циклів С. Давидова характерна строгість, функційна ясність, чистота голосоведення. Крім акордів головних і побічних ступенів, композитор послуговується акордами альтерованої субдомінанти та домінанти, спостерігаються досить часті застосування альтерацій, відхилень і модуляцій, зокрема в тональності третього ступеня, субдомінанти, другого та шостого ступеня, домінанти.

У хорових концертах С. Давидова вагоме місце посідає поліфонія. Найчастіше композитор застосовує імітаційні поліфонічні проведення голосів, які природно переходять у гармонічне багатоголосся, що можна спостерігати в концертах Д. Бортнянського, де цей принцип побудови запозичений від панегіричного партесного концерту [3]. При цьому слід зауважити, що, на відміну від Д. Бортнянського, який був чудовим поліфоністом, у відомих концертах С. Давидова не спостерігається завершених поліфонічних форм. Однак, використання С. Давидовим таких побудов дає підстави стверджувати, що композитор був

добре обізнаний в українському панегіричному партесному концерті й у своїх хорових циклах спирався не лише на зазначені раніше жанри, а й опосередковано — на особливості партесного концерту.

Відзначимо, що у своїх хорових циклах С. Давидов наслідував не лише традиції Д. Бортнянського, а й А. Веделя. Зокрема, в концерті «Висшую небес» у межах акордових функцій простежується лінеарність, що іноді призводить до порушення класичної гармонії. Окремі асоціації з мелодикою концертів А. Веделя виникають й у різдвяному циклі «Слава во вишніх Богу», кінці хорового циклу «Воспойте Господові».

Отже, концертно-хорова творчість С. Давидова відбиває особливості останнього етапу розвитку українського духовного концерту кінця XVIII — початку XIX ст., коли релігійна музика створювалася під впливом поширення в Росії західноєвропейських інструментальних та оперних жанрів. С. Давидов належить до числа тих українських митців, які синтезували найкращі досягнення західноєвропейської музичної культури з національними традиціями церковного співу. Зважаючи на те, що основним напрямком творчості митця було музично-театральне мистецтво, духовна спадщина композитора не знайшла свого подальшого визнання. Однак вона представляє сформований у другій половині XVIII ст. духовний концерт нового стилю, який створили, розвинули та звели до вершин досконалості саме українські композитори — А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов. І хоча церковно-хорова творчість С. Давидова не є яскраво-індивідуальною, однак, як частина утвердженого українцями нового стилю в духовній музиці, потребує подальшого ґрунтовного музикознавчого дослідження та введення до виконавського обігу.

Література

1. Гусарчук Т. В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII століття в нотних джерелах / Т. В. Гусарчук // Наукові записки: зб. праць молодих вчених та аспірантів. — К. : 1997. — С. 123–158. — (Наукові записки: зб. праць молодих вчених та аспірантів; т. 2).
2. Келдыш Ю. В. С. И. Давыдов / Ю. В. Келдыш // История русской музыки. — М. : Музыка, 1896. — Т. 4 (1800–1825). — С. 145–183.
3. Корній Л. П. Історія української музики / Л. П. Корній. — Київ-Харків-Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 1998. — Ч. 2. — 313 с. — (Історія української музики; ч.2).
4. Костюк Н. О. Богослужбова музична культура / Н. О. Костюк // Історія української музики. — К. : Наук. думка, 2009. — Т. 2. — С. 70–159.
5. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма: 1765-1825 : Каталог произведений / А. В. Лебедева-Емелина. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 655 с.

6. Порфирьева А. Л. Давыдов Степан Иванович / Музыкальный Петербург // Энциклопедический словарь: в 4 кн., отв. ред. А. Л. Порфирьева и др. — СПб. : Композитор, 1998. — Кн. 1. — С. 288–289. — (Музыкальный Петербург : Энциклопедический словарь ; кн. 1 : XVIII век).
7. Преображенский А. Д. С. Бортнянский (К 75-летию со дня его смерти) / А. Д. Преображенский // Русская Музыкальная Газета. — 1900. — № 40. — С. 905–916.
8. Северная пчела. — № 262. — 1840. — С. 1.
9. Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов / Л. А. Федоровская. — Л. : Музыка, 1977. — 174 с.

Руденко Л. Г. Духовна творчість С. Давидова в історії української церковної музики. Статтю присвячено творчості одного з українських митців другої половини XVIII — початку XIX ст. Степану Давидову, який залишив не малий композиторський доробок як у сфері театральної музики, так і церковного музичного мистецтва. Зосереджено увагу, зокрема, на духовній творчості композитора, розглянуто її розповсюдження в Україні, підкреслено значення духовної музики митця в контексті розвитку церковно-хорового мистецтва України та Росії другої половини XVIII — початку XIX ст.

Ключові слова: духовний концерт, хоріві цикли, нотна бібліотека Київської духовної академії, церковна музика.

Руденко Л. Г. Духовное творчество С. Давыдова в истории украинской церковной музыки. Статья посвящена творчеству одного из украинских деятелей второй половины XVIII — начала XIX в. Степану Давыдову, который оставил значительное композиторское наследие в области театральной музыки и церковно-хорового искусства. Отмечено вниманием духовное творчество композитора, рассмотрено его распространение в Украине, подчеркнуто значение духовной музыки С. Давыдова в развитии церковно-хорового искусства Украины и России во второй половине XVIII — начале XIX в.

Ключевые слова: духовный концерт, хоровые циклы, нотная библиотека Киевской духовной академии, церковная музыка.

Rudenko L. Sacral art Davydov in Ukrainian history Church Music. The article is devoted to the creativity of the composer Stepan Davydov. Davydov left a significant legacy in the field of theatrical music, and church choral art in Ukraine. At this article the spiritual creativity of the composer was to analyze, to emphasize its importance in the development of church-choral art in Ukraine and Russia in the second half of XVIII — early XIX century. Indicated the importance of further musicological studies of church-choral works of S. Davydov as one of the founders of the spiritual concert of the new style.

Keywords: spiritual concert, choral cycles, church music, Music library of the Kiev Theological Academy.

**О СТИЛЕВОЙ СПЕЦИФИКЕ
ДВУХХОРНЫХ ФУГ М. БЕРЕЗОВСКОГО
(НА ПРИМЕРЕ НОВОНАЙДЕННЫХ КОНЦЕРТОВ)**

Вторая половина XVIII столетия, по единодушному мнению исследователей, является выдающейся эпохой в развитии украинской духовной музыки, временем значительных творческих достижений и кардинальных стилевых преобразований. Этот период был ознаменован активизацией процессов стилевой эволюции, завершившихся утверждением эстетико-стилевых норм музыкального классицизма.

Среди многих нововведений, сопровождавших процессы стилевой эволюции, отметим, в свете проблематики данной статьи, появление и стабилизацию *циклической композиции* в жанре *хорового духовного концерта*, с закреплением в ней определенного количества частей (как правило, четырех) и принципов их чередования, а также введением *фуги* в качестве *финала* концертного цикла. Подобные композиционные особенности свойственны духовным концертам А. Рачинского, М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя. И если утверждение принципа циклизации формы духовного концерта, произошедшее при непосредственном воздействии западноевропейской (прежде всего итальянской) музыки, было подготовлено некоторыми формообразующими тенденциями в творчестве партесного периода XVII — первой половины XVIII веков, то появление фуги как крупной, самостоятельной части цикла, практически не имеет аналогов в национальном музыкальном искусстве предшествующего времени¹. Лишь в середине

¹ Среди значительного количества разнообразных имитационных построений, встречающихся в партесных концертах (в том числе и в завершающих разделах формы), ни одно не может претендовать на ту роль и значение, которое приобретает fuga в циклической композиции духовного концерта второй половины XVIII века. Единственным исключением является «Воскресенский канон» Н. Дилецкого, в третьей песне которого появляется развернутое фугированное построение, основанное на стреттно-имитационных проведений достаточно лаконичной и в тот же время вполне индивидуализированной темы, наполненной подвижной танцевальной ритмикой; Н. Герасимова-Персидская определяет это построение как «первую в отечественной музыке хоровую фугу» [3, с. 94].

ста в сонме богов», который также относится к раннему этапу эволюции жанра классицистского духовного концерта.

2. М. Березовский. «Бог ста в сонме богов», IV часть, тема фугато



Несомненно, fuga А. Рачинского является образцом более позднего стиля, нежели те имитационно-полифонические построения, которые встречаются в партесных концертах. В то же время, некоторые особенности экспозиционного и свободного разделов отображают индивидуальную трактовку тех композиционных норм, которые сложились в западноевропейском полифоническом формообразовании свободного стиля. Одной из них является несоответствие между количеством голосов и числом проведений темы, участвующих в образовании экспозиционного раздела фуги. Данный раздел содержит четыре имитационных проведения темы, последовательно охватывающих диапазон от баса до сопрано, в то время как концерт предназначен для восьмиголосного хорового состава², и в этом случае fuga должна содержать не четыре, а восемь экспозиционных проведений темы. Причины подобного несоответствия, на наш взгляд, были вызваны поисками путей стабилизации хорового состава в послепартесную эпоху, отмеченную переходом от вариантной многохорности певческого склада партесных песнопений к унифицированному, однохорному принципу комплектации певческих голосов в произведениях нового стиля. В экспозиции фуги, а также в последующих проведениях темы происходит объединение однородных певческих тембров в единую хоровую партию, что позволяет А. Рачинскому трактовать восьмиголосие как однохорную массу и приводит к сокращению количества проведений темы фуги. При этом двуххорность обнаруживает себя в интермедийных разделах.

Анализ творческого наследия композиторов второй половины XVIII века, а также многочисленных анонимных образцов этого времени показывает, что и во второй половине столетия продолжается

² Подробнее об этом см. в статье О. Шумиловой «Духовна творчість А. Рачинського: текстологічні проблеми дослідження» [8].

достаточно активное обращение к возможностям двуххорного склада при сочинении концертных циклов. В произведениях для двойного хора трактовка финальной фуги, в силу определенных закономерностей ее композиционного строения, попадает в прямую зависимость от количества голосов, участвующих в создании хорового многоголосия.

В настоящей статье мы останавливаемся на анализе двуххорных концертных циклов Максима Березовского, концентрируя свое внимание на изучении влияния принципа двуххорности на композиционное строение финальных фуг. Материалом для анализа послужили три ранее неизвестных двуххорных концерта М. Березовского, обнаруженные в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусств Украины (г. Киев)³ — «Внемлите, людие мои», «Тебе Бога хвалим» и «Все языцы восплещите руками».

О данных концертах сохранились упоминания в публикациях последней трети XVIII — первой половины XIX веков. В книге Я. фон Штелина «Известия о музыке в России», вышедшей в 1769 году, содержится информация о Максиме Березовском, как об авторе нескольких «превосходнейших церковных концертов», написанных «в течение нескольких лет <...> для придворной капеллы» (цит. по: [7, с. 46]), среди которых Штелин упоминает концерт «Тебе Бога хвалим» (не указывая, однако, для какого хорового состава он предназначается).

Все три концерта встречаются в «Объявлении о продаже нот у Х. Гене» («Московские ведомости», 1804, № 80). Концерт «Внемлите, людие мои» здесь указан под № 2, «Все языцы восплещите руками» — под № 5, «Тебе Бога хвалим» — под № 13 (см. «Аннотированный указатель произведений М. Березовского, приводимый в монографии М. Рыцаревой [7, с. 124–135]).

П. Воротников в обширной статье «Березовский и Галуппи», опубликованной в 1851 году, также упоминает все три концерта, уточняя, что концерт «Все языцы восплещите руками» известен в двух номерах, а концерт «Внемлите, людие мои» является двуххорным [2, с. 112–113].

В исследовании В. Аскоченского «Киев с древнейшим его училищем Академиею», изданном в 1856 году, размещена статья о Березовском, в которой сообщается о трех многохорных произведе-

³ Подробнее об этой находке см. в статье Л. Ивченко «Справа № 907» [4].

ниях М. Березовского — двуххорном концерте «Внемлите, людие мои», причастие «Вкусите и видите» и восьмиголосном концерте «Не отвержи мене во время старости». Перечисляя известные ему духовные сочинения М. Березовского, В. Аскоченский упоминает «Тебе Бога хвалим» и два концерта «Все языцы восплещите руками» [1, с. 536].

Отметим, что рукописный сборник ЦГАМЛМУ содержит два концерта «Все языцы восплещите руками» (№ 21 и 26), один из которых является двуххорным (№ 26), и три концерта «Тебе Бога хвалим» (№ 15, 18 и 19), один из которых также является двуххорным (№ 18), что совпадает с информацией, приводимой авторами конца XVIII — первой половины XIX веков.

Отдельные партии концерта «Внемлите, людие мои» обнаружены в рукописных поголосниках, хранящихся в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки [5, с. 547].

Двуххорные концерты М. Березовского представляют собой произведения циклического строения, основанные на принципе контрастного чередования частей. Каждый из них завершается финальной фугой. Четырехчастный концерт «**Внемлите, людие мои**» *D-dur* (№ 16) написан на текст 77-го псалма (строки 1–7). В основу концерта «**Все языцы восплещите руками**» *C-dur* (№ 26), циклическая композиция которого также состоит из четырех частей, положены строки 46-го псалма (2–7). Текстовой основой пятичастного концерта «**Тебе Бога хвалим**» *G-dur* (№ 18) является старинная христианская хвалебная молитва во славу Господа, составленная Амвросием Медиоланским.

Концерты наделены целым рядом индивидуальных качеств, вместе с тем между ними обнаруживаются и некоторые общие черты, обусловленные предназначенностью произведений для двойного хора, что непосредственным образом влияет на особенности изложения музыкального материала. Немаловажное значение в каждом из концертов приобретает *антифонный* принцип, основанный на очередном вступлении первого и второго хоров. В концерте «**Внемлите, людие мои**» (№ 16) этот принцип является преобладающим и встречается во всех частях (кроме финальной фуги). В концертах «**Все языцы восплещите руками**» (№ 26) и «**Тебе Бога хвалим**» (№ 18) антифонный принцип используется не так активно, взаимодействуя с иными способами изложения (однотембровые и разнотембровые ансамбли, двуххорные тутти, имитации и т. д.). Введение в музыкальную ткань многочисленных антифонных переизложений различных

структурных построений приводит к разрастанию как отдельных частей, так и произведений в целом⁴.

Принцип двуххорности получает свою практическую реализацию и в *финальных фугах*, в строении композитор воплощает важнейшую закономерность высшей полифонической формы, предполагающую имитационные проведения темы во всех певческих голосах (в данном случае — в восьми). Это приводит к появлению большего количества экспозиционных проведений, меняет характер соотношения между голосами полифонического многоголосия, создает особые варианты полифонических построений в свободном разделе фуги, изменяет роль и значение интермедийных разделов.

Из трех фуг, завершающих двуххорные концерты М. Березовского, две являются однотемными, а одна — двойной (двухтемной) с совместной экспозицией. Однотемные фуги обнаружены в концертах «Внемлите, людие мои» и «Все языцы восплещите руками», двухтемная — в концерте «Тебе Бога хвалим». Исполнительский состав, предназначенность полифонической формы для двойного хора вынуждает Березовского искать оригинальные композиционные идеи для организации целого и его разделов. Поэтому в каждом из концертов форма финальной фуги получает свою индивидуальную трактовку.

В концерте «**Внемлите, людие мои**» (№ 16), с его тенденцией к сокращению масштабов частей по мере развертывания цикла, финальная фуга оказывается весьма непродолжительной⁵. Это не итог всего предшествующего развития, а своего рода краткое резюме. Краткость изложения проявляется на разных уровнях: начиная от строения самой темы и заканчивая архитектурикой разделов фуги, в которых происходит совмещение структурных элементов.

Теме фуги свойственна краткость, лаконичность. Она однотемна и невелика по объему (2,5 такта⁶) и диапазону, который равен сексте (VII—I—III—V ст.). Одной из её особенностей является подчеркнутая лапидарность ладового строения. Тему фуги («И заповеди Его») составляют преимущественно звуки тонического

⁴ Концерт «Все языцы восплещите руками» состоит из 250 тактов, концерт «Внемлите, людие мои» включает 261 такт, а концерт «Тебе Бога хвалим» содержит 345 тактов и является наиболее масштабным из всех трех двуххорных концертов М. Березовского.

⁵ Объем фуги составляет 23 такта; с учётом изначального размера, который вдвое крупнее (4/2), объем фуги равен 11,5 тактам.

⁶ В размере 4/2 тема практически «укладывается» в один такт, начинаясь из затакта, в котором размещена одна доля.

трезвучия, расположенные в нисходящей последовательности от квинтового тона через терцовый к основному, с последующим возвращением к терцовому тону, на котором тема и завершается. Среди иных тонов ладового звукоряда здесь встречается лишь звук VII ступени, репрезентирующий доминантовую функцию и соединяющийся с тоникой в соответствии с логикой внутрिलाдовых тяготений.

3. М. Березовский. «Внемлите, людие», финал, тема фуги



Фуга основана на стреттно-имитационных проведениях темы. Расстояние между ее предшествующим и последующим вступлением стабильно и составляет один такт (см. пример 4). Временное соотношение между проведениями частично нарушается только в репризе.

4. М. Березовский. «Внемлите, людие», финал, экспозиционные проведения темы

При изложении темы используется принцип дублировок — одновременного звучания темы и её мелодического варианта, каждое из которых выполняет функцию самостоятельного проведения (см. схему фуги на рис. 1). Преобладание стреттных и дублированныхведений темы приводит к незначительности роли противосложений, поскольку тема контрапунктирует сама себе, и практически полному отсутствию интермедий, вызванному непрерывностью имитационных вступлений темы. В результате происходит сокращение общей протяженности фуги, «сжатие» формы, стира-

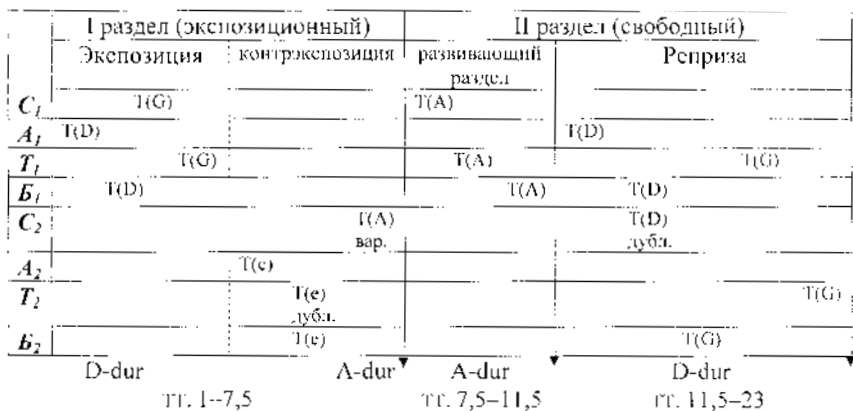


Рис. 1. Схема финальной фуги концерта «Внемлите, людие» (№ 16)

ние четких границ между разделами, совмещение функций различных разделов в некоторых построениях, что сказывается, в частности, на участии партий второго хора в проведении основного тематического материала. Так, группа экспозиционных проведений в партиях второго хора по своему местоположению и тональному плану подобна контрэкспозиции барочной фуги; в развивающем разделе партии второго хора не принимают участие в изложении темы, но содержат контрапунктирующий материал; в репризе отдается предпочтение однотембровым стреттным проведением темы (тт. 13–17 — первый и второй бас, тт. 16–20 — первый и второй тенор).

Фактором динамизации формы, наряду с типичным для западноевропейской фуги ладотональным развитием, выступает *варьированное преобразование интонаций темы*, которое начинается уже в пределах экспозиции, активизируется в разработке и репризе. Варьированию подлежат оба элемента темы — и нисходящий, и восходящий. В первом элементе происходит преобразование интонационного строения, благодаря чему более отчетливо проявляется ладовая функция тонов, образующих тему. Это движение по звукам тонического трезвучия (ответ в партии первого баса, тт. 2–3), появление интонации уменьшенной кварты между III и VII повышенной ступенями в минорных проведениях «контрэкспозиции» (второй альт и второй бас, тт. 5–8), изменение направления движения и уменьшение диапазона до объемов терции (второе сопрано, тт. 7–8).

| | | Экспозиция, тт. 1-46 | | | | | | Развивающий раздел, тт. 47-83 | | | | | | | |
|---------------------------------|----------|------------------------|----------|----------|----------|----------|----------|-------------------------------|----------|----------|----------|-----|----------|------------------------|--|
| C_1 | T | Π_1 | Π_2 | Π_3 | Π_4 | Π_5 | Π_6 | | T | Π_4 | Π_5 | | Π_2 | | |
| A_1 | O | Π_1 | Π_2 | Π_3 | Π_4 | Π_5 | — | | Π_1 | Π_3 | Π_3 | | T | | |
| T_1 | | T | Π_1 | Π_2 | Π_3 | Π_4 | Π_5 | | Π_3 | — | T | | Π_6 | | |
| B_1 | | | O | Π_1 | Π_2 | Π_3 | Π_4 | | Π_2 | — | Π_1 | | Π_1 | | |
| C_2 | | | | T | Π_1 | Π_2 | Π_3 | | — | O | — | | Π_1 | | |
| A_2 | | | | | O | Π_1 | Π_2 | | Π_4 | Π_3 | Π_1 | | Π_5 | | |
| T_2 | | | | | | T | Π_1 | | Π_5 | Π_1 | Π_2 | | Π_3 | | |
| B_2 | | | | | | | O | | — | Π_2 | Π_6 | | — | | |
| | | интермедия (Π_4) | | | | | | интермедия (Π_2, Π_6) | | | | | | интермедия (Π_4) | |
| Тональный план проведения темы | | | | | | | | | | | | | | | |
| (C) (G) (C) (G) (C) (G) (C) (G) | | | | | | | | (a) (e) (a) | | | | (F) | | | |

| | | Реприза, тт. 84-125 | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|--|------------------------|----------|-------------------------------|---------|--|----------|------------------------|----------|--|--|--|--|
| C_1 | | T | Π_4 | Π_2 | | | — | Π_2 | | | | | |
| A_1 | | O | | Π_6 | | | Π_5 | Π_4 | | | | | |
| T_1 | | | T | | | | Π_4 | Π_3 | | | | | |
| B_1 | | | | O | | | Π_3 | Π_5 | | | | | |
| C_2 | | | | | Π_4 | | T | | Π_2 | | | | |
| A_2 | | | | | Π_5 | | O | | Π_2 | | | | |
| T_2 | | | | | Π_3 | | | T | Π_2 | | | | |
| B_2 | | | | | Π_1 | | | | O | | | | |
| | | интермедия (Π_4) | | | | | | интермедия (Π_2) | | | | | |
| Тональный план проведения темы | | | | | | | | | | | | | |
| (C) (G) (C) (G) | | | | (G) (D ^m) (C) (G) | | | | | | | | | |

Рис. 2. Схема финальной фуги концерта «Все языцы» (№ 26)

Развивающий раздел (тт. 47–83) содержит четыре проведения темы в тональностях субдоминантовой сферы, в том числе и минорных (*a-moll*, *e-moll*, *F-dur*), и две интермедии на материале третьего и четвертого противосложений соответственно (вторая интермедия перерастает в доминантовый предикт к репризе). Порядок вступления темы теряет экспозиционную упорядоченность и становится произвольным (сопрано I — сопрано II — тенор I — альт I). Перемещения темы и удержанных противосложений по голосам двойного хора образуют варианты шести- и семиголосных производных соединений в вертикально-подвижном контрапункте. В данном процессе активно участвуют партии первого и второго хора, создавая единый хоровой массив. Похорное изложение в большей степени свойственно интермедийным построениям, нежели проведениям темы.

В репризном разделе (тт. 84–125) восстанавливается свойственный экспозиции порядок вступления голосов, излагающих тему, и тональный план её проведений. Особенностью репризы являются двухголосные стретты в парах смежных голосов (сопрано I — альт I, тенор I — бас I, сопрано II — альт II, тенор II — бас II), в которых тема проводится с неизменным расстоянием вступления, составляющим один такт. Стреттам контрапунктируют удержанные противосложения. Кроме стреттных проведений темы, реприза содержит две интермедии, одна из которых является связующей, а другая — завершающей.

Текстовую основу данной хоровой фуги, масштабной по форме и значительной по содержанию, составляют две краткие реплики: «Пойте Богу нашему, пойте! Пойте Цареву нашему, пойте!». Березовский воплощает этот призыв музыкальными средствами, создавая массовую, многозвучную хоровую песнь, чему во многом способствует использование возможностей двойного хора.

Духовный концерт «Тебе Бога хвалим» (№ 18) завершается двойной фугой с совместной экспозицией, которая, подобно фуге из концерта «Все языцы» (№ 26), наделена чертами монументальности и репрезентативности. Однако особенности её композиционного строения имеют целый ряд существенных отличий. Важнейшим из них является двухтемность фуги, что влечет за собой необходимость постоянных совместных проведений первой и второй тем, соединяемых в контрапункте. Обе темы имеют разное время вступления, с расстоянием в полтакта, чем подчеркивается их относительная самостоятельность, и одновременное завершение, свидетельствующее об их единстве и неразрывной взаимосвязи.

Первая и вторая темы написаны на разный текст («На Тя, Господи, уповахом», «Да не постыдимся во веки»). Обе темы интонационно однородны, но, в то же время, им свойственна многоэлементность. Первая тема состоит из трех элементов — однотактового ядра, звуки которого сконцентрированы в узкообъемном диапазоне терции, его преобразованного переизложения с инверсией мотивов и изменением их высотного положения, а также каденционного завершения с типичными мелодическими оборотами (восходящий скачок от V к I ступени, задержание вводного тона, разрешение VII ступени в I на сильном времени такта). Вторая тема включает два элемента, которым свойственна разнонаправленность движения и различная степень ритмической свободы.

Контрапунктическое соединение первой и второй темы основано на принципах интонационной и ритмической комплементарности, с использованием только противоположного и косвенного голосоведе-

ния. Образовавшееся полифоническое двухголосие преимущественно консонантно, поскольку обострённость звучания диссонансирующих интервалов завуалирована в задержаниях, проходящем и вспомогательном движении.

6. М. Березовский. «Тебе бога хвалим» (№ 18), финал, темы фуги

Музыкальный фрагмент, представляющий темы фуги. Он состоит из двух стaves: верхнего (Soprano) и нижнего (Bass). Музыка записана в 4/4 такте с одним диэзом (F#). Под нотами даны русские тексты: «Да не постыдимся во славу твою, Господи, убовахом, убовахом».

В экспозиционном разделе (тт. 1–20) представлены восемь совместных проведений обеих тем, звучащих попеременно в партиях первого и второго хора, в комбинациях «сопрано — бас» и «альт — тенор», а также одно дополнительное проведение первой темы (в партии первого тенора). В результате в каждой из партий двойного хора «успевает» прозвучать и первая, и вторая тема⁷, а некоторые парные проведения оказываются стреттными и образуют двойной канон (см. схему на рис. 3).

Наряду со стреттными проведением, в экспозиционном разделе встречаются опережающие вступления обеих тем, что сводит к минимуму роль противосложений и интермедий. Отсутствие последних компенсировано процессами активного варьирования первой и второй темы (пока что только в каденционных зонах), что приводит к их интонационным и структурным преобразованиям. Изменения обнаруживаются уже при изложении ответа, а экспозиция в целом строится на чередовании точных и варьированных проведений.

Намеченные в экспозиции фуги преобразовательные процессы получают еще более активное претворение в развивающем разделе (тт. 20–35). После четкого распределения совместных проведений тем между партиями первого и второго хора, наблюдавшегося в экспозиции, здесь встречаются более свободные комбинации голосов, основанные на смешении партий двух хоров и контрапунктических соединениях первой темы со стреттно-имитационными проведением второй темы,

⁷ Исключение составляют партии второго тенора и второго альты, в которых дважды проводится соответственно первая и вторая тема. На наш взгляд, это вызвано тесситурой альтового голоса, которому, в случае правильного распределения тем между партиями, пришлось бы исполнять слишком низкие ноты (ми и фа-диез малой октавы).

Характерной особенностью развивающего раздела является множественность проведений второй темы, имеющих стреттно-каноническую природу. В условиях стреттно-опережающих вступлений обеих тем роль противосложений минимальна, интермедии отсутствуют.

В репризе (тт. 36–50) происходит продолжение, закрепление и обобщение активных преобразовательных процессов, протекавших в развивающем разделе. Здесь обнаруживаются и одновременные вступления первой и второй темы, вызванные воздействием принципов горизонтально-подвижного контрапункта, и двухголосные каноны второй темы, встречавшиеся в развивающем разделе, и двойной канон обеих тем, впервые использованный в экспозиции. Тональный план проведений также свидетельствует о том, что репризный раздел выполняет более широкие функции, нежели традиционное восстановление и утверждение основной тональности.

Действие процессов варьирования, «разрушавших» интонационное строение обеих тем на протяжении двух предыдущих разделов, оказывается настолько велико, что даже в репризе темам не удаётся восстановить свой первоначальный интонационный облик. Точным является лишь одно из проведений первой темы — четвёртое, в партии второго баса.

Подводя итоги наблюдениям над особенностями строения финальных фуг из трёх двуххорных концертов М. Березовского («Внемлите, людие», «Тебе Бога хвалим» и «Все языцы воспещите руками»), ещё раз отметим индивидуальность тематического и композиционного прочтения каждой фуги и подчеркнём существенную роль принципа двуххорности, повлиявшего на выбор композитором ряда специфических приёмов работы с темой, возможных в условиях полифонического восьмиголосия, и оказавшего значительное воздействие на структурное решение как формы в целом, так и отдельных её разделов.

О концертах М. Березовского «Все языцы воспещите руками» и «Тебе Бога хвалим» П. Воротников, относивший данные произведения к периоду ученичества, писал, что они «напоминают нам старинные сочинения, написанные в этом роде нашими доморощенными композиторами, литовскими регентами⁸; но и в них мы видим несомненные доказательства самобытности таланта <...>. Кроме того *фуги* и другие особенности концертного слога, *которые довольно хорошо вы-*

⁸ Под «литовскими регентами» П. Воротников подразумевал авторов духовных песнопений партесного стиля XVII— первой половины XVIII веков, многие из которых получили музыкальное образование в столице Великого Княжества Литовского — Вильне.

держаны /курсив наш. — О. Ш./, доказывают, что в то время Березовский был уже знаком с законами контрапункта и гармонии» [2, с. 112]. Анализ двуххорных фуг подтвердил, что уже в ранний период творчества, до своего отъезда в Италию М. Березовский был основательно осведомлен в области контрапункта, что позволило ему совершенствоваться в дальнейшем и достичь значительных успехов в реформировании жанра духовного концерта.

Литература

1. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею / В. Аскоченский. — Ч. 2. — К. : Университетская типография, 1856. — 566 с.
2. Воротников П. Березовский и Галуппи / П. Воротников // Библиотека для чтения. — Т. 105. — Спб., 1851. — С. 109–115.
3. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1983. — 288 с.
4. Івченко Л. Справа № 907 / Л. Івченко // Музика. — 2001. — № 4–5. — С. 28–30 ; № 6. — С. 25–26.
5. Лебедева-Емелина А. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений / А. Лебедева-Емелина. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.
6. Протопопов В. Полифония М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского и других композиторов второй половины XVIII— начала XIX века / В. Протопопов // История полифонии. — М. : Музыка, 1987. — С. 37–57. — (История полифонии; вып. 5: Полифония в русской музыке XVII — начала XX веков).
7. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество / М. Рыцарева. — Л. : Музыка, 1983. — 142 с.
8. Шуміліна О. Духовна творчість А. Рачинського: текстологічні проблеми дослідження / О. Шуміліна // Музичне мистецтво. — Донецьк : Юго-Восток, 2009. — С. 47–55. — (Музичне мистецтво ; вип. 9).

Шумилина О. А. О стилевой специфике двуххорных фуг М. Березовского (на примере новонайденных концертов). В статье рассматривается вопрос о влиянии принципа двуххорности на композиционное строение хоровой фуги в украинских духовных концертах второй половины XVIII века. Материалом для анализа избраны три концертных цикла М. Березовского, предназначенные для двойного хора, каждый из которых завершается хоровой фугой. Концерты были обнаружены в одном из рукописных архивов г. Киева.

Ключевые слова: украинская музыкальная культура второй половины XVIII века, М. Березовский, хоровая fuga, принцип двуххорности.

Шуміліна О. А. Про стильову специфіку двоххорних фуг М. Березовського (на прикладі новознайдених концертів). У статті розглядається питання про вплив принципу двоххорності на композиційну будову хорової фуги в україн-

ських духовних концертах другої половини XVIII століття. Матеріалом для аналізу обрані три концертні цикли М. Березовського, призначені для подвійного хору, кожен з яких завершується хоровою фугою. Концерти були віднайдені в одному з рукописних архівів м. Києва.

Ключові слова: українська музична культура другої половини XVIII століття, М. Березовський, хорова fuga, принцип двохорності.

Shumilina O. On stylistical specifics of M. Berezovsky's double-choired fugues (on example of new-found concerts). The question on the principle of influence of double-choiriness on a composite structure of a choral fugue in the Ukrainian spiritual concerts of the second half of XVIII century is considered in the article. As the material for the analysis are selected M. Berezovsky's three concert cycles, that are intended for double chorus, each of which comes to the end with a choral fugue. The concerts have been found out in one of hand-written archives of Kyiv.

Keywords: Ukrainian musical culture of second half of XVIII century, M. Berezovsky, choral fugue, principle of double-choiriness.

УДК 783.2

А. І. Ткаченко

**ДУХОВНІ ТВОРИ
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:
ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ
КАНОНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ**

Соціально-політичне життя в Україні кінця ХХ століття, відродження Церкви ознаменувало повернення суспільства до духовного життя. У культурному середовищі активно відбувається процес переосмислення значимості духовного наповнення нації, відновлення усталених та появи нових філософсько-моральних якостей особистості. Відповідні зміни суспільства у ставленні до релігії вимагали глибшого розуміння засад духовного мистецтва, тож не випадково особливий інтерес було спрямовано до глибин сакрального мистецтва та створення на цій основі потужного новітнього пласту духовно-музичної творчості. Тож на сучасному етапі особливо актуальними є питання, пов'язані з висвітленням різних аспектів сучасної духовної музики — від спостереження над історико-культурними процесами розвитку, філософсько-естетичного контексту до визначення жанрової системи та музичної композиційної поетики. У цьому напрямку окрему нішу займають духовні твори сучасних українських композиторів, які в контексті ав-

А. І. Ткаченко, 2010

торського переосмислення канонічних засад представляють різні методи опрацювання сакрального матеріалу.

Важливу роль у композиторській творчості останніх десятиліть відіграє усвідомлення необхідності глибшого розуміння складної структури богослужбового репертуару, системи жанрів духовної музики, що при канонічній визначеності та відносній усталеності еволюціонувала і трансформувалася, а також знання історії церковної музики, літургії та інших богослужбових ділянок. На такій основі в процесі творення новітніх композицій виокремилася особистісне начало, що, поглинаючи структурну і функціональну жанрову традицію, виявляло, переосмислювало і розширювало закладений у ній художній потенціал, надаючи формі нової енергії, яка в одних випадках вивільняється з середини мелодичних ресурсів, а в інших — приноситься ззовні, у вигляді тих чи інших додаткових імпульсів. Дістаючи із сакрального мелодичного пласту ладово-інтонаційний матеріал, композитори вибудовують динамічні форми, що знаходяться в процесі безперервного становлення [4, с. 133]. І якщо онтологічна модель церковної музики орієнтована на догматичне богослов'я, то нецерковна музика, маючи за мету ті ж об'єкти, теми, водночас залишає за собою право на вільнішу художню інтерпретацію, насамперед, пов'язану з індивідуально-авторським світосприйняттям. Якими є саме такі характеристики світських творів на теологічні «сюжети» — показує конкретний музичний матеріал, створений за принципом авторського «конструювання».

В сучасній українській духовній музиці поступово виокремилися два напрями, диференційовані в залежності від функціональної спрямованості творів: літургійного та концертного призначення. До першого можна віднести твори Л. Дичко («Літургія святого Іоанна Златоустого» № 1, 2, «Урочиста Літургія»), М. Скорика («Літургія святого Іоанна Златоустого», псалом 53 «Боже, спаси мене»), В. Польової («Херувимська», «Нині отпускаєши»), О. Козаренка («Острозький триптих»), В. Камінського («Пасхальна утрєня»), В. Степурка (стихира «Святому Феодосію Печерському»), О. Козаренка, В. Камінського («Архиєрейська Боже-ственна Літургія святого Іоанна Златоустого») та багатьох інших авторів. Ці твори, завдяки авторському осягненню канонічних традицій в поєднанні з власною мистецькою інтерпретацією, покликані відтворити глибинний містичний момент єднання в молитві людини з Господом. До другого напрямку відносяться композиції на сакральні тексти та твори духовної тематики, наприклад: «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Десять псалмів» В. Губи, «Фрагменти латинської літургії» та «Реквієм» О. Щетинського, «Три ірмологіони» та «З нами Бог» І. Небесного, «Благовіщення» та ораторія «Скорбна мати» Ю. Ланюка (на

слова П. Тичини), кантата «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка, кантата «Псалми Давидові» М. Ластовецького, кантата «О Тобі радіє» В. Польової, хоровий диптих «Давидові псалми» І. Алексійчук, «Поклоніння святої Марії» В. Мужчиля та багато інших.

За останні десятиліття нового дихання набувають жанри, основані на канонічних богослужбових текстах, а також такі, що, інтерпретуючі сакральну тематику, є експериментальними у цій галузі. Тож конче важливим є осмислення художніх процесів сучасної композиторської творчості у площині духовної тематики, висвітлення форм трактування богослужбових жанрів в авторському тлумаченні. Цій проблемі присвячене дисертаційне дослідження Н. Александрової «Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття», яка пропонує умовно класифікувати сучасну духовну музику на літургійну та літургічну [1].

Дослідник духовної музики О. Мануляк виокремлює дві наступні термінологічні категорії: «духовна музика» та «сакральна музика» [6, с. 152]. До першої категорії він відносить твори, в яких використовуються канонічні тексти в поєднанні з іншими шарами текстових масивів або трактовані у невластивому для них контексті, а також твори, безпосередньо не пов'язані з релігійним культом, які, однак, своїм змістом, назвою або лише навіть композиторською інтенцією мають духовну спрямованість. У категорії «сакральна музика» музикознавець виділяє дві такі категорії як «сакральна музика», що включає твори, які належать до богослужбової практики, але за певних причин (виконавські засоби, стилістичні особливості, часові рамки *etc.*) не використовуються в церковній практиці та «літургічна музика», яка представлена творами на канонічні церковні напіви, які можуть повсюдно використовуватись у літургійній практиці [6, с. 154].

Отже, ми можемо констатувати, що сьогодні в музикознавстві існують досить різні позиції у визначенні того, що собою являє сучасна духовна музика, яка її типологізація, призначення. Тому проблематика дослідження української сучасної духовної музики досить актуальна і потребує глибокого різнобічного аналізу, водночас із конкретизацією складних внутрішніх нашарувань змісту — з богословсько-філософських, історико-культурних та музично-теоретичних позицій.

Як зазначалося вище, при написанні творів на сакральні тексти, композитори у більшості випадків стараються дотримуватися канону, канонічних засад: правил структурної побудови тексту твору (слово), богослужбової драматургії (чинопослідування) і музичного тексту (мелодика). За визначенням І. Гарднера, існують фактори, які формують церковний спів, що відрізняють цю галузь музичного мистецтва — богослужбовий текст і чин, музичний елемент [2, с. 26].

Увесь цей комплекс богослужбового храмового дійства має вікові традиції. І тому для сучасного мистця при створенні духовних композицій важливим є дотримання канонічних засад у поєднанні з власним духовно-естетичним світосприйняттям та мовно-стильовим комплексом. З цього приводу М. Скорик при створенні «Літургії Святого Іоанна Златоустого» зазначає: «Писати на канонічні тексти дуже важко. Це не є поезія у літературному розумінні, це є канони. Так само дуже важко писати літургію — адже не можна міняти жодного слова — усе повинно відповідати обряду. Цей текст, скоріше, розмовний та речитативний, не дозволяє якихось непередбачених обрядом повторів, купюр тощо. Але переді мною стояло завдання — і я старався робити так, як того вимагає традиція» [1/ нот., с. 8]. У мовно-стильовому аспекті духовні твори М. Скорика орієнтовані на сталі національні традиції в поєднанні із мовно-звуковим оновленням, на збереження канонічного правила.

Розглядаючи твори сучасних композиторів на духовно-релігійну тематику, слід звернути увагу на онтологічне наповнення первісного авторського задуму конкретної композиції. Якщо в творах церковного призначення поглиблений саме богослужбовий орієнтир, то духовно-концертна музика (при збереженні канонічного правила) має відносно вільну художню інтерпретацію, що пов'язано з індивідуальним переосмисленням. Так, наприклад, підходить до вирішення проблеми канону в духовній музиці Є. Станкович. Він, зокрема, зазначає, що при написанні «Літургії Святого Іоанна Златоустого» прагнув уникати консервативну, на його погляд, естетику церковного співу, обминаючи старі церковні канони. На думку композитора, все має розвиватись як людське життя: «Я орієнтувався на текст Іоана Златоустого. Але я робив це, скоріше, як світський твір, для концертного виконання. І цей емоційний стан, і сама побудова більш відповідають світському, концертному стилю, де кожний повтор зумовлений суто музичним розвитком і експресивністю викладу» [2/ нот., с. 8]. Так, при збереженні чинопослідування та відповідності вимогам канону музична мова «Літургії» Є. Станковича наповнена загостреними, напруженими гармонічними співзвуччями в поєднанні з різноманітними зображально-звуковими, штриховими елементами, що створюють відчуття неспокою та драматизму.

Окреме місце в сучасній духовно-музичній творчості займають композиції, базовані на опрацюванні українськими композиторами найдавнішого сакрального пласту — монодії, одноголосої півчої богослужбової практики, що завдяки українським нотолінійним збірникам ірмологіонам (XVI–XVII ст.) представляє добре прочитуваний літургічний матеріал [8, с. 257]. На цій основі українська культура отримала унікальну можливість достовірного відтворення мелодич-

ного шару богослужбового мистецтва, коріння якого тягнеться до глибин греко-візантійської християнської культури. Візантійська імперія, котра створила багатий комплекс християнських обрядових форм, зокрема, гімнографії і сакральної монодії, відіграла визначальну роль у культурному розвитку Русі-України [7]. Тож і надалі в царині духовної музики спостерігатиметься постійне звертання до основ, що спонукатиме періодично ставити питання співвідношень традицій і новаторства. Зокрема, проблема «зустрічі епох», розглядалася Н. Герасимовою-Персидською у монографії «Русская музыка XVII века: Встреча двух эпох» [3]. Дослідниця зауважила, що «для свідомості людини кінця XX століття характерне особливе відчуття історичної віддаленості. Наближення рубежу тисячоліть загострює відчуття історичної перспективи— як у майбутнє, так і в минуле. Можливі й інші причини у самому ритмі розвитку цивілізації — культурологами постійно відзначається факт зацікавлення корінням. Створюється враження, що культура (в різних масштабах, впритул до глобальних), розвиваючись, перебуває на відносно рівному рівні, але з новим вигином» [3, с. 6]. Таке твердження було докладно розглянуто дослідницею на прикладі рубіжного XVII ст., коли в Україні на зміну середньовічній парадигмі прийшла ранньомодерна доба.

Нове бачення канонічного мистецтва відкрилося на зламі XIX—XX ст., коли до монодії звернувся видатний діяч українського музичного мистецтва, послідовник й учень М. Лисенка, один із представників «нової школи» — О. Кошиць. Він започаткував новий підхід до канонічних жанрів, зокрема, на прикладі жанру богородичних догматів, які гармонізував, зберігаючи монодійну мелодику. Таке багатоголосе прочитання сакрального співу мало активне продовження у творчості наступних поколінь. Серед послідовників О. Кошиця можна назвати В. Степурка («Богородичні догмати XVII ст.»), О. Козаренка («Острозький триптих» та «Страсті Господа нашого Ісуса Христа»), І. Нєбєсного («Три ірмологіони», «Стихира по 50 псалмі»).

У цих творах має місце пошук нових творчих ідей через інтерпретацію давнього монодійного інтонаційного шару до створення нової *musica sacra*. Не менш важливим у цьому контексті постає проблема збереження автентичного давнього розспіву та «оживлення» його з позицій сучасних світових музично-стильових досягнень.

Досить цікаво вирішує проблему відродження канонічного жанру богородичних догматів В. Степурко. Орієнтуючись на традиційне сакральне джерело — монодію, композитор вдало оперує сучасними принципами композиції в поєднанні з поспівковою технікою. Тут переплелися традиційні богослужбові елементи Західного та Східного обрядів:

від використання симфонічного оркестру та органу до відродженого звучання архаїчного «старожитнього співу» — «монодії — як символу сакрального» (за визначенням Н. Герасимової-Персидської). Попри жанрову невідповідність православній традиції (авторське визначення «православна меса»), у творі відчувається багатогове генетичне зерно, коріння якого сягають ще візантійської гімнотворчості. Не дивлячись на досить великий обсяг частин-розділів (8 догматів) і їхню різноплановість, авторові вдалося створити яскравий, монолітний циклічний твір.

У композиторському доробку О. Козаренка є ряд творів, написаних на основі оригінальних монодійних текстів, зокрема, «Ірмологіон» для струнного оркестру, хоровий твір «Острозький триптих», до якого входять кондак «Возбранній воєводі», псалом «Блажен муж» і задостойник «О тобі радується», а також ораторія «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (10 антифонів напіву острозького для читця, солістів, хору, органу та симфонічного оркестру). Особливістю цього твору є використання канонічних текстів і мелодики 15-ти страсних-антифонів, що знаходяться в одному з найдавніших українських ірмологіонів — Львівському ірмологіоні кінця XVI ст. З 15-ти антифонів, тексти яких знаходимо в автентичній службі Святих Страстей, використані лише 10 антифонів, зміст яких є носієм ключових моментів Євангельських подій. Звертання композитора до оригінального джерельного матеріалу не є випадковим, оскільки сакральний канонізований текст разом із досконалою і місткою мелодикою є найкращим засобом до проникнення у таїну сакрального мистецтва. Весь страсний цикл є цілісним єдиним організмом, в якому кожен із антифонів має свою виразну поетичну мову, розвинуту мелодіку із розспіваними мелізматичними зворотами — фітами, ладовими мутаціями. Більшість антифонів завершуються богородичними, що, з одного боку, розділяє антифони, а з іншого — підкреслює значимість кожного з них як окремої самодостатньої одиниці. Сюжетна колізія страстей виразно проглядається вже на початкових реченнях антифонів, що свідчить про відповідність євангельським подіям. На цій основі О. Козаренко трансформував специфічно-національні моделі сакральної монодії, застосовуючи модерні засоби інтонаційної і оркестрової палітри, викликані тяжінням до «гіперболізації» експресивних образів страждання, покути, Голгофи, що цілком органічно взаємодіє з бароковою афектованістю, проте із дотриманням наскрізної драматургії розвитку. Тож цей твір вповні відобразив принципи авторського переосмислення канонічних засад.

До ірмологійних джерел звертався також І. Небесний у творі «Три ірмологіони»¹. Автором обрані три монодійні піснеспіви з кола найважливіших празників повного церковного року: *Об'яття отча* (стихира на постриг монахів), *Апостоли от конец земли* (світільний празника Успення Пресвятої Богородиці), *Тебе одіючагося світом яко ризою* (стихира у Велику П'ятницю). Композитор виокремив саме ті строфи, котрі пов'язані з темою смерті, але смерті символічної — смерті для світу. Монаший постриг символізував смерть всього світського і приземленого, смерть Богородиці, що у християнстві називалася Успінням, розумілась як перехід до небесного життя, страсна смерть Господа на хресті, що передчувала Воскресіння, відкрила перед людьми інший, духовний світ. Розміщення трьох піснеспівів також відповідає певній логіці. В першій стихирі розкривається світ звичайної людини, яка обрала шлях відречення від усього мирського, в другій — ми заглиблюємось до моменту прощання Божої Матері з апостолами, до пережиття першої людини, котрій відкрилося небесне Царство; в третій стихирі переживаємо смерть Спасителя, який своїми страждання переміг саму смерть. На прикладі обробок української сакральної монодії спостерігаємо творчий метод композитора І. Небесного в жанрі мініатюри. Невеликі за обсягом піснеспіви є прикладом досконалої майстерності композитора, котрий музичними засобами переконливо втілює глибокий богословський зміст ірмологійних напівів. Проникнувши в таїну смислу та інтонації, композитор вдало відтворив три різні варіанти мелодичного розвитку монодійної теми, завдяки чому вибудував наскрізну драматургічну лінію твору, що сукупно підкреслило головну ідею християнського віровчення — віру в Господнє воскресіння та устремління людини до майбутнього вічного життя.

Аналіз трьох піснеспівів циклу свідчить про їх пов'язаність між собою не лише завдяки високій ідеї, але й суто музичним засобам, наприклад, відчутним інтонаційним зв'язком. Мелодика першої стихирі *Об'яття отча* вказана без ключових знаків, проте тема з хоровим супроводом використовує в основі квартовий тетракорд *b-c-d-es* (сопрано), що дозволяє відчувати мажорний нахил. У наступному світільному *Апостоли от конец земли* перша мелодична інтонація розвивається в межах кварта *b-c-des-es*, що апелює до теми початку першої стихирі, проте з мінорним забарвленням. Таким чином спостерігаємо інтонаційну спорідненість поміж двома піснеспівами. Мелодика наступної стихирі *Тебе одіючагося світом* у циклі Івана Небесного подана у

¹ Зауважмо лише невідповідність назви, оскільки ірмологійон є багатожанровим збірником і на цьому прикладі бачимо певне нерозуміння термінологічного плану.

найбільш автентичній формі, що проявилось не лише у точному відтворенні ірмолоїної мелодики, але й у спрощенні музичних виразових засобів аж до буквального відтворення монодійної основи. Таким чином відбувається проходження часового проміжку водночас із поступовим заглибленням до найвеличнішої ідеї воскресіння Господнього, що відкрило шлях до вічного життя й смертній людині.

Отже, підсумовуючи вище зазначене, можемо констатувати, що розвиток духовної творчості сучасних композиторів спрямований на все глибше занурення до сакральних джерел, до автентичного духовного пласту. І в такому поступі, беззаперечно, на перший план виступатиме проблема співвідношення канону й авторської інтерпретації. В цьому питанні важливою є роль як композиторського, так і музикознавчого осмислення духовного спадку, що шляхом аналітичного спостереження допомагатиме розвивати духовно-мистецькі жанри, надаючи їм об'єктивної художньої оцінки.

Література

1. Александрова Н. Літургична музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Александрова. — Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. — 16 с.
2. Гарднер И. Богослужбное пение Русской православной церкви / И. Гарднер. — М. : Московская духовная академия, 1998. — 492 с. — (Богослужбное пение Русской православной церкви; ч. I).
3. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века: Встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская — М. : Музыка, 1994. — 126 с.
4. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
5. Козаренко О. Українська духовна музика ХХ ст. та національна музична мова / О. Козаренко // Мистецтвознавство: Музична україністика і світовий контекст. — Тернопіль : Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка, 2000. — № 2 (5). — С. 3–10.
6. Мануляк О. Сакральна творчість Богдани Фроляк у розвитку духовної музики сучасності / О. Мануляк // Молоде музикознавство : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. — Львів : Сполом, 2008. — С. 151–158. — (Молоде музикознавство ; вип. 20).
7. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом / І. Шевченко — Львів : Вид-во Львівської Богословської Академії, 2002. — 248 с.
8. Ясіновський Ю. Львівський ірмолой кінця ХVІ— початку ХVІІ століття — найдавніша нотолінійна пам'ятка церковної монодії / Ю. Ясіновський // *Καλοφωνία*. — Львів : Вид-во Львівської Богословської Академії, 2002. — С. 256–272. — (*Καλοφωνία*; ч. 1).

Нотографія

1. Скорик М. Хорові твори / М. Скорик. — Камерний хор «Київ». — Київ, 2005. — 80 с.
2. Станкович Є. Хорові твори / Є. Станкович. — Бібліотека камерного хору «Київ». — Київ, 2004. — 204 с.

Ткаченко А. І. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій. Стаття присвячена проблематиці формування шляхів розвитку в сучасній духовній музиці. З цією метою проаналізовано загальні тенденції творчості сучасних українських композиторів.

Ключові слова: духовна музика, празник, вокально-інструментальний жанр.

Ткаченко А. И. Духовные произведения современных украинских композиторов: к проблеме переосмысления канонических традиций. Статья посвящена проблематике формирования путей развития в современной сакральной музыке. С этой целью проанализированы общие тенденции творчества современных украинских композиторов.

Ключевые слова: духовная музыка, праздник, вокально-инструментальный жанр.

Tkachenko A. Sacred creations of the modern ukrainian composers: to the problem of new vision in the kanonical tradition. Article is devoted a problematics of formation of the ways of development in the modern sacred music. In this way we analysed the union tendentions in creativity of the of the modern ukrainian composers.

Keywords: sacred music, fiest, vocal-instrumental genre.

УДК 783.6

Л. Л. Терлецька

**ЗНАЧЕННЯ ЖАНРУ КОНДАКА
У ФОРМУВАННІ АКАФІСТА**

В українському богослужінні особливе місце займає відправа Акафіста. Ця служба в контексті загального богослужбового ритму Церкви вирізняється тим, що може виконуватися поза храмом і навіть без участі священнослужителя. Така особливість стала причиною надзвичайної популярності Акафісту, що також виділяється й виразною внутрішньою структурою, основу якої складає жанр кондака.

Виникнення Акафісту пов'язується із найдавнішим періодом формування греко-візантійського обряду. Як зазначає І. Дольницький у

Л. Л. Терлецька, 2010

своєму Типіконі, чин Акафісту, «*ακαθιστοζ*» — несідальне, співається на спогад потрійного визволення Царгороду від навали ворогів завдяки заступництву Богоматері, чесну ризу якої (принесену з Єрусалиму та покладену св. Пульхерією у влахернському храмі) та ікону Одигітрії (намальовану, за думкою греків, св. Лукою) обносили навколо міста, прикликаючи допомогу Пречистої [8, с. 348]. Пізніше подібні випадки неодноразово траплялися і в історії українського народу. Вони також пов'язуються зі співом Акафісту, зокрема, його першого кондака «Взбранной воеводи» — молитви, яка допомогла в обороні Почаївського монастиря (як про це згадується в історії монастиря¹) і переросла у відомий кант Почаївській Богородиці «Ой зійшла зоря».

Питання датування і атрибуції найдавнішого Акафісту Пресвятий Богородиці і до сьогодні істориками не вирішено однозначно, а час його написання визначається п'ятьма століттями — від IV по IX ст. За останніх сто років вчені висловили багато припущень щодо часу написання і авторства, оскільки в рукописній практиці він передається анонімно. Авторами вважалися такі відомі гимнографи, як Аполлінарій Лаодикійський (IV ст.), преподобний Роман Сладкопівець (VI ст.), патріарх Константинопольський Сергій I (VII ст.), диякон Георгій Писіда (VII ст.), патріарх Константинопольський Герман I (VIII ст.), монахиня Кассія (IX ст.), патріарх Фотій (IX ст.) і деякі інші; існувала думка про його сирійське походження.

¹ Влітку 1675 року під час Збаражської війни з турками, у царювання польського короля Яна Собеського (1674–1696), полки, що склалися з татар, під керівництвом хана Нурредина, через Вишнівець підступили до Почаївської обителі, обступивши її з трьох сторін. Слабка монастирська огорожа, як і кілька кам'яних будинків обителі, не надавала ніякого захисту для монахів. Ігумен Йосип Добромирський переконав братію і мирян звернутися до небесних заступників: Богородиці й Іова. Ченці і миряни ретельно молилися, припадаючи до образу Богоматері і до раки з мощами Іова. Ранком 23 липня зі сходом сонця татари тримали останню раду про штурм обителі, ігумен же велів читати акафіст. З першими словами «Взбранной Воеводи» над храмом раптово немовби з'явилася сама Богородиця з небесними ангелами, які тримали оголені мечі. Преподобний Іов знаходився біля Мадонни, молячи про захист обителі. Татари прийняли небесне воїнство за примару, в сум'ятті стали стріляти в неї і преподобного Іова, але стріли поверталися назад і ранили тих, хто їх пускав. Жак охопив ворога. У панічній втечі, не розбираючи своїх, вони вбивали один одного. Захисники монастиря кинулися в погоню і захопили багатьох у полон. Деякі полонені згодом прийняли християнську віру і залишилися в обителі назавжди.

Сучасні дослідники схильні датувати Акафіст епохою імператора Іраклія (610–641 рр.), приписуючи його створення преподобному Роману Сладкопівцю. Прихильники авторства преподобного Романа Сладкопівця вважають Акафіст за композиційною і метричною структурою кондаком, стверджуючи, що «хайретизми»² дописані пізніше, в 20-ті роки VII ст., патріархом Сергієм.

Якою є композиція цього чину? Акафіст починається проімеоном — першим кондаком «Взбранной воеводи», в якому Богородиця постає перед нами в образі Воеводи, яка захищає свій народ. Цей кондак представляє собою переможну пісню, звернену до Богородиці від імені врятованого міста Константинополя, що була виконана разом з Акафістом Богородиці 7 серпня 626 року (синаксар Тріоди Посної в суботу 5-го тижня).

Подаємо текст цього кондака в трьох його варіантах: грецькою, церковнослов'янською та українською мовами.

Ἦχος πλ. δ' Αὐτόμελον

*Τῆ υπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια,
ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν ευχαριστήρια.
αναγράφω σοι ἡ Πόλις σου, Θεοτόκε,
ἀλλ'ὡς ἔχουσα τό κράτος ἀπροσμάχητον,
ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον ἵνα κράζω σοι Χαίρε
Νύμφη ἀνύμφευτε.*

Глас 8, самогласний

Возбранной воеводи побідительная,
яко ізбальшесе от злих благодарственная
воспиуем ти раби твої, Богородице,
но яко імуше державу непобідимую,
от всяких нас бід свободи, да зовем Ти: Радуйся Невісто Неневісна.

Глас 8, самогласний

Непереможній Владарці на честь перемоги
ми, врятовані від лиха, благодарні пісні
випикуємо Тобі, раби твої, Богородице.
А Ти, що маєш силу нездоланну,
від усяких нас бід охорони, щоб звати Тобі: Радуйся, Невісто
Неневісна.

Для кращого розуміння тексту цього піснеспіву виокремимо кілька слів, які допоможуть нам глибше зрозуміти його зміст. Слово *αναγράφω* — «воспикуємо» — відноситься до слів «побідительная» і «благодарственная». В грецькій мові *τὰ νικητήρια*, — це *acc. pl.* від

² Від гр. м. «Χαίρε» — радуйся.

τόν νικητήριον: 1. нагорода переможцю; 2. святкування перемоги. Але також може мати значення «хвалебні пісні перемоги». Інше слово — *τά ευχαριστήρια* — також *acc. pl.*, в однині, ймовірно, не використовується, і означає «благодатна жертва, приношення на знак подяки». За ними слідує *αναγράφω σοτη Πόλις*, дієслово поставлене тут в однині першої особи, що, ймовірно, слід сприймати як звернення від всього міста/народу/країни/цитаделі до Богородиці. В давньоруських кондакарях ми читаємо «градъ», в ірмологіонах і до сьогодні перекладене як «раби Твої». Вперше «град» замінили словом «раб» в XIV ст. при правці слов'янських богослужбових книг на Афоні. *Αναγράφω*: записувати, переписувати, письмово викладати, писати, надписувати, давати заголовок, детально описувати, а в окремих випадках — записувати на меморіальному стовпі, тобто всенародно проголошувати (виявляти), в грецько-англійському лексиконі — малювати як ікону. *Ανύμφευτε* — *voc. sg.* від *ανύμφευτοζ* — та, яка не є в шлюбі, недоторкана [11, с. 102, 1652].

Кондак «Взбранной воеводи» займав особливе місце в Акафісті і був відокремленим від решти кондаків-ікосів, про що свідчать також іконографічні пам'ятки. Про іконографію цього кондака пише Е. Салікова у своєму дослідженні «Сложение иконографии иллюстрации кондака «Взбранной Воеводе» в древнерусской живописи» [7]. Зокрема вона стверджує, що в XIV–XVI ст. ілюстрації до Акафісту відсутні у внутрішніх храмових розписах Греції, Сербії і Румунії, і з XIV ст. нам відомі тільки три ілюстрації першого кондака: розпис «Облога Царгороду» південного фасаду церкви Св. Петра на Преслі (Сербія, бл. 1360 р.), в грецькій іконі «Похвала Богоматері, з Акафістом» з Успенського собору Московського кремля і в двох грецьких лицьових рукописах, які дають той самий іконографічний варіант (ГИМ, Син. греч. № 429 і рукопис кін. XIV— поч. XV ст. зі збірки Ескориала (*Cod. 19/R. I.19*)).

Храмовий розпис з Сербії розміщений збоку від інших ілюстрацій Акафісту, що, на думку А. Грабара, означає «строгу відповідність тому місцю, яке цей кондак займає в гимні і Службі»³. Наявність в одному циклі двох ілюстрацій однієї строфи Ж. Лафонтен-Дозонь⁴ пояснює тим, що перше зображення ілюструє первісний вступ до гимну «Повеленіє тайно приєм в разумі...», яке пізніше було вилучено зі складу кондака і стало тропарем дня Похвали Богородиці, а зображення «Об-

³ *Gzabaz A. Un graffiti slave sur la facade d'une eglise du Bucovine. — P. 74.*

⁴ Е. Салікова дає посилання на наступну працю: *Lafontaine-Dosogne J. L'illustration de la premiere partie de l'himne Akathiste et sa reavec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami // Byzantion. — 1984. — 54, f. 2. — P. 666.*



Рис. 1. Розпис «Облога Царгороду», храм св. Петра на Преслі, бл. 1360 р.

логи Царгороду» вважає ілюстрацією пізнішого вступу — кондака «Взбранной воеводи», що втілює ідею «відображення ідеї покровительства Богородиці над візантійською столицею» [7].

Академік С. Аверинцев вважає, що в основу Акафісту покладений текст кондака на Благовіщення преп. Романа, до якого в 626 році «прищепили» кукулій, який підходив до цієї історії з обороною Константинополя [1, с. 233–234]. На думку М. Арранца, Акафіст Богоматері існував без першого кондака «Взбранной воеводи» ще до Романа Сладкопівця⁵. І хоча він записаний вже в пізніших богослужбових книгах де друкувався Акафіст як перший кондак, то все ж акростих, який складає собою грецьку абетку починався не з цього кондака, а з першого ікоса — *Ἀγγελὸς πρωτοστατῆζ*.

М. Успенський наводить з книги А. Дмитрієвського «Древнейшие патриаршие типиконы святогробский Иерусалимский и великой Константинопольской Церкви» (Київ, 1907. — С. 201–202, 267–268) опис нічних литійних походів, які відбувалися в Константинополі та

⁵ Його співали в давньому Константинополі перед Різдом Христовим, а студити співали його за чотири дні до Благовіщення Пресвятої Богородиці. Згідно з правилом *ασματικη ακολοθια*, яке існувало в Константинополі до XIII ст., у Фессалоніках до XV ст., а також в Давній Русі кондак або акафіст співався після головоприклонної молитви в Панахиді (*παννυχιζ*).

інших містах Візантійської імперії (згідно Дрезденського списку, що зберігався в Дрезденській королівській бібліотеці під № 140, датований др. пол. X — пер. пол. XI ст.). Серед інших піснеспівів він згадує також і кондак «Взбранной воеводи», який виконувався як окремий піснеспів. Ця литійна хода супроводжувалась співами тропарів, «йду-чи далі до храму в кварталі Геранієв, співали тропар: «Тебе стіну нерушимую...», потім до Фермополіса — тропар «О Тебi радується», потім до Херсана — «Взбранной воеводи», потім до кварталу Ставрионів тропар Господу «Благоутробне і довготерпеливе...» і «Представительство християн». Потім «славословили», диякон проголошував велику ектенію і знову співали тропар «Непоколебимое основание» до самого храму в «Древней Петре» і після короткого перепочинку починали Літургію [10, с. 78].

З часом структура Акафісту набула певних визначених форм. За першим кондаком чергуються 12 більших і 12 менших строф — ікосів-кондаків, всього 24 строфи, основу акростиха яких в грецькому варіанті складає грецький алфавіт. Кондаки, крім першого, закінчуються потрійним закликком «Алілуя». Великі строфи — ікоси містять в собі більш розширений розвиток теми, яка спочатку з'являється в кондаці. Цей розвиток здійснюється в 12-ти так зв. «хайретизмах», тобто зверненнях до особи Богородиці, яку оспівуємо. Вони починаються словом «радуйся» — ангельським привітом Богородиці, а закінчується кожен ікос рефреном: «Радуйся Невісто Неневісная». За змістом можемо розділити Акафіст на дві частини: історичну (включно з 7 ікосом, де послідовно йде розповідь євангельських подій від Благовіщення до Стрітіння) та морально-догматичну (від 8 кондака і до кінця, де подаються правди віри про дві природи Ісуса Христа, Непорочність Богородиці та ін.). Такі елементи композиційної побудови Акафісту як акростих, чергування 24 строф з незмінним рефреном, який проходить через всі ікоси, нагадує модернізований кондак преп. Романа Сладкопівця. Дослідники також звертають увагу на ідентичність кукулія тому, який був написаний Романом для свята Благовіщення, з чого цілком виразною є послідовність розвитку жанрової форми.

Як звучав Акафіст у часи його виникнення є невідомим, ймовірно, що виконувався він подібно до кондака — навпереміну солістом і хором чи всім, зібраним у церкві, народом. В рукописній пам'ятці XII—XIII ст. з невменною палеовізантійською нотацією — *Kodex Condakarium Aschburnamensis* 64 (A) з Гротафферати (1289 р.) [12] Акафіст, записаний на початку книги, вводить нас у простір свого музичного виміру. Це також стало можливим завдяки транскрипціям

візантійських невм на п'ятилінійну нотацію Е. Веллеша [14, с. 108] та К. Флороса [13].

В рукописі *Condakarium Aschburnamensis*, який є Псалтиконом, Акафіст записаний у каллофонному стилі для соліста (на відміну від Азматикона — книги, призначеної для хору, і яка до тепер не транскрибована). До сьогодні він виконується у такому вигляді в одному з найстарших василіанських монастирів в Гротаффераті і триває близько 7–8 годин. Давньоруська версія Акафісту, записана кондакарною нотацією, знаходиться в кондакарі Типографського уставу (ТУ). На відміну від візантійських, давньоруський кондакар не був поділений на дві книги — Азматикон (для хору) і Псалтикон (для солістів), що позначилось на способі запису і виконанні кондаків та Акафісту. В ТУ є помітки «пъвьць» і «люд», весь кондак співався співцем, а люд повторював тільки рефрен «Радуйся Невісто Неневи́стная» і «Алілуя», а також при повторенні першого кондака співець розспівував тільки початок його «Взбранноумоу воеводи, побидительная», а люд продовжував «яко ізбав от злих...» Побудова Акафіста є дуже стрункою: перша частина ікоса закінчується «Алілуя», а друга складається з 12-ти звернень до Богородиці, що починаються словом «Радуйся». Оскільки в кондакарі «Взбранной воеводи» названий кондаком празника Благовіщення (міститься в ТУ на 25 березня — свято Благовіщення (арк. 58 зв. — 64), це є ще одним свідченням панування на той час епохи студійського уставу, хоча Т. Владишевська називає його «акафістом» (в кондакарі не вказано такої назви) [2, с. 362, порівн. 9, с. 142]. Кондак «Взбранной воеводи» є самогласним, тож записаний він двічі — сам текст без нотації і з кондакарною нотацією. Правда збереглася тільки невелика частина цього розспіваного кондака, також втрачені 2 і 3 ікоси [9, с. 16, 142].

З виконанням кондака дотепер існує чимало нерозв'язаних питань, зокрема, чому на свято Благовіщення і в 5-ту суботу Великого посту співаємо той самий кондак «Взбранной воеводи»? З одного боку, Акафіст пов'язаний і написаний до празника Благовіщення, тому, відповідно, і співався в цей день. Встановлення цього празника відбувалось поступово — спочатку в той самий день що й Різдво; до Трулянського собору 691–692 рр. свято, яке в часі Великого посту випадало в будень, переносилося на неділю, а перед празденством Благовіщення, відповідно, була субота, в яку і служився Акафіст. З іншого боку, причиною написання саме цього кондака стали події чудесної оборони Богородицею міста Константинополя від облоги ворогів. Як пише А. Пападопуло-Керамевс, свято Акафіста Божої Матері або похвали Пресвятої Богородиці повинно відноситись до такого часу, де є

смуток, покаяння, піст, чування — тобто до періоду посту. І головними його рисами є рухомість, приналежність до свят великопосного періоду. Про рухомість свята вказує також і синаксар Великої Церкви, укладений в 878 р., під час другої патріархії Фотія [5, с. 387–388]. Тільки в X ст. була назначена відповідна субота, про що свідчить синаксар Великої Церкви (950–956 pp.).

Чин послідування утрени 5-ї суботи Великого посту — Акафістової за типіконом Дольницького [8, с. 348], а також за іншими джерелами — Уставом [4, с. 600–602] та Цвітною тріоддю [6, с. 264–281] має наступний порядок: Служба цього свята — малого виду; має тільки катавасію на утрени по кожній пісні й велике славослов'я і поєднується зі звичайною службою пісної суботи і з храмовим канонам на утрени. Особливість цього свята полягає в тому, що на його утрени повністю співається чин акафісту до Пречистої Диви Марії, 12 ікосів-кондаків якого поділені на чотири третиці, з яких перша співається замість сідального по першому стихослов'ї, друга — замість сідального — по другому стихослов'ї, третя — по 3-й, а четверта — по 6-й пісні канону; початковий кондак «Взбранной воеводи» співається на початку і на кінці кожної третиці, а перед останнім співанням — ще раз перший ікос, тобто 8 разів. Ця утрена за уставом співається о 4-й годині ночі. Для звеличення свята в російській православній церкві є випадки, коли цей кондак розспівується на 8 гласів [15], що також бачимо в стихирі «Богоначальним мановенієм» на Успення, а також в самогласних стихирах Івана Дамаскина в чині похорону.

Свідченням частої відправи Акафісту є його розміщення в грецьких рукописних літургійних книгах: Кондакарях, Мінеях, Тріодях, Часословах, Требниках, молитвословах. Латинський переклад Акафісту був зроблений між третьою чвертю VIII ст. і серединою IX ст. Пізніше Акафіст був перекладений на арабську, слов'янську, болгарську, румунську, турецьку, англійську, німецьку, французьку, російську, новогрецьку та ін. мови. У Греції Акафіст називають «хайретизми», читається в 5-ту суботу Великого посту, в монастирях — на повечір'ї, при особливих потребах. Його перше видання було підготоване Альдом Мануцієм у 1502 році [3].

Поруч із Акафістом до Богородиці популярності набув також Акафіст Ісусу Сладчайшому, найстарший грецький список якого датується XIII ст., а слов'янський переклад був здійснений в XIV ст. невідомим автором. Атрибуція написання Акафіста Ісусу Сладчайшому монахові Феоктисту Студиту (авторові канону при цьому Акафісті, IX ст.), або митрополиту Євхайтському Йоану Мавроподу (XI ст.) сумнів-

на. Існує гіпотеза, що створення Акафіста Ісусу Сладчайшому пов'язано з афонським монашеством кінця XIII — поч. XIV ст., практикою ісихазму і працями преподобних Никифора Афонського (Ісихаста) і Григорія Синаїта. Підтвердженням є давні рукописи грецького оригіналу і його слов'янського перекладу, які знайдені в бібліотеках афонських монастирів.

Акафіст Пресвятій Богородиці в слов'янській рукописній і стародрукованій традиції знаходиться в різних типах богослужбових книг: Тріоді Постній (більшість випадків), Псалтирі, Часослові, Кондакарі, Акафіснику (з XV ст.), Богородичнику (від поч. XIV ст.). На самому початку слов'яни познайомились з Акафістом Пресвятої Богородиці, ймовірно, у складі Тріоді Постної, переклад якої був завершений не пізніше 916 року.

Важливими етапами історії Акафісту Пресвятій Богородиці в слов'янській традиції є наступні чинники:

- 1) його давній переклад;
- 2) нова редакція, виконана на Афоні в пер. пол. XIV ст. (ймовірно, болгарським книжником старцем Йоаном) і впроваджена до часотого служіння патріархом Тирновським св. Євфимієм;
- 3) створення при виправленні богослужбових книг у Києві в 1627 році нової версії перекладу і з середини XVII ст. (видання Тріоді Постної 1656 р.) поширення в московських синодальних виданнях. Хоча при перекладі зникали деякі риторичні і метричні особливості оригіналу, твір зберігав усю повноту догматичного змісту.

Оригінальні слов'янські акафісти до XVI ст. невідомі, а до XVIII ст. дуже нечисленні і маловивчені. Ймовірно, найдавнішими слов'янськими пам'ятниками цього жанру є Акафіст Пресолодкому імені Ісусовому і «Радості» Йоану Предтечі, написані Франциском Скориною і видані ним близько 1522 року у Вільні в складі «Малої подорожної книжки». Зразками і джерелами для Скорини відповідно служили Акафіст Ісусу Сладчайшому та Акафіст Йоану Предтечі патріарха Ісидора. Вже в XVI ст. списки акафістів Скорини отримали широке поширення у великоруських і в сербських рукописах [3].

Прикладом популярності Акафісту в Україні барокової доби є нотолінійні українські літургійні збірники ірмологіони, в яких часто присутні вибрані кондаки, зокрема, «Взбранной воеводи» руського та болгарського напівів. Цей кондак мав також велику популярність як подобен для інших кондаків, таких як, наприклад: на Воздвиження Чесного Хреста, всім святим, Йоану Предтечі, св. Йосифу, св. Миколаю, архистратигу Михаїлу, Успінню Богородиці. Переважно вони написані

на поширений болгарський напів восьмого гласу за моделлю вищезгаданого кондака. В тексті цих різних за змістом кондаків зустрічаються окремі слова із моделі-зразка:

Взбранной — возбранному, взбранный;

Избавльшися — збавлений, збавленим, збавите, избавляся;

Благодарственная — благодареніє, благодарственное пініє;

Но яко імущи державу непобидимую — но яко імуще єго державу непобідиму, но яко імію дерзновеніє;

От всяких нас бед свободы — от всяких мя бед свободы, от всяких нас страстей свободы;

і в кінці обов'язків заклик — да зовем ти, да вірою воїю к вам;

потім слідує рефрен-ликування — «*Радуйся...*» і *алілуя*.

Які напиви розспівування Акафісту побутували в Україні в часи написання нотолінійних рукописних пам'яток — ірмологіонів, залишається невідомим. Тільки в одному ірмологіоні XVII ст., написаним в Полтавському Хрестовоздвиженському монастирі ієромонахом Германом та ієродияконом Спиридоном, який зберігається сьогодні в НБУВ, на арк. 266 зв. є невеликий нотний фрагмент з поміткою, що «Акафіст поєм Богородиці сичевим образом», збоку ще є вказівка на глас, але нажаль розшифрувати його не вдалось (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, ф. 1, I, 3860, арк. 266, зв.). Можемо припускати, що власне цим напівом розспівували всі так зв. «хайретизми» після ікосів. Наводимо цей нотний фрагмент.

Ра - дуй - ся Ра - дос - ти При - я - ле - ли - ше
Те - бѣ по - до - ба - ет ра - до - ва - ти - ся е - ли ної
Хрис - то - ву кнѣ - гу о - ду - шев - лен - ну - ю ча - пе - чат - лѣн - ну - ю тя ду - хом.
ве - ли - кий Арх - ан - гел Чис - та - я воу - гла - ша - ше ти .

На сучасному етапі Акафіст також не втратив своєї актуальності в Україні, що підтверджується його частим служінням як у храмі, так і за його межами.

Література

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. — М. : Наука, 1977. — 320 с.
2. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. — М. : Знак, 2006. — 472 с.
3. Козлов М. Акафист в истории православной гимнографии / М. Козлов // Журнал Московской Патриархии. — 2000. — № 6. — С. 83–88.
4. Никольский К. Пособіє къ изученію Устава Богослуженія православной церкви : Изд. 7-е, исправл. и доп. / К. Никольский. — СПб. : Синодальная типографія, 1907. — 878 с.
5. Пападопуло-Керамевс А. И. Акафист Божьей Матери. Русь и патриарх Фотий / А. И. Пападопуло-Керамевс // Византийская цивилизация в освещении российских ученых 1894–1927 / [состав. П. И. Жаворонков]. — М. : Научно-издательский центр «Ладомир». — 1999. — С. 357–401. — (Византийская цивилизация в освещении российских ученых 1894–1927; т. 1).
6. Постная и Цвѣтная Тріоди съ воскресными пѣснопѣніями Октоиха Православной Католической Восточной Церкви / Немецкій переводъ съ параллельнымъ славянскимъ текстом, провѣреннымъ по греческимъ оригиналамъ, протоіерея Алексѣя Мальцева. — Берлинъ : Изд. Карль Сигизмундъ, 1899. — 497 с.
7. Саликова Э. П. Сложение иконографии иллюстрации кондака «Взбранной Воеводе» в древнерусской живописи [Электронный ресурс] / Э. Саликова. — Режим доступа: [http://www.kremlin.museum.ru/img/uploaded/files/Materials Investigations/part11/v11s04_Salikova.pdf](http://www.kremlin.museum.ru/img/uploaded/files/Materials%20Investigations/part11/v11s04_Salikova.pdf)
8. Типік Української Католицької Церкви / [уклад. О. І. Дольницький]. — Львів : Місіонер, 2002. — 348 с.
9. Типографский устав с кондакарем кон. XI — нач. XII века / [ред. Б. А. Успенский]. — Москва : Языки славянских культур, 2006. — 343 с. — (Типографский устав с кондакарем кон. XI — нач. XII века; т. II).
10. Успенский Н. Д. Византийская Літургія (Историко-литургическое исследование) / Н. Д. Успенский // Богословские труды. — № 22. — М. : Издание Московской патриархии, 1981. — С. 5–53.
11. A Greek-English Lexicon. — Oxford: At the Clarendon Press, 1968. — 1898 s.
12. Contacarium: Ashburnhamense. Edendum curavit C. Høeg. Ediderunt Carsten Høeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz una cum Archimandrita Сryptaeferratae. Codex bibl. Laurentianae ashburnhamensis 64; Phototypice depictus / Monumenta musicae Byzantinae, vol. IV. — Copenhagen: E. Munksgaard, 1956. — 457 s.
13. Floros K. Das Kontakion. Sonderdruck aus Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Jg. 34 (1960), Heft I. — S.124.
14. Wellesz E. The Akathistos Hymn. MMB, Transcripta, V. IX. — Copenhagen, 1957. — 308 s.

Нотографія

1. Кондак «Взбранной воеводе» (8 гласов) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kliros.ru/svod/utren.html>

Терлецька Л. Л. Значення жанру кондака у формуванні акафіста. У статті порушуються питання структури богослужіння Акафісту і ролі кондака як формотворчого елементу Акафісту. Подається короткий історичний огляд становлення цього богослужбового чину у візантійській літургичній практиці, його значення і місце у літургійному році. Велику увагу приділяється зокрема Акафісту Пресвятій Богородиці та його першому кондаку «Взбранной воеводи», які стали зразками для написання інших акафістів, так популярних як в барокову добу, так і в наш час.

Ключові слова: акафіст, кондак, кондакар, нотолінійний ірмологіон, напів.

Терлецкая Л. Л. Значение жанра кондака в формировании акафиста. В статье затрагиваются вопросы структуры Акафиста и роли кондака как формообразующего элемента Акафиста. Дается краткий исторический обзор становления этого богослужбного чина в византийской литургической практике, его значение и место в литургическом году. Большое внимание уделяется в особенности Акафисту Пресвятой Богородицы и его первому кондаку «Взбранной воеводе», которые стали образцами для написания других акафистов, так популярных и в эпоху барокко, и в наше время.

Ключевые слова: акафист, кондак, кондакар, нотолінійний ірмологіон, напев.

Terletska L. The role of the genre of kontakion in the formation of Akathist. The article raised the question of the structure of Akathist and role of Kontakion as a formed creative element of Akathist. It's served as a brief historical overview of the formation of the sacramental and sanctifying service in the Byzantine liturgical practice, its meaning and place in the liturgical year. A big attention is paid particularly to Akathist in honor of Virgin and his first Kontakion «Vzbrannoy voyevodi» (Invincible Champion), which became the models for writing the other Akathists as popular as in the baroque period, and in our time.

Keywords: akathist, kontakion, kondakar, note-lined heirmologion, singing (napiv).

III. Жанрово-стильові аспекти музичної творчості

УДК 78.03

Т. П. Иванников

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ

Динамика обновления гитарной музыки за последние полвека достигла интенсивности, которую можно считать беспрецедентной в истории развития гитарного искусства. Каждое десятилетие приносило в современный репертуар огромный массив оригинальных сочинений, отразивших весь спектр новейших художественных течений. Вторая половина XX столетия в данном отношении стала пиком «золотого века» гитары, зоной глобализации творчества. Гитарная музыка оказалась в эпицентре сложного переплетения музыкально-эстетических новаций, смешений экспериментальных инициатив авангарда и ретроспекций постмодерна¹. Целью данной статьи является изучение и систематизация постмодернистских явлений в гитарной музыке.

Эпоха постмодерна, согласно искусствоведческим, философским и социологическим исследованиям, стала воплощением новой ментальности, воздействующей на все сферы культурной и гуманитарной деятельности, естественным завершением тысячелетнего цикла развития искусства. Это — своеобразная форма глобального синтеза, рожденная мироощущением переходной эпохи в ее парадоксальном, на первый взгляд, диалоге с прошлым, когда «под занавес XX века Культура проваливается в собственные недра» [11, с. 20]. В научной литературе накоплено немало различных толкований постмодернизма, суть которых можно свести к следующему:

¹ Термины постмодернизм и постмодерн в музыковедческих публикациях употребляются синонимично.

Т. П. Иванников, 2010

| Постмодернизм: смысловой объем определения, уровни толкования | |
|--|-----------------------------------|
| 1 | <i>Социологический уровень</i> |
| 2 | <i>Философский уровень</i> |
| 3 | <i>Культурологический уровень</i> |
| 4 | <i>Эстетический уровень</i> |
| 5 | <i>Искусствоведческий уровень</i> |
| 6 | <i>Музыкаловедческий уровень</i> |

современная социология рассматривает постмодерн как феномен постиндустриального общества, эры информационно-цифровых технологий и массовой психологии потребления; признак нелинейной исторической преемственности, декларация парадоксальных разрывов и синтезов на основе «синергетического мышления, несущего в себе все многообразие реальности в нелинейно движущемся взаимоперемешивании» [7, с. 54]; рефлексивное состояние ментальности, в основе которого лежит компиляция как метод мышления;

в постнеклассической философии под постмодернизмом понимается: этап развития западноевропейской философии второй половины XX – начала XXI столетий, многозначный и динамически подвижный комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений [5, с.208]; философская категория, фиксирующая ментальную специфику современной эпохи в целом; изображение хаотически сверхсложной картины мира; кризис метафизического мышления; гиперрефлексия, агностицизм, нигилизм (цинизм), тотальный релятивизм, ирония, сарказм; понимание мира как текста, а текста как единственно возможной модели реальности; постмодерн как состояние радикального плюрализма мышления;

современная культурфилософия оценивает постмодернизм как сложившееся творческое направление, попытку соединить в сознании и художественном пространстве всю многовековую человеческую культуру с накопленным ею нравственными и эстетическими ценностями, внести современного человека в общий художественно-исторический контекст, найти новые пути к широкой аудитории; исследователи признают его наиболее адекватной формой мышления рубежа тысячелетий, творческим методом, полно воплощающим «завершающую» тенденцию искусства нашего времени [15, с. 51]; постмодернизм как набор разнообразных культурных инициатив, объединенных негативным отношением к существующей системе ценностей [3, с. 23]; как транскультурный феномен, универсальное движение, затрогивающее весь мировой процесс развития искусств [4, с. 227];

постмодернизм расценивается как общезстетический феномен одновременности разновременного, ситуация simultaneity и взаимопроникновения; реакция на авангардный культ нового; полицентричное состояние эстетической парадигмы;

искусствоведение изучает постмодернизм как художественное течение, объединяющее разрозненные явления культуры последних десятилетий в визуальных искусствах, архитектуре, музыке и литературе, возникшие на базе французского литературного постструктурализма и американского деконструктивизма и ставшие господствующей тенденцией в искусстве; в основе постмодернизма лежит ключевое понятие деконструкции – выявление противоречивости текста, обнаружение скрытых, ускользающих («спящих»), по выражению Ж. Дерриды) остаточных смыслов, доставшихся в наследие от речевых (дискурсивных) практик прошлого, интерпретируемых языком новой эпохи; специфичность постмодернизма в искусстве усматривается в стилистическом эклектизме, вторичности, интертекстуальности, внесистемности, произвольном фрагментировании (повторы, перечисления, совмещения, перегруженность аллюзиями и семантическая избыточность); отсутствие сюжета, замысла компенсируется интертекстуальной насыщенностью;

музыковедение трактует постмодернизм как феномен, возникший на пике культурно-цивилизационного кризиса в переходном рубеже тысячелетий: как социокультурную модель, претендующую на универсальность в искусстве конца XX века и базирующуюся на новой мировоззренческой парадигме, новом типе миропонимания современного человека, который предполагает свободу освоения границей мировой культуры без каких-либо ограничений и возможность их широкого включения в «поле» искусства [2, с. 151]; как проявление концепций метановости, активности междисциплинарного диалога и сопоставления всех исторических эпох [1, с. 8]; как выражение нового синкретизма в искусстве, познания культурной традиции как *текстулы* [6, с. 158], интерпретируемого в условиях нарочитой эклектичности, мозаичной интеллектуальной игры с архетипами, заимствованными из различных художественных систем и артикулирующих коммуникативные связи со слушателем; как универсальный метод художественного творчества в метановостическом стиле музыки последних десятилетий XX века [3, с. 27]; как интеллектуальное течение и всеохватное направление в искусстве, совокупное определение тенденций в культурном самосознании индустриально развитых стран [12, с. 77]; как эпоху демократического сосуществования различий [10, с. 85].

Перебрасывая грандиозную арку от начала XX века к его завершению, «постмодернизм пришел как *антиавангард*, воскрешая многие забытые черты прежней музыки. После абстрактного языка музыкального авангарда, культивирующего сложнейшие структурные шифры, такой поворот тоже был воспринят как дерзкий вызов, брошенный новым композиторским поколением. Терминами “новая простота”, “неоромантизм” <...> и т. п. было зафиксировано это неожиданное слуховое ощущение» [11, с. 19]. Слуховые ощущения, заставляющие схватывать знакомые аллюзии, продуцировались сознательными намерениями композиторов вызвать отклик широкой аудитории, сократить дистанцию между современной музыкой и теми, для кого она создается. Неслучайно эстетика и поэтика постмодерна оказалась оппозиционной авангарду — остро полемизирующей или просто *другой*.

| Музыкальный авангард | Музыкальный постмодерн |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - устойчивость парадигмы; - опровержение традиции; - манифестация новаторства; - радикализм; - тоталитаризм; - усложнение языка; - «новая сложность»; - рационализм сознания; - элитарность восприятия; - неспособность к доминированию; - прошлое как <i>tabula rasa</i>; - актуальность избранного метода; - закрытость к «чужому слову»; - моностилистика; - гипериндивидуализм; - целостность; - апатаж; - единство смыслового поля; - контекстуальность; - индивидуальная обособленность; - иницилирующее мышление; | <ul style="list-style-type: none"> - неустойчивость смеси парадигм; - принятие традиции; - опровержение новаторства; - толерантность; - энтропия; - редукция языка; - «новая простота»; - интуитивность сознания; - массовость восприятия; - способность к доминированию; - прошлое как текст; - актуальность всех языков и диалектов; - открытость к «чужому слову»; - полистилистика; - наиндивидуализм; - эклектизм; - игра; - ироничная фрагментация языковых игр; - интертекстуальность; - тотальный синтез. новый синкретизм; - комментирующее мышление. |

Научные взгляды, высказанные в разных гуманитарных областях, фиксируют качество *децентрированности* данного явления. Считается, что устойчивые признаки постмодерна обозначаются одновременно в разных местах. Их миграция дает неоднородные синтезы — культурно-исторические, стилевые, языковые и прочие, что сказывается не только на значительных расхождениях в смысловых объемах понятия, но и отражается в сопутствующих ему метафорических описаниях («мир коллажа», «трение стилей», «радикальный эклектизм», «свалка следов истории»). И все

же общее качество, стабилизирующее постмодернизм во всех сферах творчества, лежит гораздо глубже — в области мышления. Определим его как *интерпретирующее мышление*, выведенное на уровень *целевой установки*. Будучи возведенным в ранг целевой установки творчества, интерпретирование стиливых следов прошлого, свободно перемешанных в современном произведении, обеспечивает и эстетически объединяет радикальный плюрализм мышления, присущий музыке нашего времени, с общим рефлексивным состоянием ментальности.

Соответственно, постмодернизм можно рассматривать как *художественное направление в культуре последней трети XX — начала XXI веков, синтезирующее в себе языки и тексты прошлых эпох посредством интерпретирующего мышления*. В отличие от более ранних прецедентов обращений к «чужому слову» в искусстве, сейчас, в эпоху постмодерна, тотальный синтез становится своего рода «мейнстримом», магистральным направлением творчества, предоставляя современному композитору небывалую широту выбора из запасников культурных традиций. «Кристаллизация постмодернистской эстетики, — по словам Г. Григорьевой, — произошла на путях “постискусства” конца XX века, когда ресурсы радикальных новаций оказались значительно исчерпанными, а коммуникативные связи музыки и слушателя — в большой мере утраченными. Единственный путь, по которому могло далее развиваться музыкальное творчество, шел в направлении поисков осознания его истории, к прошлому культуры» [3, с. 24].

Итак, специфика современного художественного мышления в эпоху постмодерна выводит *феномен интерпретирования* в число определяющих творческих факторов. В музыкально-эстетическом аспекте это предполагает «личностную интерпретацию духовно-эстетического опыта человечества», его осознание на основе *рефлексии* — «процесса самопознания, направленного на актуализацию исторической памяти, оперирование универсальными темами и системами перекрестных смысловых связей» [3, с. 25]. В культурно-историческом аспекте на передний план выходит интерпретация избранных исторических моделей, их свободное размещение внутри новой, индивидуально создаваемой системы связей. При этом голос самого автора может нести след *комментирующего мышления*, а совокупное поле общестилевых моделей — простираться в *метаисторическую* бесконечность, из которой композитор создает «свой круг “чужой” лексики, интерпретируемой индивидуально и избирательно» [3, с. 26]. Ситуация выбора и свободного оперирования разными текстами легализует *новый эклектизм* неожиданных стиливых сочетаний и открывает перед композитором практически неограниченные возможности их интерпретации.

Вернемся к вопросу о динамике обновления гитарной музыки. Процесс глобализации гитарного искусства происходил синхронно глобализации постмодернистской эстетики. Случайно ли это совпадение? Обозначим ряд типологических каналов преемственности, по которым в гитарное творчество проникает новая музыкальная эстетика. Постмодернизм наделяет гитарное искусство многими органичными ему знаками «новой актуальности», которые еще совсем недавно распознавались как «устаревшие». На этом следует остановиться подробнее, но с немаловажной предварительной оговоркой.

Нельзя не признать тот факт, что стремление генерализовать постмодернистской парадигмой весь арсенал новой гитарной музыки было бы несправедливым преувеличением. Целесообразно размежевать зоны исследования, направить его не столько на поиск гитарных сочинений, идеально отвечающих «ризомным» явлениям постмодерна, сколько на обнаружение *постмодернистских тенденций, продуктивных для развития современной гитарной музыки*. Тогда в зонах обобщения окажутся гораздо более многочисленные группы произведений, которые «просто фактом своего существования в определенном культурном контексте включены в “силовое поле” постмодерна» [13, с. 123]. Разместим эти тенденции не по степени их влиятельности внутри данного «силового поля», а по отчетливости проявления и уровню значимости для гитарной музыки в целом.

Первую тенденцию можно увязать с эстетикой «новой простоты». *Интерпретирование хорошо известных и понятных слушателю музыкальных знаков прошедших эпох*, особенно — романтизма, которым пропитана гитарная музыка XX века, стало неиссякающей традицией в конце столетия. Лирико-романтическая окрашенность, ярче всего выражающая характер звучания самого инструмента, в середине XX века воспринималась неким стилевым анахронизмом, отбрасывая новые гитарные сочинения в разряд устаревших вторичных репродукций предшествующего века. Однако на фоне новейших авангардных опусов для гитары Л. Брауэра, М. Баббита, Д. Богдановича, Э. Денисова, А. Жилардино, Э. Картера, Н. Кошкина, Г. Хензе, Л. Фосса, созданных радикальными звуковыми ресурсами, неоромантические струны вновь зазвучавшей лирики стали постмодернистскими сигналами ностальгии, тоски по забытым идеалам, усталости от гонки за новизной, все дальше и дальше отдаляющей музыку от слушателя. В рамках эстетики «новой простоты» неоромантизм последних десятилетий ушедшего века набрал силу как новое веяние, «воскрешение эмоциональной выразительности, стихии открытого чувства, культивирование мелодии, вообще классико-романтических языковых идиом» [14, с. 432]. Для гитарной музыки такое положение вещей

было органичным. Теперь поиски «нового» велись в зоне художественной интерпретации «старого», в области необычных комбинаций аллюзий, стилизаций и цитат, иногда — с большим пиететом к «тексту» прошлого, но зачастую — с иронией языковых игр.

Динамика обновления исходила из глобального и активного диалога с любой из культурных традиций, изъятая из прошлого и воспринятой как *интерпретируемый текст*, укрепляющий коммуникацию со слушателем. Такие тексты часто выступают «единым фронтом» разнородных фрагментов, врастающих в авторскую стилистику или, наоборот, ей оппонирующих. В Сонате для гитары соло (1990) Лео Брауэра, например, нет чужих цитат. Но есть три стилевых поля, нарочито отсылающих слушателя к барочной, классической и романтической эпохам. Композитор по-разному их открывает, наделяя столь же различными эмоциональными оттенками. Стилистика позднего А. Скрябина, будучи родственной авторской интонации, преподносится «всерьез», как отдельный фрагмент искусно выполненной стилизации и занимает всю вторую часть сонаты. Л. Брауэр намеренно подчеркивает узнаваемость имитации скрябинского почерка мемориальным посвящением «*Sarabanda de Scriabin*». Стилистику Л. Бетховена, напротив, композитор дает полунамеком, утрированно, с оттенком насмешки — в духе гармонической классицистской каденции, «невыпадет» вторгающейся в код первой части и звучащей явным стилевым диссонансом всему предшествующему. Слушатель схватывает эту ассоциацию вместе с игровым пародийным эффектом, а композитор усиливает его в нотах ремаркой «*Beethoven visita al Padre Soler*». Осколки «чужих» стилей мозаично перемешиваются в вихре «*La Toccata de Pasquini*» третьей части сонаты, посвященной автору виртуозных токкат эпохи позднего барокко. Здесь игра возводится в принцип, становится стержнем интерпретирования всего, звучавшего ранее.

Подобных приемов интерпретирования музыкальных следов прошлого в гитарной музыке можно встретить немало. В эпоху постмодерна они приобретают микстовый характер, смешиваются, мигрируют, образуют новые синтезы, отслаиваются от еще недавно самостоятельных неоклассических, необарочных, неоромантических тенденций, разрушают барьеры между академическим и неакадемическим искусством, создают парадоксальные слияния знаков этнически далеких культур. Примеры тому — написанные в духе новых эстетических веяний «Две постмодерновые пьесы» М. Фехера (1995) и «Неопостмодерновый ричеркар» (1996) Г. Пинто; эклектичный, ироничный, словно сошедший с театральных подмостков «Пастиш» (2003) Л. Маринеску; веер стилизованных страниц старинной музыки, как будто вырванных из своих эпох и заново истолкованных новыми авторами: «Пассакалия и токката “Падение птиц”»

(1978) Н. Кошкина, «Три пьесы в старинном стиле» (1981) Л. Грабовского, «Мадригал IV» (1982) Ж. Легуа, «Павана и Гальярда» (1984) Ф. Джонстона, «Интродукция и тарантелла» (1986) Г. Фишер-Мюнстера, «Пять барочных танцев» (2000) Ф. Флета, «Пассакалия» (2001) Н. Стецюна, «Две партиты» (2005) А. Андрушко, «Ричеркар» и «Токката» А. Шевченко и другие. Сюда же примыкают многочисленные посвящения, адресованные стилистике композиторов далекого и недавнего прошлого, со всеми легко узнаваемыми приметами работы по моделям: «Ноктюрн в подражание Шопену» (1986) и «Прелюдия в подражание Чайковскому» (1990) А. Компани, «Хорал памяти Стравинского» (2001) С. Асеведо, «Посвящение Прокофьеву» (2004) Л. Брауэра, и наконец, самая многочисленная группа гитарных опусов, ставших отголосками романтических и классицистских идиом: «Элегический концерт» (1986), «*The Toronto concerto*» (1987), «*Rito de los Orishas*» (1993), «*Hika*» (1996) Л. Брауэра, «Лирическая соната» (1988) О. Негро, «Поэтическая соната» (1990) Г. Фернандеса, «Классическая соната» (1991) Х. Вессмана и другие.

В технологическом отношении все эти явления увязываются феноменом *полистилистики*, «также поднятой на щит постмодернистским искусством последней трети XX века» [9, с. 462] и распространившейся повсеместно. Интерпретирование музыкальных знаков прошедших эпох, оставивших след в истории гитарного искусства, стало важнейшим стилем его нового расцвета и преобразования гитарного репертуара.

С эстетикой «новой простоты» отчасти связана вторая постмодернистская тенденция из числа влиятельных в гитарной музыке последних десятилетий — *редукция художественных средств*. В наиболее радикальном виде она представлена музыкальной технологией *минималистического искусства*², зародившегося в недрах американского аван-

² Причастность минимализма к постмодернистскому дискурсу не следует понимать буквально и целиком, поскольку он возник на перекрестке многих явлений, из которых созвучными постмодерну стали несколько: погруженность в этнически далекие культуры, связь с неакадемическими формами музицирования, слушательская активность, упрощение музыкальной лексики. Пример тому — двухчасовая композиция Ф. Гласса, череда контрастных минималистических паттернов, озвучивающих в режиме *non stop* «абсолютное кино» Г. Реджо «Коянискаци» (1982) — мелькающие кадры, запечатлевшие ритуальное величие фигур языческих индейских богов, суету современных мегаполисов, технических сооружений и экологических катастроф. Неподвижная камера схватывает картину современного мира, подобно гигантскому калейдоскопу, беспристрастно перемешивая ее фрагменты. Аналогичным способом выстраивается и минималистическая композиция Ф. Гласа, вполне в духе постмодернистского «мира коллажа».

гарда 1970-х годов и захватившего европейские и азиатские культуры. В музыке представителей кейджевской школы (Т. Райли, Ф. Глас, С. Райх) минимализм противостоял европейскому авангарду стремлением к редукции материала до простейших ячеек, звуков, аккордов, мелодических фигур, лишенных исторической характерности и преподносимых в режиме многократного повтора (репетитивности). Возникающий эффект статики, бесконечности открытого потока, внеличного и внеавторского, согласуется с внеевропейской практикой медитации, транса, средством достижения которой является простота и ясность материала музыки (паттерна). «Новая простота» малоступенных диатонических попевок передается в ритме повторяющихся процессов, концептуально организованных методом репетитивности. Техника минимализма отражена в таких гитарных опусах, как «Вечная спираль» (1970), «Пейзаж с кубинскими колокольчиками» (1985) Л. Брауэра, «Коюнбаба» (1985), «Синдбад — рассказ для гитары соло» (1991) К. Доменикони, «*Ascencion*», «*Barabas*» и «*Piedad*» из «Книги Аббезуда» (1993) Т. Райли, «Медитация» (1998) Х. Су Ю, «Медитация» (2008) А. Щетинского. В менее радикальном своем выражении материал музыки предстает редуцированным вследствие желания композиторов говорить на языке исторических идиом прошлого, ретроспективно, с опорой на укоренный слушательский опыт.

Итак, первые две тенденции артикулируют разные уровни произведения (эстетический и технологический), безусловно, между собой взаимодействующие. Третья тенденция, распадающаяся на ряд неравнозначных явлений, фиксируется в содержательном слое. Это — **формирование новых содержательных аспектов музыки последних десятилетий на основе идей концептуализма**. Здесь феномен интерпретирования вырастает до уровня *концепта* сочинения. Речь идет не о концепции, не о ведущем замысле, очерчивающем содержательные контуры произведения, а именно о концепте — категории постмодернизма, обозначающей общую конфигурацию будущего события, интерпретируемого в его принципиально неповторимых версиях. Концептуализм черпает идеи за пределами музыки, из универсальных эмблем, абстрактных числовых кодов, систем тайнописи, визуальных действий, ищет творческие мотивации вовне языка искусства: «Психограмма № 2» (1972) А. Оливера, «Анаграмма» (1989) Ж. Бибериана, «Вариации “*bachcabachab*”» (1995) Ж. Бауэра, «Эпиграмма» (2003) С. Шиатоне, «*X* из *I*» (2004) А. Параскеваса. Концепт, лежащий в преддверие звучащей музыки, выражает формально-логическую идею произведения, его вербализованный или визуальный, документально изложенный проект (в форме словесного текста или

видеоряда). Он переносит акцент с чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Эпоха постмодерна выдвинула разные концептуальные модели творчества. Из них в гитарной музыке отразились несколько. Первая и наиболее показательная для постмодерна в целом — это *феномен тишины* как объекта созидания. Поэтика тишины стала одним из универсальных концептов искусства последней трети XX века: «Тишина, умолчание, пустота, беззвучие, составляющие существенную часть современного художественного сознания, могут быть выдвинуты в качестве характерных символов, метафор, знаков постмодернизма. Устойчивость их проявления позволяет воспринимать эти “сквозные мотивы” как некие “ключи”, “инструменты анализа” эпохи или индивидуального авторского стиля» [8, с. 12]. Диапазон этого образа колеблется от предельно тихо до вовсе не звучащей музыки, и то и другое становится концептом, «сгустком» лежащих в его основе идей. «Молчащая музыка» Дж. Кейджа, Х. Лахенмана, «образы тишины» у А. Пярта, А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова перекликаются со страницами «тихой» гитарной музыки: «Тихое время» (1975) Ж. Итуррибери, «Тишина» (1989) А. Изарры, цикл из четырех прелюдий «Морозная тишина в саду» (1990) Т. Нильсена, «Диалог с тишиной» (1995) А. Мамедовой, «Колокольчики, плач и тишина» (2000) М. Гордона, «Тихая песня памяти Джона Дюарта» (2005) А. Жилардино, «Экзерсисы молчания» (2009) Б. Путиньяно и другие. Немаловажно и то, что в этот диапазон интерпретаций «поэтики тишины» попадают совершенно несходные идеи — от акустического заполнения произведения любимыми звучащими объектами реальности до нравственно-этической программы: поисков статики, покоя, абсолюта, вечности в состоянии медитации и психоделии. По сути уже здесь — зона схождения двух смежных концептов.

Вторая концептуальная модель — *новая религиозность* как программа творчества (метареализм, по словам Е. Зинькевич). При всей масштабности и неоднородности данного явления, набирающего силу в наши дни, идеями концептуализма охватываются далеко не все сочинения, созданные в русле индивидуального духовного поиска, а главным образом — те, которые далеко отходят от храмовых традиций. Факторы новизны обеспечиваются свободным оперированием каноническими текстами, жанрами, элементами языка — вне их связи с религиозной практикой какой-либо определенной конфессии, а иногда парадоксально интерпретирующие совершенно несовместимые в прошлом традиции — православные с католическими, иудейскими, ведическими и прочими другими. К тому же в поле действия

концепта новой религиозности легко проникает атрибутика театраль-ных представлений. Гитарная музыка в этом отношении примыкает к концепту новой религиозности лишь отчасти, поскольку она во все времена развивалась в стороне от сакрального, в сфере бытовых традиций музицирования. И все же в последние десятилетия в гитарном репертуаре заметны связи с религиозной тематикой: «Реквием памяти С. Гаранта» (1976) О. Иоакима, «Кант» (1984) и «Падение и воскрешение» (1997) Дж. Тавенера, «*Kyrie Eleison*» (1992) Т. Бейкера, «Страсти для гитары-соло» (1998) А. Скурриа, Кантата «Рождественское сольфеджио» для гитары, вокалистов, хора и камерного оркестра (1999) М. Шула, «*Fratres*» для гитары с оркестром (2002) А. Пярта, «Фантазия и хорал с колокольчиками» (2006) Г. Джексона, «Концерт “Реквием”» (2008) Л. Брауэра и другие.

И наконец, третья концептуальная модель — *театрализованное представление* как объект интерпретации. Сюда попадают различного рода синтетические жанры (акции) — инструментальный театр, мультимедиа, инсталляции, хэппенинги, шоу, смыкающиеся с перфомансом. Здесь преобладают визуальные эффекты с предварительно продуманной, наделенной особым смыслом сценографией. Наиболее ярко гитара представлена в таких произведениях, как «Падение дома Аше-ров» (1988) Ф. Гласса (театральное действие), «Моя забавная гитара» (1989) (использование воздушных шаров, свертков из ткани и одежды), «Большой музыкальный перфоманс для трех гитаристов» (1989) Г. Проя, «Синерама 12» (1992) К. Косты, «*Der Eisenhammer*» (1992) В. Радишница, «*Fischmusik*» (1993) М. Ауста, «Революция № 10» (1996) Т. Пер-неса, «*Zerstörung des Zimmers/der Zeit*» (1999) К. Оффенбауэра, «Бабель» (2002) Х. Нго-Шана, «*Ett Mobilt Hem*» (2008) Г. Кеффри (концертные и фоновые инсталляции, сочетающие в себе речевое сопровождение, перемещения по сцене, рисование, видео-проекции и ресурсы аудио-электроники).

Таким образом, гитарная музыка наших дней, развивая по-прежнему мощные связи с этническими традициями народного музицирования и к тому же испытывая воздействие неакадемических слоев культуры, впитывает многие новейшие веяния времени. Их систематизация носит оттенок условности. Сложность ситуации заключается в том, что перечисленные выше тенденции эпохи постмодерна существуют не изолированно. Намеренно их разъединяя и выстраивая очередность в связи с динамикой воздействия на гитарное искусство, не следует забывать, что внутри каждой тенденции пульсируют явления разной природы (эстетической, коммуникативной, содержательной, стилевой, языковой) и в гитарной музыке они действуют в растворен-

ном виде. Попытки собрать их целиком, ради чистого эксперимента, граничащего с откровенным эпатажем, для академической гитарной музыки мало характерны. Причины очевидны: подобные попытки обречены на единичность акций, которые вступят в явное противоречие с самим генезисом этого искусства и его охранительными традициями. Однако постмодернистские тенденции для гитарной музыки оказались стимулом обновления репертуарной политики. Они совпали с эстетическими и коммуникативными «доминантами» данного искусства — удержанием языковых традиций прошлого ради сохранения прочности давно завоеванных связей с аудиторией, и в то же время генерализовали идею «переключки времён» как остро современную, лежащую в истоке многих новейших художественных явлений. Поэтому небывалый рост массива новой гитарной музыки на фоне тенденций постмодерна выглядит эстетически мотивированным, обусловленным и исторически закономерным.

Литература

1. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя / О. М. Берегова. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. — 141 с.
2. Берегова О. М. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму / О. М. Берегова // Українське музикознавство / [упорядкув. І. А. Котляревський]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. — С. 150–156. — (Українське музикознавство; вип. 30).
3. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления / Г. В. Григорьева // Теория современной композиции : [учебное пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 23–39.
4. Гуменюк Т. К. Модернізм / Постмодернізм — від дискурсу до дискурсу / Т. К. Гуменюк // Київське музикознавство / [упорядники: Ю. А. Зільберман, І. М. Коханік]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 227–242. — (Київське музикознавство; вип. 6).
5. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 2000. — 365 с.
6. Кияновська Л. О. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) / Л. О. Кияновська // Українське музикознавство / [упорядкув. І. А. Котляревський]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. — С. 156–169. — (Українське музикознавство ; вип. 30).
7. Кравченко С. А. Социология модерна и постмодерна в динамически меняющемся мире : монография / С. А. Кравченко. — М. : МГИМО-Университет, 2007. — 264 с.

8. Назайкинский Е. В. Пространственная музыка / Е. В. Назайкинский, А. С. Соколов // Теория современной композиции: [учебное пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 450–464.
9. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века : дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. М. Некрасова. — М., 2005. — 174 с.
10. Полтавцева Г. Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема «смерти автора» / Г. Полтавцева // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського / [упорядкув. В. Г. Москаленко]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. — С. 80–87. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 38).
11. Соколов А. С. Музыкальная хронология XX века / А. С. Соколов // Теория современной композиции: [учебное пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 14–22.
12. Строй І. Культурологічні виміри постмодернізму / І. Строй // Sintagmation: зб. наук. ст. / [ред.-упоряд. Л. О. Кияновська]. — Львів : Сполом, 2000. — С. 67–79.
13. Трофимова Е. Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов / Е. Трофимова // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: [сб. ст.]: В 2 т. / [ред. М. Н. Мирошник]. — Н. Новгород, 1999. — С. 121–134. — (Искусство XX века: диалог эпох и поколений; т. 2).
14. Чигарева Е. Полистилистика / Е. Чигарева // Теория современной композиции : [учебное пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 431–449.
15. Яськевич И. М. Постмодернистические тенденции в современной отечественной опере / И. М. Яськевич // Музыкальная академия. — 2007. — № 3. — С. 50–59.

Іванніков Т. П. Постмодернові тенденції в гітарній музиці. У статті вивчаються та систематизуються постмодернові тенденції в гітарній музиці XX сторіччя, визначаються контекстні зв'язки з музично-естетичними явищами сучасного мистецтва.

Ключові слова: гітарна музика, інтерпретуюче мислення, постмодернові тенденції.

Иванников Т. П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке. В статье изучаются и систематизируются постмодернистские тенденции в гитарной музыке XX века, обнаруживаются контекстные связи с музыкально-эстетическими явлениями современного искусства.

Ключевые слова: гитарная музыка, интерпретирующее мышление, постмодернистские тенденции.

Ivannikov T. P. Postmodern tendencies in guitar music. Postmodern tendencies in guitar music of XX century are studied and systematized in the article with revealing of context connections with musical-aesthetic phenomena of modern art.

Keywords: guitar music, postmodern tendencies, interpreting thought.

**НАЦІОНАЛЬНІ І ПОСТМОДЕРНІ РИСИ
ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО**

Постмодерні засади художнього мислення спонукають сучасних митців до пошуку незвичних засобів, які інтегруються з традиційними алюзіями до всіх минулих напрямів та цивілізацій, співіснують, ураховуючи виміри гіпернасиченого інформативного простору, з усім, що було, і що можна розглянути крізь збільшувальне скло аналізу та синтезу, таких актуальних у сьогоднішній час. В цьому сенсі музична творчість опинилась перед складною дилемою: наскільки надскладні засоби виразовості, авангардові прийоми композиції відповідають сучасному типу художнього мислення і чи не настав час, переглянути ці позиції і спробувати відродити «нову простоту» в її спрямованості на слухача і призначеної для широкої аудиторії? Але й втрачати завойовані позиції розвитку композиторської техніки теж шкода, і тут на допомогу приходить нове трактування відомих і апробованих в художній практиці засобів, серед яких сам по собі тембр інструментів і голосів, оскільки особлива барва звучання володіє колосальними можливостями. У зв'язку з цим раптово «вибухає» тембральний спектр розмаїтих духових інструментів, які останні двісті років здебільшого трактувались як оркестрові, лише дуже рідко представляючи віртуозні сольні опуси, і в тому сенсі значно поступаючись «королям» концертної естради — скрипці та фортепіано.

Але вже на початку ХХ ст. лід було зламане і наче з рогу достатку — в пошуках нових художніх ефектів, яких так спрагли були тодішні митці — посипались композиції, в яких духові інструменти або були важливими співрозмовниками художнього діалогу в камерних опусах, або ж взагалі виступали головними героями. Концерти, сонати, фантазії, програмні п'єси не лише для флейти, гобоя чи кларнета, але й для таких зовсім «невіртуозних» інструментів як тромбон чи туба, швидко і впевнено ввійшли в мистецький тезаурус першої половини ХХ ст. Пауль Гіндеміт і Богуслав Мартіну, Леош Яначек і Даріус Мійо та десятки інших провідних композиторів того часу по-новому відкривають художню символіку духових тембрів, застосовують ряд новаторських виконавських прийомів і, таким чином, водночас і можуть

використовувати традиційніший тематизм і гармонію, і бути цілком модерними через незвичні темброво-виконавські рішення.

Українські композитори відносно пізніше освоюють можливості сольних духових інструментів як вдячного матеріалу для творчих експериментів і, хоча в симфонічних партитурах Бориса Лятошинського, Станіслава Людкевича, Левка Ревуцького, Романа Сімовича духова група представлена цілком достойно, ширший спектр модерних прийомів для духових інструментів репрезентують по-справжньому лише композитори сучасності, починаючи від 60-х років минулого сторіччя. Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Мирослав Скорик, Володимир Рунчак, Олександр Щетинський, Віктор Камінський, Олексій Скрипник, Кармелла Цепколенко та ряд інших провідних представників української композиторської школи мають у своєму доробку немало насправді цікавих зразків новітнього використання духових тембрів, цікаво перевтілюють у цих творах засади постмодерної естетики. «Принцип децентрації призводить до втрати значимості домінуючих цінностей, до зникнення чітких меж між елітарною і масовою культурою, між науковим, поетичним, художнім і філософським дискурсами, до склеротичного “міксу” стилів, форм і напрямків у мистецтві, що спричинює релятивізацію вартостей, стирання меж поміж інтелектуальною ерудицією і опінією, наукою і припущенням, зрештою, між елітарною і масовою культурами», — стверджує Т. Гуменюк [1, с. 88]. Це спостереження, яке загалом стосується всієї культури, дуже точно відображає також сутність композиторського процесу, хоча «мікси» в більшості кращих опусів сучасних композиторів далеко не «склеротичні», а відображають багатоманітність переходів між різними модусами художньої дійсності і здатні глибоко захопити увагу слухачів як повноцінний і оригінальний артефакт.

Сучасний львівський композитор Віктор Камінський належить до покоління тих митців, сформованих в 70-х роках ХХ століття, які природно перейшли захоплення авангардовою технікою, часто пробували себе в жанрах масової культури, взагалі інтенсивно і вільно шукали себе. До минулого часто йшли «по спіралі», в складних переплетіннях вражень. Саме їх становлення теж видається цілком закономірним у постмодерну добу. Адже, за справедливим зауваженням дослідника, «у ситуації постмодернізму фіксується не тільки вичерпаність культури, котра проіснувала десятки століть, але й, і це найважливіше, висувається проблема пошуку нових сенсів і принципів майбутньої культури. Саме тому не можна не бачити позитивних рис, притаманних постмодерністській свідомості, а саме: визнання культурного поліфонізму, що відкриває простір для широкого діалогу, плюралізму, звільнення від будь-якого догматизму. «Отож, постмодерністська ситуація, яка сама

по собі є перехідною, сприяє формуванню нового погляду на Світ, Людину, Мистецтво» [5, с. 79].

Загалом особливістю музики, яка вийшла з-під пера В. Камінського, є жанрова розмаїтість та особливо чутливе ставлення до тембру як до засобу виразовості, звідси численність у його доробку творів для різних виконавських складів. Серед них — п'єси для такого питомого для карпатського регіону інструмента як сопілка, ансамблеві опуси за участю різних духових інструментів, серед яких на особливу увагу заслуговує «Речитатив і рондо» для альту, фагота і фортепіано; «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано; Концерт для чотирьох солістів (двох флейт та двох скрипок), органа, клавесина та камерного оркестру; твір для флейти соло «*Urlicht-Irrlicht?*»; «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано та деякі інші.

Фаховий інтерес до творчості В. Камінського обумовив мету статті: на прикладі твору для флейти соло «*Urlicht-Irrlicht?*» і концерту для гобоя з оркестром виявити національні і постмодерні риси доробку композитора.

Програма твору для флейти соло «*Urlicht-Irrlicht?*» (2004) В. Камінського побудована на грі слів, що в перекладі з німецької тлумачиться як «прадавнє світло — блукаючий вогонь?» і являє собою цікавий зразок естетського світосприйняття з притаманною йому символікою та багатозначністю і, водночас, неординарний композиторсько-технологічний експеримент.

Композитор поставив собі за мету показати через звук, притому мінімалістично, через єдиний голос флейти, гру світла. Для втілення дуалістичності образів світла — прадавнього і мінливого — композитор обирає модель барокового мікроциклу типу «фантазія-токата», згортаючи його в одночастинність, однак зберігаючи темповий контраст і додаючи ще невеликий заключний розділ-резюме. Та й взагалі, барокові концертно-віртуозні прототипи помічаються тут в багатьох прийомах виразності. Перша частина *Andante, sempre espressivo e liberamento* розпочинається з поспівки, близької до давніх українських духовних наспівів (варто пригадати, що В. Камінський є автором «Сонати псалмів» для двох флейт і фортепіано, в якій стилізація духовного співу є основою авторської концепції). Цей архаїчний заклик має притягальну силу, яка поступово переходить в інший енергетичний модус — в активний розвиток, стрижнем якого все одно залишається початкова поспівка. Архаїчний суворий наспів як праоснова буття — ось символ всього першого розділу.

На противагу цьому наступний розділ *Presto* цілком ясно демонструє токатність, розвиває ідею «погоні за тінню». Наскільки прадавній

поклик відзначався внутрішньою глибиною і цілісністю, настільки токатний розвиток, попри свою шалену активність, напружений і здебільшого безладний. Спіраль безупинного розгортання стискається все щільніше, врешті, здається, досягає своєї мети — на виконавському прийомі *frullato* проходить нова тема, наче алюзія до *Urlicht*, до прадавнього вогню. Але в ньому нічого не залишилось від початкової гармонійності архаїчного поклику, він надломаний, напружений, ніяк не може втриматись і після кількох невдалих спроб сковзає до попередньої шаленої гонитви.

Поступово біг по колу стає ще більш відчайдушним, він немовби кидається від однієї опори до іншої, ніде не здатний затриматись, на кінець знову «вскакує» на той же прийом *frullato*, але тепер він врешті приносить поступове заспокоєння. Пошук мінливого вогню знову привів до вічного прадавнього світла, яке єдине залишається незмінним і гармонійним на тлі шалених перегонів з долею.

Захоплююча сюжетність постмодерних писань, діалоги з найрізноманітнішими епохами культурної спадщини, причому далеко не лише європейської, прагнення представити яскраві й інтригуючі колізії у формах високого мистецтва, дозволила потрактувати твір В. Камінського, призначений для сольного виконання, саме в такому «фабульному» ключі. Використання сучасних прийомів композиторської техніки стисло узгоджене з філософсько-естетичним задумом, а впізнані інтонації та ефекти, що можуть асоціюватись як з кіномузикою, так і з театральними сценами, не втрачаючи при тому неповторної індивідуальності авторського виразу.

Хоча постмодерна творчість українських композиторів вже не раз ставала об'єктом наукового дослідження, в тому числі висвітлювалася і доробок В. Камінського (статті Л. Кияновської, Л. Мельник, Н. Дикої, Н. Александрової, І. Тукової та ін.), проте з поля зору авторів випав один доволі важливий твір: Концерт для гобоя з оркестром. Розглянемо гобойний концерт В. Камінського в контексті його творчості та з огляду на постмодерні засади сучасної української музики.

На цьому тлі ранній Концерт для гобою з оркестром, написаний 1980 р., виявляє потяг до неокласичної простоти, поєднаної проте з неофольклорними обертонами. Сам неповторний проникливий тембр духового інструмента інспірує композиторську інвенцію. В. Камінський винахідливо використовує його концертно-віртуозні можливості, то підкреслюючи роль як мелодичного інструмента, даючи змогу повністю розкритись в імпровізаційному монолозі, то укладаючи звучання сольної партії в ясні класичні конструкції, що сплітаються з мережива пасажів і арпеджіо. Гобой природно осмислюється в площині

європейської професійної віртуозності, не цураючись при тому терпких дисонантних послідовностей, котрі нагадують імпровізаційність троїстих музик.

Три частини концерту мають програмно-жанрові назви, що допомагають збагнути постмодерну концепцію циклу як нерозривну єдність опозицій «зовнішнього — внутрішнього», «об'єктивного — суб'єктивного», «рефлексивного — дієвого».

Перша частина має назву «Діалог», і, відповідно до цього дві площини — оркестру і солюючого інструмента — співвідносяться за принципом рішучої переваги то однієї, то другої. Це особливий діалог, в якому ніхто нікого не перебиває, не сперечається, і навіть не доповнює одне одного. Це два окремі світи, почергово представлені слухачеві.

Розпочинається концерт з яскравих дзвоних співзвуч в оркестрі, що нагадують фольклоризовані образи свят, ярмарків. В цей об'ємний барвистий звукопростір вибагливою стрічкою інкрустується партія гобоя: примхлива, експресивна, подекуди тривожна, вона своєю появою перебиває розмірений урочистий поступ оркестру. Виникає яскрава алюзія до кінематографічного прийому, коли на тлі «масовки» раптом крупним планом з'являється обличчя героя, і глядач стежить вже виключно за всією гамою його пристрастей і настроїв.

За музичною мовою ці дві образно-змістовні площини теж досить істотно відрізняються одна від одної. Наскільки для оркестрової партії характерною є повторність, остинатність руху, що загалом тяжіє до певної статичності, просторовості, настільки для партії солюючого інструмента характерна гнучкість, динамічність розгортання мелодичної лінії, векторна спрямованість до численних кульмінацій, а також ритмічна свобода та подолання тональної визначеності. Загалом же цю частину можна розглядати також під кутом прелюдійності. Через свою невелику тривалість вона водночас сприймається і як своєрідний «зачин» усієї дії, і як вступ до подальших, більш активних і драматичних подій.

Друга частина — «Токата» — продовжує лінію «Діалогу», але вже в зовсім іншому вимірі. «Токатність» як узагальнена естетико-сміслова категорія передбачає квінтесенцію динаміки і дієвості, в музиці ХХ ст. нерідко використовується як алегорія безперервного і все більш стрімкого плину життя сучасного глобалізованого і технократичного світу (варто для прикладу згадати хоча б «Токату» зі знаменитого *Concerto grosso* № 1 А. Шнітке). В цьому ж ракурсі її трактує і В. Камінський, розгортаючи безперервне полотно, що несамовито і постійно вібує, все щільніше стримить вперед і захоплює ряд кульмінаційних вершин. Водночас, забезпечуючи єдність розвитку циклу, композитор використовує ті ж основні образно-тематичні шари, що і в першій частині: опосеред-

ковано пов'язаний з фольклорними джерелами пульсуючий остинатний рух в оркестрі, з одного боку, та експресивний і примхливий політ солюючого інструмента, що постійно перестрибує з опори на опору, поспідовно уникає будь-яких опор — ритмічних, ладо-тональних, періодичності синтаксичного поділу, з іншого. Можна відзначити навіть безпосередні тематичні алюзії — і в оркестрі, і у соліста.

Проте головні змістовні площини, що в «Діалозі» співіснували замалим не автономно, і зіставлялись як самостійні образні сфери, в другій частині починають активно конкурувати один з одним. Основним принципом розгортання стає риторична фігура *fuga* — не та, знайома всім поліфонічна форма, а змістовно забарвлений принцип розвитку, коли тема в одному голосі постійно наздоганяє іншу. Принципово важливим виразовим прийомом також є метр 7/8, тобто чотирьодольний без останньої долі, що мимоволі приводить до більшої стисненості інтонаційних подій.

Цей шалений біг наввипередки отримує свою кульмінацію в розгорнутій каденції соліста, призначеної виключно для гобоїстів найвищого класу¹, яка й складає квінтесенцію всієї змістовної концепції: і тривале внутрішнє становлення в «Діалозі», і бурхливий динамічний розвиток в «Токаті» виявляються ілюзіями. Ця ілюзорна природа всього, що відбулось у процесі розвитку, підкреслюється ще завершенням частини — після багаторазового настирливого, навіть нав'язливого повторення одного мотиву-обертання рух поступово сповільнюється, немов би розчиняється в часі і просторі, і врешті просто обривається на цілком нестійкому співзвуччі, розгублено замираючи в невідомості.

Стисла «Пасакалія» виконує роль не лише змістовного завершення, але й своєрідної постлюдії, структурно врівноважуючи тричастинний цикл. Її глибинний сенс — знайти точку опори, повернути істинну цінність. Тому «Пасакалія», всупереч поширеній змістовній версії цього жанру в музиці XIX–XX ст., достатньо просвітлена і приводить до позитивного висновку. Адже старовинний іспанський танець — пасакалія — спочатку зовсім не передбачав трагічно-траурного трактування, яке йому в майбутньому нададуть митці бароко, а особливо — романтики, він просто відзначався урочистістю і величністю. Саме до такого первинного тлумачення моделі жанру і повертається сучасний

¹ В прем'єрному виконанні у Львові сольну партію гобоя з фортепіанним клавіром виконував львівський гобоїст Іван Кулиняк, тоді студент IV курсу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Згодом концерт виконувався в Києві та в Донецьку, де солістом був Віктор Олійник.

український композитор. Дзвонівість, яка розпочинала цикл у «Діалозі» поступово повертається, все впевненіше утверджується як головне мотто всього опусу, натомість партія гобоя вперше більш стисло координується з оркестровою тканиною, утворюючи врешті гармонійну цілісність з нею.

Дуже вправно і вишукано використана в останній частині Концерту поліфонічна техніка, яка представлена практично всіма своїми видами: імітаційним, контрастним та підголосковим (останній особливо відповідає розшарованому і надзвичайно об'ємному проведенню оркестрових комплексів, які поступово трансформуються з дзвонивої пластики).

Незважаючи на складність ладогармонічної мови — а тут, особливо в солюючій партії композитор впритул наближається до додекафонного принципу викладення теми, або швидше можна говорити про нестроге, достатньо вільне використання атональності — загальне враження створюється достатньо ясне і просвітлене. Очевидно, воно забезпечується прозорістю музичної тканини, чіткістю синтаксичних побудов, рельєфністю співвіднесення окремих фактурних пластів.

У плані драматургійного розгортання в зіставленні «Пасакалії» з попередніми частинами спостерігається спрямованість процесу, оберненого до «Токати». Там постійно зростаюча напруженість, висхідний вектор розвитку привів до зриву цілісності, до втрати «грунту під ногами»; у фіналі ж навпаки, починаючи з жорстко дисонуючих конструкцій, композитор поступово підводить слухача до утвердження вічних цінностей, серед яких дзвонівість як одна з найпоширеніших алегорій духовного піднесення, наприкінці завойовує головне місце, сповняючи свою найважливішу катарсичну місію.

Аналізуючи ранній період творчості Віктора Камінського, дослідниця слушно зауважує: «Юнацька любов до експериментів нововіденської школи привила підвищену увагу до точності і прецизійності конструктивних рішень, практика естради дала відчуття широкої демократичної аудиторії, неофольклористична колористика спонукала заглибитись у вивчення тембральних можливостей голосів і інструментів» [4, с. 158].

Отже, на прикладі аналізу Концерту для гобоя з оркестром можна стверджувати, що окрім зазначених властивостей індивідуального стилю композитора, в ньому яскраво проявляється схильність до філософського заглиблення у вічні категорії буття, здатність перевтілювати їх через складну і багатозначну систему жанрово-стильових алузій, притаманних постмодерним діалогам різних мистецьких епох.

Література

1. Гуменюк Т. Жак Деррида и постмодернистское мышление / Т. Гуменюк. — К. : Нора-Принт, 1999. — 325 с.
2. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи / Д. Дувірак // Syntagmation. — Львів : Сполом, 2000. — С. 51–66.
3. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. — Тернопіль : Астон, 2000. — 340 с.
4. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму / Л. Кияновська // Українське музикознавство. — Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. — Вип. 30. — С. 156–169. — (Українське музикознавство ; вип. 30).
5. Строй І. Культурологічні виміри постмодернізму / І. Строй // Syntagmation. — Львів : Сполом, 2000. — С. 67–79.

Корчинский Ю. В. Национальні і постмодерністські риси творчості Віктора Камінського. В статті зроблено аналіз твору для флейти соло «*Urlicht-Irrlicht?*» та Концерту для гобою з камерним оркестром сучасного львівського композитора Віктора Камінського у світлі постмодерної естетики і еволюції індивідуального мислення митця. Докладно розглядається образно-естетична концепція творів та трактування тембрової драматургії як центрального елементу його художнього світогляду.

Ключові слова: флейта, гобой, національна традиція, естетика постмодернізму, сучасна львівська композиторська школа.

Korchinsky Y. V. Национальные и постмодернистские черты творчества Виктора Каминского. В статье сделан анализ произведения для флейты соло «*Urlicht-Irrlicht?*» и Концерта для гобоя с камерным оркестром современного львовского композитора Виктора Каминского в свете постмодернистской эстетики и эволюции индивидуального мышления художника. Подробно рассматривается образно-эстетическая концепция произведений и трактовка тембровой драматургии как центрального элемента художественного мировоззрения.

Ключевые слова: флейта, гобой, национальная традиция, эстетика постмодернизма, современная львовская композиторская школа.

Korchinsky Y. National and post-modern art features Victor Kaminsky. The article made the analysis works for flute solo «*Urlicht-Irrlicht?*» And Concerto for Oboe and Chamber Orchestra of Lviv modern composer Victor Kaminski in the light of postmodern aesthetics and evolution of individual thinking artist. Detail the imaginative works of aesthetic conception of timbre and interpretation of the drama as a central element of artistic outlook.

Keywords: flute, oboe, national traditions, the aesthetics of post-modernism, modern Lviv school of composition.

ЦИКЛ МИНИАТЮР ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

С начала XX века в камерно-ансамблевой литературе закономерным и довольно распространенным становится появление циклических композиций, состоящих из миниатюр¹, объединенных единым замыслом.

О. Соколов, разрабатывая проблему типологии музыкальных жанров, замечает: «Чтобы соответствовать понятию миниатюры, музыкальное произведение должно не только относиться к группе простых лирических жанров, но обладать скромными масштабами, экономией в выборе выразительных средств, камерным звучанием» [7, с. 35]. Скромные по масштабам и камерно звучащие пьесы, встроенные в циклическую форму, обладающую собственной драматургией, оказались востребованными в композиторской практике XX столетия, на фоне всеобщего стремления к камернизации музыкальных форм и особого интереса к камерному виду музицирования. По степени выразительности и воплощения художественной мысли эти произведения можно поставить в один ряд с традиционными жанрами камерной музыки (вариациями, сюитами, сонатами) и выделить в самостоятельную жанровую разновидность².

В работах, касающихся жанров камерно-инструментальной музыки, *цикл миниатюр* отдельно не дифференцируется и нуждается в серьезном исследовании, хотя по существу этот вид музыкальных произведений имеет свою нишу в жанровой классификации, если учитывать огромное количество композиций для разнообразных ансамблей, написанных композиторами XX века. Выделяя цикл миниатюр как самостоятельную разновидность циклических произведений, Е. Назайкинский утверждает: «Цикл инструментальных миниатюр не может быть сведен к сюите, так как жанровая специфика элементов цикла оказывает

¹ Понятие миниатюра происходит от одноименного жанра живописи, отличающегося малыми размерами и особой манерой наложения красок.

² Считают, что последовательность миниатюр относится к новой сюите.

ся настолько своеобразной, связанной с генеральным принципом миниатюры, что никаких сомнений и художественных колебаний ни у музыканта исполнителя, ни у слушателя не вызывает. Этим, собственно, и объясняется включение жанрового критерия в определение цикла инструментальных миниатюр» [5, с. 386–387]. В миниатюре оказывается возможным осуществить художественную операцию сжатия, концентрации больших объемов или энергий в малой сфере, речь идет о «феномене уплотнения информации в музыкальной форме» [5, с. 380].

В музыковедческой литературе в качестве «сложного собственного жанра» наиболее разработанным и изученным является вокально-инструментальный цикл XIX–XX веков. В морфологии жанров О. Соколова этот вид музыкальных произведений отнесен к числу сходнофункциональных и определен «переменно-детерминирующим», «обнимающим разнообразные произведения от целостных сюжетно-драматургических композиций до групп романсов, связанных общим настроением» [8, с. 24]. Исследователь конкретизирует критерии их объединения: «Факторами детерминации цикла могут служить как стихи одного поэта, так и музыкальные средства. <...> Своеобразное художественное преимущество вокального цикла — свобода и гибкость построения, подобные инструментальной сюите, что сказывается на восприятии и бытовании жанра» [8, с. 24]. Главная его функция — «выражение концепции композитора, особенно при обращении к стихам разных поэтов» [8, с. 23]. Художественными преимуществами вокального цикла обладает и камерно-инструментальный цикл, не связанный со словом, поскольку в этой области соблюдается главный принцип камерного музицирования — равноправие партнеров. К дуэту виолончели и фортепиано повышается интерес композиторов в первой половине XX века, что в значительной мере обусловлено активным развитием виолончельного исполнительства. Освоение выразительных возможностей данного ансамбля становится обширным полем деятельности для поиска новых жанровых, стилевых, лексических средств. В статье будут рассмотрены факторы, способствующие возникновению и развитию цикла миниатюр в ансамблевой музыке, а также различные принципы объединения пьес внутри цикла в единую структуру. Типизация данного вида музыкального произведения в камерной музыке первой половины XX века и широкое применение в композиторском творчестве второй половины столетия требуют научного осмысления. Малоизученность темы определяет актуальность статьи.

В области «чистой музыки» (инструментальной) *цикл миниатюр* прочно связан с фортепианным искусством XIX века (прежде всего,

творчеством Ф. Шопена, Р. Шумана). Вопрос о фортепианной миниатюре как музыкальном жанре в музыковедении впервые поставил К. Зенкин [3, с. 4]. С одной стороны он определил критерий жанра, исходя из особенностей организации художественного мира (специфичности музыкального времени), и выделил заметные отличия от других музыкальных жанров: «Именно непосредственное, сиюминутное выражение эмоционального состояния лежит в основе художественного мира миниатюры в противоположность крупным формам, моделирующим процессы взаимодействия множества явлений. Вместо потока времени сюжетно-фабульного типа с направленностью развития из прошлого в будущее, в миниатюре действует субъективное время лирического переживания, психологически длящееся в настоящем. Единая художественная идея, естественно может воплотиться и не в одном образе» [3, с. 7]. С другой стороны, отмечая, что относительная фрагментарность, незавершенность романтической миниатюры компенсируется образованием цикла [3, с. 28], исследователь дает определение фортепианному циклу XIX века: «Это новая, чисто романтическая форма построения крупномасштабной концепции, в которой калейдоскопичность, импровизационная непредустановленность смены образов сочетается с универсальным, всеобъемлющим видением. <...> В принципиально разомкнутом ряду «состояний» теперь уже на более высоком масштабном уровне реализуется идея всеохватности движения» [3, с. 29].

Циклы миниатюр всегда камерны по своей сущности, мобильны и могут исполняться на любой концертной сцене. Количество частей — от двух и более, небольшие по масштабам и не очень сложные по форме отдельные номера цикла могли иметь как программные названия, так и только темповые указания. Тем не менее, музыкальные идеи, лежащие в основе таких произведений, могут иногда равняться концепциям масштабных жанров.

Родоначальником объединения миниатюр в целостное произведение в ансамблевой музыке можно считать Р. Шумана. Наряду с известными фортепианными произведениями, композитор для ансамбля виолончели и фортепиано создает: «Пять пьес в народном стиле», ор. 102 (1849)³ (I — *Mit Humor*, II — *Langsam*, III — *Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen*, IV — *Nicht zu rasch*, V — *Stark und markig*); а также «Фантастические пьесы», ор. 73 (1849)⁴, состоящие из трех миниатюр (I — *Zart und mit Ausdruck*,

³ Посвящены другу композитора, виолончелисту И. А. Грабау.

⁴ Авторский вариант предусматривает также другой инструментарий — скрипки или кларнета и фортепиано.

II — *Lebhaft leicht*, III — *Rasch und mit Feuer*)⁵. Можно заметить, что ремарки автора к каждой пьесе указывают не только на темповые обозначения, но и, по большей части, на эмоциональный настрой и характер непрограммных миниатюр. Объединенные по принципу взаимодополнения, скрепленные тональным планом ($a-A-a$), «Фантастические пьесы» создают лирико-поэтические зарисовки душевных состояний. Разные по жанру и настроению, «Пять пьес в народном стиле» ор. 102 дополняют одна другую как части целостной формы, что достигается посредством темповых соотношений, тональной общности обрамляющих частей ($a-F-a-D-a$), а также единой интонационной основы.

В данном случае отдельно части цикла исполняться не могут, они «живут» только в едином и неразъемном целом. Эта черта стала в целом характерной для *камерно-инструментального цикла миниатюр*, хотя в конце XX века авторами оговариваются условия исполнения пьес отдельно, или те случаи, когда можно менять части местами или исполнять в любом порядке.

По замыслу и по объему шумановские ансамбли для виолончели и фортепиано, конечно, не могут сравниться с его же знаменитыми фортепианными шедеврами, ставшими своеобразным «манифестом» романтизма. И в то же время они являются ярким примером создания цикла миниатюр для камерного ансамбля, что открывает перспективы для его развития в XX веке. Д. Житомирский справедливо отметил «шумановский чрезвычайно сжатый и интенсивный ход мысли» в жанре миниатюры: «Автор «Карнавала» в этом отношении сделал необычайно смелый бросок в будущее, предвосхитив совершенно новое *ощущение времени* в музыке» [2, с. 381].

Для дуэта виолончели и фортепиано из циклов миниатюр, сочиненных в XIX веке, можно назвать следующие: «Три рондо» Г. Макфаррена (около 1850); «Две фантастические пьесы», ор. 86 И. Раффа (1854); «Три пьесы-фантазии», ор. 10 П. Лакомба (около 1870); «Две жанровые пьесы» А. Брюно́ (1878); «Три пьесы», ор. 1 А. Фута (1881); «Три пьесы», ор. 69 (1888) и «Два романса», ор. 72 (1890) Дж. Мартуччи; «Три маленькие фантастические пьесы на венгерские мелодии» Ф. Шмидта (1892); «Три романтические пьесы» Х. Мак-Канна (1894); «Четыре пьесы», ор. 70 М. Бруха (1897) и др.

⁵ Для ансамбля виолончели и фортепиано Р. Шуманом в том же 1949 году написано еще также «Адажио и Аллегро» (возможен также вариант валторны или скрипки и фортепиано) ля-бемоль мажор, ор. 70. Миницикл длится около 9 минут. Многократное обращение композитора на протяжении одного года к виолончели подтверждает его оценку равных возможностей инструмента в ряду предполагаемых участников ансамблевого дуэта.

Большинство произведений XIX века представляют собой цикл опусного типа (Е. Назайкинский), когда отдельные номера не подчинены единой идее, определяющей цельность произведения. Зачастую это несколько пьес развлекательного характера, объединенных общим названием и настроением, как, например, «Вечерние песни» и «Мечтательности», сочиненные совместно Ж. Оффенбахом и Ф. Флотовым в 1839 году. Но все же внутренняя драматургическая логика начинает формироваться: пьесы могут объединяться либо общим настроением, впечатлением, либо сочетаться по принципу контраста. Некоторые произведения можно считать одновременно и циклом, обладающим жанрово-модусной идентичностью частей (Е. Назайкинский), и сьютой, как, например, «Три эскиза» Э. Германа (1896), имеющих программные названия (*Valsette*, *Souvenir* и *Bolero*).

К. Зенкин, ощущая тесную взаимосвязь музыкального мышления и инструментария, подчеркивает, что «миниатюра романтиков с самого начала была ориентирована на фортепиано как инструмент в основе своей камерный и в то же время универсальный». Далее исследователь ранжирует виды музицирования: «Скрипичная, виолончельная миниатюра — все же периферия, она возникла вследствие развития сольного концертирования на этих инструментах и не внесла в музыку ничего значительного и существенно нового» [3, с. 31]. Однако, начавшись с фортепианного искусства XIX века, циклизация миниатюры имела широкое развитие в камерно-ансамблевой музыке XX столетия.

В самом конце XIX столетия (1899) молодым А. Веберном сочинены «Две пьесы» для виолончельно-фортепианного дуэта (I — *Langsam*, II — *Langsam*). Это пример камерного цикла нового типа. В данном случае композитор соединяет неконтрастные миниатюры, написанные музыкальным языком постромантической колористики и воплощающие два тонких оттенка звукового полотна, равноправно создаваемых двумя инструментами. Неслучайно произведение Веберна было впервые исполнено лишь в 1970 году Г. Пятигорским (3 июня в Кливленде), когда широко проявился интерес к циклу миниатюр в камерном музицировании.

Особенностью пьес в цикле XX века становится предельный лаконизм форм⁶. В этом «микром мире» звуков порой могли фиксироваться тончайшие изменения психологических состояний. В большинстве случаев миниатюры объединяет общая идея, развивающаяся по мере развертывания целого. Иногда, по мнению Л. Раабена, «восприятие и

⁶ Некоторые пьесы могут иметь всего несколько тактов — «Шесть багатель» для струнного квартета, ор. 9 (1913) или четвертая пьеса оркестрового цикла, ор. 10 («Пять пьес для оркестра») А. Веберна.

впечатление от каждой пьесы определяется в ее сопоставлении с остальными звеньями цикла» [6, с. 43]. В обоих случаях совокупность пьес воспринимается как единый цикл, из которого невозможно изъять какую-либо миниатюру и исполнить ее отдельно.

Чаще всего циклы для виолончели и фортепиано появляются под обобщающим названием «Пьесы». Они встречаются в творчестве композиторов различных школ и направлений: английских — «Две пьесы» В. Байнеса (1918); «Пять характеристических пьес», ор. 93 Ш. Станфорда (1905); «Три пьесы» Г. Маррилла (1938); «Три пьесы», ор. 121 С. Гиббса (1948); испанских — «Три пьесы» Х. Доностиа (1906); французских — «Три пьесы» П. Ильмашера (1910); «Три пьесы» М. Дюпре (1916), «Три пьесы» Ж. Миго (1932); русских — «Четыре пьесы» В. Крюкова (1930); австрийских — «Пьесы», ор. 29 Ж. Хауэра, работавшего в серийной технике (1924); шотландских — «Две пьесы», ор. 91 А. Макензи (1928); «Пять характеристических пьес» Дж. Мак-Юэна (1947–1948); американских — «Три пьесы», ор. 11 Б. Фэйрчилда (1907) и др.

Это уже не сборники пьес опусного типа для виолончели с фортепианным аккомпанементом, а циклические произведения, специально созданные для определенного камерного ансамбля с точно очерченными функциями обеих инструментальных линий. Художественный замысел композитора требовал воплощения именно в последовательности миниатюр, замкнутых в цикл. Пьесы некоторых произведений могли исполняться *attacca* либо отделяться глубокой цезурой. Обобщающее название давало возможность сконцентрировать внимание на внутреннем микромире звучания и свободе выражения художественной мысли, не связанной с какой-либо программностью.

Примечательны циклические композиции XX века, состоящие из пьес одного жанрового наклонения: «Ноктюрны», «Пасторали», «Прелюдии», «Импровизации», «Багатели» и др. В подтверждении обновляющейся романтической традиции назовем несколько циклов для виолончели и фортепиано: «Три импровизации», ор. 27 (1919) А. Гедике; «Четыре багатели», ор. 12 Л. Грюнберга (1922); «Ноктюрны» (4 пьесы, 1930), «Пасторали» (6 пьес, 1930), «Семь арабесок» (ритмические этюды, 1931) Б. Мартину; «Шесть прелюдий» Л. Орнстбйна (1931); «Четыре ноктюрна» В. Добиаша (1944); «Шесть инвенций» Б. Бьелинского (1947); «Девять багателей» Э. Латъенс (1942) и др. Обозначение одного жанра не исключает воплощения широкого спектра значений и смыслов. Такие опусы дают возможность композиторам раскрывать тонкие градации настроений, иногда в них обнаруживаются вариации на жанр, стиль, форму.

Нередко, как в музыке эпохи романтизма, например, «Четырех экспромтах» Ф. Шуберта, композиторы моделируют сонатный цикл.

На это указывает Е. Назайкинский: «<...> ведь и формы их по масштабам близки к частям цикла и их последовательность напоминает типичный цикл сонаты» [5, с. 389]. Так, «Четыре ноктюрна» В. Добиаши (1944) — это самые настоящие разделы одного крупного произведения, не имеющие основания называться сонатным циклом потому, что ни одна из частей не содержит сонатной формы. В каждом ноктюрне автором определены темп, жанровое наклонение и характер исполнения: 1. *Andante non troppo*, 2. *Quasi recitative*, 3. *Moderato non troppo*, 4. *Allegretto (quasi casace*, маленькая серенада).

В ансамблевой музыке появляются композиции, аналогичные циклам фортепианных прелюдий, как например «Двенадцать прелюдий для виолончели и фортепиано» В. Нечаева (1945), здесь скрепляющим фактором является интонационное родство миниатюр.

«Шесть этюдов на английскую народную песню» английского композитора и фольклориста Р. Воана Уильямса (1926) и «Пять ирландских народных мелодий» английского композитора Х. Фергюсона (1927) — это циклы, основанные на фольклорно-песенном материале и близкие сюите. Жанровая однотипность составляющих опус миниатюр позволяет называть их циклом пьес.

В ряду произведений, опирающихся на программность поэтических жанров, идущую от романтических традиций находятся «Три поэмы из Уолта Уитмена» для виолончели и фортепиано ор. 4 американского композитора П. Крестона (1934). Подобно П. Крестону, английский композитор Б. Фрэнкел уже в начале 50-х годов пишет цикл «Три поэмы» ор. 23, а в 60-е годы «Три поэмы» создает украинский композитор и пианист В. Сечкин. Показательно обобщенное название «Поэзия» (1967), которое дал своему циклу из шести миниатюр югославский композитор К. Фрибек.

К произведениям с литературной основой относится цикл для виолончели и фортепиано М. Гнесина «Три пьесы (мелодии-характеристики к “Каменному гостю” А. С. Пушкина)», ор. 51-бис (1938–39): первая — Дон Жуан (серенада), вторая — Донна Анна, третья — Лаура. Лаконичный, но обладающий смысловой ёмкостью цикл композитора представляет яркий портретный ряд, базирующийся на программной основе, вследствие чего представляется цельным музыкальным произведением.

«4 *Declamations*» (1949) для виолончели и фортепиано американского композитора и пианиста Г. Коуэлла — попытка по-разному претворить декламацию в инструментальной музыке. И эта идея находит продолжение во второй половине XX века в большом числе речитативных частей и частей-диалогов, которыми насыщены камерно-инструментальные циклы виолончельно-фортепианного дуэта. В XX столетии меняется семантика инструмента: звучание виолончели все бо-

лее отходит от своей природной кантиленности, находя общность с речевыми интонациями.

С циклом миниатюр связано и новое ощущение времени в музыке. Воплощение в мгновении непосредственного переживания или впечатления характерно для циклов композиторов-романтиков или импрессионистов. В отличие от них, принципиально иные законы сжатия времени наблюдаются в циклах авангардистов и поставангардистов XX века.

Микроцикл А. Веберна — «Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано», ор. 11 (1914) может служить образцом лаконичного и предельно концентрированного по выразительности музыкальных средств произведения представителя нововенской школы. Композитор использует многообразные тембровые краски и возможности инструментов. Особенно это касается применения различных приемов звукоизвлечения: от «глуховатого шепота» виолончели при игре *sul tasto* (на грифе) и противоположного этому прием *sul ponticello* (у подставки); тремоло, *glissando*, внезапных акцентов, *sforzando*. Все они усиливают нервную напряженность музыкальной атмосферы. Длится цикл около двух минут⁷, но исполнителям за это время необходимо передать насыщенную палитру звуковых ощущений. Т. Гайдамович, рецензируя грамзапись «Трех маленьких пьес» А. Веберна в исполнении В. Фейгина (виолончель) и В. Полторацкого (фортепиано), отмечает в интерпретации «и изощренную смену гармонических светотеней, и мерцающие колебания звуковых волн, и импровизационную свободу в сменах основного движения» [1]. Музыканты должны видеть главный смысл в создании определенного впечатления — «мастерски сделанных зарисовок различных фаз прихотливого воображения художника» [1]. Новизна заключается в том, что элементы музыкальной ткани в первую очередь подчиняются законам музыкального синтаксиса, а не сюжетным и композиционным принципам. Несмотря на миниатюрность, пьесы объединяются в цикл с определенной последовательностью: медленно—быстро—медленно, и создают у слушателя ощущение цельности.

Таким образом, первая половина XX века предлагает различные типы камерно-инструментального цикла миниатюр, в котором композиторы объединяют камерный и концертный стили. Подытоживая вышеизложенное, выделим специфические черты этого вида произведения:

— жанровая специфика элементов цикла, связанная с главным принципом миниатюры (фрагментарность, сиюминутность, смысловая емкость);

⁷ В исполнении В. Фейгина и В. Полторацкого продолжительность составляет 1'58'', в исполнении М. Хомицера и А. Чайковского — 2'10''.

— единство альбомного жанра, создание целостности из мозаичной совокупности (специфика целостности: соединение по принципу максимального разнообразия, или, наоборот, репрезентация оттенков одного впечатления, события);

— открытость формы (возможность дополнения);

— смысловое объединение частей (идея);

— тяготение к программности, ассоциативности (насыщение произведения жанровыми ассоциациями);

— новое ощущение времени в музыке («большое в малом», «малая художественная модель большого» [5, с. 373]), отсюда и новые приемы смыслового насыщения и сжатия (функциональная весомость и многоплановость всех деталей, смысловая плотность музыкального развития);

— построение цикла по принципу крупных циклических форм (когда номера-миниатюры проецируют части сонатного цикла).

Эти черты позволяют выделить рассматриваемый тип произведения в отдельную жанровую разновидность, распространившуюся и в камерной музыке. Охарактеризованный Е. Назайкинским третий этап в истории музыкальной миниатюры, связанный с феноменом уплотнения информации в музыкальной форме, широким претворением новых техник композиции и приемов исполнения [5, с. 380], реализуется в циклах ансамблевой музыки. В связи с тем, что виолончельное исполнительство в это время, активно развиваясь, выходит на первый план камерного инструментализма и демонстрирует огромный, не использованный ранее потенциал, жанровое экспериментирование композиторов XX века обретает здесь благодатную почву. Накопление фонда камерной музыкальной литературы для виолончели и фортепиано является результатом творческих исканий, когда «происходит открытие новых жанров, в которых едва угадываются очертания старых» [4, с. 158]⁸. Появление жанра художественной миниатюры потребовало от исполнителей и совершенно специфических приемов игры: тонкости тембровых красок, разнообразных оттенков, штрихов, филигранной отделки деталей. Все это способствовало обогащению выразительных средств виолончельного исполнения.

Литература

1. Гайдамович Т. А. Валентин Фейгин, виолончель [аннотация] / Т. А. Гайдамович: аннотация к пластинке. — Мелодия : С10 — 10603—4.

⁸ М. Лобанова циклы миниатюр XX века, такие, например, как, «Три пьески», ор. 23а и «Два танца», ор. 23б (1927) А. Мосолова, считает совершенно новыми, изобретенными жанрами [4, с. 158].

2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена / К. Зенкин. — М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1995. — 150 с.
4. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Н. Лобанова. — М. : Советский композитор, 1990. — 312 с.
5. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // История в музыке: избранные исследования. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 371–391.
6. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: [исследование] / Л. Раабен. — Л. : Советский композитор, 1986. — 198 с.
7. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : [монография] / О. В. Соколов. — Н. Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1994. — 216 с.
8. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: автореф. дис. на соискание уч. степени доктора искусствоведения: спец. 17. 00. 02 «Музыкальное искусство» / О. В. Соколов — М., 1995. — 39 с.
9. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века: статьи / О. В. Соколов. — Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — С. 12–58.

Биджакова Н. Л. Цикл миниатюр для виолончели и фортепиано в камерно-инструментальной музыке первой половины XX века. В статье рассматривается проблема типизации музыкального жанра миниатюры в камерно-инструментальной музыке первой половины XX века. А также ставится вопрос о возможности выделения цикла миниатюр в самостоятельную жанровую разновидность камерной музыки наряду с такими традиционными жанрами как соната, вариации и сюита. На примере камерных композиций для ансамбля виолончели и фортепиано анализируются различные принципы объединения пьес внутри цикла в единую драматургическую структуру.

Ключевые слова: миниатюра, цикл, камерный ансамбль, дуэт для виолончели и фортепиано.

Біджакова Н. Л. Цикл мініатюр для віолончелі і фортепіано в камерно-інструментальній музиці першої половини XX століття. У статті розглядається проблема типізації музичного жанру мініатюри у камерно-інструментальній музиці першої половини XX сторіччя. Також ставиться питання про можливість виокремлення циклу мініатюр у самостійний жанровий різновид камерної музики поряд з традиційними жанрами як соната, варіації, сюїта. На прикладі камерних творів для ансамбля віолончелі та фортепіано аналізуються різноманітні принципи об'єднання мініатюр в єдину драматургічну структуру.

Ключові слова: мініатюра, цикл, камерний ансамбль, дуєт для віолончелі та фортепіано.

Bidzakova N. Cycle of miniatures in the chamber-instrumental music for violoncello and piano of the first half of the 20-th century. The article examines the problem generalization of the musical genre of miniature in the chamber-instrumental music of the first half of the 20-th century. Also question is considered about possibility differentiation of the cycle miniatures like self definition of different kinds of genres in chamber music: sonata, variations, suite. Diverse principles of uniting of pieces into the cycle on the example of chamber compositions for ensemble of violoncello and piano are analyzed.

Keywords: miniature, cycle, chamber ensemble, duet for cello and piano.

**УКРАИНСКИЙ БАЯННЫЙ КОНЦЕРТ:
ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА**

Процесс академизации баяна, начавшийся в 1920-е годы и активизировавшийся в середине XX столетия, сопровождался расширением оригинального репертуара. Доминировавшие в концертной и педагогической практике баянистов предшествующих десятилетий обработки народных мелодий и переложения классической музыки существенно сокращаются, утрачивая былую привлекательность. На первый план выдвигается задача создания сочинений, специально предназначенных для баяна, учитывающих его звуковые и технические возможности, позволяющих максимально раскрыть творческий потенциал исполнителя. Особо значимым представляется обращение к крупным циклическим жанрам, ознаменовавшее наступление нового этапа в развитии украинской музыки для баяна.

Появление первых образцов украинского баянного концерта относится ко второй половине 1950-х годов. В 1956 году свой первый концерт создал В. Дикусаров, 1957 годом датируются концерты Н. Ризоля и Н. Михальченко, 1958 годом — первый концерт К. Мяскова. В перечне произведений, составляющих начальный этап истории украинского баянного концерта, следует назвать также концерт, написанный в 1958–1960 годах Алимом Батршиным (1958–1960) — татарским композитором, в течение ряда лет работавшим в Украине¹.

¹ Из произведений, написанных во второй половине 1950-х годов, опубликованы лишь произведения Н. Ризоля, К. Мяскова и А. Батршина. Рукописи концертов В. Дикусарова (№ 1, 1956) и Н. Михальченко (1957) находятся в частных архивах и практически недоступны ни исполнителям, ни исследователям.

Обращает на себя внимание тот факт, что среди авторов первых баянных концертов преобладают музыканты-исполнители, несомненно, обладавшие композиторским талантом, однако не получившие профессионального образования по данному профилю. Так, Н. Ризоль и Н. Михальченко осваивали навыки сочинения музыки интуитивно, В. Дикусаров получил лишь начальные знания в области композиции², и только К. Мясков, учившийся у К. Данькевича в Киевской консерватории, наряду с дипломом баяниста, имел и диплом композитора. Вместе с тем, непрофессиональным авторам удалось создать яркие и талантливые произведения, хотя и не всегда безупречные в техническом отношении.

Украинские баянные концерты 1950-х годов не стали предметом всестороннего изучения в музыкальной науке. Композиционные особенности отдельных из них сжато охарактеризованы в книге В. Кузнецова «Концерты и сонаты для баяна: Анализ музыкальной формы» [1]. Краткое описание Первого концерта К. Мяскова содержится в монографии К. Стельмашенко о композиторе [4]. Однако вопросы, связанные с трактовкой жанра, логикой драматургического строения произведений, выявлением специфики солирующего инструмента, в перечисленных источниках не затрагиваются. Не прослежен и исторический путь формирования баянного концерта в украинской музыке, что предполагает установление факторов рождения данного жанра и особенностей его развития в национальной культуре. Это и определило актуальность темы предлагаемой статьи, цель которой заключается в выявлении истоков украинского баянного концерта и путей его становления.

Рассмотрим предпосылки возникновения жанра концерта в украинской баянной музыке. К числу факторов, обусловивших обращение к данному жанру, следует в первую очередь отнести объективную потребность в появлении произведений крупных форм, что свидетельствовало бы об определенной степени зрелости национальной баянной культуры. Наряду с этим, немаловажным являлся и психологический фактор. Стремление во что бы то ни стало придать своему инструменту оттенок благородства и респектабельности, который за сотни лет приобрели инструменты классической музыкальной традиции, поставить его вровень с последними, очевидно, стимулировало творческую инициативу исполнителей-баянистов. Они хотели доказать свою способность конкурировать с признанными пианистами и скрипачами, олицетворявшими в глазах тогдашней публики идеал Артиста, приблизиться к таким кумирам как С. Рихтер, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, Л. Коган, личности

² В. Дикусаров как композитор окончил музыкальное училище в Краснодаре.

которых были овеяны ореолом славы. Можно сказать, что возникновение и массовое распространение баянного концерта стало проявлением беззаветной любви исполнителей к своему инструменту. Но почему на первом плане оказался именно концерт, а не, например, соната? Думается, что из всех разновидностей крупных жанров концерт наиболее демократичен. Его специфика заключается прежде всего в выражении артистического «Я», в царствовании стихии красок и движения, в апеллировании не к интеллектуальному, а к чувственно-эмоциональному восприятию. Поэтому концертный жанр, предполагающий всестороннее выявление выразительных возможностей инструмента и способностей исполнителя, оказался столь заманчивым для музыкантов, безраздельно преданных своему инструменту. Что же представляли собой первые образцы украинского баянного концерта?

Концерт для баяна с симфоническим оркестром Н. Ризоля³, датированный 1957 годом, посвящен первому исполнителю — Владимиру Бесфамильнову. Сочинение представляет собой трехчастный цикл с традиционным для данного жанра темповым и тональным соотношением частей: I часть — «Умеренно» *g-moll*, II часть — «Умеренно. Спокойно» *E-dur*, III часть — «Быстро, весело, задорно» *g-moll*. Традиционна и форма каждой части: сонатная — в первой, трехчастная с контрастной серединой — во второй, рондо-сонатная — в третьей. В каждой части звучат подлинные народные мелодии и близкие к ним по характеру авторские темы. Так, в первой части использованы мелодии украинской песни-романса «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (тема главной партии) и восточно-славянской хороводно-игровой песни «А ми просо сіяли» (тема побочной партии)⁴, во второй части — украинской народной песни «Ой з-за гори та буйний вітер віє» и романса К. Стеценко «Ой, чого ти, дубе», в третьей — темы лирической походной песни «Ой, при лужку, при лужку» (тема главной партии) и «Котилася ясна зоря з неба» (тема побочной партии). В развитии тематического материала Ризоль применяет разнообразные приемы: имитации, секвенцирование, диалогические переключки вычленившихся из тем мотивов, тем-

³ Николай Иванович Ризоль (1919–2007), закончивший в 1951 году Киевскую консерваторию по классу баяна профессора М. Гелиса, стоял у истоков академического исполнительства на народных инструментах в Украине. Не имея профессионального композиторского образования, Ризоль на протяжении всей своей жизни активно пополнял репертуар отечественных баянистов, создавая, в частности, многочисленные обработки народных песенно-танцевальных мелодий.

⁴ В. Кузнецов указывает иной фольклорный источник — «Ой ходила дівчина на березком» [1, с. 29].

брово-регистровое и ладогармоническое варьирование. Все перечисленные приемы композитор приспособливает к различным по своим жанровым истокам темам, не всегда придерживаясь принципа соответствия между характером музыкального материала и типом его разработки. В процессе преобразования первоначальный облик тем может значительно меняться, вплоть до их жанровой и образной трансформации. Так, в разработке первой части тема главной партии приобретает то элегически-романсовый, то героико-маршевый характер, а танцевально-игровая побочная тема в репризе драматизируется, образуя кульминацию всей части. Баян и симфонический оркестр в концерте Н. Ризоля выступают как равные партнеры. Во всяком случае, тематический материал активно развивается как в партии солиста, так и в оркестровой партии. При этом конфронтация между солистом и оркестром отсутствует, они обычно поочередно излагают каждую тему, причем чаще начинает оркестр. В развивающихся разделах формы обмен «репликами» учащается. В большинстве случаев (как в побочной партии первой части) тембровые переключки носят игровой оттенок, но иногда приобретают характер противостояния «сторон» (как, например, в предкульминационном разделе разработки первой части). В концерте Н. Ризоля имеется развернутая каденция баяна (73 такта), располагающаяся в традиционной зоне форме — на границе между разработкой и репризой первой части. Каденция построена на основных темах — главной и побочной, разрабатывающихся то поочередно, то в непосредственном взаимодействии.

Предназначенность концерта для «готового» баяна предопределила гомофонно-гармонический стиль письма и некоторую шаблонность аккомпанемента. Партия правой руки ставила перед исполнителем конца 1950-х годов серьезные задачи. При написании концерта автор изобретательно задействовал весь известный ему арсенал технических средств баяниста. Здесь и множество видов мелкой техники в пассажах (гаммо- и арпеджиобразных), и излюбленный прием того времени — аккордовые скачки, и техника игры двойными нотами (особенно октавами). В концерте проставлена авторская аппликатура — довольно необычная для исполнительских традиций, существовавших на то время. Эта аппликатура подразумевает активное использование возможностей большого пальца правой руки исполнителя, вынос его во время игры за гриф инструмента. Безусловно, это был принципиально новый подход, вызвавший среди баянистов известные споры, продолжавшиеся не одно десятилетие. Свои идеи автор в дальнейшем изложит в работе «Принципы пятипальной аппликатуры на баяне». Обращают на себя внимание попытки использования возможностей специфически баянного исполнительского приема — восходящего и нисходящего *glissando* по малым терциям,

записанного в нотах как пассаж. Этот прием очень редко встречается в баянных произведениях того времени. Одним из первых Н. Ризоль применяет приемы игры мехом, а также мехового *tremolo*, которое направлено на достижение большей эффектности *crescendo* в партии солиста. Следует отметить, что автор тщательно проставил указания относительно направления движения меха («расжим» и «сжим»), отмечены и ситуации, связанные с «запасом» меха (например, начинать «расжим» с «запаса» в том случае, если «сжим использован не полностью» или «сжать мех, приготовив расжим»). Такие указания в целом характерны для оригинальной баянной литературы 1950-х годов и приводят к мысли о существовавшей в те годы теории, согласно которой мех баяна в некотором роде уподоблялся смычку струнных инструментов.

Первый концерт К. Мяскова⁵ для баяна с симфоническим оркестром *f-moll* (1958) создан в качестве дипломной работы. Примечательно, что, будучи достаточно ранним творческим опытом композитора, сочинение практически сразу вошло в репертуар украинских баянистов. По характеру образов, интонационному строю, типу драматургии концерт представляет собой яркий образец советской музыки 1950-х годов. Призывная героическая главная партия, вызывающая ассоциации с начальной темой увертюры к «Тарасу Бульбе» Н. Лысенко, патетически приподнятая тема побочной партии, широтой дыхания напоминающая симфонические темы русских композиторов рубежа XIX—XX веков, — таковы «слагаемые» образного мира первой части. Темы второй части, максимально приближенные к песенно-танцевальным жанрам русского и украинского фольклора, демонстрируют иную грань музыкальной традиции, уходящей своими корнями к «Камаринской» М. Глинки и «Восьми русским народным песням» А. Лядова. В финале драматическая насыщенность первой части трансформируется в энергичную маршевость, завершающуюся торжественным апофеозом жизнеутверждения.

В трактовке цикла К. Мясков демонстрирует опору на классические традиции. Три части концерта выстраиваются в типовую для концертного жанра последовательность «быстро—медленно—быстро»: *Allegro moderato—Andante cantabile—Allegro moderato*, однако тональный план цикла обнаруживает определенную смелость в сопоставлении тональностей, находящихся на расстоянии тритона: *f-moll—F-dur* (край-

⁵ Константин Александрович Мясков (1921—2000) начинал свой путь музыканта в качестве баяниста, однако в 1950-е годы он поступил в Киевскую консерваторию на композиторский факультет и в 1958 году окончил его по классу К. Данькевича.

ние части) и *h-moll* (средняя). Индивидуализирована и форма каждой части. Так, в сонатной форме первой части обращает на себя внимание включение в разработку небольшого фугато и наличие «ложной» репризы (ц. 16)⁶. Форма второй части строится на взаимодействии черт трехчастности и вариантной строфичности: ряд вариаций на песенную тему сменяется группой вариаций на новую, танцевальную тему и замыкается возвращением начальной темы. Интересна композиция третьей части: крайние разделы трехчастной формы выполняют обрамляющую функцию, средний же раздел — наиболее значительный по протяженности — имеет рондообразное строение, причем тема рефрена заимствуется из крайних разделов. О высокой степени симфонизации концерта К. Мяскова свидетельствует принцип сквозного интонационно-тематического развития. Тема главной партии первой части является интонационным источником остальных тем первой части и главной темы финала. От темы вступления первой части нить протягивается к теме среднего раздела второй части, а тема побочной партии первой части возвращается в несколько измененном виде в репризе и коде финала. Все темы подвергаются активному развитию, в процессе которого значительно преобразуются. Наиболее радикальные изменения происходят с темой главной партии. В крайних частях цикла она предстает в различных ритмических вариантах и жанровых модификациях, получает новое продолжение, становится источником производных тематических образований. В образных перевоплощениях главной темы концерта проявляется свойственное жанру игровое начало. Соотношение партий оркестра и баяна в Первом концерте К. Мяскова достаточно уравновешено. Оркестр обычно берет на себя инициативу, открывая крупные разделы формы и «предлагая» солисту музыкальные темы для «обсуждения». Баян часто звучит *solo* (начальные построения главной и побочной партии первой части, начало третьей части), лидирует в дуэте с оркестром (ц. 11), ведет с ним диалог (тт. 8–10 после ц. 9). Особенно много диалогических построений обнаруживается на синтаксическом уровне формы.

Концертная виртуозность сольной партии наиболее полно проявляется в сольных каденциях баяна, которые вынесены в третью часть. Первая каденция располагается между вступлением и рефреном и имеет нетематический характер, представляя собой октавные триоли, очерчивающие звуковой диапазон баяна. Отсутствие тактового деления придает звучанию черты импровизационности. Это каденция-вставка, слов-

⁶ Здесь и далее ссылки даны на издание: Мясков К. Концерт для баяна с оркестром. — К. : Музична Україна, 1969.

но «выпадающая» из реального времени. Вторая, тематически рельефная, каденция занимает место между репризой и кодой. В ней фигурационные «реплики» чередуются с экспрессивными оборотами, построенными на лирической теме среднего раздела третьей части. Вместе с тем, концерт лишен самодовлеющей виртуозности и «мелькания» бесконечно и бессистемно чередующихся приемов изложения, общих форм движения. Партия баяна решена конструктивно и логично. Композитор не применяет каких-либо новаторских приемов (за исключением двух, следующих друг за другом *glissando* по трем рядам инструмента в самом конце концерта), широко используя характерные для оригинальной баянной литературы того времени средства. Это, прежде всего, крупная аккордовая техника в сочетании с движением октавами и разнообразными видами пассажей. Однако фактурная насыщенность, а иногда и перенасыщенность партии правой руки не отодвигает на задний план левую руку. Линия баса здесь, как правило, мелодизирована, а оригинальные находки в использовании ритмоформул не позволяют воспринимать партию левой руки лишь в качестве дополнения к правой. К. Мясков, видимо, интуитивно ощущал потребность в большем объединении обеих рук, и его мастерство в попытках освободить левую руку от диктата простейшей формулы «бас-аккорд» вызывает восхищение. Все это свидетельствует о высоком уровне профессионализма автора и делает концерт К. Мяскова этапным сочинением на пути становления концертного жанра в украинской баянной музыке.

Значительной индивидуализацией трактовки жанрового инварианта отличается концерт для баяна с фортепиано А. Батршина⁷, который был написан и впервые исполнен самим автором в 1959 году в концерте лучших выпускников консерваторий Украины в Киеве.

Необычна структура концерта. Он состоит из двух частей: первая часть — *Andante e-moll*, вторая часть — *Presto F-dur*. Каждая часть совмещает в себе функции двух частей традиционного симфонического цикла: *Andante*, написанное в типичной для начальных частей сонатной форме с сопоставлением двух взаимодополняющих тем, вместе с тем, благодаря неторопливому темпу и песенному характеру доминирующих интонаций, заключает в себе также черты медленной части цикла; *Presto* же, представляющее собой традиционную для финалов

⁷ Алим Хакимович Батршин (род. в 1935 году) — жил и работал в Украине до 1971 года. Он окончил Львовскую консерваторию: в 1959 году — по классу баяна, в 1970-м — по классу композиции. В качестве преподавателя игры на баяне работал в музыкальных училищах Львова и Черкасс. Ныне считается первым профессиональным композитором Львовской баянной школы.

рондо-сонатную форму, несет игровое начало, характерное для инструментальных скерцо.

Музыкальный материал концерта несколько эклектичен. Тема главной партии первой части в интонационном отношении близка украинским народным песням: опора на квинтовый тон лада, завуалированная ямбичность ритмического рисунка, игра ступенями фригийского лада и гармонического минора. Тема побочной партии ближе к массовой песне 1950–1960-х годов: широта мелодического дыхания, ходы по устойчивым звукам трезвучий и квартовые скачки, слегка «приправленные» хроматизмами, аккордовая фактура аккомпанемента. Репризное проведение данной темы совместно оркестром и солистом образует главную кульминацию всей первой части. Большинство тем второй части (две темы главной партии и тема побочной) вызывает вполне определенные ассоциации с жанрово-игровыми финалами венских классиков. Срединный же эпизод рондо-сонатной формы, контрастирующий предшествующему звучанию в метрическом, фактурном, тональном и жанровом плане, имеет обозначение «*Valce boston*». Его тональность — *e-moll* — перекидывает арку к первой части. Связь с первой частью обнаруживается и на интонационном уровне: тема побочной партии, преобразенная трехдольным вальсовым метром, инкрустируется во вторую часть в качестве среднего раздела трехчастной формы «*Valce boston*».

В целом, партия баяна в концерте А. Батршина находится на переднем плане. В ней экспонируются все основные темы и осуществляется их развитие. Целые разделы формы, как, например, разработка первой части, строятся на разнообразных формах концертирования солиста. Даже в редких эпизодах, где в тематическом отношении лидирует оркестр, виртуозные баянные пассажи не позволяют слушателю сосредоточиться на его звучании. Вместе с тем, функция оркестра не сводится только к аккомпанементу. В обеих частях концерта имеется немало диалогических построений, как, например, эхообразные переключки в репризе второй части (тт. 396–409) или передача темы побочной партии от баяна к оркестру в первой части (тт. 37, 53). Доминирование баяна проявляется и в наличии нескольких *quasi*-каденций на традиционных участках формы: вступительная каденция и каденция между репризой и кодой — в первой части и *quasi*-каденция между разработкой и репризой — во второй части.

В исполнительском отношении концерт А. Батршина, написанный для «готового», нетембрового баяна, отражает представления баянистов тех лет о возможностях своего инструмента. Он несет в себе весь комплекс типизированных приемов, присущих произведениям композиторов-аматоров рубежа 1950–1960-х годов. Это, прежде всего, обилие пассажей, общих форм движения в самых различных гам-

мо- и арпеджиобразных формулах, октав и аккордов, применяемых для уплотнения фактуры и усиления звучности правой руки. Однако следует отдать должное автору — он старается изложить «типичное», по возможности, более изобретательно, чем это делали его коллеги, совмещавшие исполнительскую и композиторскую деятельность.

Анализ первых образцов украинского баянного концерта позволяет обнаружить истоки тех тенденций, которые станут определяющими в его дальнейшем развитии. Это, прежде всего, прочная опора на инвариант трактовки концертного жанра, сложившийся в европейской музыке: тщательная проработанность партии солирующего инструмента, диалогичность взаимоотношений участников концертного «соревнования», главенство игровых принципов драматургии. Как правило, воспроизводится и структурная модель жанра — трехчастный цикл «быстро—медленно—быстро» с ладотональным контрастом между частями. Вместе с тем, намечается тяготение к индивидуально-авторскому композиционно-драматургическому решению (концерт А. Батршина).

Другая тенденция, проявившаяся в рассмотренных концертах, — стремление к демократичности музыкального языка. Композиторы оперируют легко узнаваемыми интонационными моделями при разнообразии стилевых ориентиров. Так, Н. Ризоля опирается на интонационную сферу фольклора, освоенную им в многочисленных обработках, К. Мясков — на звуковые формы украинской и русской классики, в концерте А. Батршина прослушивается несколько эклектичный сплав тематических элементов фольклорного, эстрадного и академического происхождения.

Соотношение партий солиста и оркестра демонстрирует два основных подхода: 1) паритетный (концерты Н. Ризоля и К. Мяскова) и 2) с преобладанием партии солиста (концерт А. Батршина). Однако во всех трех концертах имеются каденции солиста, располагающиеся в традиционных разделах формы, которые могут строиться как на общих формах звучания, так и на тематическом материале.

Все проанализированные концерты написаны для «готового» баяна. Как следствие, партия левой руки характеризуется некоторой шаблонностью, в то время как в партии правой руки содержится полный арсенал приемов, накопленных творческой практикой 1950-х годов: множество видов мелкой техники в гаммо- и арпеджиобразных пассажах, аккордовые скачки, октавные фигурации, игра двойными нотами. Собственно же новые для того времени приемы можно обнаружить, пожалуй, только в концерте Н. Ризоля — это восходящее и нисходящее *glissando* по малым терциям, игра мехом, в том числе меховое тремоло, использование возможностей большого пальца правой руки исполнителя.

Судьба первых украинских баянных концертов сложилась по-разному. Концерты Н. Ризоля и К. Мяскова сразу получили признание, последний часто включался в обязательную программу на всесоюзных и международных конкурсах баянистов. Концерт же А. Батршина, исполненный автором сразу после написания в Киеве, остался, практически, неизвестен за пределами Львова и был впервые опубликован лишь в 2010 году. Несхожесть исполнительской жизни этих произведений обусловлена не только случайными, но и закономерными факторами: опыт Н. Ризоля и профессионализм К. Мяскова обеспечили их произведениям «фору» в заочном состязании с А. Батршиным, не имевшим на момент создания концерта композиторского образования. И это объясняет еще одну тенденцию в истории украинского баянного концерта — постепенный отход от любительского композиторского творчества самих исполнителей в сторону профессионализации, что ведет к отказу от инструментальных стереотипов, новизне и оригинальности трактовки концертного жанра.

Литература

1. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна: Анализ музыкальной формы / В. Кузнецов. — К. : Музична Україна, 1990. — 150 с.
2. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. — К. : Музична Україна, 2004. — 352 с.
3. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навчальний посібник / А. Сташевський. — Луганськ : Поліграфресурс, 2006. — 152 с.
4. Стельмашенко О. Костянтин Мясков / О. Стельмашенко. — К. : Музична Україна, 1981. — 48 с.

Нижник А. А. Украинский баянный концерт: период становления жанра. В статье освещается начальный этап развития украинского баянного концерта, выявляются предпосылки его становления, анализируются первые образцы — сочинения Н. Ризоля, К. Мяскова, А. Батршина.

Ключевые слова: баянный концерт, жанр, становление баянного репертуара.

Нижник А. О. Український баянний концерт: період становлення жанру. У статті висвітлюється початковий етап розвитку українського баянного концерту, виявляються передумови його становлення, аналізуються перші зразки — твори М. Ризоля, К. Мяскова, А. Батршина.

Ключові слова: баянний концерт, жанр, становлення баянного репертуару.

Nyzhnyk A. Ukrainian bayan concert: the period of formation of a genre. In article the initial stage of development Ukrainian bayan concert is shined, preconditions of its formation come to light, the first samples — N. Rizol, K. Mjaskov, A. Batrshin compositions are analyzed.

Keywords: bayan concert, genre, becoming of the bayan repertuar.

ЖАНР ФОКСТРОТУ В БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ К. МЯСКОВА

Зацікавленість жанром фокстроту, який має коротку, але блискучу історію, з другої половини ХХ ст. відбилась у творчості вітчизняного композитора Костянтина Мяскова. Будучи багатогранно обдарованим митцем, він створив чимало вокальних, інструментальних і симфонічних творів. Особливу увагу К. Мясков як майстер, який вільно володів баяном, приділив розвитку і популяризації композиторської творчості для цього інструмента. Серед чисельних опусів значне місце посідають оригінальні розважально-прикладні п'єси в танцювальних жанрах, зокрема, в жанрі фокстроту. У статті зроблена спроба *вперше* у вітчизняному музикознавстві проаналізувати існуючі в українському баянному мистецтві фокстроти.

Як матеріал обрані фокстроти К. Мяскова, а саме Фокстрот *Es-dur*, «Повільний фокстрот» (*A-dur*), фокстрот «Веселий супутник» (*B-dur*). На їх прикладі автор намагається вирішити такі *завдання*: виявити специфіку засобів музичної виразності вказаних творів К. Мяскова у спрямованості на розкриття образного змісту; обґрунтувати стильові особливості запропонованих творів у порівнянні з традиційним фокстротом та квік-степом.

Парний танець фокстрот є достатньо відомим широкому загалу суспільства. Повна назва танцю — повільний фокстрот (первісний фокстрот декілька відрізняється від сучасного, він має метр 4/4 та 120 ударів у хвилину). Передвісником фокстроту по праву можна вважати регтайм. Саме з перших років ХХ ст. регтайм став модним як салонний і водночас бальний танець та поклав початок тустепу, уанстепу й фокстроту. Назви були різні, але танець був один і той же: «один рух на один удар» чи «два рухи в один такт». Перший фокстрот запропонував актор водевілю Гаррі Фокс¹ (*Harry Fox*) влітку 1914 року. Під час своїх виступів Г. Фокс робив рухи «риссю» (*trotting*) під музику *ragtime*. Глядачі прозвали його танок «*Fox's Trot*» (потім «s» кудись зникла, а вимова залишилась). Однак, термін «фокстрот» ствердився як загальне позначення всіх дводольних джазових танців американського походження. Про його широке розповсюдження свідчить проникнення в

¹ Його справжнє ім'я Артур Каррінгфорд (1882–?), а *Fox* — псевдонім на честь лідуса.

класичні музичні жанри (як приклади наведемо оперу «Джанні Скікі» Дж. Пуччіні, фінал Концерту № 1 для фортепіано з оркестром Д. Шостаковича) [4, с. 861].

В даній статті нас цікавлять лише ті фокстроти, які створені безпосередньо для баяна. Творча спадщина композитора К. Мяскова (1921–2000) налічує три фокстроти, що виявилися чи не єдиними надрукованими серед оригінального баянного репертуару і широко ввійшли як в концертну, так і прикладну танцювальну практику. З них нема жодного, котрий би базувався на темі твору іншого композитора. Це два повільні фокстроти, які побутують серед сучасних танцюристів під назвою слоу-фокс та швидкий фокстрот, тобто квік-степ — «Веселий супутник». Темп та деякі засоби художньої виразності останнього нагадують риси швидкого фокстроту (швидкий, легкий, стрімкий рух, метр 4/4, акценти на першу і третю долі тактів та, приблизно, п'ятдесят тактів у хвилину). Цей танець у данц-колах також згадується як квік-степ, тобто «швидкий крок». Танцювальна техніка істотно збагатилася стрибками, підскоками з поворотами та віражами вправо й вліво. Саме «крок» є головним показником жанрового визначення в танцювальній музиці.

Розглянемо, по-перше, Фокстрот *Es-dur* з точки зору рис його музичної стилістики. Темпова ремарка *Moderato* асоціюється з традиційним фокстротом, котрий нині тлумачиться як повільний фокстрот. Для нього характерні помірний темп, метр 4/4 та інкрустована синкопами маршеподібна ритміка. Цей танець викладений, переважно, у звичному для танцювальних жанрів гомофоно-гармонічному складі з басово-акордовим акомпанементом у партії лівої руки та має просту тричастинну репризну форму *A–B–A'* з контрастною серединою, що підкреслено тональним переходом від бемольної сфери до дієзної (*Es-dur–G-dur–Es-dur*).

Перший період можна охарактеризувати як експозицію твору, що репрезентує чітко окреслену тему. Важливим стилістичним елементом є тріольна група чвертей на половинній тривалості з подальшим спрямуванням до першої долі поступовим, дещо хроматизованим рухом, в чому виявляються витоки фокстроту із регтайму. Специфічною музичною рисою в даному випадку виступає розбіжність ритму двох основних ліній, що виникають при накладенні регулярної ритмічної пульсації (партія лівої руки) на вільно синкоповану мелодію (партія правої). Таке явище характерно для афро-американського фольклору.

Вищезгадана ритмічна формула часто-густо застосовується в танцювальній техніці при ковзанні та розгойдуванні. Слід зазначити, що танцювати повільний фокстрот (слоу-фокс) важко, оскільки не завжди можна вірно знайти першу сильну долю — це і є родзинка танцю. Він починається нібито нізвідки. Композитор не став видо-

змінювати стилістичні риси фокстроту і до завершення середнього розділу не застосовував різку міхо-пальцеву артикуляцію.

Середня частина висвітлює інтонаційні витоки джазу, які виявляються завдяки зсуву сильних долей, пунктирному ритму, характерним свінговим розгойдуванням, міховій акцентуації та прямій гармонічній вертикалі. Привертає увагу використання характерних джазових гармоній, зокрема, великих септакордів, альтерованих акордів, хроматичних ланцюжків, затримань, раптових відхилень тощо.

К. Мясков незмінно мислив оркестрово, тому хотів технічними засобами баяна передати колорит звучання естрадного ансамблю. По верхніх звуках акордів ллється мелодія, котра могла бути передана, наприклад, акордеоном чи саксофоном, а акомпанемент — контрабасом, гітарою, фортепіано та ударними без певної висоти звучання (малим барабаном, трикутником, тарілкою, хай-хетом).

На час написання твору (кінець 50-х років минулого століття) мало хто мав багатотембровий баян, тому композитор передбачив можливість виконання цього твору без потенційних обмежень, і володар навіть монотембрового баяна був в змозі виконувати Фокстрот *Es-dur*. Автор начебто навмисно не позначив певних тембрів, залишаючи право вибору за виконавцем.

Штрихова палітра твору значною мірою залежить від жанрових рис фокстроту та його фактури. Акордові сполучення необхідно виконувати ретельно дотримуючись зазначених тривалостей із застосуванням *tenuto*, а стрімкі пунктирні рухи потрібно грати акцентованим, пружним *legato*. Нюансування опусу також відповідає специфічним танцювальним рисам фокстроту. Митець тонко відтворив це динамікою невеликих поступових спадів і зростань у діапазоні від *mezzo-forte* до *forte*. Безумовно, все це потребує від виконавця вишуканого художнього смаку, на що важливо звернути увагу при інтерпретації твору.

Наступному опусу в цьому жанрі К. Мясков надав назву — «Повільний фокстрот», що обумовило іншу, в порівнянні з першим твором, трактовку жанру. Характерною ознакою цього фокстроту є метричний розмір 4/4 *ala breve*, а також невпинний ямбічний рух. При достатньо швидкому темпі на півтакта припадає тільки один крок — «па» танцюристів. Дві ямбічні чверті зі штрихом *tenuto*, які спрямовані до половинної (на першу і другу долі), надають музиці спокою і певного ліризму. Цей зворот сприймається як знаковий елемент усього фокстроту та асоціюється з перегортанням чергової сторінки. Висхідна секстова інтонація у верхньому голосі значно підсилює почуття інтимності в характері твору при загальному піднесеному тонусі всієї композиції, що підкреслює світла та водночас дзвінка тональність *A-dur*.

Форма цього опусу ідентична побудові попереднього — проста тричастинна з контрастною серединою $A-B-A'$. Також має місце колористичне зіставлення дієзних і бемольних тональностей ($A-dur-F-dur-A-dur$).

На особливу увагу заслуговує те, що у «Повільному фокстроті» відчувається чітке продумане квадратне фразування. Кожен з розділів поділяється на два періоди, які складаються з шістнадцяти тактів, окрім останнього з двотактовим доповненням. У цьому композитор йде за характерними рисами танцювальної техніки, оскільки всі бальні танці з так званої групи «стандарт»² виконуються не по колу, як це часто-густо уявляється, а по квадрату.

Протягом всього опусу, здебільшого, переважає акордова фактура — великосептви- та домінантсептакорди разом з тризвуками різних шаблів ладу, що справляє враження майже нескінченного музичного простору. Широке застосування композитором альтерованих акордів значною мірою надає звучанню філігранність і витонченість, навіть шляхетність. Окремі одноголосні мелодичні лінії в репризному розділі мають зв'язки з джазовими елементами та відповідають чітко означеним танцювальним крокам³. Пластичність мелодичного рисунку з характерних поступовим рухом передає найважливішу рису фокстроту⁴.

Ритмічні особливості «Повільного фокстроту» значною мірою співпадають з попереднім, проаналізованим нами танцем. Втім, у даному творі має місце тріольний ритм, який складається з трьох чвертей (у рамках половинної), з подальшим спрямуванням до сильної долі, що є характерною особливістю регтайму.

Нашарування басу на акорд в акомпанементі сприяє більшій гармонічній педалізації. Готова ж баянна акордика, що береться від інших басів, додає різнобарвної звукової колористики, — і знову наявно відчувається майстерне оркестрове мислення композитора.

Акордовий рух ніби самостійно виробляє певну тембродинаміку. Тому композитор не позначив жодного нюансу, окрім другого періоду репризи « A' ». Плинність музики сама визначає необхідний рівень динаміки: в акор-

² До складу цієї групи належать п'ять танців, а саме Повільний вальс, Віденський вальс (швидкий), Танго, Повільний фокстрот (слоу-фокс) і Швидкий фокстрот (квік-степ).

³ Саме у такому стилі одеський композитор-баяніст Віктор Власов написав джазову мініатюру «Степ».

⁴ За однією з версій, щодо виникнення фокстроту, він нагадував надзвичайну ходу лисиці (*fox* з англійської — лисиця), котра завжди ставила ноги в одну лінію. Спочатку техніка виконання танцю також передбачала аналогічні кроки: одна нога йшла чітко перед іншою.

дових сполуках — гучну, в одноголосних фрагментах — слабку. Проте грамотний і досвідчений виконавець в змозі власноруч зробити редакцію твору, не ушкоджуючи первісних ознак опусу. Відсутність тембрової реєстровки компенсується багатогранною мелодико-гармонічною фантазією К. Мяскова. На монотембровому баяні цей опус звучить чарівно, на багатотембровому ж інструменті, за умов володіння виконавцем тонким колористичним слухом, «Повільний фокстрот» отримає яскраву темброву палітру і справжній ансамблевий, чи то навіть оркестровий колорит. Можна з повним правом стверджувати, що К. Мясков, поряд з В. Подгорним, розпочав процес повноцінної симфонізації баяна.

З 1923 року звичний на той час фокстрот почали танцювати у більш швидкому темпі. Існувало кілька назв такого запального танцю, однак укорінився лише квік-степ (традиційний фокстрот став називатися слоу-фокс, або — повільний). Якщо термін «фокстрот» у буквальному перекладі означає «крок лисиці», то термін «квік-степ» — «швидкий крок».

Фокстрот «Веселий супутник» К. Мяскова належить до вищезазначеного жанру. На відмінність від інших, цьому фокстроту композитор надає узагальнену програмну назву, яка спрямовує слухачке сприйняття на відчуття невинного активного руху.

Фокстрот написаний у тричастинній формі *A–B–A (da capo)* зі вступом, де крайні розділи, у свою чергу, набувають рис мікро-тричастинності, а значно коротший розділ «*B*» будується з двох восьмитактних форм (*B–dur–Es–dur–B–dur*), що якнайкраще підходить до рухливого танцювального твору.

За фактурою «Веселий супутник» контрастний двом попереднім фокстротам, оскільки мелодична лінія викладена, переважно, одноголосно. Інтенаційна природа тематизму суто танцювальна. Гострий пунктирний ритм мелодичної лінії в поступових спадах і зростаннях у малому діапазоні автор вдало підкреслює не тільки альтерованими шаблями ладу, а й акцентуацією на першій та третій долях тактів. Останнє в свою чергу є характерною рисою квік-степу. Кожний мелодичний хід майстер обрамляє достатньо насиченою акцентованою синкопованою акордиком, котра характерна для «блукаючих» акцентів свінгу, що привносить у музику вишуканість і самотність.

У розділі «*B*» тематичний розвиток відбувається за варіантним принципом. Характерна часткова зміна акцентуації на офф-бітну синкоповану ритміку, мажоро-мінорні тональні зіставлення (*As–dur–f–moll*). На відміну від крайніх розділів, велику роль у розвитку середньої частини відіграють прості діатонічні секвенції. Дещо іронічний штрих вносить ефектний виконавський засіб *glissando* акордом, котрий можливо виконувати якнайкраще тільки на баянній клавіатурі.

Басово-акордовий акомпанемент педалізує й ритмічно підкреслює гармонічний пласт, що в повній мірі відповідає потребам танцюристів. Динаміку диктує сама фактура, в якій акорди звучать гучно — *forte*, а одноголосні елементи тихіше — *mezzo-forte*. Композитор позначив динамічні нюанси (в діапазоні від *pianissimo* до *forte*) лише на гранях розділів форми та на початку фокстроту, щоб зорієнтувати виконавця в потрібному напрямку. Так чи інакше у творі немає певних динамічних обмежень — виконавець, виходячи з власного оркестрового мислення, може частково доповнювати авторський текст власними нюансами і тембровою реєстровкою, що не суперечать виконавському стилю та жанру квік-степ.

Фокстрот «Веселий супутник» виявився першим вдалим твором К. Мяскова в жанрі квік-степу, який поки що не опанували інші українські митці. Сподіваємося на подальші композиторські напрацювання у цьому напрямку музичного мистецтва.

Отже, формування нових засобів музичної виразності в баянній творчості — процес тривалий і складний, спрямований на опанування нових жанрово-стильових шарів. Завдяки творчості К. Мяскова відбулося проникнення джазової стилістики в розважально-прикладне музикування (згадаємо риси свінгу, блюзу тощо), з'явився новий блискучий технічний засіб *glissando* акордом, а сам жанр фокстроту збагатився елементами сучасної композиторської мови — кластерами, що звучать вельми природно. Проведений аналіз обраних творів показав органічне втілення стилістичних рис як повільного фокстроту (слоу-фокс) так і квік-степу. Все це сприяло зростанню виконавської техніки баяністів, їх художньої майстерності, стимулювало зацікавленість концертних виконавців цією галуззю музикування, наслідком чого стали нові перемоги на різноманітних конкурсах і фестивалях.

Література

1. Власов В. П. Школа джазу на баяні і акордеоні / В. П. Власов. — Одеса : Астропринт, 2008. — 160 с.
2. Ляхова Т. Л. Регтайм / Т. Л. Ляхова // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — С. 582. — (Музыкальная энциклопедия; т. 4).
3. Стельмашенко О. О. Костянтин Мясков: український радянський композитор / О. О. Стельмашенко. — К. : Музична Україна, 1981. — 48 с., ілл. — (Творчі портрети українських композиторів).
4. Фокстрот // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — С. 861. — (Музыкальная энциклопедия ; т. 5).
5. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: [научно-методический очерк] / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1983. — 88 с.

Пташенко С. В. Жанр фокстроту в баянній творчості К. Мяскова. У статті розглядається проблема історичного становлення і розвитку жанру фокстроту на прикладі маловідомих у сучасних виконавських колах баянних фокстротів Костянтина Мяскова.

Ключові слова: фокстрот, баян, виконавство.

Пташенко С. В. Жанр фокстрота в баянном творчестве К. Мяскова. В статье рассматривается проблема исторического становления и развития жанра фокстрота на примере малоизвестных в современных исполнительских кругах баянных фокстротов Константина Мяскова.

Ключевые слова: фокстрот, баян, исполнительство.

Ptashenko S. Genre foxtrot music by Konstantin Miascov. This article is devoted to the problems of historical formation and development of the genre foxtrot on examples of little-known in modern performers button accordion foxtrot music by Konstantin Miascov.

Keywords: foxtrot, bayan, carrying out.

УДК 78.03: 78.087.6

Ши Хунчан

**ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ КИТАЙСКОЙ
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ.**

В современном мире все более активно происходят процессы взаимодействия различных цивилизационных пластов, как «по вертикали», т. е. в сопоставлении исторических эпох, так и по горизонтали, во всевозрастающем интересе к достояниям географически отдаленных культур. Эти процессы заметны не только в европейском сообществе, но также и в творчестве китайских мастеров. Показательно, что современные композиторы Китая обращаются наряду с древней национальной поэзией, к литературным сочинениям современных авторов, которые обнаруживают очевидную связь с многовековой традицией. Кроме того, ни литераторы, ни музыканты не могли отрешиться от тех стремительных событий, которые принесла вторая половина XX в. китайскому обществу, ранее весьма консервативному и медленно поддающемуся каким-либо изменениям. Эти радикальные перемены непосредственно коснулись китайского искусства в целом, поэзии и музыки в частности.

Ши Хунчан, 2010

В этом общественно-историческом контексте представляется показательным рассмотреть ряд характерных камерно-вокальных произведений ведущих современных китайских композиторов, где отразились и указанные общественно-исторические перемены, коснувшиеся национальной культуры, и сложное взаимодействие национального — европейского, существенно повлиявшее на ее развитие.

Среди научных источников, на которые в первую очередь опирается автор данной статьи, выделим посвященные китайской поэтической-певческой традиции [8; 6], природе дальневосточного музицирования, в том числе и вокального [7]. Особенно ценной в смысле жанровой классификации оказалась для нас диссертация Вей Дзюня [2].

Проанализируем несколько образцов современной китайской камерно-вокальной музыки. Одним из весьма популярных в этом жанре произведений является романс «Это я»¹ Ху Цзян Фена на слова Чиао Ху Аня.

Три куплета поэтического текста выдержаны в духе эстетико-философских рефлексий, присущих китайской традиции: тоска по Родине воплощается в символике природы. Вспомним также, что и для китайской народной песни характерен гилозоизм, лежащий в основе национального мировоззрения, выражающийся в видении природы как живого организма. Человек в этой культурной системе стремится к жизни во всей ее природной полноте и рациональной устроенности. Поэтому музыкальная интерпретация поэзии в данном романе сочетает характерные черты китайской вокальной интонации с европейскими нормами композиции, прежде всего в плане построения формы.

Трехчастная репризная форма романса *A–B–A* в целом типична для европейской трактовки жанра. Фортепианное сопровождение обнаруживает сходство с виртуозной фактурой *brillant* аккомпанемента

¹ Приводим полный текст романса / перевод мой. — *Ши Хунчан*/.

Тоскую по Родине,
Тоскую по нашей реке и ее волнам,
О, мама! Смеющейся ветерок в вашем саду —
Это я, это я, это я.
Тоскую по Родине,
Тоскую по ракушкам на знойном песке,
О, мама! Вдали показалось суденышко —
Это я, это я, это я, это я.
Тоскую по лунному свету и его отражению в воде,
О, мама! Нежное пение, доносящееся издали —
Это я, это я, это я!

позднеромантических камерно-вокальных сочинений. Об этом свидетельствуют бравурные арпеджио, охватывающие почти весь объем клавиатуры в фортепианной прелюдии и имеющие здесь звукоподражательное значение (образ реки, одного из символов Родины, по которой тоскует лирический герой).

Система выразительных средств романса явственно обнаруживает профессиональную композиторскую подготовку автора и в то же время глубокие национальные корни его музыкального мышления. Так, в гармоническом плане начального раздела преобладает выдержанная тоническая функция, при этом в фактуре изложения заметно подражание звучанию пипы — древнего китайского струнно-щипкового инструмента, используемого как аккомпанемент для пения и декламации. В дальнейшем гармоническом движении композитор отдает предпочтение тональной переменности и натуральному минору, избегает вводноновости, которая противоречит пентатонной природе мелодики. В рамках основной тональности *g-moll* выстраивается традиционная для функциональной гармонии последовательность:

t – t6 – D4/3 – t – S9 – II 6/5 – D7 – t – VII6/5 D7 d – etc.

Важное место в системе выразительных средств занимает метроритмическая пульсация, свободная, приближенная к взволнованной ораторски-патетической речи. В вокальной партии обнаруживается природа китайской декламационно-певческой традиции. Пентатонная основа исходного мелодического зерна, импровизационная свобода изложения, причудливая мелодическая орнаментика органично присущи национальной (как профессиональной, так и фольклорной) вокальной манере, в чем отразилась связь со спецификой китайской речи. Она состоит, прежде всего, «в смысло-разделительной роли тонации и соответствующей интонации, в зависимости от которых изменяется понятийное значение слогов. Это обеспечивает дифференциацию между ними, возрастание их многообразия» [2, с. 10]. Подобное соотношение слова и музыки наблюдаем и в этом романсе: музыкальная интонация следует за изгибами поэтического текста и воплощает все его эмоциональные оттенки и звукоподражательные элементы.

Так, слово «Родина» (*Тоскую по Родине*) не только приходится на выдержанный кульминационный тон первой вокальной фразы, но и дополняется орнаментальной фигурой, подчеркивая ключевую роль в поэтическом содержательном ряду. Образ «смеющегося ветерка» воплощается в мелодии с помощью легких волнообразных переливов. Трехкратное повторение заключительных слов

каждой строфы — «это я» — также находит соответствующее решение в музыке. Оно не случайно: повторность смысловой единицы призвана передать глубину и многообразие главного чувства — тоски по Родине, вследствие чего и интонационные варианты повторения ключевой фразы отличаются различными эмоционально-смысловыми микронюансами. Вариантное повторение мотива вообще принадлежит к характерным признакам фольклорной песенной традиции.

Еще более заметен синтез китайской национальной певческой интонации и европейских выразительных приемов в среднем разделе романса. Здесь фортепианная партия своей патетичностью корреспондирует со вступлением и отличается значительным эмоциональным нарастанием. Непрерывная триольная пульсация, охватывающая широкий диапазон, опирается на басовую основу, образующую собственную мелодическую линию, в результате создается полиметрическая комплементарность двух фактурных пластов.

Вокальная партия романса сохраняет свободную декламационно-ораторскую манеру развертывания музыкальной мысли, вообще присущую китайской певческой культуре, особенно ее эпическим песнопениям, именуемым шо чан (*song chang*)². По сравнению с развитием в экспозиции мелодика среднего раздела устремляется вверх, захватывает более высокий регистр и воспринимается как эмоциональный всплеск.

Реприза повторяет тематический материал экспозиции и, таким образом, создает завершенное симметричное обрамление, что придает всему построению структурную отточенность, присущую китайскому искусству во всех его жанрах и видах искусств.

Романс «Это я» репрезентирует современный уровень китайского камерно-вокального творчества с характерным поиском универсальных, понятных для всех интонационно-выразительных средств, обогащающих национальную певческую традицию. Вместе с тем главным заданием композитора остается репрезентация неповторимого своеобразия китайского вокального искусства, обладающего огромным художественным потенциалом и силой эмоционально-эстетического воздействия.

² Сон чан — китайские народные песни-сказания, в которых на первое место выводится развернутый сюжет и слово играет ведущую роль. Речитативный характер мелодической линии поддерживается неопределенными по высоте ударными инструментами, благодаря чему усиливается рельефность произношения слов исполнителем и проясняется их восприятие [2].

Интересно сравнить воплощение сходного содержательного ряда в романсе «Сон. Желтая река»³ Пан Иао Хе на слова Динь Чиао Чуна.

В этом сочинении — своеобразном лирическом откровении лирического героя, повествующем о разлуке с Родиной и постоянной тоске по ней, которую не могут заглушить никакие радужные перспективы, композитор использует различные средства для воплощения поэтического образа: изысканные колористические приемы в фортепианной партии, отличающейся значительной дифференциацией фактуры. Здесь ощущается влияние импрессионистских и символистских «оттенков настроений и видений», переменности событийных плоскостей, смысловой светотени.

Композиция романса отличается конструктивной четкостью — два куплета повторяются почти без изменений, лишь второй куплет дополняется эффектной резюмирующей фразой на словах: «Весь мир предо мной — стремлюсь лишь к тебе».

Краткое фортепианное вступление основывается на арпеджированных переливах, охватывающих широкий регистровый объем, — излюбленном приеме звукоподражания водной стихии в европейском романтизме и импрессионизме⁴. Мерное покачивающееся движение на тоническом органном пункте в основной тональности *c-moll* подготавливает появление вокальной мелодии. Вокальная партия романса разворачивается неторопливо, отмечена эпической повествовательностью, что, как и в предыдущем романсе, указывает на трансформацию национальной традиции шон чан. Ее регистровый объем по сравнению с пространственностью и подвижностью фортепианной партии невелик и укладывается в диапазон большой сексты ($b-g^1$).

Однако свободная неравномерная метrorитмическая пульсация, обусловленная переменностью метра ($4/4-5/4$) придает общему повествованию взволнованный характер, что подчеркивает сопоставление

³ Приводим поэтический текст в нашем переводе:

Лунный свет на море —
Я тоскую по Родине,
Желтая река в моем сердце.
Как часто я вижу родной Китай —
Но только во сне.
Желтая река — мое печальное воспоминанье.
Пробуждаясь ото сна, тоскую и плачу.
Весь мир предо мной — но стремлюсь лишь к тебе.

⁴ Вспомним, например, «Фонтаны виллы д'Эсте» Ф. Листа или «Игру воды» М. Равеля.

вечного безмятежного спокойствия природы и неуверенности, смятенности человеческого духа.

Убедительно в эмоционально-ассоциативном плане решено сопоставление сна и яви. Эта оппозиция весьма распространена как в китайской поэзии и прозе, так и в романтическом европейском искусстве. Достаточно вспомнить такие хрестоматийные образцы национальной литературы прошлых эпох, как роман «Сон в Красном Тереме» Цао Сюэцина или стихотворения Бо Цзюй-и в жанре цы.

Композитор объединяет различные приемы, способствующие передаче этой содержательной оппозиции, сюжет разворачивается как бы в различных плоскостях и, одновременно, обозначаются черты смысловой общности всего произведения.

Так, первое предложение вокальной партии — воспоминание и тоска по Родине *наяву* — охватывает неширокий диапазон меньше октавы в среднем регистре (первая октава), отличается плавным, преимущественно секундово-терцовым движением. Развитие постоянно возвращается к тонической опоре *c-moll*, отличается сдержанной динамикой, размеренностью и регулярностью, чему способствует секвенционное повторение исходного мотива. Поскольку секвенционность как принцип развития не свойственна китайской музыке, ее следует воспринимать как выразительный смысловой прием: мысли лирического героя постоянно возвращаются к тому, что не дает ему покоя. Фортепианное сопровождение столь же сдержанно и неторопливо, опирается на тонический органнй пункт. Благодаря такому «множественному и концентрированному воздействию» [5, с. 247–252] выразительных средств создается впечатление повествовательности, окрашенной оттенком ностальгии и рефлексивности.

После первого предложения в вокальной партии появляется длительная пауза — два такта, во время которой мелодическую линию подхватывает фортепиано, сохраняя основные контуры и метроритмический рисунок, но придавая ей уже совсем иной эмоциональный оттенок. Изменив фактурную формулу сопровождения на типичные для романтической взволнованности триольные «блуждания», придав мелодии большую экспрессивную открытость, автор стремится подготовить следующий этап драматургического развития.

Совсем в ином эмоциональном ключе решен средний раздел романса. От слов: «Как часто я вижу родной Китай» решительно изменяется весь комплекс выразительных средств: вместо размера $5/4$ вводится $4/4$; минорная основная тональность заменяется одноименным *C-dur*, мелодия переносится на октаву выше, динамика изменяется на *f*, аккомпанемент наполняется яркими аккордовыми восходящими всплесками-тиратами, мелодическая линия охватывает более широкий диапазон, опери-

рует интервалами квинты, сексты, т. е. в образе сна все направлено на создание пространства-света. Тематический материал нельзя назвать совсем новым: в нем заметны аллюзии к исходному тематизму, в частности, опора на устойчивые звуки трезвучия, но поскольку он подается в инверсии, к тому же в совсем ином выразительном контексте, то и ощущение «отдаленного видения» оказывается более сильным.

На словах «Пробуждаясь ото сна, тоскую и плачу» вновь возвращается исходная минорная тональность и размер 5/4. Но этот раздел нельзя назвать репризой, скорее здесь синтезируются признаки обоих предыдущих разделов, символизируя некое взаимопроникновение яви и сна, наступившее после пробуждения. Мелодия основывается на мотивных зернах среднего раздела, соответственно, изменяя их ладотонально и ритмически. Фортепианная партия сохраняет экспрессивную приподнятость, хотя вектор движения направлен, в отличие от среднего раздела, не вверх, а вниз.

Фортепианная постлюдия синтезирует приемы прелюдии и интерлюдии: мягкие переливы арпеджио левой руки напоминают о чудесном видении желтой реки, правая же подхватывает экспрессивную тему, воплощающую состояние тоски и отчаяния, в котором пребывает лирический герой.

Весьма эффектно сделано завершение романса — вокальная мелодия замирает на опорном тоническом звуке, подчеркивая восклицательный знак последней поэтической фразы, а в аккомпанементе появляется стремительный нисходящий ход с динамическим замиранием. Такое окончание глубоко передает сокровенную сущность поэтического текста: ведь стремление так и остается несбыточным желанием, очарование сна растворилось и исчезло вдали.

С проанализированными вокальными произведениями во многом перекликается романс «Родина — это синее небо в моем сердце», слова⁵ и музыка То Ба Хе. Здесь также воспеваются наиболее распространенные в традиционной древней и современной китайской поэзии и музыке образы: любовь и тоска по Родине, единство человека и природы, созидательный труд, направленный на достижение гармонии с природой.

Куплетно-вариантная форма романса разворачивается по принципу крещендирующей драматургии, то есть с постепенным нарастанием дина-

⁵ Приводим поэтический текст в нашем переводе:
Солнечный свет озаряет нашу прекрасную Родину,
Легкий ветерок обвеивает нашу прекрасную Родину,
Чистая река омывает нашу прекрасную Родину,
Наполняет меня теплом любви, когда я работаю в поле,
Тоскую по Родине и ее весне — ведь она всегда в моем сердце!
А-а-а-а! Весна, которая всегда в моем сердце!

мического напряжения. Если в первом куплете изложение укладывается в симметричное восьмитактовое построение, то во втором — уже присутствует выразительное двухтактовое дополнение, а также происходит расширение диапазона мелодии. Третий куплет лишь относительно может быть определен как таковой, благодаря повторению основного мотива вначале, в целом завершение представляет собой развернутую вокальную каденцию.

Данное сочинение — одна из тех утонченных миниатюр, которые передают быстротечный образ меняющихся картин природы. Несмотря на то, что в поэтическом тексте упоминается о тоске по Родине, в музыкальной палитре романса преобладают светлые краски, грациозность, изящность, плавность танцевальных движений. Ощущение приподнятости возникает благодаря подчеркиванию кульминационного тона во всех фразах, от которого симметрично расходятся нарастания и спады, а также широкому диапазону фортепианного сопровождения. Весьма выразительны подчеркнутые окончания фраз и повторы главных тематических «зерен», эффектно решен и неожиданный аккорд — «всплеск», завершающий фортепианную постлюдию.

Таким образом, удачно найденные выразительные средства, гибко раскрывают поэтический прообраз. Утонченная, графически четко выписанная вокальная партия, в которой преодолевается устойчивость тонической опоры, оставляет впечатление прихотливой арабески, орнамента, с затейливо повторяющимися главными элементами. Этот эффект вызывает ассоциации с графически ясным, филигранно выписанным узором, присущим китайским живописным миниатюрам.

Весьма неожиданным как по поэтическому содержанию, так и по его музыкальному воплощению может показаться романс Чан Ио Куна на слова Цзян Кей Жу «Весенняя сказка»⁶, образный строй которого весьма отдаленный от традиционных европейских представлений о сказке, тем более весенней. Здесь в аллегорической форме отражаются проблемы современной жизни, что в целом характерно для китайской литературы, где абстрактное и конкретно-жизненное существуют в нераз-

⁶ Приводим полный текст стихотворения в нашем переводе:

Весенняя сказка, весенняя сказка, та памятная весна. А-а-а-а!

В 1979 году была весна,

Один мудрый человек начертал круг возле китайского моря,

Потом нарисовал сказочные очертания новых городов,

Сказочные вершины золотых гор.

Весна разбудила Китайскую стену,

Повернула полноводную реку в Китай,

Мы пошли новым путем,

Весенняя сказка, весенняя сказка, А-а-а-а!

дельном единстве, а буквальный и переносный смысл взаимопроникают и взаимообогащаются. Например, политические перемены могут аллегорически зашифровываться как исповедь влюбленной женщины. Назначение литературного текста в китайской традиции состоит, главным образом, не в том, чтобы прямо высказывать мысль, а в том, чтобы в равной мере выражать и скрывать, называть и утаивать. С этим и связана трудность комментирования китайских литературных текстов, предназначенных для европейского читателя, поскольку европейская литература зиждется на иных эстетических предпосылках.

Текст романа является откликом на социально-политические изменения в стране, происходящие во второй половине 70-х годов — проведение реформ, известных как «реформы Ден Сяо Пина».

Сочинение представляет собой развернутый монолог, в котором взаимодействуют и синтезируются как разные типы вокальной мелодики — речитативно-декламационный и ариозно-кантиленный, — так и разные модусы фортепианного сопровождения, чутко следующего за развитием поэтического текста. В обширной 9-тактовой фортепианной прелюдии инструмент выполняет прежде всего звукоизобразительную роль в создании изысканного, импрессионистического образа. Фортепиано практически нигде не воспринимается как аккомпанирующий инструмент, поскольку ему поручаются важные смысловые контрапункты.

Вокальная линия романа отличается особой ритмической свободой, широкими октавными взлетами к кульминационным вершинам, богатой динамической и агогической палитрой, что передает приподнятое, экстатическое состояние духа, символизирующее весеннее пробуждение надежд. Столь же открытым выражением экспрессии характеризуется фортепианная партия, которая вступает в равноправный диалог с голосом. Развертывание мелодической линии романа лишено предварительной заданности, здесь властвует сквозной тип развития, определяемый смысловыми нюансами поэтического текста, в чем сказываются некоторые черты театральности, связанные с ритуальностью воссоздания образа весны в китайской фольклорной традиции.

Крещендирующая драматургия романа приводит к экстатическому гимну-завершению, в котором патетические взлеты вокальной мелодии поддерживаются «монументальными колоннами» аккордового массива фортепиано. Отмеченный выше синтез ариозной напевности и декламационности в вокальной партии даст возможность композитору чутко переинтонировать эмоциональные подтексты поэтического слова.

Итак, излюбленный как в западной, так и в восточной культуре образ весны трактуется в данном случае не только в традиционном ключе, как символ пробуждения жизни, но и как символ обновления современного

общества, нового пути, открывающегося перед человеком. Весь арсенал выразительных средств направлен на создание эффекта пробуждающихся мощных сил природы, свободной стихии, аллегорически сопоставляемой с силой человеческого духа и его устремленностью к будущему.

Если сопоставлять «Весеннюю сказку» с китайской певческой традицией, то можно обнаружить трансформацию нескольких национальных жанровых моделей фольклорного происхождения. Во-первых, здесь заметны некоторые признаки шан тен ге, т. е. «горно-степных песен», которые по традиции исполняются вдали от людей, в горах (шан ге) или в степи (тен ге)⁷. Отсюда восходящие октавные ходы, исполняющиеся на одном слоге, богатая мелодическая орнаментика, в частности, использование трелей, форшлагов, тремоло, ферматные задержания ключевых слов в содержательном ряду. Во-вторых, декламационность вокального изложения указывает на претворение традиций сон чан — эпических сказаний, оказавших сильное влияние на камерно-вокальное творчество современных китайских композиторов.

Подводя итоги, отметим, что краткий обзор каждого из представленных камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов имел своей целью не столько дать развернутый теоретический анализ музыкального языка, средств выразительности, которые применяет тот или иной мастер, а сосредоточиться на образно-эмоциональных параметрах романсов, песен, проследить определенные эстетико-стилевые параллели, которые являются наиболее естественными для художественного мышления авторов. Черты общности обнаруживаются в опоре на древние традиции национального певческого искусства, которые оригинально претворяются и трансформируются современными композиторами, но остаются незабываемой основой творческих поисков. Это обусловило ряд общих признаков, касающихся, прежде всего, природы мелодической просодичности, метроритмической организации, взаимодействия текста и музыки, претворения некоторых характерных жанровых моделей, присущих китайскому песенному фольклору.

Поэтому проанализированные камерно-вокальные произведения обладают, по нашему мнению, еще одним неоченимым преимуществом: они направлены на восприятие конкретной слушательской аудитории, способной воспринимать и сопереживать их богатому образно-эмоциональному миру.

⁷ Детальную классификацию жанров китайской традиционной песенности осуществил Вей Дзюнь в цитированном исследовании [2]. Мы придерживаемся предложенных им принципов классификации.

Литература

1. Бо Цзюй-и. Четверостишия, Перевод Л. Эйдлина / Бо Цзюй-и. — М : Государственное издательство художественной литературы, 1951. — 248 с.
2. Вей Дзюнь. Жанровая система народно-песенной культуры Китая : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Вей Дзюнь. — К., 2006. — 18 с.
3. Каратеева Т. Поэзия Востока. Китай и Япония / Т. Каратеева // Литература. — М. : Первое сентября, 2002. — С. 3–4. — (Литература; № 42).
4. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ма Вей. — Одесса, 2004. — 16 с.
5. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. Мазель. — М. : Сов. композитор, 1978. — С. 247–252.
6. Рифтин Б. Л. Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре / Б. Л. Рифтин. — М. : Изд. восточной литературы, 1961. — 296 с.
7. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / [сокр. пер., сост., ред. и предисл. Г. Шнеерсона]. — М. : Музгиз, 1958. — 143 с. — (О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов; вып. 1).
8. Юэ-фу. Из древних китайских песен. — М.-Л. : Изд. восточной литературы, 1959. — 542 с.

Ши Хунчан. Характерные черты китайской камерно-вокальной музыки второй половины XX ст. В статье рассматриваются образцы китайского камерно-вокального искусства второй половины XX века, прослеживается влияние национальной певческой традиции на современную трактовку камерно-вокального жанра. Особое внимание уделяется соответствию поэтического текста и его музыкального прочтения.

Ключевые слова: китайская вокальная музыка, жанр романса, взаимодействие музыкального и поэтического текста.

Ши Хунчан. Характерні риси китайської камерно-вокальної музики другої половини XX ст. В статті розглядаються зразки китайського камерно-вокального мистецтва другої половини XX сторіччя, простежується взаємодія національної співочої традиції на сучасну трактовку камерно-вокального жанру.

Ключові слова: китайська вокальна музика, жанр романсу, взаємодія музичного та поетичного тексту.

Shi Hongqiang. Some tendencies of Chinese vestibule-vocal music of the second half of XX c. In the article are examined standards of the Chinese vestibule-vocal art of the second half of XX century, co-operation of national singing tradition and influence of the romantic and post-romantic, modern European canons of vocal music are traced. The special attention is spared to accordance of poetic text and his musical reading.

Keywords: Chinese vocal music, poetic text, genre model, artistic tendencies of XX century.

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ЧЖУ ЦЗЯНЬ-ЭРА
КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
КОНВЕРГЕНЦИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА**

В развитии современной гуманитарной науки всё более явственно обнаруживается процесс проникновения в древние слои человеческой мысли, которые, в свою очередь, демонстрируют общность основных философских категорий и схожесть их трактовки в различных национальных культурах. Именно такой подход — выявление родства культур при их многообразии — один из приоритетных в сегодняшней ситуации глобализации мирового общества.

С одной стороны, мы восхищаемся блистательными примерами влияния китайской культуры, а именно — философии «чань» — на западную академическую музыкальную традицию. Вспомним «Песнь о земле» на темы стихотворений четырех китайских поэтов (Ван Вэй, Ли Бо, Мэн Хаожань, Чжан Цзи) Густава Малера и своеобразную «трилогию» «Музыка перемен», «Музыка воды», «Музыка зимы» Джона Кейджа.

С другой стороны — наблюдаем все более активно проявляющийся процесс европеизации китайской музыки в XX веке, результатом чего стало развитие в стране целой системы современной академической музыки. Ранее европейское музыковедение в силу различия западной и восточной философий столетиями не проникало в сущность китайской музыки с ее определяющей ролью отдельного звука (в европейской музыке основой считался мелодический оборот), не наслаждалось «взаимопроникновением» звукорядов инь и ян (минорного и мажорного). Еще Г. Берлиоз в известном сборнике новелл «Вечера с оркестром», изданным в 1853 году, писал о музыке Востока: «Дробный, монотонный по ритмическому рисунку аккомпанемент исполнялся <...> в полнейшем диссонансе с нотами голоса <...>» [2]. Только в искусстве XX века можем констатировать влияние эстетической конвергенции Запада и Востока. Это проявилось в творчестве ряда китайских композиторов, среди которых: Цюй Вэй, Лю Чжи, Ли Хуаньчжи, Ван Мин, Тань Дунь, Ду Минсинь и многие другие; в практике исполнителей: Шэн Чжунго, Ху Хуэна, Ли Чжэна, Вэй Данвэна и других.

Таким образом, увидеть общечеловеческие духовные константы, и в то же время оценить красоту их национально-своеобразного превращения в современной музыке — такие задачи считаем актуальными для музыковедения. Исходя из этого определилась проблематика данной статьи, цель которой — рассмотреть проявления эстетической конвергенции западной и восточной культур на примере камерно-инструментального творчества одного из ведущих современных китайских композиторов Чжу Цзянь-эра.

Достижение поставленной цели вызвало необходимость решения таких задач: 1) охарактеризовать творческую личность Чжу Цзянь-эра; 2) рассмотреть камерно-инструментальное творчество композитора, проанализировать избранные произведения; 3) сделать выводы о превращении в камерно-инструментальной музыке Чжу Цзянь-эра эстетической конвергенции Запада и Востока.

Одной из первых музыковедческих работ, знакомящих музыкантов восточной Европы с древней и современной китайской музыкой, является труд Г. Шнеерсона «Музыкальная культура Китая», изданный в Москве в 1952 году и посвящённый памяти китайского композитора Си Син-хая [17]. Это, безусловно, ценное исследование исторического и теоретического аспектов народной музыки Китая, однако, третья часть «Музыка Нового Китая», вместе с собственно музыковедческими исследованиями, содержит большое количество идеологического материала.

Несколькими годами позже в СССР под редакцией Г. Шнеерсона появился первый выпуск сборника «О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов» [11]. Изданный в Москве в 1958 году, он, несомненно, был известен Чжу Цзянь-эру, учившемуся в то время в Московской консерватории. Особенный интерес здесь вызывает статья Ма Сы-цуна «О творчестве молодёжи» [11, с. 105–119], в которой нашли отражение тенденции развития новой китайской музыки, в том числе симфонической, камерно-инструментальной.

Среди трудов, возникших в последней четверти XX века, особенно выделим исследования С. Серовой «Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.)» [12] и Н. Шахназаровой «Музыка Востока и Запада: типы музыкального профессионализма» [16].

Современная наука все чаще обращается к теме взаимопонимания и взаимовлияния художественных культур Запада и Востока. Так, огромный вклад в разработку проблемы Европа — Китай внесли: С. Волкова («Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии» [4]), Э. Кучменко («Взаимовлияния историко-культурных процессов Запада и Востока в XVIII–XX ст.: (на примерах художественной культуры)» [8]), а также китайские музыковеды,

среди которых предложенный аспект наиболее полно разрабатывают: Лю Бинцян («Веризм и его аналогии в музыкальном искусстве Европы и Китая» [9]), Ма Вей («Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции и исполнительства» [10]) и др.

Теме нашей статьи наиболее близко исследование Чжу Чанлей «Конвергенция восточной и западной художественной традиции в композиторской практике» [15]. Автор исследует конвергентные связи между тенденциями развития современной инструментальной музыки Китая и Украины на примере творчества Бао Юань Кея (симфония «Сын народа», отдельные части симфонического цикла «Моя Родина») и Евгения Станковича (камерные симфонии, «Музыка для небесных музыкантов»), при этом определяет конвергентность как особый аналитический аспект рассмотрения культурных феноменов. Чжу Чанлей подчёркивает интегративную сущность современной музыкальной культуры и предпосылки её синтетической природы, корни которых исследователь видит как в фольклорной, так и в академической музыкальной традиции [15].

Чжу Цзянь-эр, один из ведущих современных китайских композиторов, родился в 1922 году в Тянь-Цзинь, в провинции Аньхой. Высшее музыкальное образование получил в Московской консерватории (1955–1960) в классе композиции Сергея Баласаняна, среди воспитанников которого также китайские композиторы Чуй Вэй, Цзоу Лу и другие.

Чжу Цзянь-эр многие десятилетия жизни и творчества посвятил одной из культурных столиц страны — Шанхаю, где работал в Шанхайском оперном театре (с 1962 года), Шанхайском симфоническом оркестре (с 1976 года), в Шанхайской консерватории [14, с. 625; 18; 19].

В творческом наследии композитора — пять симфоний, «Праздничная увертюра», Симфоническая фантазия, симфония-кантата «Героическая поэма», произведения для фортепиано соло, струнные квартеты, фортепианные трио, произведения для китайских традиционных инструментальных ансамблей и др. Произведения Чжу Цзянь-эра удостоены многих наград, в том числе Симфоническая фантазия — отмечена на Всекитайском конкурсе симфонического творчества в 1981 году; Четвёртая симфония — гран-при королевы Марии Хосе на Конкурсе музыкальных Композиций в Швейцарии в 1990 году. В 1991 году композитор удостоен премии за выдающийся вклад в искусство и литературу — высший приз Шанхайских муниципальных органов власти. Музыка китайского художника звучала на многих Шанхайских весенних музыкальных фестивалях, на концертах в СССР, Японии, Германии, Швеции, Румынии, Соединенных Штатах Америки, на Филиппинах [14, с. 625; 18; 19].

Освещая творчество Чжу Цзянь-эра, можем сделать вывод, что на музыкальный стиль композитора 1960-х годов повлияло стремление к новизне выразительных средств и приемов, характерное для большинства молодых художников. Но позже композитор сумел преодолеть преобладающее веяние модных авангардных технологий, и найти свой индивидуальный способ выражения мысли в музыке. В результате в стиле Чжу Цзянь-эра органично объединились китайская национальная духовная основа и влияние европейских музыкальных традиций, что сказалось в выборе жанров, формах, элементов музыкального языка.

Рассмотрим наиболее известные камерно-инструментальные произведения Чжу Цзянь-эра с точки зрения претворения в музыке эстетической конвергенции Запада и Востока.

Триптих ор. 8b для струнного оркестра, написанный в 1956–1957 годах, в оригинале — для струнного квартета (ор. 8a), аранжировка 1980 года.

Несмотря на то, что в Триптихе использована одна народная мелодия, произведение во многом традиционно-европейское (что не удивительно, поскольку автор произведения в годы написания первоначального варианта уже был студентом Московской консерватории), и в то же время национально-китайское по колориту. Триптих содержит такие части: Танец — *Allegro con brio*, Ноктюрн — *Lento*, Рондо — *Allegro*.

В Танце имитируются китайские народные струнные инструменты (например, цитра «цин»», лютя «пипа» и др.) с помощью звучаний квинтовых у альтов и виолончелей. На этом фоне в рамках европейского *G-dur*'а у первых скрипок звучит ярко-национальная мелодия для которой характерна традиционная для древней китайской музыки ладовая ориентация — пентатоника (напомним, что ангемитонный звукоряд свойственен и для ряда европейских культур, в том числе украинской).

Пентатоника отвечает одному из важнейших понятий китайской музыкальной культуры — «ушэн» — 5 звуков (или звучаний, тембров) «как 5-ти первостихий в космическом цикле трансформаций “инь” — “ян”. “Ушэн”, а также “баинь” — “8 звуков”, “люйлюй” — “12 звуков” имеют тщательную обоснованность и символическую корреляцию с основными элементами макро- и микрокосмоса, пространственно-временными представлениями китайцев, философскими категориями, продемонстрированы глубокие связи музыкального мышления с общей системой мировоззрения, сложившейся в этой цивилизации. Об этом свидетельствует, например, известная коннотация звуков китайской пентатонической шкалы с пятью первоэлементами национальной натурфилософии, которые, входя во взаимодействие друг с другом, образуют всё сущее в этом мире, а также сторонами света, планетами, числами-символами, годовыми сезонами, состояниями погоды,

животными (символически связанными с 12-годовым циклом), социальными стратами, частями тела человека, некоторыми его органами, чувствами, чертами характера, определённым цветом, запахом, вкусом, воздействием при восприятии» [4, с. 13–14].

Понимание пяти звуков как символа-выразителя пяти стихий восходит к древнекитайской натурфилософии, в которой музыка трактуется как модель мироздания. В украинской науке эту тему рассматривает, в частности, Л. Тарапата: «В абсолютной темноте не было ни форм, ни границ, ни звуков <...> Когда небесный эфир (*янная ци*) начал опускаться, а земной (*иньная ци*) — подниматься, когда инь и ян впервые объединились и поплыли в космическом пространстве, окутаны благом (*де*), сдерживая в себе гармонию (*хе*), тогда и возникла музыка. Именно на этом этапе космогенезиса древнекитайские мудрецы усматривали ее истоки, утверждая, что музыка принадлежит Великому Началу» [13, с. 5].

Возвращаясь к Триптиху, заметим, что пентатоника, которую в данном случае с позиций европейского музыкознания можно определить как лад мажорного наклонения, символизирует мужское начало «ян», и она переходит в свою противоположность — лад минорного наклонения, символизирующее женское начало «инь».

Уже в первом разделе сложной трёхчастной формы эта тема разрабатывается, при этом используются приёмы классической разработки в европейской музыке. В средней части Танца — трио — в рамках *d-moll* на фоне квинт звучит нежно-проникновенная мелодия в пентатонном ладу у вторых скрипок, которая также подвергается разработке. Такое же соотношение западных и восточных традиций в музыке второй части Триптиха — Ноктюрне и третьей — Рондо.

Таким образом, классические европейские традиции в Триптихе для струнного оркестра Чжу Цзянь-эра наиболее явственно проявились в выборе жанров, инструментария, формообразовании, метрической основе и др. Но в этом контексте звучит колоритно-национальная по языку китайская музыка на ангемитонно-пентатонической основе, и в этом — яркое проявление эстетической конвергенции Запада и Востока.

Иначе решается данная проблема в знаменитом **«Нефрите» для пипа и струнного квартета** написанном в 1999 году. В произведении органично соединяются европейские постмодернистские тенденции и китайские национальные традиции.

Название «Нефрит» определяет характер пьесы, которую можно назвать фантазией. В сочинении передается красота, блеск, цветные переливы драгоценного камня, который считается в Китае национальным талисманом, поэтому прежде использовался и как монеты, и как паспорт для посланцев императоров. Восточная философия наде-

ляет владельцев нефритов лучшими качествами — это талисман чистых, храбрых и мудрых личностей.

«Репрезентантом» нефрита в произведении выступает пипа. Напомним, что это древнейшая китайская четырёхструнная лютяня. Её название состоит из имитации двух звуков, которые извлекаются двумя разными способами игры — «пи» и «па» — и обозначаются двумя иероглифами. Таким образом, пипа исполняет в произведении очень важную функцию: символизируя нефрит, инструмент, в то же время, символизирует многовековую китайскую философию и культуру.

Произведение написано в контрастно-составной форме с яркими чертами концертности — виртуозность, солирование пипа, соревновательность солиста с оркестром. Развитие материала характеризуется свободой, импровизационностью, при этом используются современные приёмы звукоизвлечения.

Исследуя постмодернизм в украинской камерной музыке 80–90-х годов XX века (то есть период, совпадающий по времени с написанием «Нефрита» китайским композитором), украинский музыковед Е. Береговая утверждает: «Содержательное многообразие украинской камерной музыки, отражающей многомерность мироощущения современного человека, отвечает эстетическим принципам постмодернизма — доминирующей системы ценностей в искусстве конца XX века. Вариативность взгляда на мир, отсутствие единой мировоззренческой картины, плюрализм стилевых и технико-стилистических находок сегодня определяют художественное сознание художников, давая множество оригинальных композиторских интерпретаций. Однако мы можем говорить не об украинском варианте постмодернизма, а лишь о постмодерной тенденции в Украине, ведь мир украинской камерной музыки конца XX века намного сложнее, глубже, неоднозначный как в стилевом отношении, так и в плане концептуального наполнения» [1, с. 129]. Мы, в свою очередь, смеем утверждать, что при доминирующем стержне многовековых национальных традиций отдельные тенденции постмодернизма внедрились и в китайскую культуру, при этом нашли на почве китайской философии свои яркие, национально-специфические музыкальные проявления. Пример тому — воплощение идеи человеческой чистоты, храбрости и мудрости в «Нефрите» Чжу Цзянь-эра.

Таким образом, подводя итоги, можем сделать вывод о том, что на творчество ведущего китайского композитора значительное влияние оказала европейская культура. В произведениях художника явственно проступают черты европейской классики и новой музыки — в жанрах, формах, метро-ритмической основе, в отдельных случаях в тональной организации и др., при этом содержание произведений остаётся ярко-национальным. Это свидетельствует о претворении в творчестве Чжу Цзянь-эра эстетичес-

кой конвергенції Запада і Востока, і в свою череду о наявності деяких загальних основ в таких, казалось бы, різних культурах. Эта общность при многоликості і різноманітності культурних проявлень створює передумови для нових культурологічних і музикознавчих досліджень.

Литература

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 років ХХ сторіччя / О. Берегова. — К. : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Національна парламентська бібліотека України, 1999. — 140 с.
2. Берлиоз Г. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://penin.berlioz.free.fr>.
3. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е. Васильченко // Музыкальные традиции стран Азии и Африки : Сб. тр. МГК / [отв. ред. Т. Цытович]. — М. : МГК, 1986. — С. 99–129.
4. Волкова С. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореф. дис... канд. искусств.: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / С. Волкова. — М., 1990. — 24 с.
5. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости / Г. Гессе. — М.-Л. : Прогресс, 1984. — 379 с.
6. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире / Е. Завадская. — М. : Наука, 1977. — 238 с.
7. Китайская музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 250–251.
8. Кучменко Е. М. Взаємовпливи історико-культурних процесів Заходу і Сходу в XVIII–XX ст.: (на прикладах художньої культури) : автореф. дис... д-ра іст. наук: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Е. Кучменко. — К., 1999. — 24 с.
9. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Лю Бінцян. — О., 2006. — 16 с.
10. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ма Вей. — О., 2004. — 16 с.
11. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / [сокр. пер., сост., ред. и предисл. Г. Шнеерсона]. — М. : Музгиз, 1958. — 143 с. — (О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов ; вып. 1).
12. Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.) / С. Серова. — М. : Наука, 1970. — 195 с.
13. Тарапата Л. Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження) : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 «Філософська антропологія і філософія культури» / Л. Тарапата. — Х., 1998. — 17 с.
14. Чжу Цзяньэр // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1991. — С. 625.

15. Чжу Чанлей. Конвергенция восточной и западной художественной традиции в композиторской практике : автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Чжу Чанлей. — К., 2008. — 20 с.
16. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и Запада: Типы музыкального профессионализма: [Исследование] / Н. Шахназарова. — М. : Советский композитор, 1983. — 153 с.
17. Шнейерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. Шнейерсон. — М. : Музгиз, 1952. — 250 с.
18. Baidu Baike article (Chinese) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://baike.baidu.com/view/116085.htm?func=retile>
19. Zhu Jian'er page from Silk Road Project site [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.silkroadproject.org/music/artists/zhu_jian-er.html

Ху Пинь. Камерно-инструментальное творчество Чжу Цзянь-эра как репрезентант эстетической конвергенции Запада и Востока. В статье анализируются камерно-инструментальные произведения Чжу Цзянь-эра. Триптих *op. 8b* для струнного оркестра есть образцом влияния европейской классики на китайскую музыкальную культуру. На примере «Нефрита» для пипа и струнного квартета утверждается, что при доминирующем стержне многовековых национальных традиций в китайскую культуру внедрились и отдельные тенденции постмодернизма, при этом они нашли на почве китайской философии целостности мироздания свои яркие, национально-специфические музыкальные проявления.

Ключевые слова: китайская музыка, камерно-инструментальное творчество, эстетическая конвергенция Запада и Востока.

Ху Пинь. Камерно-інструментальна творчість Чжу Цзянь-ера як репрезентант естетичної конвергенції Заходу і Сходу. У статті аналізуються камерно-інструментальні твори Чжу Цзянь-ера. Триптих *op. 8b* для струнного оркестру є зразком впливу європейської класики на китайську музичну культуру. На прикладі «Нефриту» для піпа і струнного квартету стверджується, що при домінуючому стрижні багатомістових національних традицій в китайську культуру проникли й окремі тенденції постмодернізму, при цьому вони знайшли на ґрунті китайської філософії цілісності світобудови свої яскраві, національно-специфічні музичні прояви.

Ключові слова: китайська музика, камерно-інструментальна творчість, естетична конвергенція Заходу і Сходу.

Hu Ping. Zhu Jian-er's chamber-instrumental works as a representative of aesthetic convergence of East and West. Zhu Jian-er's chamber-instrumental works are analyzed in this article. Triptych *op. 8b* for string orchestra is a model of the influence of European classical music to the Chinese culture. On the example of «Jade» for pipa and string quartet we affirm that the old national traditions are dominated in the Chinese culture but the certain postmodernistic tendencies were infiltrated in this culture too. While bright Chinese national musical works were created.

Keywords: Chinese music, chamber and instrumental works, aesthetic convergence of East and West.

IV. Музичне виконавство та методика виховання

УДК 78.2У: 78.471

Х. О. Флейчук

КАНТАТА «ГАМАЛІЯ» М. СКОРИКА НА СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА (ЕСТЕТИКО-СОЦІАЛЬНІ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ)

Феномен безпрецедентної за кількістю композиторських інтерпретацій поезії Т. Шевченка щоразу намагаються досягнути нові покоління філософів, літературознавців, мистецтвознавців. Але теоретичний (з позицій найрізноманітніших наукових ракурсів) аналіз першоджерела її об'єктивної сутності, яким є зафіксовані на папері віршовані рядки, становить лише одну з форм пізнання та розшифрування «послання» українського національного Пророка; іншу, доступнішу широкому суспільному загалу, сторону його буття складає існування суб'єктивізованих індивідуальним виконавським підходом читацько-драматичних, живописних, пластичних і, вочевидь, музичних творів, інспірованих Шевченковою поезією.

Адже, на сьогодні, композиторські і виконавські інтерпретації створили в суспільній уяві свого роду взірці (з позитивним відтінком) чи шаблони (з негативним) трактування *сенсу поезії*, а відтак, і бачення самої постаті Т. Шевченка. Інтонаційний словник музичного мистецтва став тлумачним для невичерпно багатого на різнобарв'я смислів вербально-образного арсеналу «Кобзаря».

У контексті щойно сказаного, з посеред багатьох важливих чинників соціального буття музичної Шевченкіани як ефективного способу популяризації ідей українського Пророка, виокремимо особливу роль виконавця-інтерпретатора, зокрема, диригента чи хормейстера (в стосунку до вокально-симфонічних чи хорових творів на вірші Шевченка), який в комунікативному ланцюгу «поет-композитор-виконавець-слухач» займає чільне місце основного «провідника» герменевтики поетичного і музичного текстів від авторів (поета, композитора) — до слухача.

Х. О. Флейчук, 2010

Окреслений аспект функціонування музичної Шевченкіани є на сьогодні чи не найменш розроблений музикознавством. Якщо, в цілому широкий спектр проблематики, пов'язаної із композиціями на тексти із «Кобзаря», ґрунтовно висвітлений у численних мистецтвознавчих дослідженнях (наприклад, аналітичні оцінки, зокрема, хорових творів, здійснено Л. Пархоменко, М. Гордійчуком, Т. Булат, О. Цалай-Якименко, М. Загайкевич, С. Павлишин, Л. Кияновською та багатьма іншими; окремі актуальні аспекти музичної Шевченкіани розглядаються в розвідках О. Козаренка, Л. Корній, Л. Яросевич, Я. Якуб'яка, Н. Королюк, М. Ластовецького та ін.), — то питання *виконавської інтерпретації* композицій до поезій Шевченка знаходять в музикознавчій літературі лише опосередковано-фрагментарне наукове втілення, переважно лише у зв'язку з дослідженням творчості того чи іншого композитора.

Більш-менш комплексно означений аспект охоплено лише монографією Н. Андрос «Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів українських радянських композиторів)» [1]. Авторка апелює насамперед до диригентів — керівників хорових колективів, намагаючись «дослідити ті об'єктивні явища, розуміння яких необхідно для обґрунтування виконавської концепції твору» [1, с. 4].

Дещо схожу мету покладено в основу даної розвідки. Зважаючи ж на появу останніми роками великої кількості прогресивних літературознавчих праць, які відкрили та продовжують відкривати нові обрії глибшого проникнення в семантичне багатство Шевченкових віршів (наприклад, дослідження О. Забужко [4], І. Дзюби [3], В. Смілянської та Н. Чамати [7]), і, з іншої сторони, на значний поступ в царині музичної інтерпретології (зокрема, в розробленні актуальної диригентознавчої проблематики, яка отримала ґрунтовне комплексне висвітлення, наприклад у найновішій монографії Г. Макаренка [6]), — означені науково-практичні завдання досягаються нами із врахуванням цих досліджень. Зрештою, кантата М. Скорика «Гамалія», яка виступає предметом зацікавлення автора статті, створена лише в перші роки ХХІ ст., що само собою спонукає здійснювати її аналіз, послуговуючись найсучаснішою методологією.

Отож, відправним пунктом представленого у статті виконавського бачення названої композиції, є докладний герменевтичний та структурний аналіз літературного першоджерела. Саме він становить, на нашу думку, чи не найважливішу передумову до створення диригентом переконливої виконавської концепції аналізованої партитури, дозволяє ретельніше простежити і збагнути логіку композиторського трактування часто неоднозначної семантики поезії Т. Шевченка, уявити для себе, а згодом, для артистичного колективу (як наслідок, — слухача), глибокі підтексти нотного запису.

Поему-кантату «Гамалія» М. Скорика для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру вважаємо однією з кращих сучасних музичних інтерпретацій Шевченкового слова.

Історична поема «Гамалія» була написана Т. Шевченком у 1842 р. під час морської подорожі до Ревеля (сьогодні — Таллінн). Змальовані в ній події не мають конкретного хронологічно окресленого аналога, а носять узагальнений характер у дусі козацької доби. Зрештою, романтизовано-узагальненою поетом є і постать самого запорозького ватажка Гамалії.

Очевидно, Мирослава Скорика, як і авторитетного шевченкознавця Івана Дзюбу, поема вразила «насамперед екстатичною динамікою ритмів і барв, живописністю самої картини виправи. Таке враження, що і клетотання хвиль Босфору, <...> і батальні сцени, <...> і пожежу Стамбула, — <...> все це спочатку намалював живописець, а потім перелив у слово поет» [3, с. 199]. Талановита музика М. Скорика вельми вдало доповнила і збагатила цей дуалістичний мистецький ансамбль.

На відміну від багатьох композиторів, які лише частково «озвучували» «Гамалію» (М. Копко, М. Лисенко, Я. Степовий, Г. Хоткевич, Ю. Мейтус), М. Скорик поклав на музику фактично цілу поему за винятком кількох строф. Цікаво, що навіть С. Людкевич висловлював великий сумнів стосовно можливості композиторської інтерпретації цільного тексту «Гамалії»: «Тільки ж ся поема, у своїм повнім виді не може ніяк становити однорідної композиції музичної, тому що в ній пронизуються раз у раз за формою і змістом принципіально різні елементи: епічного оповідання і вплетених ліричних епізодів, пісень, яких ніяк не можна зілляти в органічно цілу композицію» [5, с. 241].

Тим не менше, кількарізкові виконання поеми-кантати М. Скорика¹ супроводжувалися незмінним зацікавленням відвідувачів концертів. «Свіжість» і, водночас, доступність музичної мови твору, довершено-пропорційно вибудована форма, глибоко органічне злиття музичного і словесного начал, оправдано ефектна зображальність оркестру в повній мірі дозволяють віднести цей твір до знакових у музичній Шевченкіані.

За зразком поетичної «Гамалії», композиція М. Скорика вибудовується рядом відносно завершених епізодів-розділів, принцип поєднання яких також адекватний віршованому тексту. Так, епізоди з жанровими ознаками пісні («У туркені по тім боці», «Наш отаман Гамалія») мають у кантаті куплетну форму, дума-голосіння «Ой нема, нема» — хор з наскрізним розвитком, молитва «О милий Боже» — хорал.

¹ У Львові «Гамалія» М. Скорика неодноразово виконувалася Заслуженою академічною капелюю України «Трембіта» та Львівським академічним симфонічним оркестром під орудою самого композитора; поема-кантата належить також до репертуару Національної академічної капели України «Думка».

Крім багатьох зовнішньо-формальних ознак, перейнятих композитором з Шевченкової поеми, таких як загальне формотворення, жанрова природа окремих епізодів, простежуємо цілий ряд глибинніших моментів, що вказують на намагання М. Скорика докладно, в найменших деталях дотримуватися заданої поетом драматургічної лінії слова. Всі її емоційно-сміслові мікро- та макроспуски і підйоми максималь-но відображені в поемі-кантаті.

Зважаючи на рамки статті, обмежимося докладнішим розглядом двох хорових епізодів кантати, які, на нашу думку, є стрижневими в її драматургії.

Експозиційним розділом твору є *чоловічий хор козаків-невольників* «Ой нема, нема ні вітру, ні хвили». Вдало підібране М. Скориком тло для розгортання думи-голосіння: низьке звучання оркестру, що вводить у похмуру темряву турецької хурдиги; ритмічно остинатний вісімковий рух чистими квінтами (у розмірі 12/8), який, очевидно, покликаний передати стан постійної нудьги за свободу.

Перші фрази басової групи хору ніби народжуються з цього тла і влітаються в загальну монотонність, з тенет якої мелодія «намагається» вирватися на словах «із нашої України» (7, 8 такти *Andante*), — рух четвертними тут підсвідомо трактується як широка тріоль у такті, переформатованому в уяві виконавця з 12/8 на 4/4. Особливої виразовості вокальній лінії надає низхідна збільшена секунда (*cis–b* у тональності *g-moll*²), що явно асоціюється із зітханням.

Друге речення «Чи там раду радять, як на турка стати, не чуємо на чужині» композитор передає тенорам, відбувається достатньо різкий тональний зсув (через енгармонізм до лідійського *fis* на початку речення, потім — *d-moll*¹ до натурального *cis-moll* в третьому реченні). Такими засобами М. Скорик виразно підкреслює емоцію піднесення при згадці про Батьківщину, братів-козаків. Незважаючи на приблизно однакову кількість складів у першому та другому реченнях (19 і 20 відповідно), останнє в партитурі займає лише чотири такти, тоді як перше — п'ять з половиною + два з половиною такти оркестрового вступу, — це ще один метод динамізації композиції. Висхідний рух на словах «Чи там раду радять як на турка стати» і різкий спад з використанням збільшеної секунди в другій фразі «не чуємо на чужині» докладно відтворюють інтонації декламування даних віршованих рядків.

Наступні строфи, як і в Шевченка, об'єднані в одне речення: «Ой повій, повій, вітре, через море / Та з великого Лугу, / Суши наші сльози, / За-

² Хоча композитор не виставляє ключових знаків, тональність соль мінор є в даному епізоді добре впізнаваною.

глуши кайдани, / Розвій нашу тугу». Композитор музично декламує їх ніби «на одному подиху», розділяючи короткі фрази вісімковими паузами, які смислово відповідають комам у тексті. Тут вони створюють асоціацію частого дихання при схвильованій розповіді. Першу фразу «Ой повій, повій» заспівують тенори, пізніше вона імітується басами, далі обидві партії рухаються одним звуковим потоком. Цікаво, що автор відтягує появу слова «вітре» у тенорів, дочекуючись сильної долі, тим самим увиразнюючи звертання, до якого відбувається апеляція протягом цілого речення.

Драматургічна шкала цих рядків вибудовується М. Скориком як цілеспрямований підхід до вершини (на слово «суши» припадає найвищий у реченні звук) і низхідний спуск. Хоча вербальна декламація даного уривка віршованого тексту допускає варіант наскрізно-висхідного драматургічного розвитку, композитор обирає описаний вище шлях, готуючи контраст наступного речення.

«Ой заграй, заграй, синесеньке море...» трактується М. Скориком як заклик (на відміну від прохального «Ой повій, повій, вітре...»), звідси наповнене триголосне, а потім чотириголосне звучання чоловічого хору, нові принципи компонування мелодії. Якщо тематизм попередніх музичних побудов характеризувався «повзучістю», то дане речення починається висхідним фанфарним ходом по звуках тонічного тризвуку. Надалі в хорі композитор неодноразово використовуватиме такого типу інтонації як алюзію військово-закличних сигналів. Така зміна характеру в першу чергу відбивається на виконавському штриху: якщо до цього часу домінувало *legato cantabile*, то семантика даних інтонацій підказує використання *non legato (detache)*.

Оригінальним є ритмічний рисунок на словах «... та під тими байдаками...» (3-й такт ц. 2), де, нівелюючи тридольність, М. Скорик вживає специфічні для розміру 12/8 вісімки з крапкою на кожному склад, тоді як можна було за аналогією до ритмічної організації в попередніх фразах, обмежитися четвертними для наголошених складів і вісімками для ненаголошених. Очевидно, що такий прийом не є випадковим: так як у першому реченні композитор ритмічно увиразнював текст «із нашої України», тут він загострює увагу слухача на сповненій надії згадці про байдаки, що ними «пливуть козаки». Хоча М. Скорик над восьмими з крапками не ставить ніяких штрихових позначень, диригент-хормейстер очікуватиме від чоловіків виконання *molto articolato*, навіть *poco marcato*. Таким чином слухачеві стають доступнішими герменевтичні нюанси музичної мови окремої побудови і твору в цілому, його драматургічний підтекст, розкритий окремими виконавськими деталями.

Новим контрастом звучить звертання невольників «Ой Боже наш, Боже». Після акорду *C-dur*, яким закінчувалося попереднє речення, з'яв-

ляється *c-moll*, композитор знову використовує закличні висхідні мелодичні ходи по звуках тризвуку. Опускаючи з тексту літературної «Гамалії» поетичну фразу «хоч і не за нами» (фактично вона була музично «промовлена» завдяки спадаючому ходу попереднього речення) і замінюючи її ще одним (третім) звертанням «Боже», композитор ніби намагається уникнути енергетичного розпорошення в благанні «Неси Ти їх з України: почуємо славу, козацьку славу...», що є кульмінацією цілого «невольничого хору». Закінчується речення, як і попереднє, поетапним затиханням — *mf*, *mp*, *p*. Важливо, щоб диригент пояснював артистам-співакам емоцію кожного з цих динамічних відтінків, адже застосовуються вони на тричі повторюваному композитором слові «почуємо» (див. 7–9-й такти ц. 3). Саме такі ледь помітні образно-підтекстові модуляції, за умови усвідомлення їх артистами, суттєво збагачують виконання; власне вони й становлять суть справді художнього інтерпретування.

Одним з концептуально найвагоміших епізодів поеми-кантати є коротка *молитва-хорал* «*О милий Боже України*». Вже перша строфа тексту дає багатющий матеріал до її герменевтичного тлумачення. Звертаючись устами козаків-невольників до Господа, Шевченко ніби «привласнює» його («Боже України»), або ж підсвідомо відмежовує християнську Україну від мусульман-поневолювачів (під час бою Гамалія теж кричатиме «Ріж і бий! Катуй невіру бусурмана»).

Складне сплетіння свободолюбивого козацького начала, народно-міфічних уявлень та непідробної християнської віри витворює симбіоз Шевченкої і, як синонім, народної (національної української) набожності:

«О, милий Боже України!

Не дай пропасти на чужині

В неволі вольним козакам!

І сором тут, (у значенні: в теперішньому житті, на цій землі)

І сором там (після смерті, в потойбіччі)

Вставать з чужої домовини, (але хіба для догматичного християнства є різниця з якої домовини йти на суд Господній?..)

На суд Твій праведний прийти, (очевидно, йдеться про друге пришествя Христа і Страшний суд)

В залізі руки принести

І перед всіми у кайданах стать козакові...» (неволя є настільки страшною, що навіть смерть у поетовій уяві не зриває матеріальних кайданів!)

Це один з варіантів витлумачення Шевченкового слова. Спробуємо виявити, яким підтекстом наділяє його композитор засобами музичної виразовості.

Строгий гармонічний виклад хоралу дихає глибокою експресивністю завдяки напруженій гармонічній мові і геніально та, водночас, просто зрежисованій М. Скориком метро-ритмічній драматургії. Віршований розмір молитви — це незмінний чотиристопний ямб, в якому композитор, вправно маневруючи, відшукує свій суб'єктивний, зате згідний з поетовою логікою, темпоритм декламації. Не вдаючись у деталі аналізу метро-ритмічного упорядкування М. Скориком поетичного тексту, лише наголосимо, що композитор дуже виразно демонструє виконавцям, а, відтак, слухачам, свій власний логічний варіант вершинно-сислової драматургії декламації молитви (звичайно, один з багатьох теоретично можливих).

Образно-емоційне наповнення даного хорового епізоду кантати формується головним чином завдяки експресивній, як згадувалося вище, гармонічній мові та вельми промовистій мелодичній лінії.

Зауважимо, що терпкою барвою дисонантних співзвуч композитор позначає слова «чужина», «(і сором) тут» (у значенні місця поневолення, а ширше — грішної землі), «домовина». Натомість, більш нейтральні чи «позитивні» в герменевтичному сенсі слова чи словосполучення отримують відповідно «благозвучне» гармонічне вирішення (як от «О милий Боже України» чи «на суд Твій праведний прийти» та ін.). До речі, така чітка відповідність змісту і форми звукового втілення великою мірою сприяє швидкому засвоєнню співаками мелодичної лінії і встановленню власної інтонаційної ролі в тому чи іншому акорді.

У цілому, хорал містить фактично дві кульмінації: теситурну (для передачі сислової експресії тексту «...і сором там — / Вставать з чужої домовини...») та майже натуралістичного зображення підняття з гробу засобами висхідного розвитку мелодичної лінії) (9–11-й такти ц.15) і концептуально-динамічну, що припадає на останні фрази молитви: «І перед всіми у кайданах / Стать козакові...» (15–17-й такти ц.15). Таке трактування впливає як із логіки розвитку драматургії вірша, так і з композиторських позначень динаміки, яка досягає апогею власне на шойно цитованих рядках.

На жаль, формат статті не дозволяє розглянути інші, не менш важливі в загальній драматургії, хорові епізоди кантати. Та як видно із викладеного аналізу експозиційного хору невольників «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» та, фактично, кульмінаційного в сислово-концептуальному плані хоралу «О милий Боже України», всі штрихові, агогічні, динамічні виконавські нюанси зумовлюються інтонаційними, структурно-формотворчими, емоційно-сисловими та іншими гранями зафіксованого на папері нотно-вербального тексту. Тобто, ми намагалися відобразити процес «розшифрування» контексту і підтексту авторської партитури, що стало підґрунтям творення партитури виконавської.

О. Козаренко в одному з інтерв'ю висловився наступним чином: «Я думаю, що рідко хто з композиторів зараз може сказати, що він дочекався інтерпретації свого тексту. Що значить творча інтерпретація? Це дорозвинути ті речі, які закладені в музичному тексті, бо запис є дуже умовна штука, вона, по-суті, нічого не фіксує; і тут треба це все якби зробити своїм, пропустити через себе і вже говорити якби чужими словами, але про своє. Рідко хто з диригентів виходить на такий рівень, що він настільки точно і гарно зрозумів ті закономірності, які закладені в тексті, щоби почати вільно оперувати ними самому вже як співтворцю і говорити цими чужими словами» [2, с. 80].

Викладене нами виконавсько-аналітичне бачення двох хорових епізодів кантати «Гамалія» М. Скорика власне і є спробою збагнути логіку мислення композитора, а, отже, досягнути його авторський задум, прихований за далеко не однозначним графічним зображенням нотного тексту, який інтерпретує теж далеко не однозначний текст поеми Шевченка.

В обставинах сучасного вітчизняного культурологічного простору, той, хто має більш-менш публічну дотичність до Шевченкової музи (зокрема, композитори, виконавці, продюсери, менеджери проектів та ін.), часто знаходиться поміж ризиків позірної примітивізації його ідей та образів, з одного боку, та ускладненої інтелектуалізації, *quasi* «елітарності» — з іншого. Тому, перед ними стоять важливі завдання пошуку таких форм втілення поезії Кобзаря, які б відповідали високому художньо-естетичному рівню і, водночас, могли бути відповіддю на запити сучасного пересічного слухача. На нашу думку, секрет успішного сприйняття кантати «Гамалія» М. Скорика власне й полягає в щасливо знайденому композитором балансі між популярно-доступним та елітарно-професійним началами. Саме такі твори, як показує концертна практика, є сьогодні актуальними формами буття Кобзарєвого слова.

Підсумовуючи коротко викладене додамо, що, звичайно, кожен з диригентів віднайде в партитурі поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика багато інших вагомих художньо-виразових моментів. Власне у цьому й полягає потенційна незліченність виконавсько-інтерпретаційних версій будь-якого музичного твору. Спроби їх наукового обґрунтування із залученням прогресивних суміжних праць (у випадку музичної Шевченкіани, зокрема, літературознавчих) є перспективною і практично затребуваною формою дослідження.

Література

1. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів українських радянських композиторів) / Н. Андрос. — К. : Музична Україна, 1985. — 72 с.

2. Антонєць Н. Виконавське музичне мислення в диригентській діяльності / Н. Антонєць, А. Горбатська. — Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ, 2006. — 106 с.
3. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. Дзюба. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 720 с.
4. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. — [4-е вид]. — К. : Факт, 2007. — 148 с.
5. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. — Львів : Дивосвіт, 1999. — С. 238–242. — (Дослідження, статті, рецензії, виступи; т.1).
6. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Г. Макаренко. — Київ : Факт, 2005. — 328 с.
7. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка / В. Смілянська, Н. Чамата. — К. : Вища школа, 2000. — 207 с.

Флейчук Х. О. Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти). Застосований у статті виконавсько-аналітичний підхід до кантати «Гамалія» М. Скорика дав можливість виявити трактовку літературного першоджерела, збагнути логіку мислення композитора, створити виконавську концепцію твору.

Ключові слова: кантата М. Скорика «Гамалія», музична Шевченкіана, виконавська концепція музичного твору.

Флейчук Х. О. Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-социальные и исполнительско-интерпретационные аспекты). Исползованный в статье исполнительско-аналитический подход к кантате «Гамалія» М. Скорика дал возможность выявить трактовку литературного источника, осознать логику мышления композитора, создать исполнительскую концепцию произведения.

Ключевые слова: кантата М. Скорика «Гамалія», музыкальная Шевченкиана, исполнительская концепция музыкального произведения.

Fleychuk Chrystyna. M. Skoryk's cantata «Hamalia» to T. Shevchenko's lyrics (the aesthetic, social and performing-interpretative aspects). M. Skoryc's cantata «Hamalia» for soprano, tenor and symphony orchestra is considered in the article. It is introduced the author's method of the score analysis, based on the detailed hermeneutic and structural analysis of the literary source. The later is made with the newest works of T. Shevchenko's humanities works' review. The main vector of analytical and interpretative considering of the cantata is directed on the composer's intention revealing — as a precondition for creation of the convincing interpretative version of the score by a conductor.

Keywords: the choral works to T. Shevchenko's lyrics, a hermeneutic analysis, an interpretation, the performance conception.

**ЧЕТВЕРТА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА ЯК ОБ'ЄКТ
ТРАКТУВАННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ
І ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ**

Фортепіанне інтерпретаторське мистецтво є істотною складовою в триаді «композитор-виконавець-слухач», адже доля музичного твору, як явища часового мистецтва, суттєво залежить від вибору способу передачі авторського задуму. У процесі пошуку власної стильової манери інструменталіста, велика вага припадає на підготовчий період осмислення, вивчення традиції виконання певного твору та формування оригінальної інтерпретаторської концепції. Винятково цінними у цьому пошуку стають знання про авторські виконання чи вказівки до вірного трактування твору, а також ознайомлення зі зразками інших індивідуальних мистецьких рішень. Вивчення історії інтерпретації змушує відтворити шлях до кінцевого результату разом з автором музичного задуму і виконавцем твору, який його втілює в найвідповідніший, найбільш переконливий спосіб.

Інтерпретація фортепіанних композицій С. Прокоф'єва є мірилом виконавського професіоналізму піаніста і тому незмінно постає об'єктом практичного зацікавлення, а також наукового вивчення. Особливо складними є підходи до часто виконуваних творів митця, які стабільно входять до репертуару визнаних майстрів фортепіано. Серед таких опусів виділяються фортепіанні сонати — дев'ять неординарних за вирішенням масштабних композицій, які охоплюють часом створення чотири десятиліття і тісно пов'язані з усією творчістю композитора, відображаючи тенденції еволюції індивідуального авторського стилю та проблем його піанізму.

У особі С. Прокоф'єва ми маємо автора композицій та їх першовідкривача-виконавця, його сонати ще за життя митця ввійшли до репертуару знаних майстрів-віртуозів різних країн та виконавських шкіл, збагатили педагогічний репертуар. Тому, формуючи власну позицію, варто враховувати, яким чином інтерпретував кожен зі своїх сонат їх автор у ході концертної практики, що цінував чи засуджував у трактовках сучасників, яку оцінку виконанню сонат давала прижиттєва преса, а також чия піаністична майстерність здобула найбільшого виз-

нання і з яких причин, тобто, які чинники та аргументи зумовили цілісність і переконливість відтворення авторського тексту для публіки і поціновувачів у певний період.

Враховуючи, що ознаки індивідуального композиторського стилю характеризують еволюційні відмінності, важливо створити уявлення про специфіку творчості митця певного періоду, її співвідношення з історично-стильовим середовищем, в якому функціонував твір, як змінювалися погляди на естетику, виразові засоби, особливості виконання, технічні прийоми. Оскільки в даному випадку автор виступає також виконавцем — істотним видається розуміння його піаністичної манери, власної стилістики, яка, безумовно, знаходить відображення у творчості і зумовлює її характерні риси. У світлі вищевказаного **метою** даної статті став аналіз інтерпретацій Четвертої сонати, одного із знакових творів С. Прокоф'єва, зафіксованих аудіозаписами видатних піаністів різних періодів ХХ ст. у співвіднесенні з авторським задумом і виконавською трактовкою.

Аналіз визначальних рис творчої особистості, композиторського та виконавського психотипу протягом усього життєвого шляху стає можливим завдяки літературі мемуарного жанру, створеної самим С. Прокоф'євим [5; 6], рецензіям на концерти [3; 9], спогадам [2; 7; 8], епістолярію численних сучасників [4; 8], а також аудіозаписам виконань самого автора та ряду найбільш успішних інтерпретаторів прокоф'євської фортепіанної музики.

Четверта соната *c-moll* для фортепіано *op.* 29 у 3-х частинах, написана влітку 1917 р. В ній композитор використав фрагменти більш ранніх творів: в основу першої частини і фіналу покладено музичний матеріал доопусної сонати № 5, 1908 р., а другої частини — Симфонії *e-moll*. У 1918 р. твір було видано фірмою А. Гутхейля.

Варто підкреслити, що працюючи над студентською доопусною сонатою С. Прокоф'єв ставив за мету відійти від попередніх модерністичних пошуків, реалізувавши установку на академізацію і професіоналізм: «Вирішив я написати сонату таку, щоби можна було, при нагоді, і Лядову показати. Можливо з точки зору “сучасників”¹ вона і крок назад, але мені вона дуже подобається за чистотою форми і письма», — зазначає митець у Щоденнику 3 квітня 1908 року [5, ч. 1, с. 46]. В подальшому перша і третя частина з цієї сонати були запозичені для

¹ «Сучасниками» композитор називає організаторів «Вечорів сучасної музики» — прихильників модерністських настанов. Дані заходи відбувались у Москві від 1901 р. — засуджувались академічною московською консерваторською професурою за надмірність та максималізм у новаторстві.

остаточної версії Четвертої (про що свідчать записи композитора на полях цього документу). Саме тому до сонат № 3 та № 4 автор подав підзаголовки «Зі старих зошитів».

Будучи одним з найулюбленіших творів композитора, Четверта соната присвячена пам'яті його друга — Макса Шмідтгофа. Композиція є зразком вишуканої суб'єктивно-камерної лірики в поєднанні з казковістю, в ній панує помірний оповідний тон, епічна споглядальність, які контрастують з активними динамічними образами. Дослідники відзначають також романтичний та національно-забарвлений колорит сонати. Однак С. Ріхтер, власне з огляду на посвяту, трактує її драматичний зміст значно глибше: «Досить життєрадісний і впевнений в собі Прокоф'єв нечасто komponував музику трагедійну, проте всі згадані твори — Друга й Четверта сонати, як і Другий концерт — належать саме до такого гатунку» [4, с. 79].

Четверта соната часто фігурувала у власних концертних програмах автора. Одночастинна Третя соната *a-moll*, *op.* 28. та Четверта соната, тричі виконувалися в Петрограді влітку 1917 р. [9, с. 63]. У зарубіжний період Друга і Четверта сонати прозвучали в авторському виконанні 20 січня (лютого) 1925 р. у Варшаві.

Твір входив і до програм гастрольного туру Україною, здійсненого на запрошення Персимфанса протягом періоду від 19 січня по 20 березня 1927 р., коли митцем було виконано серію концертів в Одесі, Харкові, Києві².

Соната прозвучала в другому концерті з двох, що відбулися в понеділок, 9 березня 1927 р., у Харкові. Розуміючи труднощі сприйняття, зумовлені новаторством мистецьких пошуків у цьому жанрі, композитор напружено обмірковував склад програми, що включає дві сонати. У «Щоденниках» композитора зазначено: «... Увечері другий концерт. П'ята і Четверта сонати — що дуже нерозумно, так як П'яту ніхто не розуміє, а Четверта занадто повільна, щоб викликати ентузіазм, але в мене нічого не приготовано, щоб викинути ці сонати і заповнити порожнечу» [6, 2 ч., с. 253].

На жаль, у його власному виконанні в аудіозапису зберіглося тільки *Andante* з Четвертої сонати *c-moll*, *op.* 29. Цей запис, поряд з іншими (Концертів, дрібних п'єс тощо), дає нам дуже цінні відомості про манеру прокоф'євської гри, основні риси якої формуються в цей період. Головні відмінні ознаки піанізму С. Прокоф'єва — ударне трактування фортепіанного звука, метроритмічна строгість, внутрішній активний посыл.

² Перелік подано в хронологічному порядку.

У виконанні митця вищевказане *Andante* позбавлене споглядальності, риси якої ми бачимо лише в середньому епізоді (*C-dur*), причому навіть там природа дотику до клавіатури залишається ударною. Завдяки цьому С. Прокоф'єв досягає значної ясності, графічності фактури. Частина звучить дуже компактно, думка не переривається, чітко простежується єдина лінія розвитку. Характер музики внутрішньо-напружений, експресія максимально сконцентрована.

Представниками першого покоління виконавців прокоф'євської музики були митці (зокрема, піаністи) романтичного і постромантичного стилю. Виконуючи твори сучасника, написані в новому, незвичному для них стилі, вони залишалися в межах традиційної для них естетики. Це виражалося в романтичній агогіці, густій педалі тощо. До цього покоління належать такі піаністи, як Самуїл Фейнберг, Костянтин Ігумнов, Олександр Боровський, Володимир Горовиць.

Активним інтерпретатором Четвертої сонати за життя автора став С. Фейнберг. За свідченням М. Мясковського (1. VIII. 1923, Москва), він виконував її вельми переконливо: «Відмінно грає С. Фейнберг і вважає, що після Ліста справжні відкриття у фортепіанному стилі, звучності, загалі у фортепіанній магії здійснюєте Ви» [7, с. 164].

Характеризуючи виконавську манеру С. Фейнберга, М. Мясковський відзначає у листі від 22. X. 1923 (Москва): «Фейнберг — на нашу спільну думку, значно обдарованіший і своєрідніший, він вже дав багато такого, чого до нього зовсім не було, він, так би мовити, вже зробив якийсь історичний внесок, головним чином гармоніко-психологічного характеру. У нього один великий недолік — істеричність, і цей недолік проникає й у виконання його в такій мірі, що, мабуть, багато що зі своїх творів у його інтерпретації Ви б зовсім не пізнали <...> Тим не менше, повинен визнати, що він грає в “загальному підсумку” вірно і, головне, дуже “одержимо”. IV соната його, це, мабуть, один з найбільш загадкових творів...» [8, с. 174].

За кілька десятиліть виросла нова плеяда музикантів, які стали повному відчувати цінності епохи, стиль сучасних композиторів. Початок їх виконавської діяльності припадає на роки, що передували Другій світовій війні. Для них С. Прокоф'єв — старший сучасник, учитель, камертон, за яким визначається стиль їх власного виконання його творів. Після смерті композитора 1953 року, вони, в свою чергу, стали зразком інтерпретації його музики для виконавців нової генерації.

Тракування прокоф'євської музики цим поколінням піаністів відрізняється масштабністю задуму, глобальністю концепцій, точною вивіреністю форми. Стилістично — це академічний піанізм, романтична кантілена якого поєднується з класичною строгістю ритму. Пред-

ставники «концепційного піанізму» середини ХХ століття — Святослав Ріхтер, Еміль Гілельс, Глен Гульд. Можна також додати до цього списку Анатолія Ведерникова, Віктора Мержанова, Якова Зака, Рудольфа Керера, Гаррі Графмана, Марію Грінберг.

Так, наприклад, у виконанні С. Ріхтера Четверта та Сьома сонати прозвучали ще під час війни, в концерті 23 липня 1943 р. Згодом піаністові не завжди вдавалось представити твори С. Прокоф'єва, оскільки його обмежували в цьому з ідеологічних міркувань — адже він безпосередньо співпрацював з композитором і не вважався надто «благонадійним».

До яскравих інтерпретацій Сонати № 4 варто віднести виконавську концепцію Якова Зака, якого Г. Нейгауз характеризував як піаніста сильного, ясного інтелекту, значного темпераменту, величезної внутрішньої енергії, дивовижної віртуозної майстерності.

На прикладі Четвертої сонати (і не останню роль тут відіграє специфіка самого твору) ми можемо спостерігати зовсім нетипові риси стилю, які характеризують манеру Я. Зака загалом.

Всі три частини інтерпретатор виконує тонким звуковим штрихом, інтелігентно, аристократично. У ліриці превалує кришталева колористика, а не співучість. Складається відчуття, що Я. Зак один з тих, хто дуже глибоко відчуває прокоф'євський стиль, і що стиль цей відповідає самотній природі самого піаніста.

Виконавець створює характеристично-рафіновані образи, педаль у нього скупа, агогіка мінімальна, звук ударний. Побічні партії пригаманний мірний стійкий ритм, смисловий акцент на тірати.

У другій частині звертає на себе увагу опуклість дрібних побудов (*subito p* уже на 3-му звуці), дзвінке делікатне звучання верхнього регістру. Ударні акценти рельєфно підкреслюють членування композиційних розділів.

Незважаючи на те, що покоління середини ХХ століття продовжувало концертувати майже до кінця століття, вже в 1970-х роках в галузі фортепіанного виконавства виникають нові імена. Одні з них у виконанні сонат С. Прокоф'єва слідує традиціям, встановленим видатними попередниками, інші ж — навпаки, сміливо привносять нове в інтерпретацію прокоф'євських творів.

До покоління останньої третини століття можна віднести Дмитра Башкірова, Миколу Петрова, Євгена Малініна, Елісо Вірсаладзе, Дмитра Алексеєва, Володимира Крайнева, Михайла Плетньова, Марту Аргеріх, Андрія Гаврилова, Григорія Соколова, почасти Євгенія Кісіна (останній набагато молодший за віком, але виявив свою індивідуальність в ранні роки в межах окресленого періоду), які своєю концертною діяльністю (у багатьох з них вона не припиняється і на початку ХХІ століття) завершують історію виконавства ХХ століття.

Так, Дмитро Башкіров грає Четверту сонату С. Прокоф'єва дуже пристрасно, рвучко, з опуклим фразуванням, наявністю численних акцентів. Музичний розвиток пронизаний гострими безпосередніми емоціями. Піаніст підкреслює і виводить на перший план різноманітні підголоски, інтонаційні та гармонічні звороти, експериментує з розстановкою логічних акцентів, штрихами, динамікою, педаллюю.

Друга частина — напружена, виконана з великою експресією. Перед репризою інтерпретатор втілює цікаву ідею з педаллюю: залишає на педальному відзвук тризвук *c—e—g*, в той час як у тексті значиться його взяття.

Фінал виконаний завзято, жваво, з колосальним енергетичним зарядом, що в цілому характерно для піаністичного стилю Д. Башкірова. Як відзначає В. Нельсон: «Зазвичай, романтична захопленість, емоційна безпосередність, активна виконавська воля поєднуються в його грі з винятковим загостренням контрастних начал, динамічним процесом образного розвитку. Виконання Башкірова характеризується завжди чіткістю задуму, артистичністю та віртуозною майстерністю» [2, с. 97].

Микола Петров виконує сонату значно більш епічно, рефлексивно, в єдиному динамічному полі. Перша частина ним трактована фресково, академічно, об'єктивно, досить рухливо. *Andante* — стримане, в ньому немає ні темпових контрастів, ні порушення мірної пульсації. Фінал — традиційно радісний, але без надто відкритих емоцій.

Позицію «золотої середини» між трактуваннями сонати Д. Башкіровим і М. Петровим посідає інтерпретація Євгена Малініна. У його виконанні співуча, дещо меланхолійна головна партія, доповнюється романтично забарвленим звучанням побічної партії. В обох темах піаніст акцентує хроматичні підголоски, тим самим створює єдину лінію драматургічного розвитку.

Друга частина в трактуванні піаніста рухлива, потужна за звуком, в результаті виникає значний контраст на рівні співвідношення частин. При поверненні до репризи темп лише прискорюється. Виконавець не дотримується авторської вказівки *pp*, таким чином вибудовуючи динамічний профіль форми.

На противагу рухливій другій частині, фінал виконується, навпаки, стримано за темпом, пружно, масивно. Компактний «матеріальний» звук у поєднанні з романтичною агогікою, але без густої педалі, підкреслюють синтезуючу роль третьої частини у виконавській концепції Є. Малініна.

Отже, множинність версій даного твору підтверджує провідну ідею рецептивної естетики, сформульовану, зокрема, Ю. Б. Боре-

вим: «Художній твір не дорівнює собі. Його текст не змінюється, але зміст мінливий <...> Сенс твору народжується в акті рецепції і тому історично мінливий і залежить від епохи <...> досвід читача має три найважливіші характеристики: історичну, групову та індивідуальну» [1, с. 321–322].

Отже, трактування авторського твору сучасниками, представниками концепційного піанізму відрізняється проявом міцної романтичної традиції в поєднанні з неординарною індивідуальністю (С. Фейнберг), увагою до усталеного авторського виконавського образу з тонким психологізмом прочитання (Я. Зак) та усвідомленням ідейної сутності мистецького задуму і рельєфним окресленням граней форми (С. Ріхтер). Інтерпретатори останньої третини ХХ століття, трактуючи сонату в руслі постмодерної традиції, значно яскравіше виявляють зародки неоромантизму, структуру музичної тканини, розширюють емоційну палітру на макро- та мікрорівнях форми, до певної міри втручаючись у авторську агогіку, педалізацію, артикулювання, що створює окреслено особистісну виконавську модель: з установкою на психологічні контрасти (Д. Башкіров), споглядально-філософську епіку (М. Петров), віртуозно-романтичне начало (Є. Малінін).

Таким чином, на прикладі Четвертої сонати, що представляє панораму художніх тенденцій епохи, пропущених крізь призму творчих пошуків автора, була зроблена спроба продемонструвати, якої множинності може набувати *текст* художнього твору, даючи підстави для формування принципово відмінних, у рівній мірі переконливих інтерпретаційних концепцій, відповідних до особистості виконавця та естетичних настанов слухачької аудиторії різних історичних періодів.

Література

1. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров. — М. : Высшая школа, 2002. — 511 с.
2. Дельсон В. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева / В. Дельсон // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. статей. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. — С. 65–124. — (Вопросы музыкально-исполнительского искусства; сб. 3).
3. Ільницька М. Є. Малінін / Маргарита Ільницька // Мелодія відлуння. — Київ : КИТ, 2008. — С. 35–37.
4. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / Бруно Монсенжон. — М. : Классика-XXI, 2002. — 479 с.
5. Прокофьев С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. — [2-е изд]. — М. : Знание, 1982. — 600 с.

6. Прокофьев С. С. Дневник: в 3-х тт. / [предисл. Святослава Прокофьева] / С. С. Прокофьев. — Paris: sprkfv, ДИАКОМ, 2002. — Т. 1 : 1907–1918. — 814 с. ; Т. 2: 1918–1933. — 891 с.; Т. 3: Лица. — 61 с.
7. Рубинчик Ю. Генрих Нейгауз и его ученики [Электронный ресурс] / Юрий Рубинчик // Вестник. — 1998. — № 24 (205). — Режим доступа к статье: <http://www.vestnik.com/issues/98/1124/win/rubinchik.htm>.
8. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка / [сост. и подгот. М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко]. — М. : Сов. композитор, 1977. — 560 с.
9. Шамаева К. И. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов / К. И. Шамаева // Из прошлого советской музыкальной культуры. — М. : Сов. композитор, 1982. — С. 89–155. — (Из прошлого советской музыкальной культуры; вып. 3).

Онищенко Д. Ю. Четверта соната С. Прокоф'єва як об'єкт інтерпретації авторського тексту і виконавської традиції. У дослідженні здійснено аналіз становлення авторської концепції твору Четвертої сонати С. Прокоф'єва. Розглянуто сприйняття композиції слухачською аудиторією у виконаннях автора, його сучасників та виконавців подальших генерацій. Досліджено риси відмінності інтерпретації цього твору, зафіксованого аудіозаписами визначних піаністів різних періодів ХХ століття у співвіднесенні з авторським задумом і прочитанням.

Ключові слова: фортепіанні сонати С. Прокоф'єва, текст художнього твору, мистецтво інтерпретації.

Онищенко Д. Ю. Четвертая соната С. Прокофьева как объект интерпретации авторского текста и исполнительской традиции. В исследовании проанализировано становление авторской концепции Четвертой сонаты С. Прокофьева. Рассмотрено восприятие композиции слушательской аудиторией в исполнении автора, его современников и исполнителей последующих поколений. Исследованы особенности интерпретации этого произведения, зафиксированного аудиозаписями выдающихся пианистов разных периодов ХХ века в соотношении с авторским замыслом и прочтением.

Ключевые слова: фортепианные сонаты С. Прокофьева, текст художественного произведения, искусство интерпретации.

Onyshchenko D. Fourth Sonata S. Prokofyev's interpretation as an object of copyright text and performance traditions. The study analyzed the author's conception of a work becoming important stage of the creative phase of evolution, which is the fourth sonata of S. Prokofiev. Consider the perception of audience composition in versions of the author, his contemporaries and subsequent generations of performers. Investigated features of differences of interpretation of this work, recorded audio outstanding pianists from different periods of the twentieth century in correlation with the author's intent and reading.

Keywords: piano sonatas of S. Prokofiev, text, art work, art interpretation.

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕХНОЛОГИИ
ПОСТАНОВКИ ЗВУКА НА ФЛЕЙТЕ**

*Внезапно отдельные звуки флейты
залетали на горы ...словно ангелы,...
возносясь к небу...*

Жан Поль

Волшебному звучанию флейты посвящено немало страниц поэзии и прозы. Одухотворенный, возвышенный флейтовый тон восхищал как античных мыслителей, так и по-прежнему воодушевляет современных поэтов. Обращение к «загадочному», «хрустальному» звуку флейты, сочетающему в себе огромное многообразие тембровой палитры и способному передать сокровенные чувства человеческой души, использовалось и используется поэтами и прозаиками как метафора, символизирующая и небесное, и земное. Такое воспевание флейты и красочности ее звучания не может не воодушевлять исполнителя, играющего на этом поэтичном инструменте.

В предлагаемой статье нам хотелось бы сосредоточить внимание на технологических аспектах звукообразования на флейте, утвердившихся в современном исполнительстве. Именно они в последнее время вызывают повышенный интерес не только у исследователей, но и у каждого исполнителя и педагога. Заметим, что при всей важности данной проблематики указанные вопросы еще не получили должного освещения в отечественной научно-методической литературе, поэтому их актуальность не вызывает сомнения.

Останавливаясь на немногочисленных отечественных публикациях советского периода, посвященных особенностям постановки звука на флейте, необходимо выделить статью профессора Московской консерватории Ю. Ягудина [9]. Опираясь на свой богатый исполнительский и педагогический опыт, автор рассматривает процесс развития выразительности звука на флейте, придерживаясь взглядов, сложившихся в советской флейтовой школе 50–60 гг. прошлого столетия.

Иных аналогичных работ советского периода, в которых непосредственно раскрывались бы вопросы звукообразования на флейте,

найти сложно, хотя в контексте общей методики обучения игры на инструменте, исполнительского дыхания и артикуляции они затрагиваются Н. Платоновым [6; 7] и Ю. Должиковым¹ [3; 4]. Последнему принадлежит особая роль в развитии технологии игры на флейте в советский и постсоветский период. Стажировка в Парижской консерватории, постоянный педагогический поиск позволили Ю. Должикову изменить существовавшие стереотипы относительно «физиологии звукоизвлечения» и создать, как сам он утверждал, собственную методику. К сожалению, кроме двух указанных статей, где изложены отдельные ее элементы, основная часть «метода Должикова», который тяготился «всякого писания», осталась лишь в устном виде в воспоминаниях его учеников и тех, кто посещал уроки профессора и общался с ним. Разумеется, отсутствие полноценного пособия, в котором были бы освещены все вопросы авторской методики, не позволяет в полной мере широко использовать и развивать его идеи. Об этом неоднократно говорил и сам профессор: «Я могу сказать честно, что мои ученики очень хорошо знают всю теорию игры на флейте, но, к сожалению, не все они могут привить эту теорию своим ученикам на практике. Для преподавания нужны какие-то особые рычаги. Это не только теория. А вот как это объяснить... Сложный вопрос» [2].

Сущность «метода Должикова» заключалась в создании естественности и полноты звучания флейты во всех регистрах без каких-либо искусственных призвуков и шипа, искажающих тембр инструмента. Он стремился уйти от «художественного свиста», широко распространенного, по его мнению, среди советских флейтистов 50–70 годов. За основу были взяты принципы формирования звука, утвердившиеся во французской флейтовой школе и базирующиеся на легком, ненапряженном амбушюре и вокальной технологии звукоизвлечения.

Рассматривая историческую ретроспективу вопроса «вокализации» процесса звукообразования на духовых, отметим, что одним из первых, кто стремился использовать вокальную технологию постановки звука на продольной флейте и других духовых инструментах, был известный итальянский певец, мультиинструменталист и педагог Сильвестро Ганасси (1492–1543). В своей «Школе искусства игры на флей-

¹ Из наиболее известных работ зарубежных авторов, посвященных технологии звукообразования на флейте и особенностям ее развития, выделим: *Edler-Busch E. Flötenklang : Grundlagen des Flötenspiels und des Flötenunterrichts.* — *Escheburg : Dalbeck, 1993; Wurz H. Querflötenkunde : ein Beitrag zur Methodik und Didaktik des Querflötenspiels.* — *Baden-Baden : Piepenstock, 1988; Debost M. The Simple Flute From A to Z.* — *Oxford University Press, 2002.*

те...» (*La fontegara. Opera intitulata fontegara...*) он предлагает широкий спектр фоновых построений с различными гласными для развития вокальности звукоизвлечения и выразительной артикуляции при игре на блокфлейте [11, с. 14].

Более двух столетий спустя (1752) подобные мысли мы находим у выдающегося немецкого флейтиста И. И. Кванца, который в фундаментальном «Опыте игры на поперечной флейте» [14] рекомендует начинающим музыкантам перед тем, как приступить к занятиям на флейте и гобое, осваивать искусство пения или осуществлять это параллельно с игрой на инструменте. Кванцу не понаслышке были известны тонкости бельканто, технику которого он стремился постичь у итальянских мастеров [15, с. 8]. Освоив игру на многих духовых инструментах и оставаясь непревзойденным виртуозом-флейтистом он смог найти много общего в вокальной технологии и процессе звукообразования на духовых инструментах. Тембровое разнообразие звука флейты он сравнивал с контральто² [14, с. 41]. Особую пользу применения вокальной техники для флейтиста Кванц видел в исполнении *Adagio*, где можно добиться хорошей выразительности, а «<...> при умелом использовании украшений» достичь совершенства в игре» [14, с. 96].

Революционные преобразования конструкции флейты, осуществленные Т. Бёмом в 1847 г., стали важнейшим достижением в развитии тембра и звукодинамических возможностей инструмента. Однако, несмотря на разительные преимущества новой модели, решающее влияние на качество звука по-прежнему оказывала технология звукоизвлечения. Важным шагом на пути улучшения выразительных свойств флейты Бёма стало совершенствование процесса звукообразования, в основу которого были положены использование более открытого лабиумного отверстия, легкого амбушюра и вокальные принципы формирования звука. Существенный вклад здесь принадлежит «отцу французской флейтовой школы», профессору Парижской консерватории Клод-Полю Таффанелю (1844–1908), с именем которого связывают новый этап развития технологии игры на флейте. Одним из важных элементов достижения полноты звучания инструмента, по его убеждению, является использование постановки губного аппарата, позволяющей сохранять открытым 3/4 лабиумного отверстия. В своих рекомендациях профессор отмечал: «Для того, чтобы флейта звучала объемно и чисто, необходимо сосредоточить внимание на амбушюрном отверстии и не прикрывать его чрезмерно. Значимость его величины заключается не только в том,

² Другой известный немецкий флейтист И. Г. Тромлиц находит параллели звучания флейты с дискантами и альтами.

чтобы достичь полноты и насыщенности звучания инструмента, но и в необходимости придать ему гибкость и свободу, поэтому следует избегать излишнего прикрытия лабиумного отверстия» [10, с. 49].

Являясь долгие годы солистом «Гранд-Опера» и часто выступая с известными европейскими певцами, К.-П. Таффанель стремился использовать отдельные элементы вокальной техники при игре на флейте. Наиболее заметно они ощущались в исполнении вибрато. Подтверждением тому являются воспоминания М. Моиза, ученика и последователя Таффанеля, который отмечал: «Вибрато Таффанеля было неотъемлемой частью его звука. Благодаря легкости звукоизвлечения на полностью расслабленных губах он использовал чрезвычайно светлое вибрато, отличавшееся умеренной амплитудой колебаний, особенно в нижнем регистре. Его гибкий амбушюр позволял ему достигать тонкостей нюансировки во всех регистрах, включая верхний. <...> Его звук напоминал естественный голос настоящего тенора и поражал богатством и красочностью тембра» [10, с. 196].

«Далеко не все из учеников, — утверждал Моиз, — понимали глубокие мысли учителя и постигали их <...>. В его звуке было чрезвычайно много красок... Я учился петь у Таффанеля» [10, с. 195].

Продолжателем традиций К.-П. Таффанеля, с особой бережностью относившимся к звуку, впоследствии становится его ученик Филипп Гобер, который на протяжении более десяти лет являлся профессором Парижской консерватории (1920—1931). Он унаследовал от учителя «<...> такую же певучесть, проникновенность и широту звучания инструмента, отличавшегося разнообразием динамической градации и умеренностью вибрато» [10, с. 195]. Современники отмечали естественность тона Ф. Гобера, его легкость, выразительность и умелое использование опоры выдоха.

Новая страница истории французской флейтовой школы и развития технологии звукоизвлечения связана с именем легендарного флейтиста и педагога Марселя Моиза. Ему принадлежит определяющая роль в создании прогрессивной флейтовой педагогики XX века. Опираясь на идеи и технологические принципы формирования звука, заложенные К.-П. Таффанелем, М. Моиз совершенствует методы развития процесса звукоизвлечения. Он, как и его предшественники А. Энебэ и Ф. Гобер, стремится к более широкому использованию вокальной технологии. Важнейшим вкладом М. Моиза в искусство флейтовой игры стала разработка последовательной системы упражнений для освоения вокализированной постановки звука на флейте. Его пособия «Звук: искусство и техника» (*De la sonorité: art et technique*) [12] и «Развитие звука на флейте и других духовых инструментах на основе интерпретации...» (*Tone development through interpretation, for the flute and other wind instruments...*)

[13] являются «библией» флейтистов, открывающей путь к постижению сущности «живого звука» на флейте. Слушая сохранившиеся записи мастера, не перестаешь удивляться современному звучанию инструмента, богатству его тембра и динамическому разнообразию, которое он демонстрировал в тридцатые годы прошлого столетия³. Современник Моиза, известный английский флейтист Дж. Гильберт отмечал: «Его легато было настолько совершенным, что вам сложно было осознать тот факт, что он играет на флейте. Это был не просто звук, а звук как будто зависший и сияющий в воздухе» [17].

Успешная исполнительская и педагогическая карьера музыканта, сложившаяся в предвоенном Париже и не менее успешно продолжавшаяся во второй половине XX столетия в США, позволила ему сформировать собственное видение звука флейты и создать эффективные методы работы над ним. Если К.-П. Таффанель, А. Еннебаис и Ф. Гобер при популяризации более совершенной технологии звукообразовательного процесса на флейте в основном были ориентированы на французских флейтистов, то М. Моиз после эмиграции в США предпринимает активные шаги к значительному расширению аудитории своих будущих сторонников. С организацией вместе с Р. Серкиным и А. Бушем в 1951 г. в Марльборо ежегодной летней школы для одаренных исполнителей начинается новый этап в творческой жизни профессора Парижской консерватории. Вскоре подобные центры «высшего исполнительского мастерства» благодаря усилиям М. Моиза и его сподвижников появляются в небольшом швейцарском городке Босвиль, английском Кентербери. Несколько позже инициатива французского музыканта получила поддержку в Японии, где он также часто проводил мастер-классы. Таким образом, он пропагандировал собственные методы обучения игре на инструменте как среди американских и европейских исполнителей, так и менее искушенных азиатских музыкантов.

Сегодня с полной уверенностью можно говорить не только о новаторстве М. Моиза в технологии постановки звука на флейте, но и в совершенствовании системы обучения. Его активная международная педагогическая деятельность в 60–80 гг. стала началом формирования «*International Flute School*», которая приходит на смену национальным школам. В настоящее время подобные тенденции развития исполни-

³ В качестве примера можно привести две Сонаты для флейты и клавесина М. Блаве и Квартет ми минор, Г. Ф. Телемана, записанные М. Моизом в 1935 г. и находящиеся в *Bibliothèque nationale de France*. Сегодня они, как и другие архивные записи французского музыканта, доступны в Интернет-ресурсах.

тельского искусства характерны для инструменталистов различных специализаций⁴. Отметим, что аналогичные идеи высказывались еще в XVIII веке И. И. Кванцем и другими известными музыкантами, которые стремились к созданию наднационального исполнительского стиля. Близкие мысли нередко озвучиваются и видными современными исполнителями, рассматривающими свое творчество вне связи с определенной национальной школой.

Среди известных флейтистов, учившихся у М. Моиза в Парижской консерватории или бравших у него уроки, — такие авторитетные музыканты и педагоги, как Петер-Лукаш Граф, Орель Николе, Джеймс Голуэй, Мишель Дебост, Роберт Эйткен, Тревор Уай, Уильям Беннетт и многие другие. Каждый из них достиг высоких результатов в исполнительстве и педагогике. Особое место в этом списке занимает выдающийся ирландский флейтист Джеймс Голуэй. «Карузо флейты» — так часто именуют его сегодня за неповторимый звук и виртуозное искусство игры на инструменте.

Тембровая насыщенность и полнота звучания флейты Д. Голуэя во многом напоминает голоса великих итальянских певцов. Сам мастер всегда подчеркивает особое влияние исполнительского искусства Э. Карузо, М. Калласа и выдающего скрипача Я. Хейфеца на формирование собственного звука. Слитность скрипичного звуковедения, вокальная красочность тембра и чрезвычайная выразительность — это те свойства, которые присущи звуку Д. Голуэя. Необычность и легкость придают ему близкие флейте Пана широта и полетность, которые, по-видимому, сохранились еще со времен детского увлечения этим поэтическим инструментом. Самобытность исполнительского стиля мастера и неповторимость тембра звука глубоко индивидуальны и легко узнаваемы. Как отмечает один из многотысячных поклонников искусства маэстро, «<...> игра сэра Голуэя всегда была и остается сильным источником вдохновения для творческого поиска» [18].

Анализируя особенности развития технологии звукообразования на флейте в XX и начале XXI ст., можно выделить два основных направления. Первое связано с формированием звука на речевой постановке артикуляторного аппарата, второе — на вокальной. Отметим, что если процесс звукообразования на флейте и других духовых инструментах осуществляется на речевой постановке, то работа органов голосового аппарата

⁴ Одним из примеров можно считать создание в 1989 году *IASJ* — международной организации джазовых школ, деятельность которой направлена на популяризацию джазовых традиций в рамках глобального сотрудничества. Определенные функции в данном направлении часто выполняют международные ассоциации исполнителей и педагогов различных специальностей.

не сопряжена с какими-либо значительными изменениями функций по сравнению с теми, которые они выполняют в речи. Именно из-за своей доступности и простоты речевой тип звукообразования на флейте получил достаточно широкое распространение среди отечественных исполнителей. Его существенным недостатком является невыразительность артикуляции, ограниченность звукодинамических возможностей инструмента и образование высокочастотных призвуков, искажающих тембр.

Гораздо более сложные задачи возлагаются на артикуляторный аппарат при пении. «Чтобы достигнуть правильной и определенной подачи звука, — отмечал Э. Карузо, — нужно стараться сознательно шире открывать горло. <...> Кто что-нибудь понимает в пении, тот умеет расширять горло одним лишь дыханием...» [5, с. 133]. Смысл слов великого певца хорошо понятен тем исполнителям-духовикам, которые стремятся использовать вокальную технологию звукообразования на своем инструменте. Выражение «игра с открытым горлом или на полузевке» достаточно распространено среди исполнителей на духовых инструментах. Отрадно заметить, что в последнее время все чаще стали появляться отдельные публикации, авторы которых акцентируют внимание на функциях ротоглоточного аппарата в процессе звукообразования на духовых инструментах.

Достаточно детально рассматривает роль глотиса при игре на медных духовых инструментах известный американский педагог и валторнист Ф. Фаркас. «Правильное использование глотиса, — пишет он, — настолько естественно и эффективно, что чаще всего оно используется правильно и успешно большинством музыкантов-духовиков, будь то сознательно или подсознательно» [8, с. 63].

В словах американского музыканта не бесспорным является утверждение относительно правильного использования глотиса значительной частью исполнителей. Сознательное или подсознательное управление голосовыми связками, а точнее, пространством между ними во время игры на инструменте — это далеко не такой простой способ, как может показаться со слов Ф. Фаркаса. Достаточно обратиться к вокальной методике и мы увидим, сколь многочисленны мнения и рекомендации относительно формирования широко открытого горла. На наш взгляд, управление глотисом в процессе игры на флейте и других духовых инструментах является одной из наиболее сложных задач в формировании вокализированной постановки звука, и далеко не каждый способен эффективно регулировать пространство между голосовыми связками. Заметим, что последние оказывают существенное влияние на выдыхаемый поток воздуха и уровень сопротивления. Оптимально широкий глотис и, соответственно, уменьшенное сопротивление воздушному потоку обеспечиваются низкой позицией гортани. Для того что-

бы достичь округлости и полноты звучания инструмента во всех регистрах, необходимо применять более низкое, по сравнению с состоянием покоя, положения глотки и адамова яблока. Не секрет, что подобных взглядов придерживаются и многие известные вокалисты, рекомендуя использовать преимущественно низкое положение гортани, а при пении в верхнем регистре сохранять ее неподвижность.

К сожалению, вопросы вокализированной постановки звука еще не нашли должного освещения во флейтовой методике. При всем почтительном отношении к пособиям М. Моиза в них, при наличии хорошо сгруппированного разнообразного инструктивного материала, отсутствует детальное описание механизма формирования звука на основе вокальной технологии. Сам автор в предисловии отмечает, что ему сложно изложить все тонкости работы исполнительского аппарата и дать исчерпывающие рекомендации. Все это возможно лишь при непосредственных занятиях с учеником.

Поэтому одной из важных проблем современной флейтовой педагогики по-прежнему является разработка более совершенных методов освоения вокальной техники звукоизвлечения и внедрения ее в исполнительскую и педагогическую практику.

Литература

1. Апатский В. Н. О роли гортани в искусстве игры на духовом инструменте / В. Н. Апатский // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) : Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. — С. 5–11. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 83).
2. Голубенко С. С., Березин В. В. Юрий Николаевич Должиков и его школа / С. С. Голубенко, В. В. Березин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.mosconserv.ru/page.phtml? 5036>.
3. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте / Ю. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. — М. : Музыка, 1990. — С. 6–18. — (Вопросы музыкальной педагогики ; вып. 10).
4. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста / Ю. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. — М. : Музыка, 1983. — С. 6–18. — (Вопросы музыкальной педагогики; вып. 4).
5. Назаренко И. Искусство пения / И. Назаренко. — М. : Музгиз, 1963. — 512 с.
6. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте / Н. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музыка, 1966. — С. 11–68. — (Методика обучения игре на духовых инструментах; вып. 2).
7. Платонов Н. Школа игры на флейте: Для начинающих и учащихя детских муз. школ / Н. Платонов. — М. : Музыка, 1983. — 158 с.
8. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / Ф. Фаркас [пер. с англ. В. Сериковой]. — М. : Издательство МГК, 1983. — 68 с.

9. Ягудин Ю. О развитии выразительности звука / Ю. Ягудин // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музыка, 1971. — С. 193–203. — (Методика обучения игре на духовых инструментах; вып. 3).
10. Blakeman E. Taffanel: genius of the flute / E. Blakeman. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. — 357 p.
11. Ganassi S. La fontegara. Opera intitulata fontegara. Schule des kunstvollen Flötenspiel und Lehrbuch des Diminuirerens / S. Ganassi. — Venedig, 1535. — Berlin, 1956. — 108 S.
12. Moyses M. De la sonorité: art et technique / M. Moyses. — Paris: A. Leduc, 1934. — 27 p.
13. Moyses M. Tone development through interpretation, for the flute and other wind instruments; the study of expression, vibrato, color, suppleness, and their application to different styles / M. Moyses. — New York: McGinnis & Marx, 1962. — 31 p.
14. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen / J. J. Quantz. — Reprint der Ausgabe Berlin. 4 Auflage. — Kassel: Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. — 424 s.
15. Schmitz H.-P. Quantz heute: Der «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen» als Lehrbuch für unser Musizieren / H.-P. Schmitz. — Kassel: Bärenreiter-Verlag, GmbH & Co. KG, 1987. — 83 s.
16. Taffanel K.-P. & Gaubert P. Méthode complète de flute / K.-P. Taffanel & P. Gaubert. — Paris: Alphonse Leduc, 1923. — Bd.1. — 110 p.
17. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.moysesociety.org/>
18. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.niallflute.com/articles.htm#122279637>

Качмарчик В. П. Актуальные проблемы технологии постановки звука на флейте. Статья посвящена технологии звукоизвлечения на флейте. Рассматриваются исторические этапы формирования и развития речевого и вокального типов постановки звука.

Ключевые слова: исполнительство на флейте, технология звукоизвлечения, постановки звука, речевой, вокальный тип.

Качмарчик В. П. Актуальні проблеми технології постановки звуку на флейті. Стаття присвячена технології звуковидобування на флейті. Розглядаються історичні етапи формування і розвитку мовного та вокального типів постановки звуку.

Ключові слова: виконавство на флейті, технологія звуковидобування, постановка звуку, мовний, вокальний тип.

Kachmarchyk V. P. Actual problems of technology of statement of a sound on a flute. The article is devoted to the technology of the flute sound formation. The historical stages of formation and development speech and vocal types of sound arrangement are examined.

Keywords: flute performance, technology sound arrangement, flute sound formation, speech, vocal type.

**О РОЛИ ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВОГО МЕТОДА
ВОСПИТАНИЯ ПИАНИСТОВ В СИСТЕМЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСТАНОВОК МАРГИТ ВАРРО**

Рубеж XIX и XX веков, как отмечают исследователи, стал в развитии теории фортепианного исполнительства переломным периодом. Многие исполнители и педагоги ощущали необходимость поиска новых путей формирования исполнительского мастерства, отвечающих новым художественным задачам, которые ставили вновь создаваемые сочинения. К этому времени в методике преподавания определилось два основных направления, получивших названия «физического» (или «физиологического») и «слухового» методов. Первый из них был направлен на поиск таких форм пианистических движений, которые были бы естественными, физиологически оправданными и направленными на достижение высшего технического мастерства. Второй метод, начало которому было положено Ф. Листом, был нацелен на достижение максимальной интенсивности внутренних слуховых и музыкально-логических представлений об исполняемом произведении, что служило основой для поиска и выбора технических средств, а затем для создания его художественной целостности.

Оба этих направления были взаимообусловленными и дополняли друг друга, что стало фундаментом фортепианной музыкальной педагогики в XX веке. Как заметил О. Ф. Шульпяков: «Если безусловно верно то, что настоящая техника никогда не вырабатывается в отрыве от художественных намерений, <...> то в равной степени верно и другое — сами художественные намерения не могут складываться обособлено от техники» [10, с. 39].

Развитие фортепианной педагогики в Венгрии в начале XX века шло в русле общеевропейских тенденций и традиций, заложенных педагогической деятельностью Ф. Листа и его творческих последователей. Одной из них была Маргит Варро (1881—1978), пианистка, окончившая в 1897 году Будапештскую академию музыки, где один семестр училась у Арпада Сенди, ученика Ф. Листа, и ставшая впоследствии известным музыкальным педагогом. Вначале она работала в Венгрии, а затем с 1938 года преподавала в чикагском Университете Рузвельта.

В 1921 году, имея 15-летний педагогический стаж, М. Варро опубликовала методический труд «Обучение музыке и музыкальное воспитание»

(венг. *Zongoratanítás és zenei nevelés*), а затем выпустила его переработанную версию «Живое обучение фортепиано» (нем. *Der lebendige Klavierunterricht*, 1929; переиздания 1931, 1958). Цель этих книг заключалась в стремлении помочь педагогу создать такие условия обучения, при которых технические трудности не заслоняли бы главного — воспитания музыканта. В них нашли отражение основные методико-педагогические установки автора, которые стали результатом «слухового» подхода к содержанию процесса обучения музыке и игре на фортепиано, в частности. Особенность этого подхода заключалась в приоритете духовного развития начинающих пианистов над совершенствованием их технического аппарата, в следовании «слуховому» методу их воспитания.

Проблемы теории пианизма достаточно широко отражены в исследовательской литературе. Анализу основных тенденций в европейской фортепианной педагогике второй половины XIX — начала XX веков посвящен ряд работ. Это труды А. Малинковской [7], А. Николаева [9], О. Шульпякова [10] и других. Основные положения педагогического наследия венгерских педагогов, Ф. Листа и его продолжателей, нашли отражение в исследованиях А. Алексеева [1], А. Буасье [2], Н. Кашкадамовой [4], Е. Кирчановой [5], А. Малинковской [6], А. Меркуловой [8]. Педагогические установки М. Варро отчасти освещены в книге С. Гринштейн [3]. Однако целостного представления о венгерской фортепианной школе и месте в ней педагогики М. Варро пока еще нет.

Выделение и осмысление педагогических установок Маргит Варро, их соотнесение с педагогикой Ф. Листа и других представителей венгерской фортепианной школы, включение в последующие направления развития теории и практики фортепианного исполнительства стало целью данной статьи.

Многие положения методики М. Варро в настоящее время представляются очевидными и естественными. Однако в начале XX века, когда педагогическая практика была нацелена на воспитание технически совершенного виртуоза, а иное отношение к формированию гармонически развитого музыканта еще не получило теоретического обобщения, методические установки М. Варро стали манифестом нового понимания задач педагога. К таковым можно отнести:

- пробуждение творческой инициативы, осознанности и осмысленности исполнения музыкальных произведений;
- обращение к творческой фантазии учеников;
- построение обучения на основе слуховых представлений;
- выполнение теоретического анализа разучиваемого произведения;
- применение психологических основ в педагогической деятельности.

Главные акценты в своей педагогике М. Варро делала на формировании понимания учеником исполняемой музыки, на обучении его умения воспринимать ее во всем объеме, на учитывании факторов, опирающихся на законы психологии. В своей книге «Обучение музыке и музыкальное воспитание» она пишет: «Обучение игре на фортепиано в первую очередь надо воспринимать, как обучение МУЗЫКЕ. Педагог не может достичь цели, если свои действия ограничит обучением чтению нот и необходимой умелости рук. Развитие техники связано с развитием слуха и воспитанием чувства и понимания музыки» [12, с. 85]. Поэтому для формирования не просто пианиста, а музыканта необходимо развивать слух, исполнительские навыки, мир воображения ребенка.

«Фортепианное обучение только тогда может считаться музыкальным, — уточняет свое понимание задач обучения автор, — когда развитие технических навыков идет рука об руку с образованием слуха и воспитанием музыкального понимания. Это звучит как само собой разумеющееся положение, но это отнюдь не так. В практике обучения слишком много грешили бездушным техническим тренажем, заслоняя перед многочисленными любителями музыки всю суть ее. Наступило время решительно установить первое и основное положение — ребенок должен понимать все то, что он играет, вернее было бы сказать, что он должен сначала музыкально воспринять то, что затем лишь передаст инструменту. Иначе это будет механическая игра на фортепиано, но не музицирование» [12, с. 86].

Работа по воспитанию слуха и пониманию музыки, которая затем должна направлять все дальнейшие действия исполнителя, в методике М. Варро заняла особое место. Она во многом перекликается с появившейся позже теорией Б. Асафьева об интонационной природе музыки. В настоящее время этот аспект получил определение «исполнительского интонирования», заняв основополагающее место в современной теории исполнительства. Сам термин «интонирование», основанный на положениях концепции Б. Асафьева, предполагает именно «осуществление» музыки, выразительное и осмысленное воспроизведение авторского замысла, прочтение нотного текста, наполненное творческой интерпретацией исполнителя, адресованное слушателю.

При этом Б. Асафьевым отмечается, что интонационная природа исполнительства свойственна всем инструментам, но в каждом выступает качественно отлично. Следуя за его идеями, А. Малинковская указывает: «К звуковысотному параметру интонирования добавляются тембровый, артикуляционный, динамический, “дыхательно-мускульный” (степень напряженности в выявлении звукосоотношений) и иные» [7, с. 10]. Поэтому применение данного термина — «фортепианно-исполнительское интонирование», обусловленного стилевыми, жанровыми особенностями музы-

кального произведения, логикой его композиции, свойствами элементов музыкального языка, обязывает исполнителя к «продуманной их организации, приведения их взаимодействия в целостную систему» [7, с. 11].

Если взглянуть на методико-педагогические установки М. Варро под этим углом зрения, то становятся очевидными прямые параллели между ними и современными представлениями о принципах фортепианно-исполнительского интонирования. Но, в свою очередь, они опирались на постулаты, которым следовал в своей исполнительской и педагогической деятельности Ф. Лист. Так, он считал, что приоритет в исполнении принадлежит образному содержанию сочинения. И поэтому учитель должен все свое внимание направить на помощь своему ученику для раскрытия этого содержания и адекватного его воплощения. Следовательно, в исполнительстве Листа интересовала интерпретация сочинения, а не механическое воспроизведение его текста. В связи с этим большое значение он придавал развитию интонационного слуха своих учеников, установлению связи между отдельными звуками, различными голосами и разделами формы.

Этого направления в своей педагогической практике придерживался и другой венгерский музыкант — Бела Барток. Он считал важным заниматься со студентами не только технической стороной мастерства, но и учил их понимать смысл исполняемой музыки, слышать возможные тембровые оттенки, соотношение голосов фактуры, учитывать стилевые особенности каждого композитора.

Этим принципам следует и М. Варро. Развитие слуха педагог считала приоритетной задачей. Под этим она понимала целый спектр значений, как мелких, относящихся к деталям, так и глобальных, связанных с художественным целым. Так, к «слуховым» задачам относилось формирование понятия о тембровой окраске звуков различных октав, о колорите мажорного, минорного, увеличенного и уменьшенного трезвучий, о логике тонального движения. Но к ним относились и знания о музыкальной фразировке, понимание настроения и характера сочинения, а также развитие чувства прекрасного.

Свои взгляды на осознанное понимание исполняемой музыки молодым музыкантом (во всех аспектах этого слова) она излагает в первой главе своей книги, имеющей заголовок: «Воспитание чувства и понимания музыки».

После размышлений о природе и видах слуха, замечаний о влиянии «аудивного» (слухового) метода обучения музыке на мышление и развитие музыкальных навыков, автор предлагает пути развития слуха. Они включают в себя работу над развитием воображения ребенка, формирования у него внутреннего или «умственного, интеллектуального» слуха и различных его сторон (тональной, ритмической), а также вос-

питание умения его слушать исполняемую музыку, каждый извлекаемый звук и созвучие. Обязательным фактором в этом процессе выступает освоение основ гармонии, композиции, других теоретических положений (терминологии, в частности), которые служат основой для музыкальной практики, чтения с листа, развития музыкальной памяти.

Развитие слуха было связано со всем процессом работы. Пропевание вслух или внутренним слухом мелодических линий давало возможность ощутить связи между тонами и направленность их движения. Также это способствовало выучиванию произведения на память, становилось основой для технической работы. Активизация слуха напрямую была связана с качеством звука, а отсюда — с посадкой за инструментом, с выбором технических приемов, с аппликатурой и физическим ощущением двигательного аппарата.

Обобщением и результатом всех направлений в развитии слуха становится воспитание музыкального вкуса, способности к музыкальному переживанию, понимание настроения, заключенного в музыкальном произведении, а затем и к умению импровизировать, сочинять собственные композиции.

Таким образом, работа со слухом ученика оказывалась частью глобального процесса воспитания музыканта. Важным тезисом методики М. Варро было воспитание координации написанного, услышанного, сыгранного и пропетого, т. е. наличие связи аудитивного-визуального-моторного начал. Каждое из них осваивалось своими средствами, но результатом их взаимодействия было убеждение, что ученик действительно слышит то, что играет, и что у него есть своё представление о произведении.

Другим компонентом музыкального воспитания М. Варро считает техническую сторону обучения игре на фортепиано. Во второй главе книги, носящей название «Техническая сторона обучения игры на фортепиано», она останавливается на понимании современной фортепианной техники, предлагает основы методики начального обучения, обращает внимание на необходимость воспитывать умение распределять и концентрировать внимание, указывает, как исправлять те или иные недостатки и ошибки. Следует отметить, что технические задания Варро постоянно подчиняет эстетическим, например, работу с педалью (раздел 58 2-й главы — «Использование педали с эстетической точки зрения»). Такое отношение, безусловно, опирается на слуховые ощущения и понимание художественных задач.

Автором также делается акцент на гигиене занятий, на их правильной организации, на необходимости соединения «механических и душевных занятий учеников старших классов» и в целом подчеркивается мысль: «Техника занятий музыканта — Дорога, ведущая от музыкальных впечатлений к мастерской репродукции» [11, с. 165].

Еще одним важнейшим компонентом методики М. Варро становится психологический подход к решению проблем фортепианного обучения. Такой подход, с одной стороны, был в некоторой степени новаторским в педагогической практике того времени, с другой — отчасти продолжал положения педагогики Ф. Листа и его учеников. Так, Иштван Томан, непосредственный ученик великого музыканта, также как и его учитель, считал важным сохранить личность ученика. Он никогда не старался ее «переделать», и если у того были амбиции, давал возможность им раскрыться. Конечно, педагог пробовал естественно, не насильно влиять на индивидуальные представления исполнителя. Для этого он считал важным лично показать пример у рояля, сделав это всегда профессионально и убедительно, т. е. апеллируя к слуховым ощущениям ученика.

В этом отношении М. Варро продолжает традиции своих предшественников. В третьей главе книги «Психология обучения музыке» она пишет: «Самое главное брать во внимание личность ученика! Огромная ошибка, если хотим сформировать ребёнка похожим на нас. В результате получим верно повторяющего, смешного или противостоящего ученика. Задача педагога подвести и помочь ученику в развитии способностей. В противном случае мы отбираем от ребёнка его независимость и самоуверенность и автоматически развиваем в нём “боюсь”!» [11, с. 184].

Именно от подавления самостоятельности ученика предостерегала педагог. В случае неудачи ребенка нельзя воспринимать отсутствие самостоятельности как неисправимый проигрыш. Важно выявить ошибки, выполнить анализ их причин и найти пути преодоления. Также М. Варро советовала заслужить доверие ученика, чтобы он стремился оправдать его, подтверждая своей игрой результативность вложенных в него усилий. При этом не жалеть похвал, если ребенок их заслужил, а не для простого подбадривания, оценивая не только способности, но и старание. И ни в коем случае не показывать специально, что другие ученики заслуживают большего одобрения и любви.

Прибегая к психологии в практике, М. Варро пыталась максимально познать и понять молодого музыканта, её интересовало, что именно испытывает ученик во время занятий и, исходя из этих наблюдений, планировала следующий шаг. В результате наблюдений и опытов учитель получал картину развития ученика на данном этапе и мог наметить путь дальнейшего преподавания. Кроме того, можно было в каждом отдельном случае обосновать те или иные меры педагогического воздействия, которые позволяли обучать индивидуально, а не вслепую.

Рассуждения о психологии обучения музыке автор начинает с основных положений, касающихся психологических типов учеников, оценки их музыкальных способностей, особенностей в усвоении одно-

го и того же материала, предлагает ряд опытов для определения типажа. Затем она уделяет внимание типично детским особенностям мышления, кругу интересов и проблемам пубертатного периода. Именно в игнорировании этих вопросов и видятся педагогу причины многих ошибок, приводящих к прекращению ребенком музыкальных занятий.

Отдельный акцент ставится М. Варро на осмыслении отношений между учителем и учеником, о роли родителей и возрастных особенностях учеников. Ею также рассматриваются некоторые психологические комплексы, вызывающие волнение, влияющие на формирование самооценки ученика, на соотношение в нем реального и идеального Я.

Для достижения наиболее эффективного результата обучения музыке М. Варро вводит в свой рабочий процесс важнейшие инструменты психологического познания — наблюдение и эксперимент. Она советует педагогу вести систематическое непосредственное наблюдение и запись всего, что предлагает повседневная практика его работы. И сама являет в этом отношении образец, насыщая книгу многочисленными примерами из дневников различных лет. Эти записи должны помочь учителю наблюдать, как меняется ученик, и дать возможность правильно судить о его психологическом облике.

На основе психологического наблюдения должен быть построен выбор репертуара для изучения. По мнению М. Варро ученику стоило учить лишь то произведение, содержание которого он либо интуитивно, либо обдуманно понял и в своем исполнении сможет точно передать. Поэтому выбор репертуара иногда можно доверять ему самому. Но при этом контролировать степень сложности выбранного произведения, чтобы чрезмерные трудности не помешали достичь точного художественного результата. И также не нагружать ученика большим грузом, чем он способен выдержать (концерты, экзамены).

Важным элементом методики М. Варро были коллективные занятия с несколькими учениками одновременно, особенно на первых этапах обучения. Они могли быть различными по формам, но обязательно опирались на анализ услышанного, на слуховой опыт или предслышание будущего исполнения. Эти формы работы основывались на активности слуха ученика, умении оценить интонационную работу своего коллеги. Дополнительным моментом в коллективных занятиях стало задание критически оценить услышанное, выявить допущенные кем-то ошибки и, в свою очередь, принять критические замечания других. Кроме того, именно групповые занятия должны были помочь ученику ощутить музицирование как музыкальное общение, воспитывали навыки восприятия музыки, готовили к различным формам отчетности (концертам, экзаменам).

Советы и предложения по методике музыкального воспитания М. Варро излагает в деликатной форме, постоянно подтверждая их ссылками на свой опыт, тем самым передает ощущение живого процесса обучения со всеми его сложностями, индивидуальными отличиями. Она ссылается на многие популярные в то время психологические труды, в частности, на работы одного из самых ярких представителей экспериментальной педагогики тех лет — Е. Меймана. Одновременно М. Варро подчеркивает необходимость изменения «прежнего, не индивидуального и недетского» преподавания. Именно появление своего метода, в котором основополагающим стало требование учитывать типичные и индивидуальные особенности детей, явилось реакцией на такое положение дел в музыкальной педагогике. И если раньше призывы «идти от ребенка» оставались большей частью на бумаге и практически не были осуществлены, то в настоящем, по мысли Варро, благодаря новой экспериментальной педагогике и психологии, есть реальная возможность построить процесс обучения детей в соответствии с особенностями их возраста.

Оценивая методико-педагогические установки М. Варро с позиций современного состояния музыкальной педагогики, следует отметить, что многие из них получили активное развитие не только в венгерской фортепианной педагогике, но в европейской музыкальной практике, определив целое направление в воспитании молодых пианистов.

Венгерский педагог не только творчески продолжила традиции своих предшественников Ф. Листа, А. Сенди, И. Томана, Б. Бартока. Она, опираясь на опыт немецких педагогов А. Шредера, Ф. Вика, Л. Келлера, Л. Раман, труды в области психологии Е. Меймана, сумела обобщить свой опыт, разработав стройную систему педагогических принципов. Следуя им, начинающий педагог сможет воспитать гармонично развитого музыканта, любящего и понимающего музыку, обладающего богатым воображением и широким кругом знаний, умеющего слышать и передать тончайшие нюансы музыкального содержания.

Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 2-е изд., доп. — 415 с. (Учебник в 3-х ч.; ч. 1 и 2).
2. Буасье А. Уроки Листа / Августа Буасье. — Л. : Музыка, 1964. — 67 с.
3. Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого: Иоганн Бернгард Ложье (1777–1846), Фридрих Вик (1785–1873), Лина Раман (1833–1912), Маргит Варро / Светлана Гринштейн. — СПб. : Композитор, 2004. — 143 с.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : Підручник / Наталія Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
5. Кирчанова Е. Г. Педагогические воззрения выдающихся представителей западноевропейского музыкального искусства XIX века в профессиональ-

- ной подготовке учителя музыки : автореф. дисс. на соискание научной степени канд. пед. наук / Елена Кирчанова. — Екатеринбург, 2003. — 28 с.
6. Малинковская А. В. Бела Барток — педагог / Августа Малинковская. — М. : Музыка, 1985. — 102 с., нот. — (Вопросы истории, теории, методики).
 7. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработок в методико-теоретической литературе XVI—XX веков: Очерки / Августа Малинковская. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.
 8. Меркулова А. О некоторых педагогических советах Листа / Александра Меркулова // Вопросы музыкальной педагогики : Сб. статей / [ред.-сост. В. А. Натансон, Л. В. Рощина]. — М. : Музыка, 1984. — 134 с., нот. — (Вопросы музыкальной педагогики; вып. 5).
 9. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : Учеб. пособие / Александр Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с.
 10. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / Олег Шульпяков. — Л. : Музыка, 1986. — 124 с.
 11. Varró Margit. Zongoratanítás és Zenei nevelés / Margit Varró. — Budapest: Editio Musica Budapest, 1989. — 296 s.
 12. Varró Margit. Két világrész tanára / Margit Varró. — Budapest: Zeneműnyomda, 1991. — 586 s.

Тонхаизер-Воеводина О. В. О роли интонационно-слухового метода воспитания пианистов в системе педагогических установок Маргит Варро. В статье дана характеристика методических установок Маргит Варро — венгерской пианистки, педагога, продолжателя педагогических традиций, идущих от Ф. Листа. Особое внимание уделено интонационно-слуховому методу воспитания пианистов, заключающегося в приоритете духовного развития начинающих музыкантов над совершенствованием их технического аппарата.

Ключевые слова: Маргит Варро, педагогика, интонационно-слуховой метод.

Тонхаизер-Восводина О. В. Про роль інтонаційно-слухового методу виховання піаністів у системі педагогічних настанов Маргіт Варро. Стаття містить характеристику методичних настанов Маргіт Варро — угорської піаністки, викладача, подовжувача педагогічних традицій, що йдуть від Ф. Ліста. Особлива увага приділена інтонаційно-слуховому методу виховання піаністів, який заснований на пріоритеті духовного розвитку починаючих музикантів над удосконаленням їх технічного апарату.

Ключові слова: Маргіт Варро, педагогіка, інтонаційно-слуховий метод.

Tonkhaiser-Voevodina of O. About the role of intonation-auditory method of education of pianists in the system of pedagogical options Margit Varro. The article contains the characteristic of teaching facilities Margit Varro Hungarian pianist, teacher, teacher continuer of traditions coming from the Franz Liszt. Particular attention is paid to intonation and auditory methods of education pianists, which consists in the priority of spiritual development of novice musicians to improve their technical staff.

Key words: Margit Varro, pedagogics, intonation-auditory method.

ТЕХНІКА МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ТА МЕТОДИ ПОДОЛАННЯ ТЕХНІЧНИХ СКЛАДНОСТЕЙ

Напевно не існує жодного музиканта-виконавця, котрий би не стикався у своїй виконавській практиці з проблемами технічних складностей. На певному етапі музичної освіти, будь це школа, музичне училище чи найвища ланка навчання, постають труднощі, що віддаляють виконавця від, можливо, еталонної інтерпретації твору. Мовою музикантів-виконавців такі моменти визначаються як «недосконала техніка». Та варто детальніше розглянути поняття останнього терміну в розумінні виконавцями, як одразу ж виявиться безліч інтерпретацій з цього приводу. Як правило, під поняттям техніки вбачається моторика — вміння швидко грати на інструменті, а розвиток техніки не що інше, як вдосконалення біглості пальців. Але чи так це насправді?

Мета даної статті полягає у висвітленні елементів техніки музиканта-виконавця як явища, а **завданням** — є виявлення методів роботи над технічними складностями, що можуть претендувати на впровадження у виконавську практику будь-якого інструменталіста.

Зазначена проблема неодноразово порушувалась у методиках гри на музичних інструментах («Некоторые вопросы фортепианной техники» А. П. Шапова, «У врат мастерства» Г. М. Когана, «Индивидуальная фортепианная техника» К. А. Мартінсена, «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауза та інші), але єдиного універсального засобу її вирішення так і не було знайдено, що й визначає **актуальність** обраної теми.

У перекладі з грецької *«technē»* означає мистецтво, майстерність, яка, ймовірно, полягає у вмінні використовувати накопичені знання та навик у тій чи іншій сфері діяльності, адже по суті, все до чого доторкається людина так чи інакше можна назвати технікою. Техніка музиканта-виконавця полягає не лише у вмінні швидко та чисто грати, а й у багатьох інших моментах якісного відтворення звуку на будь-якому музичному інструменті.

На даний час існують дві принципово протилежні точки зору щодо виховання техніки музиканта-виконавця. Одна з них притаманна при-

хильникам так званої «анатоμο-фізіологічної» школи, що передбачає розвиток м'язів, націлений на досягнення певних результатів. Мова йде про ретельне стеження за тим, щоб м'язи вчасно розслаблялись, щоб працювали лише певні групи м'язів тощо. Іншими словами, першочергова увага надається руху, внаслідок чого формується вірний звуковий результат. Прикладами такого підходу є методичні посібники «Техника фортепианной игры» Й. Гага, «Некоторые вопросы фортепианной техники» А. П. Шапова та багато інших. У роботі першого автора наведені рентгенівські знімки ліктьового суглоба людини, бокових рухів кисті, загалом вся анатомія руки, з вказівками на ту чи іншу дію у виконавському апараті. Протилежної думки дотримуються представники «психотехнічної» (умовна назва) школи, які вважають первинними слухові уявлення виконавця. Дослідження Г. М. Когана, Я. І. Мільштейна та інших музикантів-аналітиків висвітлюють багато аспектів у майстерності піаніста, що пов'язані з вдосконаленням техніки, і пропонують певні методи роботи. Узагальнення існуючого досвіду та врахування нових напрацювань із зазначеного питання спонукають до систематизації та виведення конкретних формул позбавлення вад у техніці музиканта-виконавця.

Отже, виникає дилема: що перше — слух чи рух? Про випереджальне значення слуху свідчить органічне входження дитини в музичний світ. Пригадаймо, комплекс вундеркінда маленького В. Моцарта, котрий не знаючи ані музики, ані, власне, достеменно інструмента, відтворив на скрипці концерт разом з дорослими музикантами за допомогою лише слухових уявлень, затверджуючи позицію первинності слуху.

У педагогічній та виконавській практиці відомого домриста, заслуженого артиста України, професора Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва Валерія Микитовича Івка за понад 40 років праці у музичному ВНЗ, визначилась методика навчання, що завдяки універсальності підходів може забезпечити формування і накопичення професійної майстерності музиканта-виконавця не лише на домрі, а й, можливо, на всіх існуючих музичних інструментах. У своїй роботі він первинно спирається на слух і доводить докорінне значення слухових уявлень на всіх етапах підготовки музиканта.

Наведемо декілька прикладів. Звертаючись до моментів повсякденної роботи, зокрема, з учнями ДМШ, варто зауважити з чого починається навчання — зазвичай з постановки рук, посадки тощо. Замість націлення на слуховий комплекс починається вправне «навчання» другорядним речам, хоча розвитку потребує притаманний дитині від народження інтонаційний багаж, що несе в собі певну інформацію. Виникає доцільне зауваження, чому ж таки в багатьох випадках

викладання ведеться на основі орієнтації на рухи? Можливо, це простіше. Легше виправити невірну посадку чи постановку, аніж навчити учня слухати інформаційну насиченість тонів, позбавитись звички (чи на початковому етапі навчання взагалі відмовитись) дивитись на гриф чи клавіатуру, помилково замінюючи слух зором. Переконливим може стати приклад про сліпців-кобзарів, відсутність зору в яких компенсована найтоншими слуховими настановами, адже загальновідомо про компенсаторний механізм відсутності будь-якого з людських відчуттів. Як же ми граємо слухом, невже у швидкому темпі можливо досягнути рух усіх віртуозних послідовностей? Безперечно, виникають певні заавтоматизовані зв'язки, ми відчуваємо рухи пальців, але у швидкому темпі не в стані оцінити їх напрям. Так чи інакше, коли виконавець починає дивитись на пальцеві рухи у швидкому темпі, він обов'язково буде помилятися. Як підкреслює Я. І. Мільштейн: «перший обов'язок педагога — виховати в учневі глибоку й повну зосередженість до слухових вражень, загостреність, словом йти від слуху до руху, а не навпаки» [4, с. 237]

Звісно, мова не йде про заперечення руху як явища у виконавській практиці музикантів, але важливо зрозуміти пріоритетну роль слухових уявлень, як таких, що приводять до певного звукового образу, заради котрого формується й використовується весь технічний арсенал.

Розмірковуючи про техніку музиканта-виконавця В. М. Івко зазначає: «...ми зазвичай маємо на увазі явище, яке потрапляє до категорії філософського значення. У філософії ретельно розглядаються поняття форми і змісту. Ці поняття складають діалектичну єдність, одне без іншого не існує (Г. Гегель: “Форма є зміст, що переходить у форму, зміст є форма, що переходить у зміст”). Два явища, котрі тісно пов'язані. Який може бути зміст, якщо він певним чином не оформлений? Якщо у музиканта-виконавця немає форми (техніки), то який може бути зміст? Нерідко кажуть, що техніка — це другорядне, оскільки необхідно виявити музичний зміст, а техніка дозволяє це зробити. Не зовсім так. Тут той самий діалектичний комплекс, перехід одного в інше. Кажуть, що техніка визначає зміст, але я стверджую і зворотнє: зміст визначається рівнем технічної оснащеності» [2, с. 20]. Насправді, можна уявити якунебудь найпростішу п'єсу, яку будуть виконувати учень музичної школи, студент училища, консерваторії чи майстер вищого класу, в руках котрого цей твір стає справжньою перлиною, шедевром.

Окрім моторики, як одного з базових елементів техніки, існують поняття артикуляційної, агогічної, ритмічної, динамічної, штрихової видів технік. Якщо вести мову про артикуляцію, то слід чітко розуміти як саме повинна вимовлятися певна мелодія, яким чином слід переда-

ти всі тонкощі інтонаційного процесу. Без аплікатурної дисципліни це неможливо, оскільки музика, перш за все, мистецтво інтонування і тільки через інтонацію розкривається зміст твору (згадаємо інтонаційну теорію Б. В. Асаф'єва: «<...> музика — мистецтво інтонованого змісту» [1, с. 344]).

При заняттях без урахування всіх технічних елементів, виникає ряд найпоширеніших проблем, що постають у практиці багатьох музикантів-виконавців — перегравання рук, біль і розтягнення зв'язок, котрі часто-густо виводять виконавця зі строю на тривалий час. З цього приводу цікавою є думка В. М. Івка, який певний час займався лікуванням перегравання рук медикаментозним засобом. Але згодом він дійшов висновку, що варто лише почати лікувати не руки, а певним чином спрямувати мислення, як біль зникає. Причина скованості виконавського апарату, як правило, пов'язана з музичним часом і у таких випадках «затискаються» не руки, а мозок (мислення). В. М. Івко стверджує, що «слух формує рухи», тому при появі необхідного слухового проекту, руки самі виконують точні, чіткі рухи та уявляють собою досконалий виконавський апарат з індивідуальними фізичними особливостями, властивими кожному музиканту. Подібною тезою є вислів Мікеланджело, приведений у праці Г. Г. Нейгауза: «*La man che ubedisce all'intelletto* (Рука, що підвладна інтелекту)» [5, с. 77].

До цього необхідно додати, що кожне заняття за будь-якої умови має бути емоційно забарвленим. Більше того, емоційний стан, викликаний музикою, повинен бути вивченим і згодом відтвореним на сцені, оскільки натхнення саме по собі не з'явиться. Дуже влучно відмітив геній російської музики П. І. Чайковський: «<...> “натхнення” народжується лише з праці і під час праці <...>» [6, с. 142].

Звертаючись до аспекту динамічної техніки, безперечно слід назавжди уяснити, що ніколи не спрацює ефект будь-якого *subito* нюансу, якщо перед цим його готувати за допомогою крещендо або димінуендо.

Важливим моментом виконавської практики є внутрішнє бажання певного реального результату, його адекватне відтворення в уяві, бажано на основі почутого в нотному тексті: «Слухове відчуття повинно по можливості бути випереджувальним зорово-моторному відчуттю» [4, с. 236]. На превеликий жаль, переважає невдала формула — бачу, граю, чую (а, можливо, останнє так і не виникає), замість перспективного бачу, *чую*, граю. Іншими словами, перш за все потрібно чути те, що граєш, хоча це задача не з легких, оскільки не у всіх в рівній мірі розвинутий слух, аби можна було охопити весь музичний опус одразу. Тим не менш, слід намагатися досягнути цілісного слухового охопту

музичного твору, формування уявлень про існуючі в ньому інтонаційні засади. Надалі слухові настанови диктуватимуть усі рухівні відчуття.

У вивченні питання моторики, що є нічим іншим, як здатністю швидко грати, за методикою В. М. Івка особливо можна відзначити наступні рекомендації:

— вміння швидко грати цілковито залежить від швидкості слухової проєкції (віртуозом стає той, хто навчився чути у швидкому темпі);

— при виникненні певних вад, не концентрувати увагу на рухівній сфері, пам'ятати, що це явище допоміжне, інакше в подальшому вся увага переключиться на рухи і повернення до осмислення логіки драматургічного процесу може стати досить проблематичним [2].

Зрозуміло, що з точки зору технічних складностей, найбільш вразливою постає сфера моторики. Розвиваючи техніку гам чи арпеджіо, за мету має ставитись інтонування всієї інтервалики — філігранне відчуття різниці між малою терцією та збільшеною секундою у септакорді, сутність чого полягає у відмінності емоційної, енергетичної забарвленості в тонових співвідношеннях.

Поява модуляції в музичній тканині неодмінно викликає слухові складності і лише усвідомлення напрямку цієї «музичної колізії» виведе музиканта на стабільний виконавський процес. При звучанні інтонаційної сполуки, скажімо, до—мі—соль, а потім до—дієз, варто збагнути, що, можливо, йде перехід до ре мінору, і це важливо почути, аби запобігти зупинки. Мабуть, саме модуляції є причиною досить частих «збоїв» багатьох музикантів-виконавців у творах Й. С. Баха чи інших композиторів тієї епохи.

Звісно, існують і суто рухівні моменти, коли певний музичний фрагмент потребує аплікатури слабкими пальцями і без ідеального слухового контролю ймовірна поразка в музичному двобої, де виконавець сам стає заручником своїх недоліків і недовершеності професійної майстерності (в тому числі, технічної оснащеності). Як визначає практика, подолання технічних складностей моторики у віртуозній музиці полягає у вмінні уявити проблемну ланку в потрібному темпі з відчуттям енергетичної насиченості її елементів; «<...> можуть виникати рухівні засмічення; на них, у даному випадку, не варто звертати особливої уваги, але потрібно старатися грати більш тонко, виразно і, — якщо допустимо, — трохи знизити темп» [7, с. 152].

Дуже часто на всіх струнних інструментах виникає незручність при виконанні на відкритій струні, що, як правило, не асоціюється з інтонацією. Справа в тому, що даний звук не пов'язаний із рухом пальців і в цей момент, більш за все, втрачається координованість між слухом та моторикою. Внаслідок цього, ноти, що виконані на відкритих стру-

нах, дуже скорочуються. Аналогічний момент виникає у виконанні на гітарі прийому так званого гітарного легато, коли дві ноти різної висоти заліговані і пальцем правої руки вдаряється лише перша нота інтонаційної сполуки, а друга при цьому звучить ніби на відображенні і нерідко другий звук знехтуваний.

Досить поширена проблема виконання будь-якої орнаментики, особливо з непарною кількістю угруповань у пасажі. Вирішення цієї ситуації можливе лише через найточнішу ритмізацію «аварійної» зони музичного шару і підпорядкування її під дію метрично-часового аспекту. Прикладами опусів з вказаною складністю є майже вся спадщина клавесиністів, Жига з флейтової сюїти до мінор Й. С. Баха, соната для скрипки і фортепіано «Покинута Дідона» Дж. Тартіні, «Циганські наспіви» П. Сарасате тощо.

Отже, підсумовуючи результати спостережень, окреслимо коло методів подолання технічних складностей у музикантів-виконавців. У світлі генеральної ідеї, тобто першочерговості слухових настанов, найперше завдання — почути помилку та її місцезнаходження, для чого потрібно проаналізувати даний фрагмент тексту. Першим способом вирішення технічної задачі є програвання уривка в дуже повільному темпі — рази у чотири повільнішого від необхідного кінцевого результату. Таким чином, ламаються стереотипні, вивчені автоматично, зв'язки в руках, зникає відчуття, що все виконується саме собою, вимикається «автопілот» і, вочевидь, виявляється незнання навіть напрямку мелодії саме в цьому технічно складному місці. Отже, ланка, на якій станеться зупинка при програванні в перебільшено повільному темпі, в подальшому не буде проблемною. Після визначення точного інтонаційного складу «аварійної» послідовності, зазвичай, можна грати цей фрагмент одразу у швидкому темпі без помилок, не вдаючись до поступових прискорень.

Надзвичайно важливим є вміння грати музичний твір з будь-якого місця, особливо з незручного. Нерідко при проханні заграти певну побудову учень зміщує завдання на буквально кілька нот вперед чи назад, мотивуючи незручністю даного текстового моменту, а тим самим знов і знов закріплює і без того укорінілу помилку. Сутність такої поведінки полягає в тому, що в слуховій проекції відсутній саме затребуваний нотний ланцюжок, а в контексті він відтворюється автоматично.

Існує рекомендація Г. М. Когана щодо виявлення помилки методом так званого «кидка» (накинулись і там, де зупинились, є проблема): «Вірна ознака оволодіння “кидком” — це коли останній настільки автоматизований, що помилитися при його виконанні стає набагато тяжче, ніж не помилитися» [3, с. 283]. На думку В. М. Івка цей спосіб є дещо

невдалим, методом спроб і помилок, а музикант-виконавець повинен грати з впевненістю, що все вийде, бо все стовідсотково почуто, проінтонровано. Необхідно шукати корінь складності в слуховій сфері, а не в рухівних відчуттях — згодом рухи самі легко вибудовуються.

Принципово перспективним елементом у роботі над технічними складностями є спів з диригуванням (навіть, якщо і не у вказаному темпі). Диригування відіграє роль міцного джерела вірного мислення в становленні відчуття музичного інтонаційно-часового простору. Досить часто немає потреби в заняттях на інструменті, достатньо співу з диригуванням і при використанні методу орієнтації на слух можна досягти майже миттєвих результатів, незважаючи на довгі попередні тренування руками.

Ще одним з дієвих засобів для вивчення моторно-складного фрагмента є транспортування в іншу тональність, що не передбачає тієї ж аплікатури. Такий прийом, як правило, є нелегким, але за цієї умови має місце руйнування звичних елементів руху і націлення на слухову координацію.

Наступний спосіб вирішення технічної проблеми пов'язаний з використанням дубльованого штриха (репетиції), оскільки подвоєння кожної ноти вимагає вдвічі більше слухового контролю. Окрім того, після заняття таким чином темп виконуваного відрізка, ніби зростає у два рази (при вивченні дублем темп не повинен уповільнюватись). Ще одним з варіантів подолання технічних складностей є перенесення проблемного моменту на будь-який інший інструмент, що знову ж таки вимагає неабиякого слухового аналізу. Гру пунктиром або з іншим ритмічним рисунком також можна використовувати як прийом роботи над вдосконаленням виконавської майстерності.

Очевидна цінність є у використанні методу монтажу, що відомий у виконавській практиці музикантів дуже давно і згадувався вище. Сутність його полягає в тому, що в певній проблемній ділянці (частіше мова йде про віртуозні місця) виділяється відрізок з непарною кількістю нот (5 або 7), які завжди починаються з непарного звука, тобто на сильному чи відносно сильному часі. Вивчається саме ця ланка рекомендованими вище методами і потім вмонтовується в контекст, навіть якщо це паузи. Хоча метод відомий давно, слід знову зауважити про орієнтир лише на слухові відчуття та наповнення інтонаційним змістом, оскільки в методичній літературі часто можна зустріти протилежні рекомендації, як наприклад: «<...> певний кусок виділяється, опрацьовується кожною рукою окремо і обома руками разом в різних темпах, потім поєднується із загальною тканиною. <...> визначити які ланки апарату (ті чи інші пальці, кисть і т. д., аж до корпусу) у даному

місці п'єси втрачали свою відчутність і виявлялись заторможеними <...>» [7, с. 152].

У завершення викладеного хотілось би доповнити, що для втілення всякої методики, для реалізації досконалого результату, все до чого доторкається виконавець має бути пронизано любов'ю, відтворюватись з душею. За словами Й. Гете: «Навчитися можна лише тому, що любиш».

Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 375 с.
2. Ивко В. Н. Лекции по теории обучения на струнно-щипковых инструментах: Рукопись / В. Н. Ивко. — Донецк : Библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2006. — 34 с.
3. Коган Г. М. У врат мастерства / Г. М. Коган. — М. : Музыка, 1969. — 341 с.
4. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. — М. : Сов. композитор, 1983. — 266 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г. Г. Нейгауз. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
6. Чайковский П. И. О композиторском мастерстве / П. И. Чайковский. — М. : Музгиз, 1952. — 153 с.
7. Шапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А. П. Шапов. — М. : Музыка, 1968. — 247 с.

Литвинец Т. А. Техніка музиканта-виконавця та методи подолання технічних складностей. Стаття присвячена розгляду питання техніки музиканта-виконавця та її складових у взаємозв'язку із слуховими настановами. Простежуються моменти виникнення технічних складностей та пропонуються можливі методи роботи над їх подоланням.

Ключові слова: технічні складності, слух, інтонування, методи роботи.

Литвинец Т. А. Техника музиканта-исполнителя и методы преодоления технических сложностей. Статья посвящена рассмотрению вопроса техники музыканта-исполнителя и её составляющих во взаимосвязи со слуховыми установками. Прослеживаются моменты возникновения технических сложностей и возможные методы работы над их преодолением.

Ключевые слова: технические сложности, слух, интонирование, методы работы.

Lytvynets T. The technique of the performing musician and the methods of overcoming technical complexities. In the article the question of the performing musician's technique and its components in connection with auditory settings is dealt with. Possible operating procedures to overcome the technical difficulties are suggested.

Key words: technical complexities, ear for music, intonation, working methods.

Відомості про авторів

Тюрикова Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тукова Тетяна Валентинівна — кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Карелова Валерія Юрївна — музикознавець, випускниця Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва .

Скрипник Олексій Вікторович — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Редя Валентина Яківна — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Дерев'яниченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Стасюк Світлана Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Мартиненко Олена Петрівна — викладач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Михайлова Ірина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Луніна Анна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, арт-менеджер Національного ансамблю солістів «Київська камерата».

Грицюк Олеся Ярославівна — здобувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Гусарчук Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та народної творчості Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Руденко Людмила Григорівна — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Відділу формування музичного фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, докторант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Жаченко Аліна Іванівна — викладач відділу хорового диригування Київського інституту імені Р. М. Глієра, здобувач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Терлецька Любов Любомирівна — випускниця Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка та аспірантури Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

Іванніков Тимур Павлович — старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Корчинський Юрій Володимирович — заслужений працівник культури України, заступник начальника управління культури і туризму Львівської обласної державної адміністрації, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Біджакова Наталія Леонтіївна — старший викладач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Ростовської державної консерваторії імені С. В. Рахманінова.

Нижник Артем Олександрович — доцент кафедри акордеона Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Пташенко Сергій Вікторович — здобувач кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ші Хунчан — аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Ху Пінь — аспірантка кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Флейчук Христина Орестівна — старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; диригент Заслуженої академічної капели України «Трембіта» (м. Львів).

Онищенко Дмитро Юрійович — старший викладач кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Качмарчик Володимир Петрович — доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тонхаїзер-Воєводіна Ольга В'ячеславівна — аспірантка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Литвинець Таміла Анатоліївна — старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів, керівник навчальної практики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ЗМІСТ

І. Історико-теоретичні й культурологічні проблеми музичного мистецтва

О. В. Тюрікова

СИСТЕМНИЙ АНАЛІЗ ФОЛЬКЛОРНОЇ МЕЛОСФЕРИ
СУЧАСНОСТІ: ДОСВІД ПРАКТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ 3

Т. В. Тукова, В. Ю. Карелова

ФОРМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА 17

А. В. Скрыпник

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ
ГЕНЕЗИС АЛЕАТОРИКИ 29

В. Я. Редя

О СИМВОЛИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ
В ТВОРЧЕСТВЕ АРТУРА ЛУРЬЕ 40

Е. Г. Антонова

СЮИТА Р. ШТРАУСА «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ»:
СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 50

О. О. Дерев'янченко

«СКІФСЬКА СЮІТА» С. ПРОКОФ'ЄВА:
ФУНКЦІОНАЛЬНО-ГЕНЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕМАТИЗМУ 61

С. О. Стасюк

О НАУЧНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОТКРЫТИЯХ
А. П. БОРОДИНА В РАБОТЕ НАД ОПЕРОЙ
«КНЯЗЬ ИГОРЬ» 71

О. П. Мартиненко

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИЙНОМ СТАТУСЕ
«ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТКРЫТИЯ» 82

И. Н. Михайлова

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЧУВСТВЕННЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
(О СПЕЦИАЛЬНОМ РАКУРСЕ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА) 96

| | |
|---|-----|
| <i>А. Е. Лунина</i> ЯРМАРОЧНЫЙ ХРОНОТОП В ОПЕРЕ «ВИЙ» В. ГУБАРЕНКО | 109 |
| <i>О. Я. Грицюк</i> «ЭКЗОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ» В «МАДАГАСКАРСКИХ ПЕСНЯХ» М. РАВЕЛЯ | 120 |

II. Духовна музика в історичній проекції

| | |
|--|-----|
| <i>Т. В. Гусарчук</i> ЛІТУРГІЙНІ ЦИКЛИ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ | 128 |
| <i>Л. Г. Руденко</i> ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ С. ДАВИДОВА В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ | 139 |
| <i>О. А. Шумилина</i> О СТИЛЕВОЙ СПЕЦИФИКЕ ДВУХХОРНЫХ ФУГ М. БЕРЕЗОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ НОВОНАЙДЕННЫХ КОНЦЕРТОВ) | 150 |
| <i>А. І. Ткаченко</i> ДУХОВНІ ТВОРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КАНОНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ | 165 |
| <i>Л. Л. Терлецька</i> ЗНАЧЕННЯ ЖАНРУ КОНДАКА У ФОРМУВАННІ АКАФІСТА | 173 |

III. Жанрово-стильові аспекти музичної творчості

| | |
|---|-----|
| <i>Т. П. Іванников</i> ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ | 185 |
| <i>Ю. В. Корчинський</i> НАЦІОНАЛЬНІ І ПОСТМОДЕРНІ РИСИ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО | 197 |
| <i>Н. Л. Биджакова</i> ЦИКЛ МИНИАТЮР ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА | 205 |

А. А. Нижник
УКРАИНСКИЙ БАЯННЫЙ КОНЦЕРТ:
ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА 215

С. В. Пташенко
ЖАНР ФОКСТРОТУ В БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ К. МЯСКОВА 225

Ши Хунчан
ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ
КИТАЙСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ. 231

Ху Пинь
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ЧЖУ ЦЗЯНЬ-ЭРА
КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
КОНВЕРГЕНЦИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА 242

IV. Музичне виконавство та методика виховання

Х. О. Флейчук
КАНТАТА «ГАМАЛІЯ»
М. СКОРИКА НА СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА
(ЕСТЕТИКО-СОЦІАЛЬНІ
ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ) 250

Д. Ю. Онищенко
ЧЕТВЕРТА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА
ЯК ОБ'ЄКТ ТРАКТУВАННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ
І ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ 259

В. П. Качмарчик
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕХНОЛОГИИ
ПОСТАНОВКИ ЗВУКА НА ФЛЕЙТЕ 267

О. В. Тонхаизер-Воеводина
О РОЛИ ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВОГО МЕТОДА
ВОСПИТАНИЯ ПИАНИСТОВ В СИСТЕМЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСТАНОВОК МАРГИТ ВАРРО 276

Т. А. Литвинець
ТЕХНІКА МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ
ТА МЕТОДИ ПОДОЛАННЯ ТЕХНІЧНИХ
СКЛАДНОСТЕЙ 285

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 293

Музичне мистецтво : збірник наукових статей. — Донецьк-М 89 Львів : Юго-Восток, 2010. — Вип. 10. — 300 с.

Збірник складений з різноманітних за тематикою статей, які відзначаються не тільки актуальністю змісту, але й сучасним дослідницьким підходом до широкого кола мистецьких явищ. Як головні напрямки зазначені: історико-теоретичні й культурологічні проблеми музичного мистецтва; духовна музика в історичній проекції; жанрово-стильові аспекти музичної творчості; музичне виконавство та методика виховання.

Авторами статей є відомі та молоді дослідники, які представляють наукові школи різних регіонів України. Окремі статті носять дискусійний характер і мають передусім значення з точки зору постановки певних естетико-художніх питань.

Збірник адресований викладачам, науковцям, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтв, широкому культурному загалу.

УДК 78.01+78.03+78.08+781.6
ББК 85.31